

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1986.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1986_000_08_f.pdf

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été numérisée et mise à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles avec l'accord des auteurs, éditeurs scientifiques ou ayant droits.

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>



VIII
1986

Université Libre de Bruxelles

ANNALES
d'HISTOIRE de l'ART &
d'ARCHEOLOGIE



ANNALES d'HISTOIRE de l'ART et d'ARCHEOLOGIE

Publication annuelle
de la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie
de l'Université Libre de Bruxelles

Comité de Rédaction

Lydie HADERMANN-MISGUICH Catheline PÉRIER-D'ETEREN
Pierre BONENFANT Paul PHILIPPOT Roland TEFNIN, *directeurs*.
 Georges RAEPSAET, *secrétaire de rédaction*. Didier VIVIERS, *secrétaire de rédaction adjoint*. Marie-Thérèse RAEPSAET-CHARLIER
Françoise ROBERTS-JONES Charles DELVOYE Alain DIERKENS
Pierre de MARET Michel de WAHA Michel GRAULICH Paul
HADERMANN Philippe ROBERTS-JONES, *membres*.

Le présent volume a été réalisé avec l'appui de la Fondation Universitaire, du Ministère de l'Education Nationale, du Ministère de la Communauté française, grâce à la subvention accordée par l'Université, au généreux mécénat de la S.A. D'Ieteren et aux nombreuses souscriptions dont plusieurs majorées spontanément.

ISSN 0771-2723

Les Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie sont répertoriées dans RILA (International Repertory of the Literature of Art), Williamstown, Massachusetts 01267.

GEORGES RAEPSAET

Images de femmes dans le relief funéraire attique, p. 5-18

DIANE WOLFTHAL

Early Netherlandish Canvases :
Documentary Evidence, p. 19-41

CATHELINE PÉRIER-D'ETEREN

Une œuvre retrouvée du Maître des
Portraits Princiers, p. 43-58

VÉRONIQUE BÜCKEN

Joos Van Winghe (1542/4-1603). Son interprétation
du thème d'« Apelle et Campaspe », p. 59-73

JEAN-JACQUES HOEBANX

Laurent Delvaux et les Carmes de Nivelles
(14 novembre 1744), p. 75-81

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

Deux enfants s'embrassant :
un motif de François du Quesnoy dans la demeure
de Charles Van Poucke, p. 83-95

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

Van Poucke et Ghiberti : note à propos du soi-disant
« Sacrifice d'Abraham » de Machelen, p. 97-99

MICHEL HURARD

Le flou artistique en photographie, p. 101-120

CLAUDIE BARRAL

A travers le musée imaginaire de Jean de Boschère,
poète graphique, p. 121-142

MICHEL HUYSEUNE

Les utopies d'une avant-garde.
L'exemple des constructivistes belges, p. 143-152

JEAN-LOUP WASTRAT

A la source de la référence explicite : la reproduction
photographique de l'œuvre d'art, p. 153-161

Chronique archéologique du
service des fouilles, p. 163-172

Chronique de la section, p. 173-202

IMAGES DE FEMMES DANS LE RELIEF FUNÉRAIRE ATTIQUE

Τούτου τῶν τ'ἄλλων, ὧν τύπος εἰκόν' ἔχει.

IG II/III² 6971

(= PEEK, *G. V.*, 82)

GEORGES RAEPSAET

«Le statut des femmes grecques, celui des Athéniennes en particulier, échappe à l'historien traditionnel. Parangons des vertus ménagères et des pudeurs conjugales, elles passeraient leur temps à filer la laine, recluses à l'intérieur de leurs appartements; tout au plus leur concède-t-on le droit d'élever les enfants en bas-âge. Cette image stéréotypée ... a été soigneusement entretenue par l'historiographie traditionnelle. L'idéologie bourgeoise moderne y trouvait ses références classiques»¹. Claude Bérard, au départ d'une analyse pénétrante des représentations figurées sur les vases, dénonce ainsi la «vision orthodoxe» de la femme athénienne enfermée dans le gynécée, privée de tout lien affectif. Les images de femmes à la fontaine, qui jouent et dansent, ou se promènent ou même se livrent à des exercices sportifs contredisent, en effet, l'«ordre des femmes» fixé par un siècle de travaux historiques². Dans le même esprit, nous évoquerons ici quelques figures de femmes au travers de monuments funéraires attiques archaïques et classiques³. S'y concentrent et s'entrecroisent plusieurs préoccupations majeures de la recherche

¹ Cl. BÉRARD, *L'ordre des femmes*, dans *La Cité des Images*, Lausanne, 1984, p. 85. Récemment encore, W. Den Boer écrivait: «It is however, a serious gap in our knowledge that example of ordinary harmonious marriages are nowhere or hardly to be found in the extant literature, including also that of the Greek theatre» (*Private Morality in Greece and Rome*, Leyde, 1979, p. 265).

² Cl. BÉRARD, *op. cit.* (note 1), pp. 85-103.

³ Je pense avoir montré ailleurs qu'un examen attentif et systématique des sources écrites nuance également les stéréotypes habituellement véhiculés: G.R., *Sentiments conjugaux à Athènes aux V^e et IV^e siècles avant notre ère*, dans *A.C.*, 50, 1981, pp. 677-684; cf. G.R., *Les motivations de la natalité à Athènes aux V^e et IV^e siècles avant notre ère*, dans *A.C.*, 40, 1971, pp. 80-110; G.R. et M.-Th. CHARLIER, *Etude d'un comportement social: les relations entre parents et enfants dans la société athénienne à l'époque classique*, *Ibidem*, pp. 589-606.

actuelle — la femme⁴, la mort⁵, l'image⁶ — qui rendraient notre analyse superflue ou redondante si l'abondance de la bibliographie ne cachait mal les contradictions, les ambiguïtés du discours historique et surtout les difficultés — ou l'absence — de dialogue et de confrontation entre catégories de sources⁷. Le relief funéraire attique⁸ a l'avantage, surtout à l'époque classique, d'être accompagné souvent d'une épigramme. La mise en relation des deux « discours » portant sur un même objet constitue dès lors une démarche obligée et doit être perçue comme une clef de lecture intéressante.

Le pilier archaïque, souvent somptueux, met en valeur le jeune athlète ou guerrier héroïsé, symbole d'une aristocratie puissante et sans doute d'autant plus désireuse d'afficher sa valeur qu'elle voit ses pouvoirs sans cesse rognés, de la constitution solonienne aux réformes de Clisthène. Ainsi, la jeune fille ou enfant revêtue d'un élégant chiton, représentée sur le pilier dit de Mégacles, valorise avant tout l'éphèbe héroïsé qu'elle flanque⁹. Le relief d'Anavysos¹⁰

⁴ E.g. D.C. RICHTER, *The Position of Women in Classical Athens*, dans *Cl. J.*, 67, 1971, pp. 1-8; S.B. POMEROY, *Goddesses, Whores, Wives and Slaves. Women in Classical Antiquity*, New York, 1976³; F. DUPRIEZ, *Images de la femme athénienne*, dans *Cahiers des Etudes anciennes*, 7, 1977, pp. 5-19; J. GOULD, *Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens*, dans *J.H.S.*, 100, 1980, pp. 38-59; H.P. FOLEY (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York, 1981; W.K. LACEY, *The Family in Classical Greece*, Londres, 1981²; E.E. VARDIMAN, *Die Frau in der Antike*, Vienne, 1982; S. LAMBROPOULOU, *The Condition of Women in Ancient Greece*, dans *Parousia*, 1, 1982, pp. 444-460; Ed. LEVY (ed.), *La femme dans les sociétés antiques*, Strasbourg, 1983; A. CAMERON et A. KUERT (edd.), *Images of Women in Antiquity*, Canberra, 1983; I. SAVALLI, *La donna nella società della Grecia antica*, Rome, 1983; Cl. MOSSÉ, *La femme dans la Grèce antique*, Paris, 1983; Cl. VIAL, *La femme athénienne vue par les orateurs*, dans *La femme dans le monde méditerranéen. I. Antiquité*, Lyon, 1985, pp. 47-60; A.-M. VERILHAC, *L'image de la femme dans les épigrammes funéraires grecques*, *Ibidem*, pp. 85-112.

⁵ E.g. V. ZINSERLING, *Zum Menschenbild im klassischen attischen Grabrelief*, dans *Klio*, 56, 1974, pp. 369-376; G. GNOLI et J.-P. VERNANT (edd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Naples, 1981 [Paris, Cambridge, 1982]; N. LORAUX, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la cité classique*, Paris, 1981; S. HUMPHREYS, *The Family, Women and Death. Comparative Studies*, Londres, 1983; C.W. CLAIRMONT, *Patrios Nomos. Public Burial in Athens during the Fifth and Fourth Centuries*, Oxford, 1983; D.C. KURTZ et J. BOARDMAN, *Thanatos-Tod und Jenseits bei den Griechen*, Mayence, 1983 (= édition revue de *Greek Burial Customs*, Londres, 1971).

⁶ L'essentiel de la bibliographie relative aux méthodes de décryptage de l'image classique est repris par Cl. BÉRARD et ses collaborateurs, dans *La Cité des Images*, Lausanne, 1984; également Cl. BÉRARD, *Iconographie. Iconologie. Iconologique*, dans *Essais sémiotiques* (= *Etudes de Lettres*, Lausanne, 1983, n° 4), pp. 5-37.

⁷ Sur la « représentation » funéraire: O. HIRSCH-DYCZEK, *La représentation des enfants sur les stèles funéraires attiques*, Universitas Iagellonica, 1983; cf. H. RUEHFEL, *Griechische Kinder. Bilder aus dem Leben in der Antike*, Vienne, 1984.

⁸ Pour les monuments funéraires, voir récemment C.W. CLAIRMONT, *Gravestone and Epigram*, Mayence, 1970 (abrégé CLAIRMONT); R. STUPPERICH, *Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen*, Munster, 1977 (Diss.); B. SCHMALTZ, *Griechische Grabreliefs*, Darmstadt, 1983 (abrégé B. SCHMALTZ).

⁹ G.M.A. RICHTER, *The Archaic Gravestone of Attica*, New York, 1961² (abrégé A.G.A.²), n° 37.

¹⁰ A.G.A.², n° 59.



Fig. 1.
Relief d'Anavyssos.
Athènes, M.N. (*A.G.A.*²,
fig. 153).

révèle une tout autre ambiance (fig. 1). Fait rare au VI^e siècle¹¹, il met en scène mère et enfant dans une relation affective, thème par excellence du monument classique, un siècle plus tard. L'œuvre est très fragmentaire et présente des faiblesses techniques, mais l'image de la main maternelle aux doigts effilés qui enveloppe la tête de l'enfant et rapproche les visages est exceptionnelle. Même si le pilier archaïque véhicule un message d'ordre général, politique ou idéologique — n'oublions pas la lutte farouche qui oppose l'Alcméonide Mégaclos aux tyrans — ou symbolique¹² — la jeune enfant du pilier « de Mégaclos » tient à la main une fleur de pavot —, il peut cependant être personnalisé par l'épigramme. Le *sèma* funéraire devient alors *mnèma* familial individualisé¹³ dont le texte tempère la rigidité typologique et formelle dans laquelle se moultent les héros, de Dermys et Kitylos¹⁴ à Aristion¹⁵. On n'y craint pas de « pleurer l'enfant vertueux »¹⁶.

Ce n'est sans doute pas une simple coïncidence si, au moment où Clisthène jette les bases de la démocratie athénienne, les monuments funéraires attiques disparaissent, insignes par trop voyants du pouvoir des Eupatrides et des Hippeis¹⁷. La première moitié du V^e siècle est désertée à Athènes par la sculpture funéraire. On peut néanmoins en déceler les tendances et les prolongements dans le monde grec insulaire ou colonial, souvent influencé par le pré-classicisme atticisant. Les sculpteurs y reprennent et développent une image — en germe à l'époque archaïque — plus individualisée et familière qui introduit

¹¹ B. SCHMALTZ, pp. 160-161, mentionne 4 exemples.

¹² Malgré toutes les incertitudes et polémiques autour de la stèle « de Mégaclos » (*A.G.A.*², n° 37 = CLAIMONT, n° 1), il est acquis que ce somptueux monument a été renversé vers 535-530, à l'époque de « règlements de compte » entre tyrans et Alcméonides.

¹³ *A.G.A.*², n° 1, 9 et 34.

¹⁴ *A.G.A.*², n° 9.

¹⁵ *A.G.A.*², n° 67.

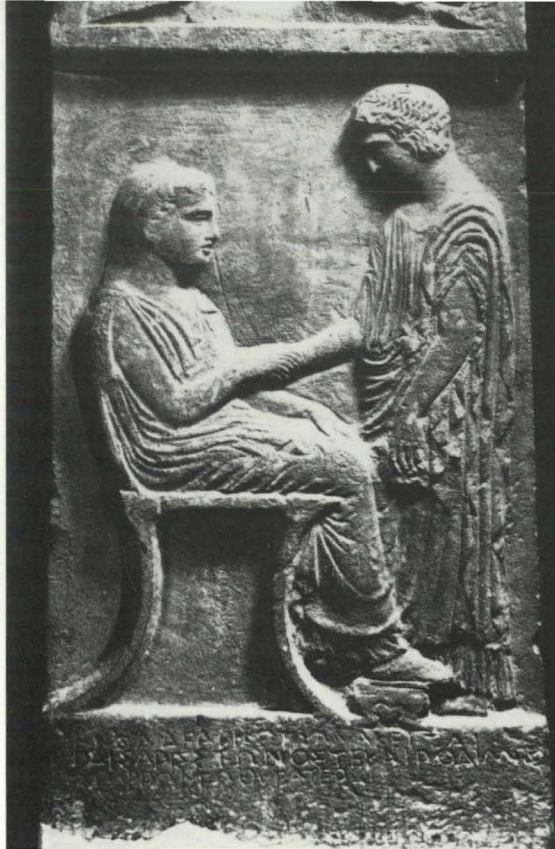
¹⁶ *A.G.A.*², n° 34.

¹⁷ Pour la polémique autour du décret *post aliquanto* (CICÉRON, *De legibus*, II, 26,64) et sa date d'application, je renvoie à B. SCHMALTZ, p. 153; *A.G.A.*², pp. 37-39; CLAIMONT, p. 41; R. STUPPERICH, *op. cit.* (n° 8), pp. 71-85.

Fig. 2.
Stèle d'Aristylla. Athènes, M.N.
(CLAIRMONT, pl. 13, 27).

Fig. 3.
Stèle de Mnésagora et Nikocharès.
Athènes, M.N. (DIEPOLDER, pl. 5).

Fig. 4.
Stèle de Nikobolè et Phyrkias.
Athènes, M.N. (CLAIRMONT, pl. 14, 29).



	2
4	3



les codes de la représentation athénienne classique. Plus rien d'héroïque, en effet, dans la stèle « Borgia »¹⁸ d'esprit ionien, ni dans celle provenant d'Apollonia Pontique, consacrée à Deinès¹⁹ :

« ... Le fils d'Anaxandros, estimé entre tous par ses concitoyens,
» Touchant sans opprobre à la borne de la mort »²⁰.

L'un et l'autre, dans une attitude familière et nonchalante, se penchent vers leur chien, thème déjà attesté sur deux fragments attiques de la fin du VI^e siècle²¹. La grâce de la jeune femme soulevant avec précaution une boîte à bijoux, sur une stèle « cycladique » du Musée de Berlin²², n'a d'égale que la douceur de la jeune enfant de Paros tenant un oiseau dans les mains²³, œuvres d'un classicisme qu'on a peine à qualifier de « sévère ».

Cette image d'un moment de vie privée et quotidienne, la stèle attique va la privilégier dès sa renaissance dans le troisième quart du V^e siècle. Peu important les causes de cette réapparition et sa date exacte²⁴ — abrogation du décret *post aliquanto*, influence des grands programmes sculptés de Périclès, débuts tragiques de la guerre du Péloponnèse aggravés par le λοιμός (« peste ») —, Athènes, entre 440 et 425, renoue, et de manière éclatante, avec la sculpture funéraire. Au héros magnifié sur une stèle étroite, les sculpteurs vont préférer le tableau familial inscrit dans un monument plus large, plus apte à développer une mise en relation des personnages et à traduire une action. La femme y reçoit désormais une place privilégiée. Parmi les plus anciennes représentations, celle d'Aristylla, pleurée par sa mère (fig. 2) :

« Que tu étais gentille, notre fille »²⁵.

Les modèles sont parthénoniens ; la facture, un peu laborieuse ; la composition, conventionnelle. Les mains se joignent au centre géométrique du tableau, marque d'affection et de cohésion familiale plutôt que dexiôsis symbolisant une réunion dans l'éternité²⁶. Rappel populaire de la Coré du grand relief d'Eleusis, Mnésagora, debout, drapée dans un chiton et un himation aux amples et lourds plissés, tend vers son jeune frère Nikocharès une colombe, geste de jeu et d'amitié dont la mort rend le souvenir plus cruel (fig. 3) :

¹⁸ W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen*, Munich, 1969, fig. 557.

¹⁹ B. SCHMALTZ, fig. 5, 2 : CLAIRMONT, n° 8 = W. PEEK, *Griechische Grabgedichte*, Berlin, 1960, 55 (abrégé G.G.) = W. PEEK, *Griechische Vers-Inschriften. I. Grab-Epigramme*, Berlin, 1955, 326 (abrégé G.V.).

²⁰ J'ai tenté, dans la traduction des épigrammes, de rendre l'esprit autant que la lettre, mais aussi — autant que faire se peut — les césures ou le rythme et les sonorités particulières des distiques.

²¹ CLAIRMONT, n° 8 et p. 28 n. 80.

²² Stèle « Giustiniani » : K.F. JOHANSEN, *The Attic Grave-Reliefs*, Copenhague, 1951, fig. 66.

²³ W. FUCHS, *op. cit.* (note 18), fig. 568.

²⁴ Cf. CLAIRMONT, p. 43.

²⁵ CLAIRMONT, n° 27 = PEEK, G.V., 327.

²⁶ B. SCHMALTZ, p. 215 ; cf. G.I. DAVIES, *The Significance of the Handshake Motif in Classical Funerary Art*, dans *A.J.A.*, 89, 1985, pp. 627-640.



Fig. 5.
Stèle d'Hégèso (détail).
Athènes, M.N.
(S. MELETZIS et
H. PAPADAKIS, fig. 43).

« Voici le monument élevé en souvenir de Mnèsagora et Nikocharès.
 » Eux-mêmes ne sont plus là. Enlevés par la fatalité et le destin,
 » A leur père aimé autant qu'à leur mère, ils laissent un immense
 chagrin.

» Car la mort les a fait entrer dans la demeure d'Hadès »²⁷.

Moins tributaire de modèles, l'auteur de la stèle de Nikobolè et Phyrkias (fig. 4) a trouvé un style plus personnel, une formulation à la fois élégante et émouvante dans laquelle texte et image s'accordent avec simplicité²⁸:

« Tu reposes, Phyrkias, ne laissant à ton père que douleur.

» S'il est quelque délice dans la fleur de l'âge,

» La mort tout enlève ».

Au cœur de l'épigramme, la terpsis-τέρψις, terme rare et très fort qui évoque la joie de vivre, le plaisir, la jouissance, la passion amoureuse. Au cœur de

²⁷ CLAIRMONT, n° 22 = PEEK, *G. V.*, 95.

²⁸ CLAIRMONT, n° 29.

l'image, une jeune femme, Nikobolè, qui personnifie ce bonheur dont elle échange les gages avec Phyrkias.

Hègèsò est une des plus belles figures de femme de l'art grec (fig. 5). L'adhésion de l'historiographie est, pour une fois, unanime. Le minutieux décryptage archéologique auquel B. Schmaltz soumet le monument démontre à quel point l'environnement culturel et religieux de celui-ci, loin de réduire l'impact de l'image, rend compte mieux encore de son rôle de *sèma*, de sa vocation de dialogue avec le public²⁹. Touchant tableau d'amour maternel, la stèle d'Ampharetè (fig. 6) est l'une des plus intéressantes de la fin du V^e siècle³⁰. Composition et volumes jouent astucieusement sur l'approfondissement progressif de la stèle plane en stèle-naïskos.

« Je te tiens, enfant de ma fille, mon enfant chérie.

» Nous avons plaisir à vivre et à laisser

» Nos yeux se remplir des rayons du soleil.

» Je te tiens sur mes genoux, mais à présent

» C'est une morte qui tient un mort ».

Ampharetè serait trop jeune, pense-t-on, pour être grand-mère³¹. C'est oublier la répugnance classique à représenter des traits féminins altérés par l'âge. L'idéalisation y est constante. De plus, on peut être grand-mère jeune à Athènes quand on est d'ordinaire mariée à 14 ou 15 ans³².

Pas de texte, pas même de nom pour la jeune femme au miroir³³. Le sentiment d'intériorisation et de mélancolie domine dans cette œuvre ambiguë (fig. 7). Isolée, confinée dans un espace clos par une architecture enveloppante, la jeune fille contemple dans un miroir une image doublement éphémère, le reflet fugitif de sa beauté. Cette simplicité intimiste contraste avec l'élégance apprêtée et somptueuse d'une autre jeune femme anonyme, la « femme assise au lécythe » du Metropolitan Museum³⁴. Un drapé très travaillé et presque diaphane met en valeur toute sa grâce sensuelle (fig. 8). La même qualité callimachéenne des vêtements se retrouve dans la stèle très mutilée d'Aristomachè³⁵:

« Je suis, sur la tombe d'Aristomachè, le signe (*sèma*) de sa piété.

» Puisse Hermès accompagner les gens de bien qui meurent ».

Tous les développements du relief funéraire du IV^e siècle sont en germe dans les monuments de la guerre du Péloponnèse. Hommage familial et image « familière » continuent de s'y conjuguer de manière tantôt sereine et tantôt pathétique, dans un univers stylistique qui intègre, à des degrés divers et avec

²⁹ B. SCHMALTZ, pp. 1-23.

³⁰ CLAIRMONT, n° 23 = PEEK, *G.G.*, 96.

³¹ CLAIRMONT, p. 92.

³² R. FLACELIÈRE, *La vie quotidienne en Grèce à l'époque de Périclès*, Paris, 1959, p. 80.

³³ H. DIEPOLDER, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Munich, 1931, pl. 10.

³⁴ *Id.*, pl. 8.

³⁵ CLAIRMONT, n° 11 = PEEK, *G.V.*, 79.

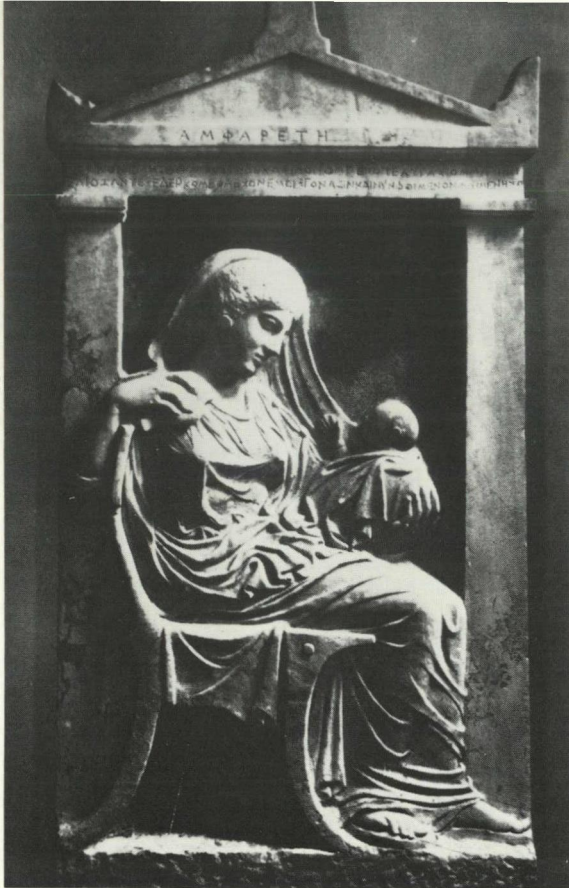


Fig. 6. Stèle d'Ampharetè. Athènes, Musée du Céramique (CLAIRMONT, pl. 11, 23).



Fig. 7. Stèle de la «jeune femme au miroir». Boston, Museum of Fine Arts (DIEPOLDER, pl. 10).

éclectisme, les grandes tendances et évolutions de la sculpture contemporaine. Les guerriers héroïsés sont devenus rares et, à part Dexiléos, stéréotype du cavalier-vainqueur terrassant son adversaire³⁶, gagnent en humanité ce qu'ils perdent en fierté³⁷.

La catégorie « portrait de famille avec défunte » évolue mal au IV^e siècle. A force d'accroître le nombre des personnages dans un espace élargi et approfondi, la composition, très unitaire jusqu'ici et construite pour valoriser le défunt, finit par se dissoudre dans une galerie confuse de types indifférents³⁸. L'accentuation du climat de douleur est perceptible dans la stèle de Polyxénè³⁹. Le penthos-πένθος laissé aux proches est le thème de l'épigramme. La composition, structurée au départ d'une gradation diagonale, développe un subtil jeu de plans (fig. 9). Le cadre recule et s'efface pour donner plus de liberté aux protagonistes. Toute l'attention se concentre sur le geste de tendresse de la mère à l'égard de son enfant. Mais à la notation quotidienne se mêle un sentiment ambigu d'accablement. L'image, au IV^e siècle, traduit plus souvent et plus librement des sentiments douloureux.

³⁶ W. FUCHS, *op. cit.* (note 18), fig. 577.

³⁷ H. DIEPOLDER, *op. cit.* (note 33), pl. 50.

³⁸ Par exemple, la stèle de Damasistratè: JOHANSEN, *op. cit.* (note 22), fig. 24.

³⁹ CLAIRMONT, n° 50 = PEEK, *G. V.*, 345.



Fig. 8. Stèle de la « femme assise au lécythe ». New York, M.M. (DIEPOLDER, pl. 8).

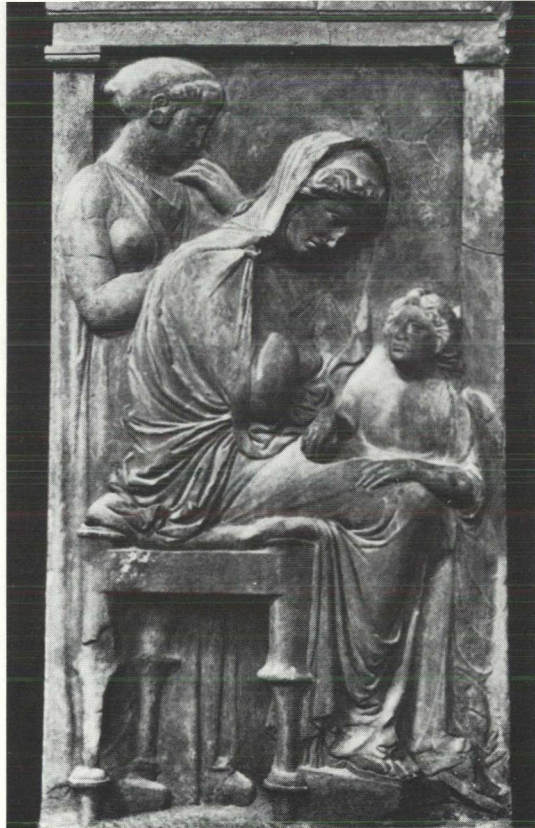


Fig. 9. Stèle de Polyxéna. Athènes, M.N. (DIEPOLDER, pl. 40).

Ktésiléos et Théano (fig. 10) illustrent d'éclatante façon le thème privilégié du couple, ce couple athénien auquel l'historiographie persiste imperturbablement à dénier tout droit à l'harmonie. Dominent ici l'émotion contenue, l'isolement de chacun dans une contemplation passive de l'autre, la grâce fragile de Théano, image de l'éphémère⁴⁰. Par son extraordinaire dépouillement, la scène de rencontre du lécythe de Munich⁴¹ est peut-être plus éloquente encore (fig. 11). Point de texte ni de décor, seule la paroi nue du vase en marbre sur laquelle se détache, en un moyen relief aux subtils dégradés, un homme et une femme qui s'approchent l'un de l'autre et se serrent la main. De facture commune, par contre, l'image de Mélitè et Onésimos unis par la main est traduite en hexamètres et tétramètres plus réussis⁴² :

« Salut, tombeau de Mélitè ; une femme de bien repose ici.

» Aimant en retour Onésimos, ton mari qui t'aimait, tu étais la meilleure des femmes.

» Voilà pourquoi il pleure ta mort, car tu étais une femme de bien.

» Salut à toi, époux aimé entre tous ; aime aussi les miens ! »

⁴⁰ H. DIEPOLDER, *op. cit.* (note 33), pl. 22 = W. FUCHS, *op. cit.* (note 18), fig. 575.

⁴¹ H. DIEPOLDER, *op. cit.* (note 33), pl. 34.

⁴² CLAIMONT, n° 39.



Fig. 10.
Stèle de Ktésiléos et Théano.
Athènes, M.N. (DIEPOLDER, pl. 22).



Fig. 11.
Lécythe de Munich, Glyptothèque (DIEPOLDER, pl. 34).

Fig. 12.
Stèle de Hiéron et Lysippè. Athènes, M.N.
(DIEPOLDER, pl. 54).



Fig. 13.
Stèle de Mnésaretè. Munich, Glyptothèque
(DIEPOLDER, pl. 27).



Rarement le partage et la réciprocité de l'amour — φιλοῦντα ἀντιφιλοῦσα — ont été si fortement exprimés. Faut-il y voir, avec Ch. Clairmont⁴³, une influence de Platon et d'Aristote? La notion de φιλία, il est vrai, définit assez fréquemment chez les deux philosophes la nature des sentiments qui doivent unir mari et femme⁴⁴, mais l'idée de « retour » et d'identité apparaît surtout dans le « fonctionnalisme » autarcique du couple aristotélicien⁴⁵. Dans la deuxième moitié du siècle, la stèle de Rhamnonte (fig. 12), à la mémoire d'Hiéron et de Lysippè⁴⁶, illustre admirablement l'idée d'affection en retour. A une époque où la vulgarisation de la stèle a tendance à aller de pair avec la banalité des thèmes et la médiocrité de la facture, nous avons ici un rare moment de grâce et d'émotion. Le regard d'Hiéron tente de rencontrer celui de Lysippè, déjà en mouvement de séparation, mais qui répond par une affectueuse inclinaison de la tête. La silhouette haute et élégante de la jeune femme, qui se détache presque en ronde-bosse, est saisie dans une fugace attitude de rotation. On ne reconnaîtra assurément pas une telle ἀντιφιλία à Antiphilos, malgré son nom, plus satisfait de lui-même que vraiment amoureux :

- « Ni les robes, ni les bijoux ne suscitaient son admiration,
- » Mais son époux dont elle aimait la sagesse.
- » Au lieu de ta jeunesse, Dionysia,
- » C'est ta tombe qu'orne Antiphilos, ton mari »⁴⁷.

Solitude, amertume. La mort n'est décidément pas signe d'espoir dans la société athénienne classique. La jeune adolescente, peut-être l'enfant de Mnésaretè, debout devant elle, s'unit par le mouvement de la tête au buste affaissé de la défunte, dessinant par un arc de cercle les contours d'un univers fermé (fig. 13). Le geste de coquetterie de la main droite, tout empreint de séduction chez Hégèse, paraît ici dérisoire. L'image n'y marque plus l'inéluctable fatalité :

- « Elle a quitté son époux et ses frères et ne laisse à sa mère que tristesse,
- » Mais aussi un enfant et la gloire impérissable d'une grande vertu.
- » Mnésaretè est arrivée au bout du chemin de toute sagesse,
- » Dans la chambre de Perséphone désormais retenue »⁴⁸.

Eukolinè devait tenir dans les mains un miroir, des bandelettes ou peut-être un bijou, objets d'agrément qui renvoient à la vie⁴⁹. Le distique est remarquablement composé et, par les sonorités différentes de l'hexamètre et du pentamètre, rend plus sensible encore le caractère inéluctable et tragique du destin :

- « Pleine de vie et de gaîté, elle s'appelait Eukolinè.

» Sous terre elle repose, remplissant le destin pour lequel elle était née ». La foi en la vie terrestre, seule digne d'intérêt, est révélée encore par ce cri du cœur d'une femme défunte —

⁴³ ID., p. 118.

⁴⁴ G. RAEPSAET, 1981 (*op. cit.*, note 3), p. 683.

⁴⁵ *Ethique à Nicomaque*, VIII, 7, 3; *Eudème*, VII, 2, 12.

⁴⁶ B. SCHMALTZ, p. 19.

⁴⁷ CLAIRMONT, n° 20.

⁴⁸ CLAIRMONT, n° 30 = H. DIEPOLDER, *op. cit.* (note 33), pl. 27.

⁴⁹ CLAIRMONT, n° 14.



Fig. 14.
Stèle « des Adieux ».
Athènes, M.N.
(DIEPOLDER, pl. 47).

« Hadès est jaloux des humains ... »⁵⁰ —
et l'idée d'héroïsation, battue en brèche par l'épigramme à la mémoire
d'Héracléia⁵¹ :

« S'il était juste de compter une mortelle au nombre des Immortelles,
» Ce serait ta récompense, Héracléia.
» Mais enlevée à la fleur de l'âge, tu as quitté ta mère Simo
» Pour la demeure de Perséphone ».

Ce repli sur soi à l'émotion contenue, si fréquemment représenté au IV^e
siècle, peut aussi, surtout dans la seconde partie du siècle, faire place à une
expression plus passionnée et pathétique. Dans la scène « d'Adieu » — ou de
rencontre — du Musée national d'Athènes⁵², toute la densité de la vie inté-
rieure des deux femmes éclate dans les regards et gestes échangés (fig. 14).

⁵⁰ ID., n° 64.

⁵¹ ID., n° 62. Nous retrouvons l'opposition entre la mort fatale et redoutée et la *gaudia vitae*
dans les *carmina epigraphica* latins : D. PIKHAUS, *Levensbeschouwing en milieu in de latijnse*
metrische inscripties, Bruxelles, 1978, *passim*.

⁵² H. DIEPOLDER, *op. cit.* (note 33), pl. 47.

Mais « au-delà » ou « en deçà » de l'image et de l'épigramme, peut-on percevoir une réalité historique ou faut-il n'y trouver que les fantasmes d'un imaginaire, ou encore un rituel de gestion de la mort, comme le suggère J.-P. Vernant⁵³? On ne saurait, en tout cas, être plus explicite dans l'invitation au dialogue que l'épigramme de Dionysos d'Oinoé —

« De lui et des autres, le relief présente l'image »⁵⁴ —
où texte et représentation se reconnaissent et s'instituent comme *mnèma* et *sèma* d'une réalité à laquelle ils renvoient.

Alors, quelle réalité de la femme à travers cet *ars moriendi*? Femmes absentes au VI^e siècle; femmes belles, irréprochables et aimées, amèrement pleurées aux V^e et IV^e siècles? Conclusions brèves auxquelles nous amènerait une lecture immédiate, à la manière d'un des récents exégètes de la stèle funéraire⁵⁵. Celles aussi assurément qu'attendent dédicants et commanditaires en faveur du défunt, et à travers celui-ci, pour eux-mêmes et l'« ordre social » qu'ils défendent ou représentent.

Au VI^e siècle, c'est l'idéologie politique des Eupatrides et des Hippeis qui transparaît dans le somptueux pilier au héros guerrier, défenseur de la Cité et de ceux qui la dirigent. Les valeurs publiques cèdent parfois la place cependant aux sentiments privés, comme dans le fragment d'Anavysos. L'Athènes démocratique célèbre aussi sa force et sa cohésion dans les monuments collectifs aux soldats tombés mais, alors que le relief de la villa Albani⁵⁶ et la stèle de Chalandri⁵⁷ peuvent encore apparaître comme des hommages publics de la cité pendant la guerre du Péloponnèse, Dexiléos, mort au combat en 394, est honoré par ses proches⁵⁸.

C'est bien un autre système de valeurs qu'adopte et défend la stèle classique. Fondé sur la cellule familiale, il célèbre les vertus privées, qu'on qualifierait volontiers aujourd'hui de traditionnelles ou bourgeoises. « Bonne fille, bonne épouse et bonne mère », l'image de la femme conforterait la « vision orthodoxe » de la vie quasi monacale au gynécée. Les hommes valoriseraient le rôle de la femme au foyer « pour mieux l'y enfermer »⁵⁹. Cette optique nous paraît pourtant restrictive et unilatérale. Il n'y a pas que des Pénélopes sur nos stèles. Y figurent aussi de nombreux « bons époux, bons fils, bons pères » que les historiens n'ont jamais considérés comme vivant cloîtrés dans un andrôn.

⁵³ J.-P. VERNANT, dans G. GNOLI et J.-P. VERNANT, *op. cit.* (note 5), p. 24.

⁵⁴ CLAIRMONT, n° 67.

⁵⁵ R. STUPPERICH, *op. cit.* (note 8), pp. 86-135.

⁵⁶ W. FUCHS, *op. cit.* (note 18), fig. 569.

⁵⁷ CLAIRMONT, n° 28.

⁵⁸ W. FUCHS, *op. cit.* (note 18), fig. 577. Le rôle du discours funèbre sur la mort civique comme ferment idéologique est mis en évidence par N. LORAUX dans sa thèse (*op. cit.*, note 5) et dans G. GNOLI et J.-P. VERNANT, *op. cit.* (note 5), pp. 31-32.

⁵⁹ A.-M. VERILHAC, *op. cit.* (note 4), p. 111.

Au-delà du renforcement de la cohésion familiale, nous décelons une mise en exergue des sentiments affectifs réciproques dans le couple et la parenté. Touchant autant la fille que le garçon, la femme que l'homme, l'affection peut se muer en passion et en plaisir. La φιλία peut être aussi τέρφεις. Le discours n'y est banal qu'en apparence car il contredit largement la tradition historiographique. Gustave Glotz, le grand historien de la cité grecque, ne résumait-il pas : « des filles, on n'en veut pas du tout ; plus d'un fils, c'est trop »⁶⁰, faisant sien, comme beaucoup d'historiens encore aujourd'hui l'« effet de manche » de Démosthène dans le *Contre Nééra*⁶¹ : « Les courtisanes, nous les avons pour le plaisir ; les concubines, pour les soins de tous les jours ; les épouses, pour avoir une descendance légitime et une fidèle gardienne du foyer ». L'historiographie a généralement préféré cette source narrative — même s'il s'agit d'un discours de logographe⁶² — à l'iconographie des reliefs funéraires et aux distiques élégiaques⁶³.

Nos femmes aimées et filles pleurées relèveraient-elles donc d'une intensification littéraire contrastant avec la médiocrité du réel⁶⁴ ? Faudrait-il parler, à propos de leurs évocations, d'« invention » ?

Malgré les écueils méthodologiques inhérents au passage du discours à l'histoire des gens — plus encore lorsqu'il s'agit d'histoire des sentiments quotidiens —, je pense qu'on ne peut guère contester l'adhésion de la population attique à des valeurs affectives développées dans le cadre de la cellule familiale. Il y a bien ici, comme sur les vases⁶⁵, une vision positive de la dignité féminine.

Le « discours imaginaire » de l'eikôn funéraire, c'est, en définitive, une norme socio-psychologique, un état d'être et de paraître, un mode de gestion de la mort sans doute, mais surtout, à mes yeux, un mode de gestion de la vie⁶⁶. On pourrait même inverser les rapports du réel et du stéréotype que je vois mieux associé à l'admiration transcendante des héroïnes, ou vénale des hétaires.

La femme athénienne apparaît bien au IV^e siècle comme un pivot de la cohésion familiale, de sa vie et survie comme groupe organisé au moment où l'encadrement de la cité défaille. Mais l'image qui lui est offerte n'a rien d'affadi. Elle ne manque ni de force, ni de renouvellement formel, ni d'originalité créatrice.

⁶⁰ G. GLOTZ, *La cité grecque*, 2^e éd., Paris, 1953, p. 306.

⁶¹ DÉMOSTHÈNE, LIX, 122.

⁶² Pour Claude VIAL, *op. cit.* (note 4), la femme athénienne apparaît avant tout devant le tribunal comme un élément de transmission d'une lignée légitime, relevant d'archétypes élaborés par la société masculine.

⁶³ Et même à de nombreuses sources littéraires méconnues : cf. *supra*, note 3.

⁶⁴ Cf. H.P. FOLEY, *The Concept of Women*, dans *Reflections (op. cit., note 4)*, pp. 127-168.

⁶⁵ Cl. BÉRARD, *op. cit.* (note 1), pp. 89-90.

⁶⁶ Le monde attique se singularise par une individualisation incontestable du rituel funéraire, beaucoup plus marquée que dans la plupart des autres sociétés : J.-P. VERNANT, dans G. GNOLIET J.-P. VERNANT, *op. cit.* (note 5), pp. 11-12.

EARLY NETHERLANDISH CANVASES: DOCUMENTARY EVIDENCE

DIANE WOLFTHAL

The change from panel to canvas as the preferred paint support evolved slowly over hundreds of years. Recently the early stages of this development have received considerable attention. Laboratory examinations of several fifteenth and early sixteenth century canvases have been published.¹ Other studies have investigated linnen cloths in Austria, painted hangings at Reims, or general aspects of early canvas painting.²

This article will examine a previously neglected area: documentary evidence concerning Netherlandish canvases painted between 1400 and 1530.

¹ E. and V. BOSSHARD-VAN DER BRUGGEN, "Konservierung einer Tüchleinmalerei," *Maltechnik*, LXXX, Jan. 1974, pp. 16-20; L. MASSCHELEIN-KLEINER et al., "Examen et traitement d'une détrempe sur toile attribuée à Thierry Bouts," *Brussels. Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bulletin*, XVII, 1978/79, pp. 5-21; L. MASSCHELEIN-KLEINER et al., "Examen et traitement d'une détrempe sur toile du XVI^e siècle," *Brussels. Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bulletin*, XVIII, 1980/81, pp. 21-29; A. PHILIPPOT et al., "L'Adoration des Mages de Bruegel au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles," *Brussels. Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bulletin*, XI, 1969, pp. 5-33; G. PIEH, "Aspekte einer Dürer-Restaurierung," *Maltechnik*, April 1985, pp. 22-33.

² E. D. BOSSHARD, "Tüchlein malerei-eine billige Ersatztechnik?" *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLV, 1982, pp. 31-42; F. POMAREDE, "Les 'Toiles peintes' du Musée de Reims," *Mémoires de la société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne*, XCI, 1976, pp. 229-242; M. RENACHER, "Painted Lenten Veils and Wall Coverings in Austria: Technique and Conservation," *Conservation within Buildings*, IIC-Congress, 1980, pp. 142-148; P. VANDENBROECKE, "Laat-middeleeuwse doekschilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden, Repertorium der nog bewaarde werken," *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1982, pp. 29-59; D. WOLFTHAL, "The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530," unpublished doctoral dissertation, New York University, 1983; D. WOLFTHAL, "The Technique of Early Netherlandish Canvases," *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VI* (in press); EAD., *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting*, Cambridge, University Press, 1987 (in press); R. H. MARIJNISSEN, *Paintings: Genuine, Fraud, Fake*, Brussels, 1985, pp. 70-77; C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres du XV^e siècle*, Brussels, 1985, p. 21.

Although such paintings were common at the time, only about seventy-five survive (figs. 1-3). Fortunately, contemporary wills, inventories, commissions, art treatises and court rulings reveal a wealth of information. This paper will focus on two areas of interest: canvas painting in Bruges and the technique of Early Netherlandish canvases. An appendix includes selected documents and a list of art treatises that offer information on canvas painting.

Canvas Painting in Bruges

The local Guild of St. Luke comprised three major trades: saddlers, glass and mirror workers, and painters. The latter, in turn, were divided into two sections: *schilders* and *cleederscrivers*.³ The first term was applied to artists whose primary occupation was the painting of panels. Petrus Christus and Gerard David, for example, are referred to in guild records as *schilders*.⁴ *Cleederscrivers*, on the other hand, denotes painters on fabric,⁵ and is used in the guild registers to refer to artists known to have worked on cloth, such as Jacob Bevelant.⁶ The two groups were distinct entities. Registers of the guild, listing each year's masters, apprentices, officials, and obituaries, repeatedly specify whether a painter is a *schilder* or a *cleederscriver*. Furthermore, at least three times during the fifteenth century, one group sued the other.⁷

Guild obituary lists indicate that before the death of Gerard David in 1523 approximately four out of ten painters were *cleederscrivers*. Furthermore, guild registers dating prior to 1530 reveal that *cleederscrivers* comprised about forty per cent of painters who became deans of the guild and almost half of painters who became governors. During the fifteenth century approximately one-third of the painters on the governing board were cloth painters. Clearly,

³ C. VANDEN HAUTE, *La Corporation des Peintres de Bruges*, Bruges/Courtrai, 1913; D. VAN CASTEELE, "Documents divers de la Société S. Luc à Bruges," *Annales de la Société d'Emulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre*, 3rd ser., I, 1866, pp. 1-438. For a parallel situation in London, see W. A. D. ENGLEFIELD, *The History of the Painters — Stainers Company in London*, London, 1923.

⁴ D. VAN CASTEELE, *op. cit.*, pp. 269, 178; C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, pp. 34, 40, 46-47, 49.

⁵ *Ibid.*, p. v; E. GAILLARD, "Tables des noms de familles, tables des noms de lieux, glossaire flamands," in L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Inventaire des archives de la ville de Bruges*, Bruges, 1879-1882, pp. 366, 878; E. VERWIJS and J. VERDAM, *Middelnederlandsch Woordenboek*, The Hague, 1894, III, p. 1498; D. VAN CASTEELE, *op. cit.*, pp. 7, 8; L. CAMPBELL, "The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century," *Burlington Magazine*, CXVIII, April 1976, p. 191; L. DE PAUW-DE VEEN, *De Begrippen 'Schilder,' 'Schilderij' en 'Schilderen' in de Zeventiende Eeuw*, Brussels, 1969, p. 50; J. VERSYP, *De Geschiedenis van de Tapijtkunst te Brugge*, Brussels, 1954, p. 37.

⁶ For Bevelant, see below.

⁷ See below and appendix, documents for 1458 and 1463.

the registers indicate not only that the cloth painters were numerous, but also that they filled positions of power within the guild proportionate to their numbers.

The *keuren* involving the cloth painters amplify our knowledge of canvas painting in Bruges. The first decision that mentions *cleederscrivers* dates from 1444. It is a brief ruling concerned with maintaining a high standard for paintings on fabric.⁸ The first major decision concerning the cloth painters dates from 1458.⁹ In this lawsuit, the dean and panel painters sue the *cleederscrivers* Berthelmeuse Dringhenbeerch and Janne Vanden Gouden¹⁰ for exhibiting paintings, a practice not permitted them. The cloth painters, on the other hand, argue that they should be allowed to exhibit paintings, and that no legal distinction should be made between the two groups. The court ruled that *cleederscrivers* might paint statues, cloths, and panels, as long as they did not exhibit their works, but limited themselves to accepting orders from their homes or shops. Furthermore, cloth painters were forbidden to hire panel painters' apprentices. The decision ends with instructions on how to properly paint on linen, according to the rules of the trade. The decision reveals that in 1458, 148 years after the first recorded instance of painting on cloth in Bruges,¹¹ both groups of painters were working on cloth as well as on panel, but that the *schilders* were thought of as the "regular" painters, whereas the *cleederscrivers*, even though they comprised about forty per cent of all painters, were thought of as the "others".

The second major lawsuit concerning the *cleederscrivers* dates from 1462. This time the cloth painters, along with the glass and mirror workers, sued the panel painters and saddlers for monopolizing the position of guild dean. The court ruled in favor of the cloth painters and declared that each of the three major trades should be represented as dean once every three years. Moreover, the court ruled that of the seven members of the governing board, two should be saddlers, two glass and mirror workers, two panel painters, and one a cloth painter.¹² Thus, *cleederscrivers* would be represented more or less in proportion to their numbers. This decision was obeyed, to judge from the registers of the guild.

The third major lawsuit involving the *cleederscrivers*, dated 1463, again reveals the rivalry between the two groups of painters. It reopens the questions raised in the decision of 1458.¹³ This time the court reversed itself.

⁸ D. VAN CASTEELE, *op. cit.*, p. 21.

⁹ *Ibid.*, pp. 28-30.

¹⁰ For these painters, see C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, pp. 5, 12-13, 40-41; D. VAN CASTEELE, *op. cit.*, pp. 376, 310.

¹¹ In 1309/10 Boudine van Ysenberghe made a painting on cloth for the sheriff's room in Bruges, see C. DEHAISNES, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois, et le Hainault avant le XV^e siècle*, Lille, 1886, I, pp. 189-190.

¹² D. VAN CASTEELE, *op. cit.*, pp. 30-32.

¹³ *Ibid.*, pp. 32-33.

Cleederscrivers were allowed to exhibit their works freely. The only restriction would be that they could not use oil paint, which was to remain a monopoly of the panel painters.

To put these legal decisions into their proper perspective, one must understand the guild system of the time. According to Lorne Campbell:

“The guilds were formed mainly to protect the economic interests of the prosperous master craftsmen. The Painter’s Guilds were no exception, and their regulation, though varying from town to town, pursued the common aim of maintaining monopolies and restricting competition.”

Campbell further points out that painters “vigorously defended their privileges against allied crafts.”¹⁴ Conway cites one such example:

“It occasionally happened that two guilds claimed exclusive right to a certain kind of work. As a rule, the work which belonged to the members of one guild were forbidden to members of all others. For example ... at Bruges ... painters were not allowed to make miniatures, and miniaturists were forbidden to paint pictures...”¹⁵

A ruling of 1447 forbade illuminators from painting in oil¹⁶ — the same prohibition applied sixteen years later to cloth painters. In other lawsuits, the guild of St. Luke in Bruges, the “most hysterical”¹⁷ of the Flemish painters’ guilds, was able to restrict the illuminators even further.

Not only did the cloth and panel painters of Bruges sue each other, and sue the illuminators of their city, they also, together with other guilds of Bruges, sued craftsmen in a neighboring town, L’Écluse (Sluys). L’Écluse, a town ten miles from Bruges, connected with it by a canal, was Bruges’ only harbor on the sea. Bruges was economically dependent on privileges it enjoyed in L’Écluse. This situation resulted in several disputes between the two towns. One of these was settled in a decision of 1441, in which Philip, Duke of Burgundy, ruled in favor of Bruges, and severely limited the rights of craftsmen in L’Écluse, including both *schilders* and *cleederscrivers*.¹⁸

Little is known about the lives of cloth painters active in Bruges. Although *schilders* such as Petrus Christus and Gerard David have been the subjects of monographs, the name of *cleederscrivers* such as Berthelmeuse Dringhenbeerch and Janne Vanden Gouden are unknown to art historians. No extant work can be linked to the name of a cloth painter from Bruges. The date when such painters became apprentices and masters, the names of their teachers and students, their place of birth, whether their fathers were masters,

¹⁴ L. CAMPBELL, *op. cit.*, p. 191.

¹⁵ W. M. CONWAY, *The Van Eycks and Their Followers*, London, 1921, pp. 94-95.

¹⁶ “Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges,” *Le Beffroi*, IV, 1872-73, pp. 244-245.

¹⁷ L. CAMPBELL, *op. cit.*, p. 191.

¹⁸ L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *op. cit.*, V, pp. 231, 237, 248; M. LETTS, *Bruges and Its Past*, Bruges/London, 1924, pp. xii, 105.

the approximate date they died — these dry facts can be culled from the guild records. With few exceptions nothing more is known about the *cleeders-scrivers*.

One exception is Jacob Bevelant, a son of a painter, who became a master himself in 1486, the same year that he accepted his first apprentice.¹⁹ Two years later, Bevelant's name appears in the register of the guild of St. Luke in Tournai.

A second painter, Pieter Voghelare, also appears in a document other than the Bruges guild register. In 1485 he was apprenticed to Maertin de Heer, a *cleedersscriver*. More than forty years later, over the years 1529-31, Voghelare made payments for an old panel painting that he had bought from the church of Saint Gilles in Bruges. Campbell rightly concludes that at least in this instance he functioned as an art dealer.²⁰

A commission for a third cloth painter, Guillaume Helync, is known. Helync, a master in 1473, a teacher of three apprentices over the next sixteen years, and an official of the guild, was commissioned over the years 1525-26 to paint a tapestry cartoon of the Virgin.²¹

Documents reveal the variety of canvases available in Bruges. In 1411/12, Janne Pauwels painted a standard on linen, and five years later, Willem van Meenine painted 152 linen pennons.²² In 1460 Alessandra Strozzi asked her sons in Bruges to buy, for no more than three florins each, canvas paintings of an *Adoration of the Magi*, a peacock among foliage, and a *Holy Face*, for resale.²³ An inventory of the Tanners Guild of Bruges, dated 1479, describes a linen painted with a lion holding a flag with the coat of arms of the guild, which was displayed in front of the chimney.²⁴ Full-scale cartoons for fourteen tapestries showing the life of St. Anatole were painted on linen in Bruges. The tapestries were ordered in 1502 by the canons of the church of St. Anatole in Salins, in the Jura region of France, and cost a total of 1829 pounds, of which 129 were for cartoons, 39 for linen, and 84 for the actual painting.²⁵ An

¹⁹ C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, pp. 37-38.

²⁰ D. VAN CASTEELE, *op. cit.*, pp. 288, 304; C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, p. 36; W. H. J. WEALE, "Comptes de la fabrique de l'église de Saint Gilles à Bruges," *La Flandre*, II, 1868-69, pp. 59, 202; L. CAMPBELL, *op. cit.*, p. 197.

²¹ D. VAN CASTEELE, *op. cit.*, p. 318. Another Bruges painter that may be a *schildersscriver* is Kerstiaen van Somerghem. See G. HULIN DE LOO, "Ein authentisches Werk von Goossen van der Weyden," *Jahrbuch der königliche preuszischen Kunstsammlungen*, 1913, p. 70; C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, pp. 56, 61, 261; D. VAN CASTEELE, *op. cit.*, p. 397.

²² J. DUVERGER, "Brugse Schilders ten tijde van Jan van Eyck," *Musées Royaux des Beaux-Arts. Bulletin. Miscellanea Erwin Panofsky*, March/Sept. 1955, pp. 110-111.

²³ M. WACKERNAGEL, *The World of the Florentine Renaissance Artists*, trans. by A. Lucks, Princeton, 1981, p. 154 n. 1; C. GUASTI, ed., *Lettere di Una Gentildonna Fiorentina del Secolo XV ai Figliuoli Esuli*, Florence, 1877, pp. 224, 230.

²⁴ "Inventaire du mobilier de la Corporation des Tanneurs de Bruges," *Le Beffroi*, II, 1864-65, p. 270.

²⁵ B. PROST, "La Tapisserie de Saint Anatole de Salins," *Gazette des Beaux-Arts*, VIII, 1882, pp. 503-504, 506.



Fig. 1. Gerard David, *Adoration des Mages*. Florence, sopr. Gallerie (Copyright Gabinetto Fotografico).



Fig. 2. Gerard David, *Deposition*. The Frick Collections, New York (Copyright du Musée).

inventory dated 1507 of the Carmelite convent of Notre Dame at Bruges lists a cloth painted in water color depicting the death of the Virgin, which was donated by a nun on a fixed income.²⁶

Artists' names are cited only for the flags. These painters, Janne Pauwels and Willem van Meenine, were important officials of the guild. The latter even served as dean.²⁷ The register does not indicate at this early date whether they were *schilders* or *cleederscrivers*, but certainly not all canvases were painted by cloth specialists. Jan van Eyck, the most famous panel painter of Bruges, may well have painted three canvases, now lost, but known through documents.²⁸

At least six surviving canvases dated before 1530 can be connected to Bruges. The prolific panel painter Gerard David produced an *Adoration* and a *Deposition* (figs. 1-2). For Lancelot Blondeel, another *schilder*, fewer works survive, but four are canvases. One of these falls before 1530, the *Legend of Sts. Cosmas and Damian* in the church of St. Jacques, Bruges (1523).²⁹ The only extant Early Netherlandish maps and banner painted on canvas were also produced in Bruges (fig. 3).³⁰

Van Mander, in his biography of "Rogier of Bruges" observed:

"In desen tijt had men de maniere/te maken groote doecken/met groote beelden in/die men ghebruyckte om Camers mede te behangen/als met Tapijtsjerije/en waren van Ey-verwe oft Lijm-verwe ghedaen. Hier in was hy een goet Meester: en ick meen wel van hem te Brugge eenighe van deze doecken gesien te hebben..."³¹

One of the few art centers that was not a tapestry center as well, Bruges was situated at the heart of the Flemish linen trade.³² Is it any wonder that artists faced with a scarcity of locally produced tapestry on the one hand, and an abundance of linen on the other, turned to painting on cloth?

²⁶ W. H. J. WEALE, "Le couvent des Sœurs de Notre Dame dit Sion, à Bruges," *Le Beffroi*, III, 1866-70, p. 85. It is often assumed that painted cloths adorned the triumphal entry into Bruges of Charles V in 1515. This is not documented, but in 1474 in Lyon such cloths adorned an entry. See A. MAYOR, *Prints and People*, New York, 1971, p. 253; R. DU PUY, *La tryumphant Entrée de Charles ... en Bruges*, intro. by S. Anglo, Amsterdam/New York, n.d., p. 21; G. KERNODLE, "Renaissance Artists in the Service of the People," *Art Bulletin*, XXV, 1945, p. 73; G. PAPST, *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, 1893, p. 319.

²⁷ C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, pp. 214-216, 225; D. VAN CASTEELE, *op. cit.*, pp. 345, 392.

²⁸ D. WOLFTHAL, "Canvas Painting," pp. 32-38; E. DHANENS, *Hubert and Jan van Eyck*, n.p., 1980, p. 68.

²⁹ M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, comments and notes by N. VÉRONÉE-VERHAEGEN and H. PAUWELS, trans. by H. Norden, New York, 1971, VIb, pp. 103 no. 179, 104 no. 192 and New York, 1974, XI, p. 101 nos. 298-301; C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, pp. 62, 197, 221. A third *schilder* from Bruges, Hues de la Motte, painted a canvas, once in Lille, now lost. See J. HOUDOY, *Etudes artistiques. Artistes inconnus des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1877, p. 38; D. VAN CASTEELE, *op. cit.*, p. 292; C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, pp. 43, 45, 57.

³⁰ D. WOLFTHAL, "Canvas Painting," cat. nos. 21-23. For another possible canvas from Bruges, see R. H. MARIJNISSEN, *op. cit.*, p. 334.

³¹ C. VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck*, Utrecht, 1969, fol. 203.

³² J. HORNER, *The Linen Trade of Europe*, Belfast, 1920, pp. 344-346.



Fig. 3. Ecole de Bruges, *Bannière de Lépreux*. Paris, Musée du Louvre (Copyright du Musée).

In Bruges, as mentioned above, approximately *forty* per cent of all painters specialized in canvas. This compares to approximately *four* per cent in Antwerp over the years 1509 to 1530.³³

³³ Between 1509 and 1530 only eleven cloth painters became masters, while in the 1520s and 30s, more than three hundred new masters are recorded. See R. ROMBOUTS and T. VAN LERIEUS, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, The Hague, 1966, pp. 66, 72, 90, 94, 99, 102-104, 106, 115, 116 and L. VOET, *Antwerp: The Golden Age*, Antwerp, 1973, p. 356.

Soil reports that in 1422 Jean Bevelent, a native of Bruges, was inscribed in the register of the Guild of St. Luke at Tournai. He was awarded the right to paint works on cloth, called "drap de Bruges" and one such work served as his masterpiece.³⁴ According to La Grange, in 1488 Jacob Bevelant, also a native of Bruges and perhaps a relative of Jean, became a master in Tournai "seulement pour paindre ouvraige à destrempe appelé draps de Bruges." Only two years earlier Jacob had become a master *cleederscriver* in Bruges and accepted his first apprentice.³⁵ It is striking that Tournai, which itself produced many painted canvases, permitted natives of Bruges to paint "drap de Bruges." Did this phrase refer to a specific type of painted cloth or to canvas painting in general? Despite the survival of only a handful of canvases painted in Bruges, evidence suggests that Bruges was *a* center, if not *the* center, for such paintings in the Netherlands.

The Technique of Canvas Painting

Our knowledge of the technique of canvas painting is greatly enriched by documents. Linen is at times specified as the material used for paint supports. An inventory of the goods of Corneille Haveloes of Brussels, dated 1505, lists "een lynen geschildert cleet" and "Een groote lynwate geschildert cleet."³⁶ Fazio, in his *De Viris Illustribus* of 1456, describes paintings by Roger van der Weyden "in linteis picturae."³⁷ Numerous documents mention painted "toile", such as a tapestry cartoon commissioned in 1441 from Jacques Daret.³⁸

Just as surviving canvases vary in weave, so documents indicate that a stronger linen, "bougueran", was at times preferred especially for flags and banners. In 1418/19 the account books of the city of Cambrai list "une banniere de bougueran armoye" painted with the arms of the city.³⁹ Between 1419/20 and 1439/40, Philip the Good, Duke of Burgundy, ordered flags, banners, and even a funeral pall painted on "bougueran".⁴⁰

³⁴ E. SOIL, *Les tapisseries de Tournai*, Tournai, 1892, p. 351.

³⁵ A. L. DE LA GRANGE, *Etudes sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, Tournai, 1887/88, pp. 72, 83, 90; C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, pp. 37-38. Perhaps Jacob was a relative of Jean.

³⁶ See appendix, document for 1505.

³⁷ M. BAXANDALL, "Bertholomaeus Facius on Painting," *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, XXVII, 1964, p. 104.

³⁸ H. LORQUET, *Les Tentures de Hautelisse possédées par l'abbaye de Saint-Vaast*, Arras, 1884, pp. 11-12; D. WOLFTHAL, "Canvas Painting," appendix II, *passim*.

³⁹ M. A. DURIEUX, "Notes sur les artistes cambrésiens cités dans les comptes de la ville de Cambrai," *Mémoires de la société d'émulation de Cambrai*, XLIV, 1888, p. 84.

⁴⁰ L. LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, Paris, 1849-52, I, pp. 176-177, 183-184, 245-246, 378.

The quality of canvas varied. In 1458, in the Bruges lawsuit mentioned above, the court ruled that canvas measuring more than two ells in length should be painted on new linen. For smaller works, however, old linen could be used, provided it had no holes or patches.⁴¹

In 1398 Jacobus Cona (Jacques Coene?), a Flemish painter living in Paris who may be identical with the Boucicaut Master, dictated to Johannes Alcherius instructions for gilding various supports. In 1411, Alcherius included the passage in his *De Coloribus Diversis Modis Tractatur*, which was, in turn, copied in 1431 at Paris by Jehan Le Begue, in his transcription of several treatises. The instructions caution that linen should be "well woven, strong, and as close in texture as possible."⁴²

Seams are visible in several large Early Netherlandish canvases, but only one contemporary source refers to them. Cennino Cennini, whose *Il Libro dell'Arte* dates from the early fifteenth century, mentions "cuciture", implying that at times pieces of cloth, including "panno lino", were sewn together to form a single large pain support.⁴³

Several methods of stretching linen are described in contemporary art treatises. Cennini advises nailing the canvas to a frame, beginning at the seams (fig. 4).⁴⁴ Le Begue transcribes two alternative methods. In the first, copied from the thirteenth century *De Coloribus et Artibus Romanorum*, Book III, linen is laced to a frame with thread.⁴⁵ The second method was copied from the embroiderer Theodore of Flanders, who obtained his information in London. In this method, canvases are stretched out over woollen cloths spread on the floor. In order to paint the canvases, artists walked "with their clean feet over the said cloths."⁴⁶

In 1434, Saladin de Stoevere of Ghent was commissioned to paint "een rame van lijnwade ghedeckt", presumably a canvas fastened to a stretcher.⁴⁷ The inventory of Corneille Haveloes, mentioned above, lists several canvases "op een raem gemaict." This phrase should probably be translated as "done on a stretcher."⁴⁸

⁴¹ Appendix, document for 1458. One ell measures twenty-seven inches, see L. HUNTER, *The Practical Book of Tapestries*, Philadelphia, 1925, p. 268 and J. D. BANGS, *Documentary Studies in Leiden Arts and Crafts 1475-1575*, 1976, p. 9.

⁴² M. MERRIFIELD, *Original Treatises on the Arts of Painting*, New York, 1967, I, p. 266; appendix III, 3; M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, New York, 1968, I, p. 60.

⁴³ C. CENNINI, *Il Libro dell'Arte*, ed. by D. V. Thompson, New Haven, 1932, I, pp. 98-99, II, pp. 103-104.

⁴⁴ *Ibid.* For a later example of this method, see Jan Miense Molenaer's *Painter's Workshop* in the Gemäldegalerie, Berlin.

⁴⁵ Appendix III, 1.

⁴⁶ M. MERRIFIELD, *op. cit.*, I, p. 88; Appendix III, 2.

⁴⁷ Appendix, document for 1434.

⁴⁸ Appendix, document for 1505.



Fig. 4. Jan Miense Molenaer, *l'Atelier du Peintre*. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Copyright du Musée).

Cennini recommends sizing canvases with “gesso sottile” combined with a little starch or sugar. In Le Begue’s first method, linen is dipped into a pot of boiling parchment. In the second, canvas is sized with gum arabic.⁴⁹ The court ruling of 1458, mentioned above, specifies glue sizing.⁵⁰

One little known practice is that canvases could be painted while wet. Cennini notes with pleasure that canvas remains moist, like fresco, during painting.⁵¹ The Bruges legal decision of 1458 admonishes artists to paint canvases while they are wet with size: “no more shall be glued than [the painters] can really complete at one time...”⁵²

Oil was applied to canvas as early as 1344/47, for painted flags.⁵³ Paintings proper, on the other hand, were generally painted with water soluble colors. Cennini specifies egg tempera. In one method, Le Begue recommends

⁴⁹ Appendix III, 1-2 and see n. 43.

⁵⁰ Appendix, document for 1458.

⁵¹ See n. 43.

⁵² Appendix, document for 1458.

⁵³ E. DE BUSSCHER, *Recherches sur les peintres gantois*, Ghent, 1859, p. 122 n. 1; V. VAN DER HAEGHEN, “Mémoire sur des documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands,” *Mémoires couronnés et autres mémoires publiés par l’Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, LVIII, 1899, p. 33 n. 2.

glue, egg, or gum, in the other, water colors.⁵⁴ Inventories at times specify binding media. There can be no doubt about the medium of “een cleet water varwe” or paintings “fait sans huelle et sur toile” or “a colla.”⁵⁵ This general principle is confirmed by the court ruling of 1463, mentioned above, that forbade cloth painters from using oil colors (“olievaerwen”).⁵⁶

One unexpected finding is that as early as 1434 Saladin de Stoevere painted a *Crucifixion* with four figures in oil colors (“olijvaerwen”).⁵⁷ This date is earlier than the one Bosshard recently proposed for the beginning of oil painting on canvas in the Netherlands⁵⁸ and also predates the earliest surviving Netherlandish canvas painted predominantly in oils, Gerard David’s *Deposition* in the Frick Collection, New York (fig. 2).

Art treatises reveal that painters, well aware that canvas was much more absorbent than panel, compensated for that fact. Cennini cautions that extra paint layers are needed on canvas.⁵⁹ Le Begue, in his transcription of *De Coloribus Diversis Modis Tractatur*, echoes this advice. When gilding panel, paper, or parchment only one layer of size is needed, but on cloth several coats should be applied, because of cloth’s greater absorbency. In the passage copied from Theodore of Flanders, Le Begue notes that by placing woollen cloths below canvases, paints will not flow or spread but “will remain where they are placed.”⁶⁰

Artists were also aware that canvas was more fragile than panel. Le Begue notes that when burnishing gilding, the painter should not press as hard on cloth as on other materials, in order not to break off the gilding.⁶¹

A thin canvas painting will last longer than a thick one. For this reason, Cennini recommends sizing very thinly, just so the interstices of the linen are filled. Le Begue emphasizes that if his instructions are followed, the completed work will be thin and lacking in body.⁶²

Canvas painters favored pigments that look best when mixed with water soluble binding media. Azurite, which looks dark and muddy when mixed with oil, but sparkling with tempera, was detected in all canvases whose

⁵⁴ Appendix III, and see n. 43.

⁵⁵ W. H. J. WEALE, *op. cit.*, p. 85; L. LABORDE, “Inventaire des tableaux, livres, joyaux et meubles de Marguerite d’Autriche,” *Revue archéologique ou recueil des documents et des mémoires*, 1850, p. 57 n. 2; “Inventaire des objets d’art et lingerie de luxe qui composaient le mobilier de Marguerite d’Autriche...,” *Le Cabinet de l’amateur*, I, 1842, p. 215; (M. MICHIEL), *Notizia d’opere di disegna nella prima metà del secolo XVI*, ed. by D. J. Morelli, 1800, p. 14.

⁵⁶ Appendix, document for 1463.

⁵⁷ Appendix, document for 1434; V. VAN DER HAEGHEN, *op. cit.*, pp. 12, 18.

⁵⁸ E. D. BOSSHARD, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁹ See n. 43.

⁶⁰ M. MERRIFIELD, *op. cit.*, I, p. 88; appendix III, 3.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Appendix III, 2, and see n. 43.

pigments were analyzed in the laboratory.⁶³ It is also singled out in the Bruges decision of 1463 as a pigment suitable for canvas.⁶⁴

Compared to panel, canvas was faster and easier to paint.⁶⁵ Some artists, such as Hugo van der Goes and Jacob Cornelisz. van Oostanen painted more rapidly on canvas than on panel.⁶⁶ Two entries in the account books of the Duke of Burgundy suggest that linen was sometimes preferred because it could be painted rapidly. In 1419/20 painters worked "par ix jours entiers et continuelz et grant partye de la nuit" to complete a large order of linen banners. In 1421/22 artists again worked "hastivement jour et nuit" to complete painted linen flags.⁶⁷

Varnish is recommended by Cennini and the author of the Strasbourg manuscript, which dates from the fourteenth or early fifteenth century.⁶⁸ Indeed, canvases used outdoors may well have been varnished. The Bolognese manuscript, dated 1425-50, calls for varnishing windows of painted canvas.⁶⁹ Since glue colors were commonly used on canvas and since varnish easily damages such colors, it was probably rarely used.⁷⁰

Certainly some canvases — flags, banners, and imitation tapestries — were not framed. A few surviving paintings proper show creases caused by folding.⁷¹ Cennini states that completed canvases could be rolled or folded and Le Begue confirms that canvases could be "folded into a crease."⁷²

Some canvases were framed. A mid fourteenth century German altarpiece shows canvas wings that are framed.⁷³ Certainly Early Netherlandish altarpieces with canvas wings, such as the one at an abbey at St. Omer, were also framed.⁷⁴ The inventory of Lorenzo de Medici, dated 1492, cites several Flemish "panni dipintovi" that were framed ("cornice atorno").⁷⁵ In

⁶³ D. WOLFTHAL, "Technique."

⁶⁴ Appendix, document for 1463.

⁶⁵ D. WOLFTHAL, "Technique."

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ L. LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, I, pp. 176-177, 183-184.

⁶⁸ *The Strasbourg Manuscript*, trans. by V. and R. Borradaile, London, pp. 52-55, and see n. 43.

⁶⁹ M. MERRIFIELD, *op. cit.*, II, pp. 492-493.

⁷⁰ D. WOLFTHAL, "Technique."

⁷¹ *Ibid.*

⁷² See n. 43; Appendix III; M. MERRIFIELD, *op. cit.*, I, p. 268.

⁷³ H. P. HILGER, "Der Claren-Altar im Dom zu Köln," *Kölner Domblatt*, XLIII, 1978, pp. 11-23; C. SCHULZE-SENGER, "Der Claren-Altar im Dom zu Köln," *Kölner Domblatt*, XLIII, 1978, pp. 23-50; COLOGNE. WALLRAF-RICHARTZ MUSEUM, *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430*, Cologne, 1974, pp. 77-80, cat. no. 11.

⁷⁴ M. DE LA FONS-MÉLIOUQ, "Eglise et bâtiments claustraux de l'abbaye de Saint-Bertin aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles," *Bulletin des comités historiques*, II, 1850, p. 212.

⁷⁵ E. MUNTZ, *Les Collections des Medicis*, Paris/London, 1888, pp. 84, 89-91; E. K. REZNICEK, "Enkele Gegevens uit de vijftiende eeuw over de vlaamse schilderkunst in Florence," *Miscellanea Jozef Duverger*, Ghent, 1968, I, pp. 85-91.

1497/98, the archives of Mons mention a painted linen of the judgment of Cambyses in the town council room that was “de bos encassé.” Martin de Hauchin was hired to reattach the picture more securely to its frame (“cassiz”).⁷⁶ The inventory of Corneille Haveloes lists a canvas attached to a board. Several such paintings survive.⁷⁷

Résumé

Les documents renforcent notre connaissance des peintures sur «tuchlein». Ils étudient la concurrence qui existait à Bruges entre les peintres sur bois et les peintres sur toile et révèlent qu'environ un tiers des peintres était spécialisé dans la peinture sur toile. Ils confirment que les toiles étaient peintes en couches de peu d'épaisseur avec des couleurs à la détrempe sur une toile de lin légèrement encollée. Ils apprennent aussi qu'il existait une variété de liant, de tissage du lin et qu'il y avait ou non présence de vernis ou de cadre. Les peintures sur toile étaient parfois exécutées rapidement, souvent pendant qu'elles étaient encore humides de colle. Fait peut-être plus frappant, les documents révèlent que dès 1434 des toiles ont été peintes avec des liants à l'huile.

⁷⁶ “... destaquiet et tatacquiet plus honnestement au dit cassiz, y comprins rubbans et claux...” L. DEVILLERS, “Le Passé artistique de la ville de Mons,” *Cercle archéologique de Mons. Annales*, XVI, 1880, pp. 450-451.

⁷⁷ Appendix, document for 1505. See, for example, R. H. MARIJNISSEN, *op. cit.*, p. 334.

APPENDIX

I. Selected Documents

1422

Register of St. Luke, Tournai

Jean Bevelent, pointre natif de Bruges fut reçu a la franchise de pooir poindre ouvrage a destrempe appelé drap de Bruges es cambres seulement comme plus amplement est déclaré en la copie de la supplication par lui présentée à messeigneurs les Doyens... Et fist ledit Jehan un drap de son ouvrage par manière de chef d'œuvre demouré au profit dudit mestier.⁷⁸

1434

Contract between Saladin de Stoevere of Ghent and Willaim de Busoen

... ende alden tijt dat de vorseide Saladin an de tafele wercken sal, ende de ghonc die hem helpen zullen, moet hem Willem de montcoste ghegheven te sinnen huus te dien, ende dat Saladin gheen ander werc doen en sal te Willems laste, ende dies es hem Saladijn sculdrich te makene een rame van lijnwade ghedect ende een crucifix der up met vier beelden van goeder olijvaerwen.⁷⁹

February 20, 1458

Sheriffs' Court, Bruges

XLV. Up de questie geresen ter camere voor scepenen van Brugghe, tusschen den deken ende ghesworenen van den ambochte van den beeldmakers ende sadelaers ende datter toebehoord, metghaders den ghemeenen gheselschepe vanden schilders in Brugghe an deen zyde, ende Berthelmeeuse Dringhenbeerch ende Janne Vanden Ghouden, beede cleederscrivers, metghaders den andren gheselschepe vanden cleerscrivers in Brugghe an dandre. Ter causen van dat de vorseide deken ende gheswornen, ten vervolghe ende begheerte vanden vorseiden schilders ghecalengiert hadden den vorseiden Berthelmeeuse ende Janne, van dat zy winkele ende tooch ghehouden hadden van dat anghinc der schilderye. Dat hemlieden noch gheenen cleerscrivere gheoorloofd en was van doene. Waer up de vorseide Berthelmeus ende Jan, metghaders de vorseide andren cleederscrivers meynteneirden ende zegden dat zy gheene zaken ghedaen en hadden, zy en haddene moghen doen, ende en mochtene ooc doen zonder begryp, susteineirende alzo wel tooch ende winkel te moghen houdene van schilderyen, overmids dat zy ende de vorseide cleederscrivers naer ghenouch mallecandren waren van consten ende dat de kuere vander voorzeyden ambochte gheen onderscheet van dien en maect, met meer redenen die zyre an beeden zyden daer toe

⁷⁸ SOIL, *op. cit.*, p. 351.

⁷⁹ E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, p. 28; V. VAN DER HAEGHEN, *op. cit.*, pp. 12, 18.

meynteneirden ende zeyden. Zo was byden twintichsten dach van Spoorkele int jaer MCCCC achte ende vichtig naer dat daer up partien al in tlanghe ghehoord hadden ghesyn; ende dat ooc daer up zekere ghecommitteirde ooc ghehoord hadden spreken zekere ouderlinghen vanden vorseiden schilders ende cleederscrivers, ende gheconsulteert hadden de kuere vanden vorseiden ambochte, heindelike biden ghemeenen college van scepenen verclaerst, ghekuert ende gheordiniert dat de vorseide calaenge, overmids dat de zelve kuere daerof zeere cleen verclaers dede, schuldich was van onwaerden gherekent te zine. Voord dat voordan de voorzeide cleederscrivers ende hare naercommers niet gheoorloven en zouden eenighen openbaren thooch noch wynkele binnen haerlieden husen noch ook der buten te houdene van dat der schilderye of pourtraicturen anghaen zoude, noch ooc eenige schilders cnapen hemelic noch openbaer te werke te stellene, up de boete van drie ponden parisyen, maer dat hemlieden wel gheoorloven zoude te makene van schilderyen al tgeheune dies elc meestre zelve metter hand doen zoude connen, naer den huutwisene vander keuren. Ende ooc te bescrivene van vaerwen alle manieren van houttine ende steenen beelden, cleedren ende bardren die men hemlieden besteden zoude te makene binnen haerliedren huse, zonder die te moghene stellen of houden staende inden tooch van haerliedren wynkelen of inde veynster van haerliedren husen ofte wynkelen, up de vorseide boete van drie ponden parisyen. Voord dat de vorseide schilders voordan alle manieren van bescrevenen cleedren die zy maken zouden boven der twee hellen groot zynde, ghehouden zouden zyn te makene up nieuwe lynwaed ende dat te werkene al nat inden draedt ende niet meer te lymene dan zy teenen hoope werkelyc vulmaken moghen naer der schilderye, up de boete van drie ponden parisyssen van elken sticke. Voord dat hemlieden voordan wel gheoorloven zoude te werkene up oud lynwaed, alle manieren van cleedren, groot zynde twee hellen of daer onder, behouden dat die sticken gheen ghaten noch lappen en hebben; voord noch te werkene up oud lynwaed, boven den tween hellen groot zynde, elken die hemlieden zelve zulk lynwaed leveren zoude, zonder begryp midts dat de vorseide schilders dat ghehouden worden te kennene te ghevene tween vynders vanden vorseiden ambochte ten minsten, ter presentie vanden ghuenen die hemlieden zulk werc besteidt zal hebben daer up te makene, dat hemlieden zulk lynwaed daertoe ghelevert es zonder fraude, up de boete van dry ponden parisyen alsboven. Dese kuere ende ordinantie, ende ooc alle andre hemlieden te vooren ghegheven ende gheconsentiert, altoes staende te minderne ende to meerzene ter discretis van Schepenen.⁸⁰

November 10, 1462

Sheriffs' Court, Bruges

XLVI. Upder gescillen ende questien gheresen ter camere voor ghemeenen college van schepenen van Brugghe, tusschen den leden diere zevene zyn, van den ambochte vanden beeldmakers ende zadelaers in Brugghe, ter causen van daerof de cleederscrivers, glasewerkers ende speghelmakers hemleiden becreunden dat hemlieden de beeldmakers ende zadelaers langhe jaer achterghehouden hadden eeneghen deken vander vorseiden ambochte te moghen hebene, in enich led vander vorseide drien leden, hoewel dat daer te vooren men also wel dekenen gehadt hadden ende ghemaect waren inde vorseide drie leden als in dandre. Slutende dat men den deken voord an

⁸⁰ D. VAN CASTEELE, *op. cit.*, pp. 28-30.

schuldich was te vermakene by theenen also wel inde voorseide drie leden als by dandre viere leden. Ende den beeldmakers ende zadelaers by zekeren middelen ende redenen meyntenerene ter contrarye. Zo was biden voorseiden ghemeenen college van scepene van Brugghe up den tiensten dach van Novembre in tjaer M CCCC twee ende tsestich verclaerst ende gheordonneird by maniere van kueren deze naervolghende pointen altoos blyven staende als andre kueren te meerzene ende te mynderne ter ghoeddynckene van scepene.

XLVII. Ende eerst dat voordan de schilders ende cleederscrivers hebben zullen op eene jaerschare eenen deken, in eenich van hueren twee leden. Item up de jaerschare daer naer de zadelaers, ghoreelmakers ende boomhauwers eenen deken in eenich van hueren drie leden. Ende up de darde jaerschare de glasewerkers ende speghelmakers eenen deken in eenich van hueren twee leden. Ende overmids dat tlet vander scilders inde jaerschare voorleden eenen deken hadde, dat de toecomende jaerschare een zadelare, ghoreelmaker of boomhauwer deken wezen zal vander voorseiden ambochte ende tjaer daer naer een glasewerker of speghelmakere, ende alsoo voord van jaer te jare al boven.

XLVIII. Voord dat voordan de schilders ende cleederscrivers inden eed vanden voorseiden ambochte hebben zulen te wetene, de schilders twee vynders ende de cleederscrivers eenen vindre, de zadelaers, ghoreelmakers ende boomhauwers tsamen twee vinders, ende de glasewerkers ende speghelmakers ooc twee vinders.

XLIX. Voord dat de deken vander voorseiden ambochte voordan niemene en zal moghen ontfanghen in eenich vanden voorseiden zeven leden vanden voorseiden ambochte, ten zy dat hyalvoren biden notablen vanden lede, daer in dat hy comen zal willen ende ontfanghen zyn, in twerc van dien lede gheexamineerd zal zyn, ende alsoo weercman bevonden met der handt. Aldus zo staet gheteeckend in den bouc vander cuere vander stede van Brugghe.⁸¹

August 31, 1463

Sheriffs' Court, Bruges

L. Up de questien ende geschillen ghereesen ter camere van Brugghe tusschen den clederscrivers ende den speghelmakers of een zyde, ende den ghemeenen gheselscepe vanden ambochte vanden schilders vander zelve stede, of ander zyde, ter cause van dat de voorseide clederscrivers ende speghelmakers hemlieden beclagghende waren vanden voorseide schilders, dat zy hemlieden beletten wilden te werckene van schilderyen up huere clederen, speghelen ende glasen, tgonne dat huerlieder lede anghaet ende toebehoort ende ooc van dien tooch te makene niet jeghenstaende dat, also zy zeiden, zy dat altoos ghepleghen ende ghecostumeert hadden ghesin te doene. De voorseide schilders sustineirende ter contrarie van hemlieden vermetende in de acte daer up ghemaect ende ghegheven den XX^{en} dach van Sporkele int jaer M IIIJ^e LVIIIJ lestleden; en dat zy bi dien dies niet moghende waren ende hemlieden verboden stont van doene ende zonderlinghe van eenighe tooch daerof te makene, met meer redenen daer toe gheseit an beede den zyden. So was upten laetsten dach van Ougst int jaer ons Heeren duust vierhondert drie ende tsestich, eerst gheinsenteert hebbende de cuere ende ooc de acte hiervooren verhaelt; voord rapoort ghehoort hebbende van zekeren

⁸¹ *Ibid.*, pp. 30-32.

ghecommiteerden vander wet daertoe gheselt die hemlieden daer up hadden ghedaen informereren byden ghemeenen college van scepenen van Brugghe verclaerst, ghecuert ende gheoordeeneert dat achtervolghen der voorseide cuere ende acte, elc persoon vanden zelven ambochte dien een let vandien ambochte ghecoren zal hebben, hem zal moeten ghepayt houden met dien lede, behouden dat can hy yet doen metter handt aenghande den anderen leden vanden zelven ambochte, dat hy dat zelve zal moghen doen, ombegrepen zonder cnape of tooch daerof te houdene, ende dat nu voordan hemlieden wel gheoorloft te werckene ende te doen werckene, met huere cnapen, te wetene den clederscrivere up zyne clederen, den speghelmakere up zyne speghelen ende den glaserwerker up zyne glazen, van schilderyen al dat zy maken connen, alzo wel van goude, van zelve ende van azure als van anderen vaerwen ende van dien tooch maken, ende dat alzo openbaerlike vercopen elc vanden zynen in huere winckelen ende daerbuuten als et hemlieden ghelieven zal zonder begryp, uteghesteken dat de voorseide clederscrivers niet ne zulle moghen wercken up huere clederen met eenigher olievaerwen, zonder fraude, op de voorseide boete van IIIIb parysysten. Bliven voord in state alle de andere pointen inde voorseide cuere begrepen, dewelcker staen altoos te meesserne ende te minderne ter discretie van scepenen voorseid.⁸²

1505

Inventory of the goods of Corneille Haveloes, an official of the Chambre des Comptes of Brussels

... Beneden in de eetcamere... Eene geschilderden doeck gemaect op een bert van der historien Noli me tangere... Boven opt zomerhuys: Eenen geschilderden doeck op een raem gemaect, hangende aen de muer, van amoureuxheyden... Op de camer boven die eetcamere: Een grot hangende raem daer op gemaect is een schoen geschildert crucefix van lynwate... Een groote lynwate geschildert cleet van den oordele Goids op een raem gemaect...⁸³

II. Art Treatises that include instructions for canvas painting

1. *Compositiones Variæ*, eighth century. See H. HEDFORS, *Compositiones ad Tingenda Musiva*, Uppsala, 1932, pp. 24, 33, 44, 135, 153, 154, 173; S.M. ALEXANDER, "Towards a History of Art Materials — A Survey of Published Technical Literature in the Arts," *Art and Archaeology. Technical Abstracts*, VII, 1969, p. 136.
2. *Mappæ Clavicula*, eighth century and later. See T. PHILLIPPS, "Mappæ Clavicula, a treatise on the preparation of pigments," *Archæologia*, XXXII, 1847, p. 211; C. S. SMITH and J. G. HAWTHORNE, "Mappæ Clavicula," *Transactions of the American Philosophical Society*, N. S. LXIV, 1974, pp. 43-44, 64; S. M. ALEXANDER, *op. cit.*, p. 137.

⁸² *Ibid.*, pp. 32-33.

⁸³ M. SCHAYES, "Extrait des comptes et inventaires de la maison de Corneille Haveloes," *Compte rendu des séances de la Commission royale d'histoire ou Recueil de ses Bulletins*, 1838, pp. 158-66.

3. Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, early fifteenth century. See C. CENNINI, *Il Libro dell'Arte*, ed. by D. V. Thompson, Jr., New Haven, 1932, I, pp. 98-99, II, pp. 103-104; S. M. ALEXANDER, *op. cit.*, p. 145.
4. Jehan Le Begue's manuscript of 1431, which includes the following: (1) Johannes Alcherius, *Experimenta de Coloribus*, 1411; (2) Petrus de S. Audemar, *De Coloribus Faciendis*; (3) "Eraclius," *De Coloribus et Artibus Romanorum*, thirteenth century; (4) Johannes Alcherius, *De Coloribus Diversis Modis Tractatur*, 1411. See M. MERRIFIELD, *op. cit.*, I, pp. 84-91, 156-57, 230-33, 258-79, 286-89, 312-13. For selected passages, see appendix III.
5. *Strasbourg Manuscript*, fourteenth to fifteenth century. See V. and R. BORRA-DAILE, *The Strasbourg Manuscript*, London, 1966, pp. 52-63, especially pp. 52-55.
6. *Segreti per colori* (MS 165, S. Salvatore, Bologna), c. 1425-1450. See M. MERRIFIELD, *op. cit.*, II, pp. 424-25, 462-63, 472-73, 490-93; S. M. ALEXANDER, *op. cit.*, p. 146.
7. *Venetian Manuscript* (Sloane MSS 416, British Museum, London), fifteenth century. See C. L. EASTLAKE, *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters*, New York, 1960, I, p. 98.
8. Dionysius of Fourna, *Painter's Manual*, eighteenth century and earlier. See P. SEGHERS and J. CHARPIER, *The Art of Painting from Prehistory through the Renaissance*, trans. by S. T. Abeles, New York/London, 1964, p. 66.

III. Selected passages from Jehan Le Begue's manuscript of 1431

1. "Eraclius," *De Coloribus et Artibus Romanorum*, Book III, thirteenth century
XXVI. [280] *Si vis pingere lini pannum, et aurum in ipso ponere, sic praepara.* — Accipe pergamenum vel minutias pergamenorum, et mitte in ollam cum aqua, et pone ad ignem, et fac bullire sicut suprascriptum est, et mitte in ea pannum, statimque extrahe, et desuper tabulam in aquam extende, et ita dimittes siccare, et tunc cum petra vitrea burnies, seu lissabis, per totum; postea extends ipsum, ligando in lignis cum filo, deinde cum coloribus, cola, vel ovo, vel gummi distemperatis, desuper pingere poteris.
XXVII. [281] *Quomodo aurum ponitur in panno.* — Et si aurum desuper ipso panno ponere cupis, cum distemperatura suprascripta pones et polies.

XXVI. [280] *If you wish to paint a linen cloth, and to lay gold upon it, prepare it thus.* — Take parchment, or clippings of parchment, and put them into a jar with water, which must be placed over the fire and made to boil as before directed; then dip a cloth into it, take it out immediately, and stretch it out on a wet panel, and let it dry. Then burnish or polish it all over with a glass muller, and stretch it out, fastening it on to a wooden frame with the thread. You may then paint upon it with colours distempered with size, or egg, or gum.
XXVII. [281] *How to lay gold on the cloth.* — And if you wish to lay gold on the cloth, apply it with the before-mentioned size, and polish it.⁸⁴

⁸⁴ M. MERRIFIELD, *op. cit.*, pp. 230-33.

2. Johannes Alcherius' *Experimenta de Coloribus*, 1411

(Method copied by Theodore of Flanders, an embroiderer active in Pavia, who learned about it in London.)

Vero modum operandi in Anglia cum aquis.

Post supradicta scriptum sic erat in prefato exemplari, "Antedictus Thedericus, a quo habui ante scriptas receptas prescriptarum aquarum, dixit quod in Anglia operantur operarii pictores cum ipsis aquis, super tellis bene contextis, et belneatis cum aqua gummata de gummi arabico, et siccatis, et postea extensis super solario per terram, super drappis grossis lanne et frixia, incedentes cum pedibus nitidis ipsi qui operantur, iunt, inde per super ipsas telas, operando et depingendo super ipsis imagines, historias, et alia. Et quodque ipse telle sedent et stant in planicie extense, ut dictum est, et super dictis drapis dicte aque colorate pingendo non fluunt, se spargentes, set stant ut ponuntur, et humiditas aquea descendit in drapo lanne, qui eam bibit, ac etiam non sparguntur tractus pincellorum facti ex ipsis aquis, quae gumacio tele facta ut dictum est, prohibet sparsionem ipsam tractuum pincellorum; et cum telle ipse operate sunt, tamen raritas ipsarum non est inspisata, nec ob fuscata, plus quam si non pictae fuissent, quia aquei colores superscripti non habent tantum corpus, quod possent inspicere raritatem telle."

The true method of working in England with [coloured] waters. — The aforesaid Theodore, from whom I had the above-written recipes for the aforesaid waters, told me that in England the painters work with these waters upon closely woven cloths, wetted with gum-water made with gum-arabic, and then dried, and afterwards stretched out on the floor of the solar, upon thick woollen and frieze cloths; and the painters, walking with their clean feet over the said cloths, work and paint upon them figures, stories, and other things. And because these cloths lie stretched out on a flat surface, the coloured waters do not flow or spread in painting upon them, but remain where they are placed, and the watery moisture sinks into the woollen cloth, which absorbs it; and even the touches of the paint-brush made with these water do not spread, because the gum with which, as already mentioned, the cloth is wetted, prevents their spreading. And when the cloths are thus painted, their texture is not thickened or darkened any more than if they had not been painted, because the aforesaid watery colours have not sufficient body to thicken the cloth.⁸⁵

3: Johannes Alcherius' *De Coloribus Diversis Modis Tractatur*, 1411

[291] *Ad ponendum aurum burniendum super diversis diverse mode et de cautelis habendis circa hoc pingendo.* — ... Sed notandum est, quod in carta, papiro, et tabulis, sufficere quod ponatur dictus color solum una vice, temperatus cum cola et postea ultima vice cum clara ovi, dum bene ponatur ad primam vicem cum cola temperatus. Sed in tela et sindone magis est necesse poni bis, primo cum cola temperatus ipse color, antequam ultima vice ponatur temperatus cum claro ovi, etc., et hoc quod sindon et tela, pro raritatibus eorum sunt nimis labiles, decurrentes, flexibiles, et instabiles; et ideo bibunt colorem ipsum nisi pluries, prout expediens experientia doceat, reponatur ita quod in superficie telae vel sindonis non remanet bene valida substantia coloris; neque etiam dicta flexibilitas et ductibilitas ipsorum, sindonis et telae, per aliquem alium

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 88-91.

modum corrigi potest, et ad stabilitatem quandam, quam illis ex hoc causa viscositatis et tenacitatis colae infertur reduci potest. Ideo haberi debet etiam advertentia, quod si tempus sit ventosum, impedit, nisi ponens aurum sit in loco recluso; et si aer sit nimis siccum, color non bene capit aurum; et si nimis humidum, color non tenere potest aurum ad burnissorem. Et provideatur etiam quod tela et sindon cum capiuntur pro operando sint bene texti et fortes, et minus rari in eorum textura quam possunt. Sed neque etiam debet ipse color esse nimis grossus seu spissus et frigidus, ne ex ductu plicationum contingentium eis, ut necessario convenit, cadat et resiliat color cum auro, et specialiter ad strepitum burnissoris, quando aurum desuper, ut dictum est, burnitur, et quod sic opus perdatur. Et dato quod tela, sindon, papyrus, et carta in quibus positum erit aurum modo quo dictum est complicentur aliquantum in rugas sicut a casu per se accidit, dum modo non violento et voluntario rigore confringendo plicentur et fricentur, aurum tamen non cadit nec resilit a locis in quibus positum est.

But it must be observed, that on parchment, paper, and panels it is sufficient for the said colour to be put on once only, tempered with size, and afterwards, for the last coat, with white of egg, provided that it is laid on well the first time when tempered with size. But on cloth or sindone it is more necessary that this colour should be laid on twice, while tempered with size, before it is put on for the last coat tempered with white of egg. And this is because sindone and cloth, owing to their porosity, are too absorbent, flowing, flexible, and unstable, and therefore soak up the colour, so that there does not remain a good and firm substance of colour upon the cloth or sindone, unless, as useful experience tells us, it is laid on several times. And this flexibility and instability of the cloth or sindone can be corrected and reduced to firmness in no other way than by the tenacity and viscosity of the glue laid over them for this purpose. And therefore care must be taken as regards the situation, because windy weather is a hindrance, unless the gilder is in a closed place; and if the air is too dry, the colour does not take the gold well; and, if too wet, the colour cannot hold the gold under the burnisher. Care must also be taken that the linen or sindone which is chosen for this purpose be well woven and strong, and as close in the texture as possible. The colour itself ought not to be applied too thick or too cold, lest by the curve made in folding them the colour should scale off and fall away along with the gold; particularly under the stroke of the burnisher, while the gold upon it, as has been already mentioned, is being burnished; and so your labour should be thrown away. And even supposing that the cloth, sindone, paper, or parchment, on which gold has been laid in the manner hereinbefore described, should be folded into slight creases, as frequently happens spontaneously and by chance, and unless they are folded and rubbed together, cracking the priming by violent and voluntary force, the gold will not fall off or start from the places in which it was laid.

[292] *Ad ponendum aurum diversi modo super diversis, quod non burniatur.* — Ad ponendum aurum in carta, papiro, tela et in sindone cum cola tantum vel cum colore de cola temperato et hoc brevi modo et veloci, quod burniri non debeat, nec possit, praecipue in tela et sindone qui pro eorum flexibilitate ductibilitate mollitie et raritate strepitum et impressionem burnissoris male sustinent nec possint pati quin burniando aurum deleretur... Et hoc facto dimittas siccari, postea de eadem cola rescribe et reimple iterum semel, et repertrahe quae pertracta jam fuerant; specialiter super telam et sindonem quae solent lambere tam fortiter primam colam, quod de ipsa quasi nil remanet in superficie eorum quo possit aurum desuper ponendum teneri. Ideo advertatur de ponendo vis si necesse videatur, et postea, ad ultimam vicem, antequam siccen-

tur literae et pertractiones pone aurum desuper et dimitte siccari. Et scias, quod dato quod tela, sindon, papirus, et carta, ubi positum erat aurum modo supradicto, complicantur in rigam et fricentur sicut accidit a casu, et non cum rigore violento et voluntario, tamen aurum illo modo positum, non cadit, seu non vastatur...

[292] *For laying on gold in various ways, and upon various articles, when it is not to be burnished.* — For laying gold on parchment, paper, cloth, and sindone, with size alone, or with a mordant tempered with size, and this by a short and quick method, but so that it ought not, nor can be burnished, particularly on cloth and sindone, which, on account of their flexibility, instability, softness, and porosity, can ill bear the stroke and pressure of the burnisher... When you have done this, leave it to dry, and afterwards with the same glue go again over those things which were drawn before, particularly on cloth and sindone, which usually absorb the first coat of size so strongly, that scarcely any of it remains upon the surface to hold the gold which is to be laid on them. It is therefore proper to lay it on twice, if it should seem necessary; afterwards at the last coat, before the letters and drawings are dry, apply the gold and allow them to dry. And know, that if the cloth, sindone, paper, and parchment, on which the gold is laid in the above mentioned manner, are folded into a crease, and rubbed, as sometimes happens accidentally, and not by violent and voluntary force, yet the gold laid on in this manner will not fall off, or be spoiled...⁸⁶

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 258-69.

UNE ŒUVRE RETROUVÉE DU MAÎTRE DES PORTRAITS PRINCIFIERS

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

En 1926, Friedländer regroupe trois petits portraits de dignitaires de cours, apparentés entre eux par le style et les attribue au Maître des Portraits Princifiers, nom de convention qu'il est le premier à donner à ce maître anonyme, actif à Bruxelles aux environs de 1490¹.

Il s'agit des portraits d'*Englebert de Nassau* (fig. 3), conservé au Rijksmuseum à Amsterdam, d'un *Jeune Homme de la Famille des Fonseca*(?) (fig. 4), du Musée Boymans van Beuningen à Rotterdam² et enfin d'un *Jeune Homme* (fig. 1), alors non identifié, qui, jusqu'en 1949, faisait partie des collections du Musée de Poznań. Le groupe s'amplifie rapidement d'autres portraits, Friedländer lui-même y ajoutant le personnage du volet des *Noces de Cana* du triptyque de la *Multiplification des Pains* de Melbourne³. Plus tard, il changera d'opinion pour se ranger à l'avis de Maquet-Tombu qui attribue, sous réserve, ce volet au Maître de la Légende de Marie-Madeleine⁴. En 1941, P. Wescher adjoint encore trois portraits aux précédents: ceux de Philippe et Adolphe de Clèves Ravensteyn, du Kaiser Friederich-Museum de Berlin et celui de Phi-

¹ M.-J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, IV, 1926, p. 106; ID., *Early Netherlandish Painting. IV. Hugo van der Goes*, Leyde-Bruxelles, 1965, p. 59.

² Voir état de la question sur ces deux portraits dans *Primitifs flamands anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XV^e et du début du XVI^e siècle*. Exposition organisée par la Ville de Bruges au Groeningemuseum, 14 juin-21 septembre 1969, Bruges, 1969, n° 60 et 61, pp. 128-129 et 257-260.

³ M.-J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 106 et U. HOFF et M. DAVIES, *The National Gallery of Victoria, Melbourne (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 12)*, Bruxelles, 1971, p. 19.

⁴ J. MAQUET-TOMBU, *Le Maître de la légende de Marie-Madeleine*, in *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1929, p. 281 et ID., *Le Maître de la légende de Marie-Madeleine (Nouvelles attributions)*, in *Gazette des Beaux-Arts*, III, 1930, p. 190.



Fig. 1. *Portrait de Jean Bossaert* (ex-portrait de Jeune Homme de Poznań).
Collection privée (ex-coll. du Musée de Poznań). (Cliché Speltdoorn)



Fig. 2. *Portrait de Jean Bossaert*, ensemble en radiographie. (Cliché Speltdoorn)

lippe le Beau de la collection Montferrand à Paris⁵. Enfin, en 1961, le Musée de Bruges acquiert le portrait de *Louis de Gruuthuse* donné au même maître par V. Vermeersch⁶.

Dans le cadre de cet article, nous nous attacherons en particulier à l'étude du *Portrait de Jeune Homme* de Poznań, qui, volé au Musée le 25 avril 1949, n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie. Dans le *catalogue des Primitifs flamands anonymes*, V. Vermeersch écrivait que l'on ne pouvait pas dissocier l'étude des portraits d'Amsterdam et de Rotterdam et se demandait s'il fallait y rattacher celui de Poznań⁷. E. de Wild, dans le même ouvrage, déplorait qu'il n'existât ni reproduction, ni photographie de l'œuvre de Poznań⁸.

Nous sommes maintenant à même d'apporter une série de données neuves qui viennent conforter l'attribution proposée. En effet, le panneau toujours signalé comme disparu lors de l'exposition des *Peintres flamands anonymes* à Bruges en 1969 et dans la réédition anglaise de *Early Netherlandish Painting* de Friedländer, réapparaît la même année en France. Retiré une première fois du marché de l'art, il est remis en vente le 23 juin 1983 par le Crédit Municipal de la ville de Paris⁹. L'œuvre est alors acquise par un collectionneur belge qui la fait restaurer et étudier. L'occasion nous était ainsi offerte de soumettre le portrait à une investigation scientifique et de le comparer aux deux autres tableaux clés du groupe formé par Friedländer. Cette confrontation nous a permis de relever les caractères stylistiques et techniques évidents qui lient les trois œuvres et de préciser certains aspects de la personnalité artistique de leur énigmatique auteur.

Le *Portrait d'un Jeune Homme*¹⁰ exposé au Musée National de Poznań provenait de la collection du Comte Seweryn Mielzyński¹¹; il était attribué à

⁵ P. WESCHER, *Das höfische Bildnis von Philipp dem Guten bis zu Karl V, II*, in *Pantheon*, XXVIII, 1941, p. 274. Le tableau de Philippe le Beau est actuellement conservé au Musée de la Chasse et de la Nature à Paris. R. GROSSHANS, *Zwei Bildnisse Adolfs von Cleve und der Mark, Herrn zu Ravenstein und Wynnendael (1425-1492)*, Berliner Museum, N.F., XXII, 1972, p. 9, n'accepte pas l'attribution du Portrait de *Philippe de Clèves* au Maître des Portraits Princiers, mais y voit une œuvre du Maître d'Hoogstraeten, exécutée autour des années 1500.

⁶ V. VERMEERSCH, *Primitifs flamands anonymes (...)*, Bruges, 1969, n° 62, pp. 129 et 261.

⁷ V. VERMEERSCH, *op. cit.*, p. 258.

⁸ E. DE WILD, *Primitifs flamands anonymes (...)*, Bruges, 1969, p. 260.

⁹ Le tableau a été mis en vente par le Crédit Municipal à l'Espace Drouot: *Succession de Madame X et à divers amateurs. Importants tableaux de Maîtres anciens (...). Vente à Paris, Espace Drouot 80, le jeudi 23 avril 1983 à 15 heures*, 1983.

¹⁰ Poznań Muzeum Narodowe (dénommé jusqu'à 1950 Muzeum Wielkopolskie) Inv. n° MO. 1321, huile sur bois, 22, 5 × 14 cm.

¹¹ J. BIALOSTOCKI et WALICKI, *Europäische Malerei in polnischen Sammlungen 1300-1800*, Varsovie, 1957, n° 47, p. 475.

Jean Van Eyck¹². Il fut aussi donné par Zbiory à l'école de Roger Van der Weyden¹³ avant que Białostocki dans son ouvrage *Europäische Malerei in polnischen Sammlungen*, paru en 1957¹⁴, n'ait accepté l'attribution au Maître des Portraits Princiers proposée par Friedländer¹⁵.

L'exécution du portrait est placée en 1460-1490 par Zbiory¹⁶ et avant par Eckhardtówna qui relève en même temps certaines analogies entre le tableau et l'œuvre du Maître de la Légende de Sainte Catherine, qui aurait travaillé avec le Maître des Portraits Princiers au *Retable de Melbourne*¹⁷.

On ignore la provenance du *Portrait d'un Jeune Homme*, les archives de la famille ayant été détruites. Toutefois, P. Michałowski, Conservateur au Musée national de Poznań¹⁸ suppose que le Comte Seweryn Mielżyński (1804-1872), politicien très en vue dans la province de Poznań, et qui était aussi peintre et collectionneur d'art, aurait acquis le tableau durant les dix années d'émigration qu'il passa en Europe suite à sa participation en 1830 au Mouvement National d'Insurrection polonais.

De retour en Pologne en 1840, sa collection, qui comprenait près de 400 peintures anciennes de maîtres européens, 4.000 dessins et 8.000 gravures et divers, fut exposée dans la Galerie Miłosławska. En 1871, Seweryn Mielżyński fit don de cette imposante collection à la Société des Amis des Sciences dont il était membre fondateur.

Le *Portrait* est alors exposé dans la Galerie de peinture du Comte Mielżyński de Towarzystwo Przyjaciół Nauk où il restera jusqu'en 1933. Il figure pour la première fois sous l'attribution de *Jan van Eyck* dans le catalogue manuscrit de cette galerie, rédigé entre 1870 et 1871. Toutefois, dans l'inventaire de cette même galerie, daté de 1932, il est donné à *l'Ecole néerlandaise du XV^e siècle* et une note stipule qu'il a été restauré en 1910. En 1933, l'œuvre est déposée avec d'autres peintures au Musée Wielkopolskie de Poznań, l'actuel Musée National et porte la mention: *Ecole bourguignonne du XV^e siècle*. Le *Portrait* emmené en Allemagne en 1943 et revendiqué en 1946 par Moscou est réexposé au Musée National de Poznań où il est volé le 25 avril 1949 par un inconnu qui fait probablement passer le tableau à l'étranger.

¹² S. MIELZYŃSKI, *Catalogue des tableaux de la collection (sic!) de Miłosław*, 1871 (n° 88: «Johan van Eyck, *Portrait d'homme aux deux couleurs avec un motto comme le maître servait (...)*»).

¹³ Sz. DETTLOFF, *Zbiory artystyczne*, in *Roczniki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Poznań, L, 1928, p. 477.

¹⁴ J. BIAŁOSTOCKI, *op. cit.*, p. 475.

¹⁵ Voir note 1.

¹⁶ Voir note 13.

¹⁷ J. ECKHARDTÓWNA, *Portret niderlandzki młodego mężczyzny z drugiej połowy XV wieku ze zbiorów muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu*, in *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, X, 1936 (Augst. 1937), p. 126.

¹⁸ Nous tenons à exprimer notre gratitude à M. Piotr Michałowski pour les précieux renseignements qu'il nous a fournis sur l'histoire du tableau.



Fig. 3.
Portrait d'Englebert de Nassau.
Amsterdam, Rijksmuseum,
Musée Boymans van Beuningen.
(Copyright A.C.L.)



Fig. 4.
*Portrait d'un Jeune Homme
de la Famille des Fonseca.*
Rotterdam, Musée Boymans
van Beuningen.
(Copyright A.C.L.)



Fig. 5.
Portrait d'Englebert de Nassau,
ensemble en radiographie.
(Copyright A.C.L.)



Fig. 6.
Portrait d'un Jeune Homme
de la Famille des Fonseca,
ensemble en radiographie.
(Copyright A.C.L.)

Le personnage est représenté à mi-corps, sur un fond uni de couleur bleu-vert (fig. 1). Il est tourné de trois-quarts à gauche. Ses vêtements sont hauts en couleur. Un pourpoint rouge lacé sur le devant par des aiguillettes est passé sur une chemise blanche. Une jaquette mi-partie, d'un bleu assorti au ton de fond et d'un blanc ombré de gris, recouvre l'ensemble. Les manches en sont rapportées. Les ferrets et les nœuds des aiguillettes égayent cet habit sévère. Les cheveux bruns s'échappent d'une barrette noire ornée d'une violette¹⁹ et tombent sur les épaules.

Le visage massif se caractérise par un nez long et proéminent, des yeux grand ouverts à l'expression rêveuse et le dessin lourd de la bouche à la lèvre inférieure charnue. L'ossature très apparente de la face est soulignée par un cerne anguleux qui détache le contour droit du visage de la masse des cheveux. Le personnage glisse la main gauche, au pouce orné d'une bague en or, sous la jaquette tandis qu'il semble reposer la main droite sur le cadre, comme dans le *Portrait d'Englebert de Nassau*²⁰. Malheureusement, alors que cette œuvre et celle de Rotterdam ont gardé leur cadre original, celui-ci en est dépourvu, ce qui prive le tableau d'un élément de comparaison important. Enfin, une sentence en lettres d'or aux caractères gothiques *Wat is mijns meer* est directement incluse à l'image, alors que dans les deux autres peintures, l'inscription ne figure que sur le seul cadre.

L'exécution des yeux et des détails vestimentaires est soignée. Un léger glacis couleur chair cerne la lèvre inférieure, tandis que des ombres grises très sensibles modulent les arcades sourcilières, l'arête du nez, la joue et le cou du personnage. Ces plages sont préparées au stade du dessin sous-jacent par de fines hachures tracées au pinceau, visibles sur la photographie dans l'infra-rouge (fig. 7). D'autres hachures parallèles et un peu plus lourdes indiquent le plan d'ombre de la partie blanche du pourpoint. Un dessin de mise en place des contours des formes et en particulier du profil du visage est aussi décelable. Lors de l'exécution picturale, le maître a légèrement élargi la joue droite, mais a respecté soigneusement l'emplacement des ombres²¹. Les photographies dans l'infra-rouge des deux autres peintures ne révèlent malheureusement pas le dessin sous-jacent vu la couleur noire des vêtements et le mauvais état de conservation des visages.

¹⁹ On retrouve des violettes au dessin tout à fait identique dans les décors marginaux des enluminures ganto-brugeoises et entre autres dans les marges du *Bréviaire Grimani*.

²⁰ La main avait été peinte d'un seul tenant. Un arrachage de la couche picturale et de la préparation s'est sans doute produit lors de la suppression du cadre. Une mise en page analogue apparaît dans le *Portrait d'Englebert de Nassau* où la radiographie révèle en bordure de la peinture et du cadre une fissure dans la matière qui a été provoquée par les mouvements du panneau et qui a nécessité une retouche. On observera aussi une présentation des deux mains analogue à celle de Poznań, mais inversée, dans le *Portrait d'Adolphe de Clève* attribué au Maître des Portraits Princiers.

²¹ Dans le plan d'ombre de la jaquette, on note une succession de lignes parallèles, fines et légères, dont la direction ne suit pas celle des hachures du dessin sous-jacent. Il s'agit en fait d'une reprise en surface réalisée lors de la restauration.



Fig. 7.
Portrait de Jean Bossaert,
ensemble en infra-rouge.
(Cliché Speltdoorn)

Envisageons maintenant les caractères que le tableau de Poznań partage avec les *Portraits* d'Amsterdam et de Rotterdam (figg. 3-4). Le format des trois peintures est petit, entre 33 et 36 cm de haut sur 24 à 25 cm de large et le cadre fait partie intégrante de la composition. Les personnages sont des dignitaires de la cour de Bourgogne ou d'Autriche représentés en buste et vus de trois-quarts à gauche sur fond de couleur unie. La position hiératique est récurrente. Les bras gauches dessinent un même angle aigu avec le torse et, ramenés vers l'avant, ils ferment le bas de la composition. Une même attention est portée au rendu individuel des expressions, mais à l'intérieur d'un schéma type de visage. Ce dernier est construit par plans marqués par un nez long et lourd, une bouche large au dessin des lèvres tout à fait similaire et de grands yeux aux pupilles rondes et foncées. Le port de la tête, légèrement penchée sur un cou massif, souligne le contraste entre le visage aux traits réalistes et le buste de peu de relief qui joue essentiellement un rôle décoratif.

L'exécution soignée des carnations, d'aspect lisse en surface, répond à des systèmes que révèle la radiographie (figg. 2.5.6.). Conformément à la technique des petits maîtres brabançons de la fin du XV^e siècle, le Maître des Portraits Princiers schématise ses modelés. Il juxtapose les ombres et les hautes lumières, très chargées en blanc de plomb, sur le ton de fond couleur chair en les distribuant de façon presque identique d'un portrait à l'autre. Ainsi on retrouve la même alternance de plages claires et foncées autour des yeux et des arcades sourcilières et le même empâtement graphique au-dessus de la lèvre supérieure.

Les cheveux sont traités par masse d'où se détachent quelques mèches d'une exécution peu serrée et ils recouvrent les oreilles non figurées. Enfin, le rendu des mains est sommaire et sujet à des déformations dans les trois œuvres. L'index de la main droite du personnage de Poznań est excessivement épais ; une disproportion très nette apparaît entre le pouce de la main non gantée d'Englebert de Nassau et les autres doigts, tandis que celui de la main gauche de Fonseca s'insère maladroitement dans les pages du livre.

L'examen comparé de la surface picturale du panneau de Poznań (fig. 1) et de la radiographie de celui d'Amsterdam (fig. 5) dénote encore d'autres analogies. Initialement, Englebert de Nassau était aussi coiffé d'une chapelle sans bord et portait un pourpoint ouvert sur le devant, dont les manches rapportées laissaient entrevoir une chemise blanche. Ces éléments ont probablement été masqués lors de la restauration ; leur absence modifie le rapport existant entre le portrait et le fond sur lequel il se détache. En effet, la masse uniformément foncée du vêtement insère moins bien la silhouette du personnage dans la composition en lui enlevant son volume. Enfin, la lecture des radiographies montre encore une différence d'état de conservation très nette entre les trois œuvres. Dans l'ensemble, c'est le *Portrait de Poznań* (fig. 2) qui est le mieux conservé. Les lacunes, qui ont été retouchées, se concentraient sur la partie gauche du pourpoint. Le visage ne présentait que quelques retouches superficielles, à la différence de celui d'Englebert de Nassau qui est alourdi par de nombreuses retouches sur le front, le nez et la joue gauche. Le *Portrait Fonseca* (fig. 6), quant à lui, est aussi assez ruiné à l'exception des carnations qui ont été en grande partie épargnées²².

La datation des trois portraits est approximative et controversée et les hypothèses avancées sont liées aux biographies des personnages identifiés. Leur exécution se situe cependant à l'intérieur d'une même fourchette chronologique qui s'étend au sens large de 1460 à 1487 et plus précisément de 1480 à 1487²³.

²² Les lacunes se concentrent dans le bas du visage : menton et partie de la joue et du cou.

²³ Voir *Primitifs flamands anonymes (...)*, Bruges, 1969, pp. 257-260. Friedländer, en 1927 (voir note 1), plaçait les trois portraits autour de 1490. Il précise ensuite l'exécution du *Portrait d'Englebert de Nassau* qu'il situe vers 1487, date retenue par les historiens de l'art postérieurs. Dans le catalogue des *Primitifs flamands anonymes* (voir note 2), le *Portrait de Fonseca* est considéré comme contemporain de celui d'Englebert de Nassau, tandis que G. Ring (*Le Grand Siècle des Ducs de Bourgogne et Dijon*, in *Burlington Magazine*, 93, 1951, p. 297, note 10) le place vers

Les revers des *Portraits* de Poznań et de Rotterdam sont décorés des armoiries du personnage représenté. Celles du *Portrait de Poznań*, inédites jusqu'à ce jour et en bon état de conservation²⁴, ont été examinées par Christiane Van den Bergen-Pantens qui nous en propose une identification en suite de cet article.

L'identité de ce maître anonyme qui travailla à Bruxelles dans le dernier quart du XV^e siècle reste un mystère. On proposa d'y reconnaître Pierre van Coninxloo²⁵, ou Bernard van der Stockt²⁶ ou encore L. van Lathem²⁷. Maquet-Tombu a cru voir dans les portraits la production de jeunesse du Maître de la Madeleine²⁸. Cette hypothèse a été réfutée à juste titre par N. Reynaud qui écrit : « Seule l'impression de l'image du Maître de la Madeleine, ramassis d'une bonne part des Vierges et des portraits peints dans les Pays-Bas au début du XVI^e siècle, a permis ce genre "d'assimilation superficielle" »²⁹. Dans une étude récente³⁰, G. Rivière propose d'y voir Jan van Coninxloo cité pour la dernière fois dans les archives de la ville de Bruxelles en 1496/97³¹.

Sans vouloir nous prononcer sur cet épineux problème de l'identité du Maître des Portraits Princiers, nous aimerions, sur base de l'examen de son œuvre, formuler une série d'observations qui permettent, selon nous, de reconnaître en lui un artiste qui aurait une double formation de peintre et d'enlumineur.

L'aspect minutieux de son écriture, déjà relevé comme caractéristique propre à l'artiste par N. Reynaud³², se manifeste dans le traitement des visages et

1480. Pour le *Portrait de Poznan*, seuls des auteurs polonais (voir notes 13 et 17) avancent une autre date que celle donnée par Friedländer, 1460 selon Zbiory et avant 1480 pour Eckhardtówna. On remarquera en outre que les dates proposées pour les portraits dont l'attribution au même maître sont généralement reconnues, sont très proches : *Portrait du volet gauche du Retable de Melbourne*, ca 1492, *Portrait d'Adolphe de Clève Ravensteyn*, ca 1490, *Portrait de Louis de Gruuthuse*, 1472-1482.

²⁴ Les armoiries du *Portrait d'un Jeune Homme de la Famille de Fonseca* sont malheureusement très abîmées. D'autres portraits attribués au Maître des Portraits Princiers présentent aussi des armoiries au revers. Les schémas de composition sont très comparables d'une œuvre à l'autre.

²⁵ A. J. WAUTERS, *Marguerite d'Autriche Gouvernante des Pays-Bas et le Peintre Pierre van Coninxloo*, in *Bulletin des Musées Royaux du Cinquantenaire*, 1914, p. 7.

²⁶ G. HULIN DE LOO, *Vrancke Van der Stockt*, in *Biographie nationale de Belgique*, XXIV, 1926-1929, p. 66.

²⁷ J. DUVERGER, *Hofschilder Lieven van Lathem (ca 1430-1493)*, in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen, 1969, p. 103.

²⁸ Voir note 4.

²⁹ N. REYNAUD, *Les Maîtres à « noms de convention »*, in *Revue de l'Art*, 42, 1978, p. 42.

³⁰ J. RIVIÈRE, *Réévaluation du mécénat de Philippe le Beau et de Marguerite d'Autriche en matière de peinture*, in *Activités artistiques et pouvoirs dans les Etats des ducs de Bourgogne et des Habsbourg et les régions voisines (Publication du Centre européen d'études bourguignonnes - XIV^e-XVI^e s.)*, 1985, n° 25, p. 114.

³¹ C. MATHIEU, *Le Métier des peintres à Bruxelles au XIV^e et XV^e s.*, in cat. *Bruxelles au XV^e siècle*, Bruxelles, 1953, p. 234.

³² Voir note 29.

des éléments purement décoratifs tels que les bijoux ou les détails du costume. Ce soin s'oppose à la façon plus schématique de peindre la silhouette des personnages.

Un goût prononcé pour les cadres précieux, décorés de motifs ornementaux, de lettres, d'entrelacs ou de fleurs, pour les effets d'or, pour la répétition du motif de violette, fréquent dans l'enluminure ganto-brugeoise des années 1470-95, et pour la mise en évidence d'une sentence s'intégrant à la composition d'ensemble, tout en apportant l'élément décoratif de son écriture aux lettres gothiques aiguës, sont autant de caractères qui évoquent l'art du livre. De même, la projection de la figure dans le plan du fond neutre s'inscrit dans le style de certains portraits de courtisan à la manière des miniaturistes.

Nous voyons dans ces attaches avec l'art de l'enluminure, qui mériteraient une étude approfondie, un des traits importants de la personnalité artistique du Maître des Portraits Princiers, par lequel il se distingue des autres portraitistes contemporains.

En examinant les enluminures du dernier quart du XV^e siècle on ne peut rester indifférent aux analogies stylistiques que partagent les visages peints par notre maître et certains de ceux exécutés par le Maître Hortulus alias Horenbout³³. Or cet artiste, franc maître à la Gilde de Gand en 1487, est aussi connu, comme L. van Lathem d'ailleurs, pour pratiquer plusieurs métiers, entre autres ceux d'enlumineur et de peintre³⁴.

Par ailleurs, l'attention des historiens de l'art ne semble pas avoir été attirée jusqu'ici par la parenté qui lie le style du Maître des Portraits Princiers à celui d'un autre peintre anonyme de la fin du XV^e siècle, le Maître de la Gilde de St-Georges. La qualité majeure de ce maître, actif à Malines, est son don de portraitiste. C'est ainsi qu'on lui doit un des premiers portraits collectifs connus dans l'histoire de la peinture des Pays-Bas du Sud, celui des *Membres du Serment de la Grande Arbalète de Malines*³⁵. Dans les portraits en buste, on retrouve les mêmes compositions; personnage vu de trois-quarts sur fond uni, manière de centrer l'attention sur le visage dont les traits individuels sont typés au sein d'un schéma conventionnel. On observe encore la même disproportion entre les visages et les corps chétifs, bien que l'aspect décoratif du costume ne joue pas un rôle aussi important que chez le Maître des Portraits Princiers. Enfin, on relève la même écriture graphique dans le tracé des cernes qui reprennent les contours des visages et des mains et une mise en place similaire des touches foncées ou claires dans les modelés des carnations. On note également l'utilisation d'une structure picturale simplifiée, mais soignée d'aspect, régissant les portraits des personnages haut placés.

³³ F. WINKLER, *Die Flämische Buchmalerei*, Leipzig, 1925 (Rééd., Amsterdam, 1978).

³⁴ Il faudrait multiplier les examens comparés entre les peintures du Maître des Portraits Princiers et les enluminures ganto-brugeoises car la filiation stylistique évidente entre l'école bruxelloise et gantoise nous paraît devoir être étudiée de façon plus approfondie.

³⁵ M.-J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, IV, 1965, p. 57, pl. 99.

Ces analogies ne doivent certes pas suggérer une identité de main, des détails stylistiques et techniques révèlent clairement dans ces portraits les manières respectives de ces différents maîtres; elles annoncent plutôt un nouveau genre de peinture. Le portrait réaliste se développe à la fin du XV^e siècle dans les ateliers bruxellois et satellites, en rupture complète avec les portraits idéalisés propres à van der Weyden et à ses émules. Malines et Bruxelles étant étroitement liées, les artistes circulent d'une ville à l'autre. C'est ainsi que le Maître de la Gilde de St-Georges fréquentait la cour de Marguerite d'Autriche, pour qui il peignit les portraits de Charles V et de ses deux sœurs³⁶; mais il était aussi en contact étroit avec le milieu artistique bruxellois. Il collabora en effet avec Colyn de Coter et son atelier à l'exécution de la série de 27 panneaux de la Légende de St-Rombaut³⁷. Le Maître de la Madeleine participa aussi à cette série et peignit également de nombreux portraits des hauts dignitaires de la cour de Bourgogne et d'Autriche.

Nous pensons qu'il faut voir dans ces portraits d'origine variée un mode d'art de cours suivi simultanément par plusieurs petits maîtres polyvalents qui se contentent d'un genre apprécié à un moment où la peinture en crise manque d'un nouveau souffle créateur.

L'aspect novateur de ces œuvres réside, comme nous venons de le souligner, dans la volonté affirmée de réalisme dont il faut sans doute chercher l'origine dans les portraits au modelé en clair-obscur de van der Goes. Ce réalisme, toutefois, s'érige lui-même très vite en systèmes, adoptés en particulier par l'école bruxelloise. Ainsi, la plupart des portraits exécutés par les petits maîtres flamands de la fin du XV^e s.³⁸ présentent les mêmes canons de proportion de visage, un type d'expression similaire et un modelé contrasté. L'exécution plus schématique, sous un aspect de surface soigné, les inscrit également dans une tendance générale propre au tournant de ce siècle. Vu ces parentés, il est malaisé d'établir des critères d'attribution, les différences d'un peintre à l'autre étant minimales et résidant principalement dans des détails de composition ou d'écriture.

En conclusion, si dans l'état actuel de nos recherches, l'anonymat du Maître des Portraits Princiers ne peut être percé, l'examen attentif du *Portrait de Poznań* montre qu'il appartient manifestement, par ses caractéristiques de style et de technique d'exécution, au noyau d'œuvres données par Friedländer à ce Maître. Grâce à son état de conservation nettement meilleur que celui du

³⁶ C. PÉRIER-D'ETEREN, *Le Triptyque de Charles-Quint et de ses deux sœurs enfants. Une œuvre du Maître de la Gilde de Saint-Georges*, in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, XIV, 1973/1974, pp. 105-117.

³⁷ C. PÉRIER-D'ETEREN, *Précisions iconographiques et historiques sur la série de la légende de Saint-Rombaut*, in *Studia Mechliniensia en de Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, LXXIX, 1975 (1976), pp. 128-129.

³⁸ On peut encore rattacher à ce groupe le *Portrait d'un Jeune Homme* du Maître à la Vue de Sainte-Gudule conservé à la National Gallery de Londres.

Portrait d'Englebert de Nassau et du Portrait d'un Jeune Homme de la Famille des Fonseca, très retouchés, il constitue même, selon nous, l'œuvre de référence obligée lorsqu'il s'agira d'attribuer des peintures nouvelles au Maître ou de tenter d'identifier sa personnalité sur base de critères stylistiques comparatifs.

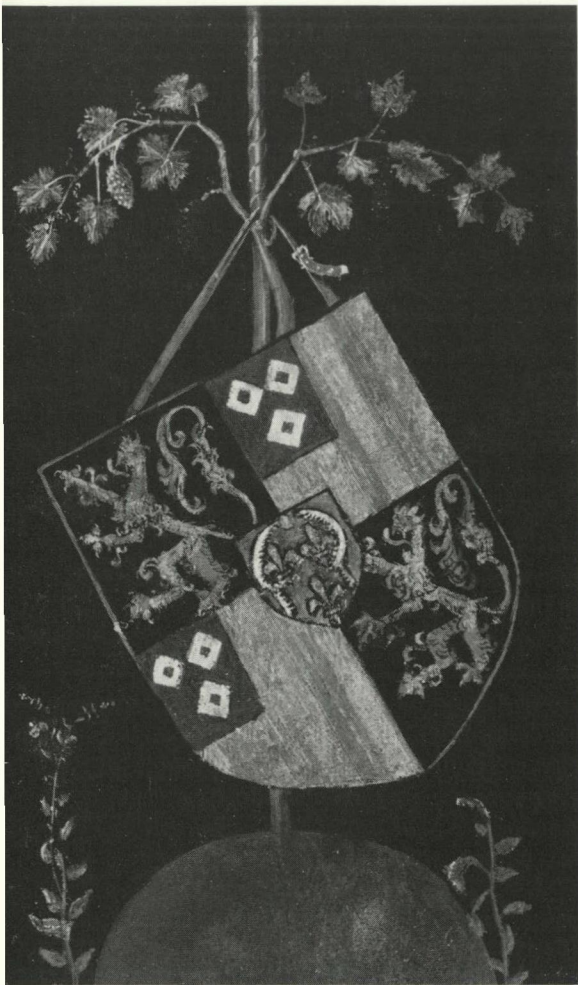


Fig. 8. *Portrait de Jean Bossaert, revers, armoiries.*



Fig. 9. *Portrait de Jean Bossaert, revers, ensemble en radiographie. (Clichés Speltdoorn)*

IDENTIFICATION DES ARMOIRIES DU PORTRAIT DE POZNAŃ

Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS

Au revers du tableau un écu scutiforme est accroché par une guiche rouge à un sarment de vigne. Il porte écartelé aux 1 et 4, de sable au lion d'or, allumé, denté et lampassé de gueules, aux 2 et 3, d'or à trois pals de gueules au franc-quartier d'azur chargé de trois mâcles d'argent ; sur le tout, un écusson de sinople à trois fleurs de lys d'or accostées de deux faucilles affrontées d'argent, emmanchées d'or, brisé en chef d'un tourteau de gueules. La devise « Wat is mijns meer » l'accompagne.

L'identification des armoiries du donateur du tableau avec celles de la famille Bossaert, portant sur le tout les armes des Rampaert, est suggérée par l'*Armorial général* de J.B. Rietstap, et le Manuscrit de la Bibliothèque royale Albert I^{er} - II 2165, f. 59 et 80 (dans lequel elles figurent parmi les quartiers de la famille bruxelloise Van Hamme). Elle a été précisée, de façon remarquable et irréfutable, par la découverte du sceau du personnage lui-même. Il s'agit de Jean Bossaert, homme de fief, vassal de Jean, seigneur de Mérode, Petershem etc., qui scelle, avec d'autres, un acte conservé aujourd'hui dans le chartrier d'Afflighem en date du 19 mai 1478 (AGR, Archives ecclésiastiques n° 4614, acte 374).

Le sceau en cire brune, parfaitement conservé, montre un ange de face portant l'écu armorié représenté exactement comme sur le tableau (fig. 10). Une légende en lettres gothiques nomme le signataire: S. Jan Bos[s]aert¹. La précision avec laquelle les armes sont reproduites permet de supposer que le portrait du donateur est fidèle lui aussi. Etant donné l'âge apparemment fort jeune de l'homme, il pourrait s'agir d'un fils de ce Jean Bossaert, qui aurait soit repris les armes paternelles telles quelles, soit aurait brisé celle des Rampaert d'un petit tourteau de gueules, très difficile à préciser sur le sceau.

Grâce à ce témoignage, le tableau qui nous occupe se range parmi les rares œuvres dont l'identification du donateur est confirmée par un sceau². Des recherches plus approfondies seraient nécessaires pour cerner plus précisément la personne même de Jan Bossaert. Les branches anversoise et bruxelloise de la famille ont été étudiées par F.V. Goethals³. Seule la seconde nous intéresse ici. Elle met en rapport la famille Van Ouderghem dite Bossaert (ou Bosschaert) avec la famille échevinale bruxelloise Van Hamme, par le mariage d'Appolonie Van Ouderghem (fille de Renier, écuyer, et d'Elisabeth Rampaert, et probablement, selon ce que les données héraldiques nous permettent de déduire, sœur dudit Jean Bosschaert) et de Gilles Van Hamme, mort le 2 janvier 1492 et enterré dans l'église Sainte-Gudule.

¹ Aimablement vérifié sur l'original par M. Laurent, assistant aux AGR.

² Cf. C. VAN DEN BERGEN-PANTENS, *La sigillographie, source d'identification et de datation de la peinture flamande du XV^e et du début du XVI^e siècle*, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes rendus des séances de l'année 1978, janvier-mars, Paris, juillet 1978, pp. 113-129.

³ *Miroir des notabilités nobiliaires*, t. 1, Bruxelles, 1857, pp. 831 et ss.

Ces quelques indications nous permettent de replacer le donateur dans le cadre d'une petite noblesse bruxelloise, relativement modeste, si l'on en croit le peu de documents conservés dans les épitaphiers, mais néanmoins alliée aux familles lignagières de l'époque.

Ce contexte géographique et chronologique concorde avec ce que nous savons de la personnalité du Maître des Portraits Princiers, peintre lui aussi mal connu mais inclus par les historiens de l'art dans le cercle de maîtres d'origine bruxelloise dont la variété du travail et de la clientèle a déjà fait l'objet d'études diverses⁴.

L'identification de notre donateur permet donc d'étayer les affirmations de ces historiens et de confirmer, si besoin en était encore, l'importance de l'interaction de diverses disciplines pour replacer le mieux possible une œuvre dans l'espace et dans le temps.



Fig. 10. Sceau de Jean Bossaert*.

⁴ Voir article C. Périer-D'Ieteren, notes 2 à 5 et 25 à 30, pp. 43-46 et 53.

* J. Bossaert, homme de fief de Jean, seigneur de Mérode, 19.v. 1478 (AGR, Chartier d'Afflighem A.E. n° 4614, acte 374).

JOOS VAN WINGHE (1542/4-1603)
SON INTERPRÉTATION DU THÈME
D'« APELLE ET CAMPASPE »

VÉRONIQUE BÜCKEN

Bruxelles, grand centre de peinture au XV^e siècle sous Roger Van der Weyden, vit sa tradition décliner à la fin du XVI^e siècle. Bernard Van Orley fut le dernier à y diriger un grand atelier de peinture. Non que l'art n'eût plus droit de cité dans notre capitale, mais il était orienté vers des domaines plus décoratifs comme par exemple la tapisserie. Quant aux peintres de la fin du XVI^e siècle, ils allaient souvent se former à Anvers et parfois s'y fixaient pour faire carrière, attirés par les possibilités de travail plus nombreuses que leur offrait cette ville. Ceux qui restèrent à Bruxelles semblent se présenter comme une série de personnalités indépendantes qui ont développé leur art côte à côte. Le climat politique et religieux très troublé par les révoltes des Calvinistes et les répressions des Catholiques n'a certes pas favorisé le développement de la peinture bruxelloise, obligeant beaucoup d'artistes à fuir nos provinces et à se disperser dans les différents pays d'Europe prêts à accueillir les partisans de la Réforme.

Joos Van Winghe s'inscrit bien dans ce contexte. Peintre de qualité et personnalité indépendante, il a été directement impliqué dans les troubles religieux et, bien qu'il ait occupé une position importante tant parmi les bourgeois de la ville qu'à la cour d'Alexandre Farnèse, il ne semble pas avoir développé une école de peinture et a dû s'expatrier en Allemagne pour pouvoir conserver sa foi calviniste.

Karel Van Mander¹ reste la principale source d'information quant à la biographie du peintre. Il nous apprend qu'il est né en 1544² à Bruxelles, où il

¹ K. VAN MANDER, *Het Schilderboek*, Amsterdam, 1604. Edition en néerlandais moderne par A.F. Mirande et G.S. Overdiep, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1936.

² Van Mander se trompe probablement sur sa date de naissance, 1544, car à la fin de son texte, il nous dit que Van Winghe est mort en 1603, âgé de 63 ans. Il devrait alors être né en 1542.

passa sa jeunesse et étudia la peinture. De ces années d'apprentissage, on ne connaît rien et on ne sait pas qui fut son maître. Il devait avoir un peu plus de vingt ans lorsqu'il partit pour l'Italie « waar hij te Rome vier jaar bij een kardinaal gewoond heeft »³. Cette période, qu'il faut situer vers la fin des années 1560 ou le début des années 1570, a été décisive pour la formation du style de l'artiste. Il a très certainement été en contact avec le groupe de peintres qui travaillaient aux grands cycles décoratifs entrepris par le cardinal Alessandro Farnese, tant à Rome qu'à son château de Caprarole. On peut citer les frères Taddeo et Federico Zuccari, Bertoja, Raffaellino da Reggio et parmi eux, un flamand, Bartholoméus Spranger, introduit au service du cardinal par le miniaturiste Giulio Clovio. Van Winghe a dû rencontrer Spranger à Rome et peut-être doit-on voir là le point de départ d'une affinité stylistique très forte avec l'art de la cour de Rodolphe II. On sait que le cardinal Alessandro Farnese a joué un grand rôle comme mécène, entre autres vis-à-vis des artistes flamands, et sans doute peut-on reconnaître en sa personne ce cardinal qui, selon Van Mander, hébergea Van Winghe pendant quatre ans. Le milieu de Parme semble également avoir intéressé notre jeune peintre. S'est-il lui-même arrêté dans cette ville pour voir les fresques et les œuvres du Parmesan ou a-t-il connu son art par l'intermédiaire d'artistes qui, après avoir travaillé à Parme, se seraient trouvés en même temps que lui dans la Ville Eternelle, comme Bertoja par exemple? Quoi qu'il en soit, les formes allongées et élégantes de Parmigianino l'ont marqué.

De retour à Bruxelles, Joos Van Winghe fut nommé peintre officiel du nouveau gouverneur des Pays-Bas, Alexandre Farnèse, duc de Parme et de Plaisance, neveu du cardinal romain, qui arrive dans nos provinces en 1579. Ce milieu devait être favorable à l'entretien de son italianisme et de son goût pour le Parmesan. On connaît peu de chose sur son activité durant cette période. On sait qu'il peignit un tableau d'autel pour l'église Saint-Géry, tableau qui représentait *La Cène* et qui fut fort loué par ses contemporains et les voyageurs qui le virent encore dans l'église au XVIII^e siècle⁴. Selon Karel Van Mander toujours, c'est le fils de Hans Vredeman de Vries, Paul, qui exécuta le fond d'architecture du tableau. C'est du père, Hans, que Van Winghe apprit la manière de faire de grands décors architecturaux et il utilisa cet effet dans plusieurs dessins comme *Les noces de Cana*, *Salomon adorant les idoles*, *La Cène*, et les deux versions de *Fête nocturne et mascarade*⁵. Le tiers supérieur de la feuille, consacré à de grandes salles de palais dont les murs sont décorés de pilastres à chapiteaux reliés par une corniche, nous paraît être une

³ VAN MANDER, *op. cit.*, p. 411.

⁴ J.B. DESCAMPS, *Voyages pittoresques de la Flandre et du Brabant. Avec des réflexions relatives aux arts et quelques gravures, augmentées de la vie de plusieurs peintres flamands, Rubens, Van Dyck, de Crayer et plusieurs autres*, Amsterdam, 1772, p. 77.

⁵ Ces dessins se trouvent respectivement à Oxford, Ashmolean Museum, inv. NoPI 101; autrefois à Berlin, Staatliches Museum, détruit pendant la guerre; Vienne, Albertina, inv. No 15116; Dresde, Kupferstich-Kabinett, inv. No c 1924-91 et Brunswick, Anton Ulrich Museum, inv. No Z775.

caractéristique de sa production bruxelloise. Van Winghe semble aussi avoir regardé les maîtres anversoïses du début du siècle et les mouvements en zigzag que ces derniers confèrent à leurs personnages. En effet, dans le développement très particulier qu'il donne au traitement des draperies, il multiplie les diagonales et les angles aigus, comme pour accrocher la forme dans l'espace⁶.

En 1585, Van Winghe fit partie de la mission diplomatique envoyée par les bourgeois de Bruxelles à Alexandre Farnèse pour traiter de la capitulation de la ville. On possède encore un document d'archives où il est expressément cité comme « député de l'église réformée »⁷. Suivant les accords du traité de paix, les Réformés avaient deux ans pour rentrer dans le « bon chemin » de la foi catholique ou quitter le pays. Van Winghe est resté protestant et a donc dû abandonner Bruxelles entre 1585 et 1587.

En 1588, nous retrouvons notre peintre inscrit parmi les citoyens de Francfort⁸. Beaucoup de Flamands exilés avaient trouvé asile dans cette ville et parmi eux, Martin Van Valkenborch, son fils Frederik et la famille du graveur Théodore de Bry. D'autres, également en fuite, n'ont fait que passer, comme Hans et Paul Vredeman de Vries, les frères Jan et Raphaël Sadeler. Il s'est formé ainsi un petit cénacle d'artistes flamands qui se connaissaient sans doute déjà et qui ont pu travailler ensemble. De plus, non loin de là, à Frankenthal, d'autres réfugiés des Provinces du Sud ont formé une colonie et ont développé une école de paysagistes à laquelle Van Winghe ne sera pas insensible⁹.

A Francfort, Van Winghe semble avoir beaucoup travaillé pour la gravure, non qu'il ait jamais manié lui-même le burin, mais il a fourni les dessins. La plupart des gravures datées connues qui reproduisent ses œuvres sont en effet postérieures à 1585. Cette activité est à mettre en relation avec sa rencontre avec les Sadeler qui gravèrent beaucoup d'après ses compositions, et avec Sigismond Feyerabend. Ce dernier, grand éditeur et mécène francfortois, protégeait particulièrement les artistes émigrés. La collaboration de Van Winghe *inventor*, Raphaël Sadeler graveur et Sigismond Feyerabend éditeur est attestée par la présence des trois noms sur une planche représentant le *Portrait de Tiberius Deciani*. Cette activité de portraitiste est soulignée par Van Mander ; mais en dehors de celui de Tiberius Deciani, nous ne connaissons plus aucun

⁶ L. VAN PUYVELDE, *La peinture flamande au siècle de Bosch et de Bruegel*, Paris, 1960, p. 177. L'auteur est le premier à rapprocher Van Winghe des maniéristes anversoïses du début du XVI^e siècle mais il se trompe lorsqu'il suggère que les formes allongées et élégantes de notre artiste ne doivent rien à Corrège et au Parmesan mais dérivent de ces maîtres flamands.

⁷ Ce document est conservé aux Archives Générales du Royaume et publié dans le *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, VIII, 3^e série, p. 410.

⁸ O. DONNER-VON RICHTER, in *Archiv für Frankfurter Geschichte und Kunst*, 3F., VII, 1901, p. 188.

⁹ Frédéric III donna, à 60 familles chassées des Flandres, un monastère situé à Frankenthal. Dès 1577, la petite colonie était devenue tellement importante qu'elle reçut le statut de ville. La seule étude d'ensemble sur la peinture de Frankenthal reste celle de E. PLIETZSCH, *Die Frankenthaler Maler*, Leipzig, 1910, 1972².

portrait de la main de Van Winghe. Celui-ci ne délaissa pas la peinture d'histoire. A cette époque, il exécuta les deux versions d'*Apelle et Campaspe* que nous étudierons ci-dessous, une représentation de *Samson et Dalila*¹⁰ et une composition perdue montrant une *Allégorie de la Belgique opprimée*, qui semble avoir été une invention fort originale puisque Van Mander la décrit longuement.

A cette époque, Van Winghe doit avoir renoué ses contacts avec Bartholoméus Spranger qui se trouve à ce moment-là à la cour de Rodolphe II. Son attention s'est portée beaucoup vers les milieux praguois, plus semble-t-il que vers les milieux allemands de Francfort. Le peintre Hans Van Aachen, revenant d'Italie, est à Cologne en 1588; il partira à Prague en 1592 et voyagera ensuite pour le compte de l'empereur. C'est peut-être lui qui établit le lien entre Francfort et Prague car Van Winghe ne semble pas s'être rendu lui-même dans la ville impériale. Les deux tableaux d'*Apelle et Campaspe*, aujourd'hui conservés à Vienne, sont la preuve d'une influence directe de ces artistes qui travaillaient pour l'empereur. La première version a peut-être été faite pour Rodolphe II lui-même, car on sait par un inventaire qu'elle se trouvait déjà en 1604 dans ses collections¹¹.

Joos Van Winghe mourut de la peste le 18 décembre 1603¹², laissant un fils âgé de 18 ans, Jérémie, qui semble avoir été son seul élève. Ce dernier s'est surtout attaché à copier et à propager l'œuvre de son père. S'appuyant sur la renommée de celui-ci, il signait ses dessins des initiales I.V.W., les mêmes que celles de Joos, ajoutant ainsi à la confusion et à la difficulté de reconnaître ce qui revient à chacun.

C'est dans le domaine de l'iconographie que Van Winghe a fait preuve tout spécialement d'un esprit inventif et créateur. Les développements nouveaux qu'il donne aux sujets qu'il traite témoignent de son imagination fertile. C'est ce qui semble le plus avoir frappé ses contemporains et les artistes qui l'ont suivi, car beaucoup d'œuvres qui le copient reprennent non l'esthétique de ses formes mais les thèmes, les attitudes, les gestes qui confèrent à l'histoire un sens nouveau. De ce point de vue, les interprétations qu'il a proposées du thème d'*Apelle et Campaspe* sont extrêmement intéressantes. Il a exécuté au moins trois tableaux du même sujet¹³: l'histoire du peintre antique Apelle qui, à la demande d'Alexandre le Grand, fait le portrait de la belle esclave Campaspe, favorite du roi. Saisi par sa beauté, il en tombe éperdument amoureux. Voyant cela, Alexandre, d'un geste généreux, en fait don à son peintre attiré. L'anecdote est rapportée par Pline et connut un grand succès au XVI^e

¹⁰ Ce tableau, signé et monogrammé, est conservé à Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. No 2299.

¹¹ Cette information est donnée par H. Hymans, *Le livre des peintres de Karel Van Mander*, Paris, 1885, vol. 2.

¹² O. DONNER-VON RICHTER, *op. cit.*, p. 188.

¹³ Deux versions sont conservées à Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. No 1686 et 1677. Une réplique signée est passée en vente chez Christie's le 9.VII.1976, No 107.

siècle. En Italie, vers 1548, lorsqu'il décore la salle du Triomphe de la Vertu de sa villa d'Arezzo, Vasari illustre en six tableaux les plus grands peintres de l'antiquité. Pour Apelle, il choisit l'épisode où l'artiste reçoit Campaspe comme présent¹⁴. En Flandre, il existe un dessin de Johan Wierix, signé et daté 1594, où l'on voit également Alexandre qui, d'un ample geste du bras, donne Campaspe à Apelle¹⁵. Frans Floris avait aussi choisi d'illustrer ce thème lorsqu'il décora la façade de sa maison d'Anvers¹⁶. Les exemples cités ci-dessus exaltent toujours la générosité et la grandeur de l'empereur, conformément au texte de Pline qui insiste sur cet aspect : *dono dedit ei, magnus animo, maior imperio sui nec minor hoc facto quam victoria alia, quia ipse se vicit, nec torum tantum suum, sed etiam adfectum donavit artifici...*¹⁷.

Van Winghe au contraire est le premier à choisir un autre moment de l'histoire. Il représente l'instant précis où Apelle tombe amoureux de Campaspe, et le petit Cupidon qui plante sa flèche en plein dans le cœur de l'artiste personnalise ce moment-là. Cette nouvelle iconographie est en fait une évolution plus galante du thème et exprime surtout l'attraction de la beauté de Campaspe sur Apelle et la relation érotique qui existe entre le peintre et son modèle. En effet, dans le contexte néoplatonicien de la Renaissance, la « vraie beauté » était difficile à saisir, inintelligible, et seul le sentiment amoureux pouvait la révéler. Campaspe éveille un tel sentiment chez Apelle et lui permet ainsi non seulement de voir cette « vraie beauté » mais, par dessus tout, de donner la pleine mesure de son talent et de son génie d'artiste en la recréant dans sa peinture¹⁸.

Dans cette interprétation, l'empereur Alexandre n'est plus qu'un personnage secondaire, qui regarde la scène en spectateur. La première place est donnée à l'œuvre qui est en train de se faire et à celui qui la crée. Si Van Winghe était effectivement en relation avec la cour de Prague, on peut imaginer qu'Alexandre, modèle du prince mécène, est ici assimilé à Rodolphe II. Cela expliquerait l'étrange accoutrement de l'empereur qui est vêtu à l'orientale et non en costume antique. On pourrait y voir une allusion à la situation militaire de Rodolphe, qui devait soutenir une lutte armée contre les Turcs et cherchait à donner plus d'importance à ses victoires qu'à ses défaites.

La version où Campaspe se trouve de dos (fig. 2) nous semble présenter le peintre antique comme un autoportrait de Van Winghe. La gravure de H. Hondius, qui le montre de profil portant barbe et moustache, les cheveux divisés par une raie, ne peut contredire cette hypothèse (fig. 3). Les étoffes chatoyantes, le lourd manteau qui lui couvre les épaules ne sont pas des habits

¹⁴ *Principi litterati Artisti nelli carte di Giorgio Vasari. La storiografia dell'arte nella Toscana dei Medici, Arezzo, 26 sep.-29 nov. 1981.*

¹⁵ Anvers, Musée Mayer Van den Bergh, cat. 1979, No 18.

¹⁶ Communication faite par le Professeur K. Van de Velde au symposium qui eut lieu à Stockholm, 21-23 sep. 1984.

¹⁷ PLINE, *Naturalis historia*, XXXV, 86.

¹⁸ P. GEORGEL et A.M. LECOCQ, *La peinture dans la peinture*, Dijon, 18 déc. 1982-28 fév. 1983, pp. 50-59 et *Maler und Model*, Baden-Baden, 1969.



Fig. 1. Joos Van Winghe, *Apelle et Campaspe*, Vienne, Kunsthistorisches Museum. (Photo du musée)



Fig. 2. Joos Van Winghe, *Apelle et Campaspe*, Vienne, Kunsthistorisches Museum. (Photo du musée)

d'atelier. Au XVI^e siècle, le costume était le signe d'une certaine condition sociale et Van Winghe se serait donc représenté richement vêtu pour revendiquer la place importante qu'il tenait à occuper dans la société et affirmer



Fig. 3.
H. Hondius, *Portrait de Joos Van Winghe*.
(Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles)

qu'un peintre méritait de côtoyer même les princes et les rois. Apelle est le parfait exemple de l'artiste qui, grâce à la supériorité de son génie, a pu s'introduire jusque dans l'intimité du plus grand des empereurs régnant¹⁹.

Van Winghe montre Campaspe posant comme modèle pour la très célèbre peinture exécutée par Apelle, la *Vénus Anadyomène*, insérant ainsi dans l'histoire de la naissance du sentiment amoureux un autre moment de la légende reprise par Plinie: *Sunt qui Venerem Anadyomenen ab illo pictam exemplari putent*²⁰. Le grand tableau posé sur le chevalet est utilisé en outre comme moyen pour représenter le personnage féminin sous deux angles différents et donner ainsi une vision plus complète de sa beauté. C'est là une manière de faire qui dérive du thème, très en vogue à l'époque, de la *Vénus au miroir*.

¹⁹ Hanna PETER-RAUPP, *Zum Thema « Kunst und Künstler » in deutschen Zeichnungen von 1540-1640*, in *Zeichnung in Deutschland*, Stuttgart, 1981, vol. II, pp. 223-230.

²⁰ Cf. n. 17.

Les deux tableaux du Musée de Vienne, fort semblables dans le schéma de la composition, diffèrent cependant par un certain nombre d'éléments qui sont la pose de Campaspe et des personnages qui l'entourent, les objets symboliques au premier plan, l'architecture du fond. Dans le premier tableau (fig. 1), Campaspe est vue de face et son attitude rappelle celle de la statue antique, la *Venus Pudica*. Derrière elle, une femme de sa suite la dévoile comme pour révéler au peintre sa beauté dans toute sa splendeur. Apelle émerveillé s'arrête de peindre et fait un large geste du bras pour exprimer sa surprise, sous le regard étonné d'Alexandre. Au centre trône le chevalet avec le chef-d'œuvre presque terminé. Une grande arcade flanquée de deux colonnes cannelées ferme le fond de la composition.

Le deuxième tableau est plus complexe (fig. 2). Campaspe est vue de dos et s'appuie sur Neptune. Derrière elle se trouvent deux femmes de sa suite. L'une se retourne pour admirer la création d'Apelle tout en présentant à sa maîtresse un riche manteau dont Van Winghe s'est attaché à rendre la matière légèrement brillante et les cassures des plis. L'autre tient un petit miroir où se reflète une fenêtre, limite de la pièce en dehors du tableau, qui restitue la fiction de la composition dans l'espace de l'atelier. Au-dessus du chevalet plane la Renommée qui couronne le peintre antique de laurier.

Les deux versions permettent de voir comment, traitant toujours un même thème, Van Winghe évolue d'une représentation spatiale plus simple vers une conception plus construite de l'image et repense sa composition dans le sens d'un enrichissement tant du sujet lui-même que de l'espace qui le contient. Le premier tableau comprend moins de personnages et une architecture plus classique. Le peintre ne s'est pas suffisamment détaché de ses modèles et les deux nus sont des citations de deux dessins de Parmigianino gravés par Ugo Da Carpi. Le premier dessin (fig. 4), qui montre une étude pour un nu féminin vu de profil, a été repris pour la Vénus du chevalet. Celle-ci ne s'appuie plus sur une sorte d'autel mais pose sa main sur un rocher décoré d'un poisson, allusion à la mer d'où naît la déesse. L'autre dessin, conservé à Budapest²¹, est une étude comprenant quatre nus et un petit putto. La figure principale, qui semble dériver d'une statue car elle a le bras droit cassé, a servi de point de départ à la Campaspe du tableau. Van Winghe complète le membre mutilé pour donner une attitude pudique à la jeune femme, tourne sa tête de côté pour porter son regard vers le petit Amour et accentue le hanchement pour augmenter la courbure du corps.

Le deuxième tableau, plus élaboré, met en scène un plus grand nombre de personnages, un espace plus complexe et plus étudié. Il nous semble que Van Winghe ait ici complètement assimilé son sujet car, d'une part, il rend les attitudes et les mouvements avec plus d'aisance et, de l'autre, il approfondit la

²¹ Budapest, Musée des Beaux-Arts, publié dans A.E. POPHAM, *Catalogue of the drawings of Parmigianino in three volumes completely illustrated*, New-Haven and London, 1971, No 38, pl. 417.



Fig. 4.
Parmigianino, *étude de nu*,
Rome, Cabinet National
des Estampes.
(Photo du musée)

richesse de l'allégorie. Il ajoute le gros coquillage et le dieu marin qui brandit son trident, éléments qui rappellent que Campaspe pose pour une Vénus sortant des flots; il place à l'avant-plan la règle et le compas, symboles de la mesure et du bon jugement, mais surtout, attributs du dessin. Il développe un éclairage qui met en valeur le bras d'Apelle et son pinceau, effleure Amour, remonte jusqu'à la Renommée et souligne la très belle courbe du corps de Campaspe et son visage tourné vers le petit dieu. Les grosses colonnes cannelées qui composent l'architecture du fond, reliées entre elles par une tenture, contribuent à donner un aspect plus mouvementé et un côté théâtral à la scène; en outre, par leur direction, elles ouvrent l'espace du tableau.

L'influence de Parmigianino se fait encore sentir dans l'allongement du dos féminin; par contre, la richesse de l'allégorie, l'accentuation des courbes du nu et le profil de Campaspe font penser au milieu artistique de la cour de Rodolphe II. Van Winghe se rapproche de l'esthétique de Spranger et de sa

manière d'inscrire la ligne sinueuse, la « serpentina », dans le plan. Il gardera cependant toujours plus de réserve dans ce jeu intellectuel de courbes et contre-courbes et n'ira jamais jusqu'à faire ces véritables « S » qu'aime tant dessiner Bartholoméus. Quant au putto, avec ses joues gonflées et ses lèvres épaisses, il fait penser à certains angelots de Joseph Heintz, que notre peintre semble avoir connu. On trouve un petit Amour presque semblable dans le tableau de la *Sainte Famille, sainte Barbe, sainte Catherine et les anges*, qui décorait la chapelle Sainte-Barbe de l'église Saint-Thomas de Prague²². Plus complète, plus fouillée, plus proche de Spranger que du Parmesan, cette version nous donne l'impression d'être celle que l'artiste a dû exécuter en second.

Le succès que connut l'iconographie inventée par Joos Van Winghe, c'est-à-dire le moment du coup de foudre, est attesté par le fait qu'elle s'est maintenue jusqu'au XIX^e siècle. Louis David par exemple, dans son tableau inachevé du Musée des Beaux-Arts de Lille, montre Apelle qui ne peut plus peindre tant il est fasciné par la beauté de Campaspe. Outre la réplique que le peintre exécuta lui-même de la seconde version de Vienne, il existe plusieurs copies qui témoignent de l'intérêt qu'a suscité son interprétation du sujet. Ainsi, la Walters Art Gallery de Baltimore²³ conserve un petit panneau qui reprend très fidèlement la composition où Campaspe est vue de face. Cette œuvre anonyme, en respectant l'original dans ses moindres détails, révèle que, derrière Apelle, à l'extrême gauche, se trouve une armure. Cette partie du tableau de Vienne est, en effet, fort abîmée et on ne peut que distinguer très vaguement, en regardant attentivement, un casque empanaché qui paraît suspendu au mur. La copie de Baltimore a dû être exécutée avant la détérioration de l'original et l'armure complète se voit parfaitement. La présence de cet équipement de guerre vient confirmer ce que nous avons déjà déchiffré grâce au vêtement oriental de l'empereur, c'est-à-dire l'allusion à ses exploits militaires contre les Turcs.

Un dessin de la collection Fritz Lugt²⁴ reprend lui aussi cette même première version mais en sens inverse (fig. 5). Les personnages sont identiques à ceux de la peinture et on retrouve Campaspe et sa servante, Apelle frappé au cœur par Cupidon, et derrière lui, Alexandre. Seul a été ajouté un jeune garçon qui se tient derrière le peintre à l'emplacement de l'armure et semble être un élève. La grande différence réside dans l'architecture qui comporte en plus

²² Publié dans J. ZIMMER, *Joseph Heintz, der Älter als Maler*, 1971, No A9, p. 85, ill. 20. La restauration de la chapelle Sainte-Barbe s'est terminée en 1596. A ce moment, Heintz est absent de Prague et n'y retournera qu'en 1598. Il n'a donc pas pu peindre le tableau avant cette date. On peut se demander dès lors si le tableau de Van Winghe ne se trouvait pas déjà dans les collections de Rodolphe II et s'il n'a pas pu influencer Heintz. En l'absence de dates plus précises, il nous paraît difficile de donner une solution définitive à ce problème.

²³ Baltimore, Walters Art Gallery, Huile sur panneau, 36 × 29 cm. Nous tenons à remercier Madame Crifò-Dacos qui nous a signalé cette copie et qui a également attiré notre attention sur la réplique passée en vente chez Christie's à Londres.

²⁴ Paris, Institut néerlandais.



Fig. 5. Jérémie Van Winghe, *Apelle et Campaspe*, Paris, Institut néerlandais (Photo du musée) deux figures allégoriques assises de part et d'autre de l'arc flanqué de deux petits édifices. Le fait que la composition soit inversée et qu'Apelle tienne son pinceau dans la main gauche fait penser que ce dessin a été exécuté pour une gravure. Il est monogrammé en bas au centre des lettres I.V.W. qui, comme nous l'avons dit, sont les initiales de Joos Van Winghe aussi bien que celles de son fils Jérémie. Mais, G. Pönsngen²⁵ a fait remarquer avec raison que diffé-

²⁵ G. PÖNSNGEN, *Das Werk des Jodocus A Winghe*, in *Pantheon*, XXVIII, nov.-déc. 1970, pp. 504-515.



Fig. 6. *Apelle et Campaspe*, Gand, Coll. P. Eeckhout. (Photo A.C.L.)

rents éléments stylistiques permettent de ranger cette feuille dans le groupe de dessins attribués à Jérémie plutôt qu'à son père. Une vision plus plastique, une déformation des muscles des membres, l'exagération du pathos poussé jusqu'à la mimique, le manque de nervosité du trait sont des caractéristiques du fils. De plus, nous avons eu l'occasion d'observer que la technique des rehauts de gouache blanche posée en fines lignes parallèles apparaît dans tous les dessins de Jérémie. Nous avons ici un exemple typique où le fils a recopié

une œuvre de son père pour lui assurer une diffusion plus large, mais nous n'avons malheureusement pas retrouvé la gravure qui a dû en être tirée. Cependant, K.G. Boon²⁶ connaissait un tableau de petite dimension, signé Jean-Baptiste de Cany et daté 1653, qui correspondait dans tous les détails au dessin de la collection Lugt mais était inversé. On peut penser logiquement qu'il devait dériver de cette gravure perdue.

Deux autres dessins, l'un conservé à Bâle²⁷ et l'autre à Gand dans la collection Paul Eeckhout²⁸ (fig. 6) sont des répliques exactes l'un de l'autre. Ces deux feuilles, qui sont de qualité légèrement inférieure à celle que nous avons analysées précédemment, reproduisent avec quelques variantes le premier tableau de Vienne. Alexandre le Grand est habillé cette fois en Occidental et non plus en Turc et un petit page porte un perroquet, emblème de la peinture à cause de son plumage coloré. Le dessin de Gand porte une inscription du XIX^e siècle qui l'attribue à Hans Van Aachen et le date de 1594. Cette attribution est évidemment erronée et il ne nous est pas possible cette fois de suivre G. Pönsgen qui avait donné cette feuille également à Jérémie²⁹. La confrontation avec le dessin de Paris est assez explicite et il est difficile d'admettre qu'une même main ait exécuté les deux œuvres. Il semble donc qu'on ne puisse pas encore tirer avec certitude les versions de Gand et de Bâle de l'anonymat mais une analyse définitive de leurs auteurs permettrait de mieux définir dans quel cercle l'iconographie de Van Winghe s'est répandue.

En plus des copies véritables, il existe des œuvres qui, tantôt, ne reprennent que les grandes lignes de la composition comme un dessin de Pieter Isaac conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam³⁰, tantôt, ne retiennent que le grand geste d'étonnement d'Apelle qui a beaucoup frappé les artistes des siècles suivants. On le retrouve dans un dessin anonyme du XVII^e siècle alors que le contexte est tout différent³¹ (fig. 7). La surprise du peintre n'est plus provoquée par le pouvoir enchanteur de la belle Campaspe mais par l'honneur que lui fait Alexandre en visitant son atelier. Ce même geste est encore représenté de manière identique dans un tableau du XVIII^e siècle conservé à Cologne et attribué à Balthazar Van den Bossche.

La composition de Joos Van Winghe marque donc une étape dans l'évolution de la représentation picturale de l'artiste à l'œuvre. Elle témoigne de deux phénomènes caractéristiques de la fin du XVI^e siècle. Le premier est, comme l'a noté A. Chastel, la prise de conscience de l'acte pictural qui, une fois

²⁶ K.G. BOON, *L'époque de Lucas de Leyde et de Pierre Bruegel. Dessins des anciens Pays-Bas. Collection Fritz Lugt*, Florence-Paris, Institut néerlandais, 1981-1982, No 158.

²⁷ Bâle, Kupferstich-Kabinett, inv. No Bi. 382.77.

²⁸ Nous remercions Monsieur Paul Eeckhout pour la gentillesse avec laquelle il nous a accueillie et a mis à notre disposition la documentation qu'il avait rassemblée sur son dessin.

²⁹ G. PÖNSGEN, *Zu den Zeichnungen des Jodocus A Winghe*, in *Pantheon*, XXX, jan.-fév. 1972, pp. 39-47, ill. 6.

³⁰ Publié dans K.G. BOON, *Netherlandisch drawings of the fifteenth and the sixteenth centuries in the Rijksmuseum*, The Hague, 1978, No 327, pl. 121.

³¹ Paris, Vente de la collection M^{me} Zarnowska, 1944, localisation actuelle inconnue.

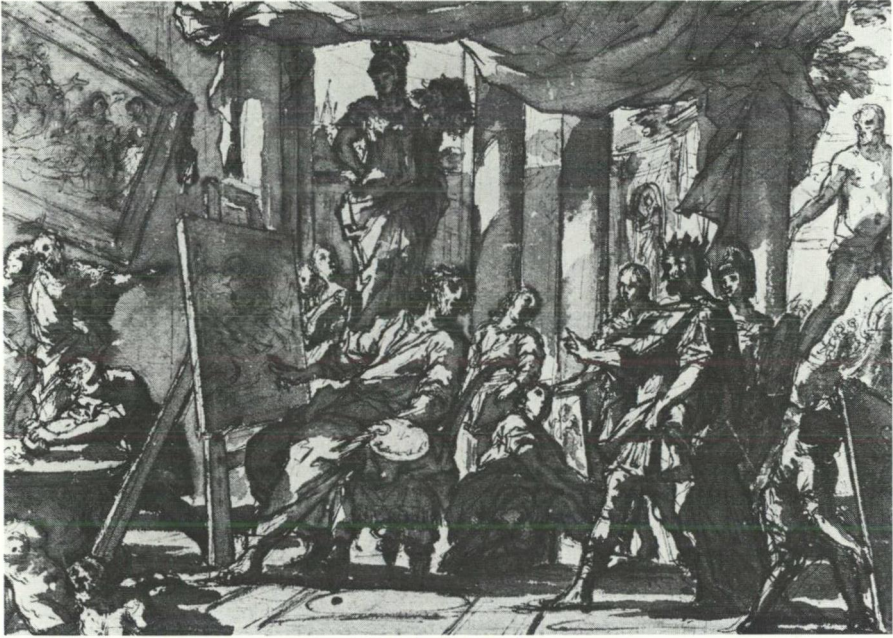


Fig. 7. *Alexandre visite l'atelier d'Apelle*, Localisation inconnue. (Photo R.K.D.)

qu'elle sera approfondie, entraînera une multiplication des scènes d'atelier sans qu'il y ait encore besoin d'une référence mythologique³². Le second, plus spécifique du monde protestant, est que, en proclamant que la représentation du Beau est une des fonctions élevées de la peinture au même titre que celle du Sacré, ce thème a pris un développement particulier pour compenser l'abandon de la figuration de «Saint Luc peignant la Vierge».

³² A. CHASTEL, *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978, vol. II, p. 80.

LAURENT DELVAUX ET LES CARMES DE NIVELLES (14 novembre 1744)

JEAN-JACQUES HOEBANX

Les principales étapes de la vie de Laurent Delvaux sont bien connues. La chronologie de ses œuvres importantes a pu être établie avec certitude¹. C'est ainsi notamment qu'on connaît depuis fort longtemps les contrats qu'il avait conclus en ce qui concerne la réalisation de la chaire à prêcher pour Saint-Bavon à Gand (1741)² et, près de trente ans plus tard, pour celle de la Collégiale de Nivelles (1770)³.

Entre ces deux œuvres majeures, le sculpteur avait exécuté une autre chaire destinée à l'église des Carmes de Nivelles. Cette chaire est conservée actuellement à la Collégiale, le couvent des Carmes et son oratoire ayant été suppri-

¹ Voir notamment :

F. LEMAIRE, *Notice historique sur la ville de Nivelles*, Nivelles, 1848, p. 218. — A. WAUTERS, dans J. TARLIER et A. WAUTERS, *Géographie et histoire des communes belges. Ville de Nivelles*, Bruxelles, 1862, pp. 115, 126 et sv. 149, 169. — E. DE BUSSCHER, *Laurent Delvaux. Sculpteur. Statuaire*, «Annales de la Société r. des Beaux-Arts et de Littérature de Gand», t. XIII, 1873-77, pp. 403-424. — E. DE BUSSCHER, *Laurent Delvaux*, «Biographie Nationale», t. V, 1876, c. 498-503. — E. FIEVET, *Notice sur la vie et les ouvrages du sculpteur Laurent Delvaux*, Nivelles, 1878. — E. FIEVET, *Notice sur la vie et les œuvres du statuaire Laurent Delvaux*, Bruxelles, 1880. — J. FRESON, *Le chapitre noble de Nivelles*, «Annales de la Société archéologique ... de Nivelles», t. III, 1891, p. 592. — G. WILLAME, *Laurent Delvaux. 1696-1778*, Bruxelles-Paris, 1914. — M. DEVIGNE, *Laurent Delvaux et ses élèves*, Mémoire de l'Académie r. de Belgique, Classe des Beaux-Arts, col. in-4°, 2^e série, t. II, 1928. — J.-L. DELATTRE, NIEUWDORP et POPELIER, *Laurent Delvaux. Les terres cuites dans les collections publiques belges*, Nivelles, 1975. — J.-L. DELATTRE et R. LAURENT, *Laurent Delvaux. 1696-1778, Exposition concernant le bicentenaire de sa mort*, Nivelles, 1978. — J. STIENNON, *Florilège du XVIII^e siècle*, «La Wallonie. La terre et les hommes. Lettres. Arts. Culture», t. II, 1978, pp. 234-253. — J.-L. VAN BELLE, *Evaluation de la fortune de Laurent Delvaux*, «Annales de la Société d'archéologie ... de Nivelles», t. XXIII, 1981, pp. 77-84. — C. AVERY, *L'activité de Laurent Delvaux en Angleterre*, *ibidem*, pp. 85-120. — M. CHERON et E. DUYSKAERTS, *Le patrimoine mobilier de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles*, Nivelles, 1984.

² En dernier lieu, J.-L. DELATTRE et R. LAURENT, *op. cit.*, pp. 16-19, n° 10.

³ J.-L. DELATTRE et R. LAURENT, *op. cit.*, pp. 28-30, n° 22.

més en 1796⁴. Il s'agit d'un groupe — *Elie secouru par un ange dans le désert* — pour lequel Laurent Delvaux avait une certaine prédilection, semble-t-il⁵, mais qui n'a ni l'ampleur, ni la richesse de matériau des deux autres.

Une première question se pose à son endroit : de quand date cette chaire qui rappelle par le sujet et la façon de traiter celui-ci, celle de son maître Pierre-Denis Plumier, chaire qui orne l'église de La Chapelle à Bruxelles⁶.

A vrai dire, les différents auteurs qui s'en sont occupés, hésitent. Pour E. Fievet, l'œuvre a été sculptée après 1734⁷. G. Willame la place entre 1739 et 1749 en se basant sur une ancienne chronique des Carmes nivellois⁸. J.-L. Delattre et R. Laurent se prononcent pour une date peu après 1739⁹. T. Le Bon, jadis, pensait que cette chaire avait été installée dans l'église des Carmes en 1742¹⁰. M. Cheron et E. Duyckaerts estiment qu'elle a été réalisée entre 1740 et 1745¹¹, tandis que naguère par une singulière aberration E. De Buscher retardait son exécution jusqu'en 1772¹².

En fait, c'est le 14 novembre 1744, par devant le notaire nivellois Léopold Dereusme, que le prieur Romain de Saint-Jean et les clavares Barthélemy de Sainte-Anne et Noël de la Nativité passaient commande à Laurent Delvaux d'une chaire de vérité pour leur église¹³.

Ce contrat suscite quelques questions troublantes à propos du prix de l'œuvre et de son délai de livraison.

⁴ G. WILLAME, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁵ Cette affirmation souvent reprise paraît provenir de l'auteur des « *Notices historiques sur l'établissement des Carmes dans les Pays-Bas et taxativement l'établissement du couvent desdits pères à Nivelles en Brabant* » (Bibliothèque Royale, Cab. des manuscrits, mss. n° 16.661-16.666). On y trouve in fine : « Il n'y a aucune personne d'haute naissance inhumée chez nous [aux Carmes de Nivelles], fut-il dans notre cloître ou dans l'église. Mais nous y voyons depuis quelques années les cendres d'un artiste qui se [sic] distingué, qui y reposent au pied de la chaire de prédication faite par le même artiste qui est le sieur Laurent Delvaux, jadis sculpteur de la Cour ; morceau qu'il a toujours regardé comme son chef-d'œuvre et qui est admiré par les connaisseurs. La Foy qui est placée sur le tabernacle est aussi une œuvre du même maître ». Ces « *Notices* » sont postérieures de quelques années à la mort de Delvaux survenue le 23 février 1778, contrairement à ce qu'avançait G. WILLAME (*Essai de bibliographie nivelloise*, « A.S.A.Niv. », t. X, 1911, p. 103) qui les datait du 2^e tiers du XVIII^e siècle.

⁶ G. WILLAME, *op. cit.*, pp. 15-16. — M. CHERON et E. DUYSKAERTS, *op. cit.*, n° 34.

⁷ E. FIEVET, *Notice ... statuaire ...*, pp. 14, 37.

⁸ G. WILLAME, *op. cit.*, p. 15. Cette chronique a été éditée par T. Le Bon (A.S.A.N., t. II, 1882, pp. 140-365). Elle fait état de l'activité des prieurs Lambert de Saint-Jean désigné en 1739 et de Romain de Saint-Jean désigné en 1742 en ce qui concerne l'embellissement de l'église des Carmes et notamment de la pose de la chaire Elie et l'ange. Les fonctions de Romain de Saint-Jean se sont prolongées jusqu'en 1749 (T. LE BON, *op. cit.*, pp. 362-363). De là, la fourchette proposée par G. Willame.

⁹ J.-L. DELATTRE et R. LAURENT, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰ T. LE BON, *op. cit.*, p. 150.

¹¹ M. CHERON et E. DUYSKAERTS, *op. cit.*, n° 34.

¹² E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, p. 418.

¹³ Archives générales du Royaume, Notariat de Brabant, registre n° 9.785, n° 27, contrat du 14 novembre 1744.



Fig. 1. Pierre-Denis Plumier, *Elie et l'ange dans le désert*. Eglise de La Chapelle à Bruxelles. (Photo de l'auteur)

Fig. 2. Laurent Delvaux, *Elie et l'ange dans le désert*. Nivelles, Collégiale (Anciennement à l'Eglise des Carmes). (Photo de l'auteur)

Conclu le 14 novembre, il prévoyait l'installation de la chaire à la Noël suivante; ce qui ménageait à Delvaux un délai de 34 jours ouvrables seulement. Or, on sait que la chaire gantoise avait bénéficié d'un délai de quatre ans à partir de la date de livraison des marbres italiens qui y intervenaient¹⁴. Quant à la chaire de la Collégiale, elle avait été réalisée en deux ans¹⁵.

Seconde constatation embarrassante: le prix convenu pour la chaire des Carmes.

En 1741, celle de Gand avait coûté 15.000 florins, y compris la livraison des marbres¹⁶. Celle de *Jésus et la Samaritaine* avait été estimée à 10.000 flo-

¹⁴ J.-L. DELATTRE et R. LAURENT, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵ J.-L. DELATTRE et R. LAURENT, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶ Contrat du 16 mars 1741 entre les délégués du chapitre cathédral de Saint-Bavon à Gand et Laurent Delvaux: « Pour quelle entreprise, en la manière susdite, les sieurs premiers comparans ont promis, comme ils promettent par cette, de payer au deuxième comparant sculpteur, la somme de quinze mille florins argent courant, en trois payemens, le premier après l'arrivée du marbre nécessaire à son ouvrage, le second quand son ouvrage sera à moitié fait, et le troisième quand l'ouvrage sera posé, à condition néanmoins de donner caution, à l'apaisement desdits Messieurs, pour l'entière exécution de son entreprise, et d'en délivrer acte en forme » (J.-L. DELATTRE et R. LAURENT, *op. cit.*, p. 18).



Fig. 3. Laurent Delvaux, *Elie et l'ange dans le désert*, terre cuite. Nivelles, Musée communal. (Photo Sanspoux, Nivelles)

dont un acompte de 3.000 fl. ; le versement du reliquat étant réparti en paiements annuels de 300 fl.¹⁷. Mais, grâce à d'autres sources, il est connu que le sculpteur Philippe Lelièvre recevrait 1.000 fl. pour la sculpture des bois ; bois livrés, apprêtés et façonnés par le menuisier Nicolas Bonnet pour la somme de

¹⁷ Délibération du chapitre de Sainte-Gertrude, le 22 septembre 1770: «*En chapitre préindit, le Sieur Delvaux, sculpteur, a présenté au noble et vénérable chapitre, le model d'une chaire de prédication pour la collégiale, lequel fut approuvé. Ce suivant, Mademoiselle Vandernoot a fait rapport que ledit Sieur Delvaux convenoit d'entreprendre tous les ouvrages qui doivent y être en marbre, parmi une somme de dix mille florins à compte de laquelle elle luy avoit compté trois mille florins pour l'achat du marbre et autrement comme par la résolution du 22 de juin dernier et que pour le reste il se contentoit de trois cent florins par an jusqu'à extinction de la somme, à commencer le premier paiement au mois d'août prochain.*

Que Lelièvre demandoit mille florins pour toute la sculpture en bois et Nicolas Bonnet, menuisier, 1450 florins pour la façon, livraison et l'apprêt des bois qui seront nécessaires, le tout païable en

1.450 fl. C'était donc finalement 12.450 fl. que la fabrique de la Collégiale s'engageait à payer¹⁸. Dans les deux cas d'ailleurs, le prix du modèle était englobé dans la somme totale¹⁹.

Or, le prix du groupe *Elie-Ange* pour les Carmes avait été fixé à 640 fl. seulement, dont 300 fl. d'acompte, 100 fl. à la pose de la chaire dans l'église et le reste réparti en trois paiements s'échelonnant sur un an et demi.

Comment justifier un prix qui me paraît fort modique? Peut-être parce que l'œuvre n'est pas de dimensions colossales²⁰ et qu'elle ne comporte qu'une sculpture sur bois, à l'exclusion de tout élément de marbre? Peut-être encore parce que Laurent Delvaux aurait pu avoir ce groupe dans son atelier et qu'il fut bien heureux de lui voir proposer une destination aussi honorable; ceci permettrait de comprendre la brièveté du délai de livraison dont question plus haut? Ou bien encore parce que le sculpteur avait une dévotion particu-

trois termes, le premier prestement, le second à la demie livrance et le troisième lorsque l'ouvrage sera achevé et placé» (J.-L. DELATTRE et R. LAURENT, *op. cit.*, p. 28).

Contrat du 13 octobre 1770 conclu entre les délégués du chapitre de Sainte-Gertrude et Laurent Delvaux: «*Primes, que le dit sieur Delvaux promet de faire et d'exécuter suivant les règles de son art, un groupe de marbre consistant en deux figures, dont l'une représente le Sauveur et l'autre la Samaritaine au bord d'un puits et derrière, un tronc d'arbre, le tout en marbre blanc statuaire, pour servir de base à la dite chaire de prédication et être posé sur une plainte ainsi que les deux escaliers suivant le model qui a été vu et agréé par le dit noble et vénérable Chapitre.*

Que ledit groupe devra être de la hauteur et proportion qui est déterminée sur les blocs de marbre qu'il est actuellement en devoir d'apreter pour le dit ouvrage.

Qu'il s'oblige aussi d'exécuter et livrer trois médaillons de marbre blanc, en relief, pour être posés dans les trois panneaux de la cuve de la dite chaire, d'une grandeur et proportion convenables et représentant les sujets dont il sera convenu.

Qu'il sera tenu de veiller et prêter ses soins pour la perfection de l'ouvrage en bois et d'exécuter le génie qui est au-dessus du ciel de la dite chaire ainsi que les têtes des génies qui entrent dans les ornements; pourquoi on lui livrera le bois apprêté.

Qu'il livrera aussi à ses frais les trois plaintes de marbre noir, dont l'une est pour placer le groupe et les deux autres pour servir de première marche des escaliers et sera tenu de placer à ses frais, en la dite Collégiale, tous les ouvrages en marbre dépendant de son entreprise.

Au moyen de quoi, la dite Demoiselle Vandernoot et M. le chanoine Le Hoye, en leur dite qualité de maîtresse et maître de la dite Fabrique, paieront et compteront au dit sieur Delvaux, une somme de dix mille florins argent courant pour cet ouvrage et entreprise, y compris la livrance du marbre et le model. A compte de laquelle ayant reçu le dernier de juillet 1770, celle de trois mille florins, il ne lui reste plus à payer que celle de sept mille florins, qui lui sera payée par termes, à raison de trois cens florins par an, à commencer le 1 d'août 1771 et ainsi d'an et an jusqu'à l'extinction de la dite somme restante; de sorte que le dernier paiement échoira le 1 d'août 1794 et sera de cent florins» (J.-L. DELATTRE et R. LAURENT, *op. cit.*, pp. 28-30).

¹⁸ J.-L. DELATTRE et R. LAURENT, *op. cit.*, p. 28.

¹⁹ La terre cuite *Elie dans le désert* qui a sans doute servi de projet à la chaire de vérité, a été exposée à Nivelles en 1978 (J.-L. DELATTRE et R. LAURENT, *op. cit.*, p. 37 et pl. n° 46) et est conservée actuellement au Musée municipal.

²⁰ Elle mesure 168 × 172 × 105 cm. (J.-L. DELATTRE et R. LAURENT, *op. cit.*, p. 39). On trouvera une reproduction photographique de la terre cuite dans G. WILLAME, *op. cit.*, pl. III, pp. 14-15 et de la chaire de vérité dans G. WILLAME, *op. cit.*, pp. I & II, *ibidem*. — J. STIENNON, *op. cit.*, p. 244. — J.-L. DELATTRE et R. LAURENT, *op. cit.*, *ibidem*. Selon les époques de la prise de vue, la chaire est complète ou bien sans abat-son et panneautage de fond et même sans sa cuve bombée.

lière vis-à-vis des Carmes et qu'il leur aurait consenti un «prix de convenance» tout à fait intéressant? Il ne faut pas oublier que Laurent Delvaux a été inhumé dans leur église, devant sa chaire de prédication.

Nous sommes ici évidemment dans le domaine des hypothèses. Mais ce qui me frappe, c'est la différence entre la somme allouée à Delvaux pour *Elie dans le désert* — 640 fl. — et celle qui était proposée à Lelièvre pour la sculpture des boiseries de la chaire destinée à la Collégiale — 1.000 fl. ; le décalage de temps n'y faisant rien, puisque la monnaie a connu une relative stabilité au cours d'une grande partie du XVIII^e siècle²¹.

²¹ V. JANSSENS, *Het geldwezen der oosterrijkse Nederlanden*, «Verhandelingen van het vl. Academie van België, Klasse der Letteren...», t. XXIX, 1957.

ANNEXE

[Nivelles], 14 novembre 1744.

Contrat passé devant le notaire Léopold Dereusme entre les représentants des Carmes de Nivelles et le sculpteur Laurent Delvaux pour la réalisation et la pose d'une chaire à prêcher dans leur église.

A.G.R., Notariat de Brabant, registre n° 9.785, n° 27.

Ce jourd'huy 14e novembre 1744, par devant moy, Léopold Dereusme, notaire admis au souverain Conseil de Brabant, de résidence à Nivelles, et les tesmoins embas dénommés et signés, comparurent le révérend Père Romain de Saint-Jean, prieur, Père Barthélemy de Sainte-Anne, Père Noël de la Nativité, représentants et suffisamment autorisés de la communauté des révérends Pères Carmes dudit Nivelles, lesquels nous ont dit et déclaré d'avoir convenu avec le sieur Laurent Delvaux, sculteur de la Cour, résident audit Nivelles, pour la somme de six cents quarante florins, à l'effect de faire une chaire à prêcher, à poser dans l'église des comparants pour le Noël prochain.

Sur laquelle somme, ledit Delvaux confesse d'avoir receu acompte la somme de trois cents florins, ensuite ses quittances délivrées audit révérend prieur. Et comme il reste encor trois cents quarante florins à payer, pour satisfaire à la somme principale, lesdits comparants promettent de payer encor cents florins lorsque laditte chaire sera posée; et pour le restant qui serat encor de deux cents quarante florins, lesdits comparants promettent de payer laditte somme en trois payements qui devront être effectués endéans un an et demy, datte de cette, sous obligation du revenu de leur communauté.

Tout quoy a été accepté par ledit Delvaux icy présent et pour ultérieure assurance desdits payements, lesdits comparants se sont soumis à condamnation volontaire, pour laquelle faire décréter au souverain Conseil de Brabant et partous aillieurs tous porteurs de cette ou de son double autentique sont à cet effect autorisé.

Ainsy fait et passé les jour, mois et an que dessus, en présence de Nicolas du Sépulchre et de Guillaume du Sépulchre, père et fils, tesmoins.

P. Romain de Saint-Jean, prieur.
P. Barthélemy de Sainte-Anne, clavaire.
P. Noël de la Nativité, clav[aire].

L. Delvaux.

Nicolas du Sépulchres.
Guillaume du Sépulchres.

L. Dereusme, not[ariu]s regis.

Orig[inal]: 0 - 18 -

Scel: 0 - 6 -

Copie: 0 - 12 -¹.

¹ Les trois dernières lignes sont en marge, au bas de la page.

DEUX ENFANTS S'EMBRASSANT :
UN MOTIF DE FRANÇOIS DU QUESNOY
DANS LA DEMEURE DE CHARLES VAN POUCKE *

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

Dans les somptueux décors classiques de la « Galerie » imaginée par Gilles Oppenord et gravée par Chevallier d'après Charpentier pour présenter la très riche collection de sculptures de François Girardon, les œuvres envahissent les cimaises, les consoles, les piédestaux et les tables avec une fantaisie dans leurs échelles respectives qui aboutit à créer, au départ d'une collection réelle, la plus fabuleuse réunion de sculptures antiques et modernes¹. La multiplication des points de vue, qui fait apparaître la même œuvre deux ou même trois fois, accroît l'insolite de ce musée imaginaire. Les légendes pourraient tempérer l'arbitraire de la présentation mais souvent elles ne mentionnent pas les dimensions.

Cette série de gravures, tout comme la description des biens du sculpteur (1713) et l'inventaire après son décès (1715), révèlent que Girardon avait acquis un nombre étonnamment élevé d'œuvres de François du Quesnoy, quelque quatre-vingts terres cuites et quatre bronzes². Un Bacchus antique de

* Je remercie vivement M. A. van den Kerkhove, conservateur des Musées de l'abbaye de Saint-Bavon et de la Byloke de m'avoir permis de publier cette œuvre inédite ; je remercie aussi les Services photographiques du Musée du Prado, du Kunsthistorisches Museum de Vienne, de la Bibliothèque Nationale de Paris et de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique qui m'ont procuré les photographies de comparaison et ont autorisé leur publication.

¹ Un exemplaire de ces gravures est conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale à Paris. On en trouvera des reproductions dans Fr. SOUCHAL, *La collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1973, pp. 1-98.

² Fr. SOUCHAL, *ibidem*, pp. 16-17.

marbre blanc, restauré par du Quesnoy, figurait aussi parmi les pièces majeures de la collection³. Si ce Bacchus est encore conservé au Département des Antiquités grecques et romaines du Musée du Louvre, les terres cuites, elles, ne sont plus — ou pas encore — repérables dans des collections actuelles. Certaines ont pu être mises en rapport avec des œuvres connues du Fiammingo⁴ mais ce n'est le cas que pour une infime minorité.

La planche VIII de la *Galerie* (fig. 1) présente, «à l'exception des deux Bustes antiques de Marbre posez sur leurs Scabelons», tout un ensemble de «figures (...) modelées de terre de Rome par François du Quesnoy»: l'*Antinoüs* et le *Bourreau de Jean-Baptiste* (figurés comme des œuvres monumentales alors qu'il s'agissait probablement de statuette⁵) encadrent un buste de *Satyre* et surmontent un grand relief représentant un *Sacrifice avec Pan*. De part et d'autre de celui-ci se trouvent deux groupes de *deux enfants s'ébattant*. Ceux de gauche roulent l'un sur l'autre tout en ayant l'air de se disputer une pomme; ceux de droite s'enlacent tendrement et s'embrassent sur la bouche. La *Description* et l'*Inventaire après décès* sont très peu explicites en ce qui concerne les nombreux enfants modelés par du Quesnoy et représentés dans la *Galerie*; on les y trouve par lots⁶. Le n° 14 de l'*Inventaire* mentionne «un petit groupe de terre de deux enfans...»⁷.

Girardon devait attacher beaucoup d'importance à ces deux couples d'enfants qu'il a fait mettre en pendants au premier plan d'une des planches consacrées à du Quesnoy alors que d'autres putti du même artiste rythment plus modestement les cimaises hautes des longs côtés de la *Galerie*⁸. En fait, si ces deux couples ne font pas, à proprement parler, partie des sculptures que nous décrivent minutieusement les biographes de du Quesnoy quand ils louent ses dons uniques pour traduire les formes de la tendre enfance⁹, il y est fait indirectement allusion quand ces mêmes auteurs évoquent les œuvres qui naquirent suite à l'admiration que François et ses amis portaient à l'*Offrande*

³ L. HADERMANN-MISGUICH, *François du Quesnoy restaurateur d'antiques*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, IV, 1982, pp. 27-42; pp. 33-37, figg. 3, 4, 6.

⁴ La figure masculine en pendant à l'Antinoüs dans la planche VIII de la *Galerie* (reproduite ici fig. 1) a été identifiée comme le bourreau de la *Décollation de Jean-Baptiste* à San Giovanni Decollato de Rome (I. TOESCA, *A group by Duquesnoy?*, dans *The Burlington Magazine*, oct. 1975, pp. 668-671) et le *Christ à la Colonne* de la planche VI, n° 36 existait aussi, en bronze, dans la collection de Girardon; plusieurs musées en conservent des répliques (Fr. SOUCHAL, *op. cit.*, pp. 11, 18, 38-39 et 53).

⁵ Le bourreau du groupe romain mesure 26 cm de haut (cf. note 4) et l'Antinoüs est désigné dans la *Galerie* (où il apparaît deux fois) comme «un *petit* Lantin de terre cuite, modèle de F. Quesnoy» (pl. IV, n° 6). Fr. SOUCHAL, *op. cit.*, p. 69.

⁶ Fr. SOUCHAL, *op. cit.*, nos 59, 60, 149, 151; le n° 78 concerne trois enfants assis.

⁷ *Ibidem*, p. 38.

⁸ *Galerie*, pll. IV, VI (Fr. SOUCHAL, *op. cit.*, pll. III et IV).

⁹ Références réunies dans M. FRANSOLETT, *François du Quesnoy sculpteur d'Urbain VIII, 1597-1643*, Bruxelles, Palais des Académies, 1942, pp. 51-53. Pour le texte de G.P. BELLORI, on se référera de préférence à l'édition moderne d'E. BOREA, Turin, Einaudi, 1976.

à *Vénus* du Titien, exposée alors, avec la *Bacchanale*, dans la villa du Cardinal Ludovico Ludovisi¹⁰.

L'Offrande à Vénus — qui fit dire à Bellori que Titien dépassa tous les autres artistes par la délicatesse avec laquelle il peignit les putti — s'inspire d'un texte de Philostrate l'Ancien (III^e s. ap. J.-C.) décrivant une peinture antique. Le sujet en était la cueillette de pommes par les *Erotes* dans un verger où les Nymphes faisaient des offrandes à Vénus, gardienne de la source qui irriguait l'endroit¹¹. La cueillette dégénérait en course, en danse, en chamailleries et en jeux amoureux. Les manteaux des Amours jonchaient l'herbe de même que les corbeilles précieuses dans lesquelles ils récoltaient les pommes. Dans une admirable lumière et un vaste paysage, le Titien a disposé une foule d'enfants exubérants qui traduisent les actions décrites par Philostrate. Les manteaux et les corbeilles sont bien en vue et, parmi ceux-ci, au second plan mais dans un espace dégagé, deux Amours s'embrassent, étroitement enlacés (fig. 2). Ce baiser n'est pas mentionné par Philostrate mais il résume plastiquement le fait que les *Erotes* qui se jettent des pommes et tirent à l'arc sont en train de tomber amoureux, comme le narre le poète grec.

Rubens, qui composa sa *Fête de Vénus* (Vienne, Kunsthistorisches Museum) en s'inspirant du tableau du Titien qu'il copia en Italie, mit lui aussi en évidence les putti amoureux mais il les unit moins étroitement (fig. 3).

Les deux groupes d'enfants représentés sur la gravure de la *Galerie* de Girardon sont les témoins les plus tangibles de l'influence qu'exerça sur le Fiammingo la peinture du Titien. Si tous les putti créés par du Quesnoy — et particulièrement ceux de ses admirables reliefs des années 1625-35 — peuvent se rattacher aux *amorini* du Titien que François étudia longuement de concert avec Poussin, seules, à ma connaissance, les deux sculptures de la collection de Girardon sont des allusions directes à *L'Offrande à Vénus*. La pomme tenue par un des enfants du couple de gauche, la corbeille de fruits près du couple de droite, la présence des manteaux abandonnés sur le sol dans les deux groupes marquent l'attachement au thème de Philostrate tandis que les enfants s'embrassant montrent la reprise de l'invention du Titien, à peine modifiée. Les œuvres originales ont probablement été réalisées entre 1625 et 1630, moment où l'on relève les plus fortes influences du Titien chez du Quesnoy et chez Poussin ; elles seraient donc contemporaines de la *Bacchanale d'enfants*, du *Silène dormant à l'âne rétif* ou de *L'Amour taillant son arc* dont le canon est fort semblable¹².

¹⁰ *Ibidem*, pp. 48-51. Ces deux peintures furent offertes en 1638 à Philippe IV d'Espagne ; elles se trouvent actuellement au Musée du Prado.

¹¹ PHILOSTRATE L'ANCIEN, I, 6.

¹² M. FRANSOLET, *op. cit.*, pll. VII, IX ; A. NAVA CELLINI, *Francesco Duquesnoy*, Milan, Fratelli Fabbri, 1966, pll. I, VI.

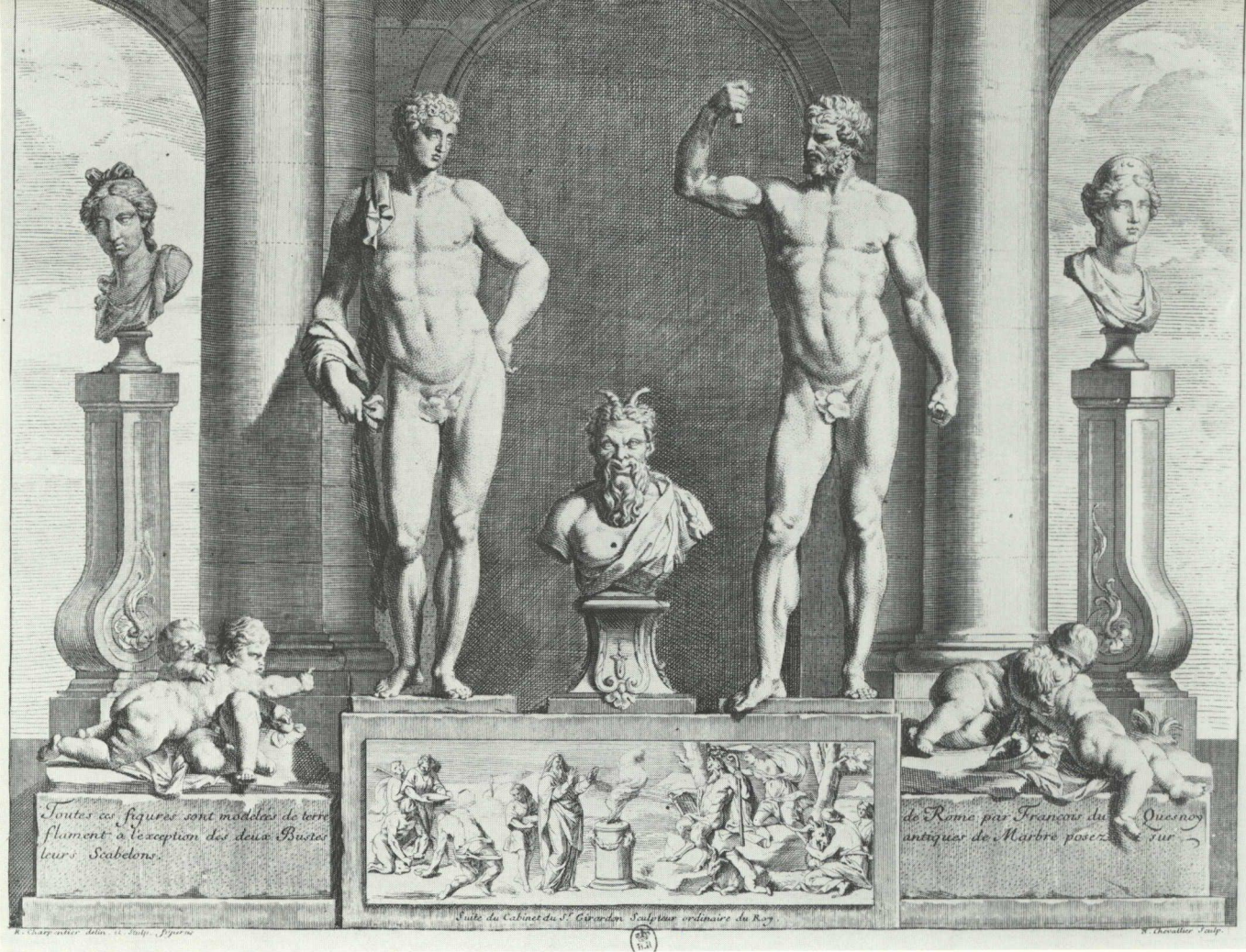


Fig. 1. Galerie de Girardon, Ensemble de du Quesnoy. Paris, Cab. des Estampes. (Photo B.N.)



Fig. 2. Titien, *L'offrande à Vénus* (détail). 1518. Madrid, Musée du Prado. (Photo du Musée)

Fig. 3. P.P. Rubens, *La fête de Vénus* (détail). Vienne, Kunsthistorisches Museum. (Photo du Musée)



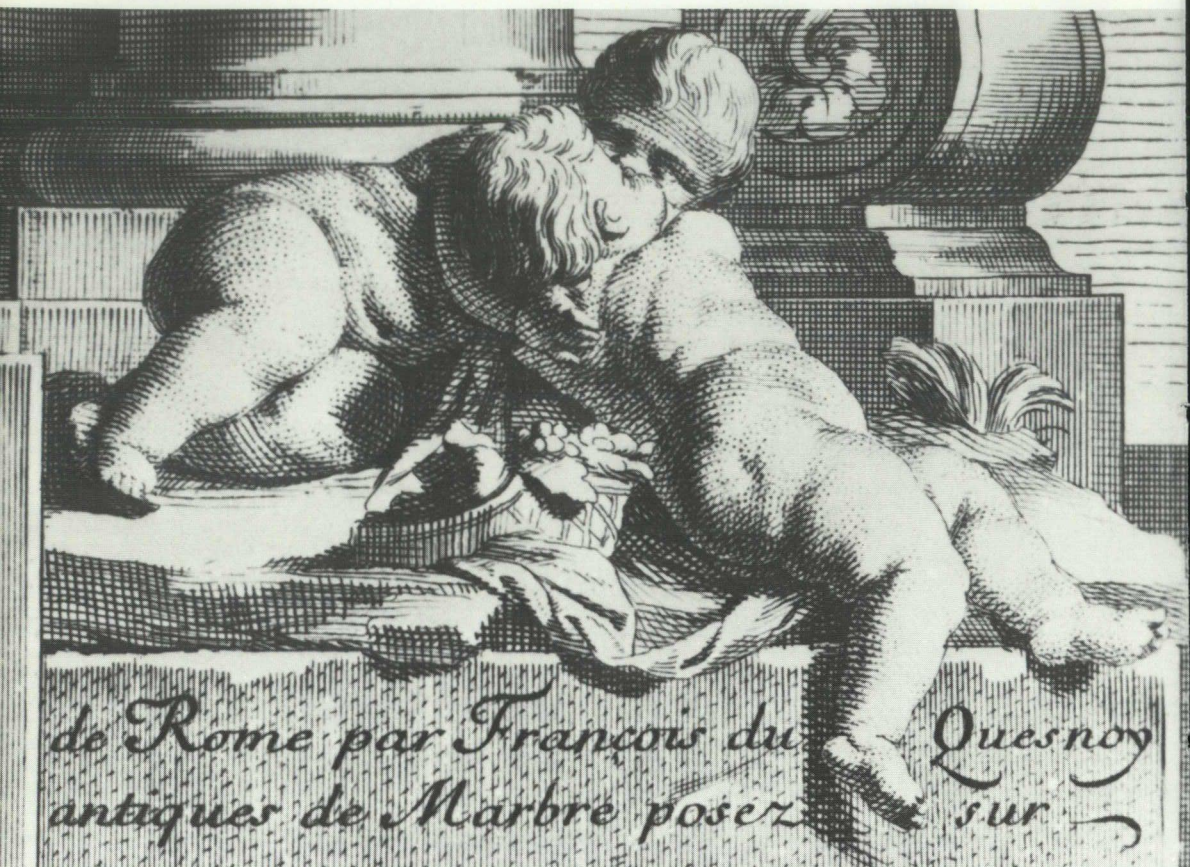


Fig. 4. Fr. du Quesnoy, *Deux amours s'embrassant*. Détail de la *Galerie de Girardon*.

Du fait qu'ils n'apparaissent que sur une estampe, ces deux couples d'*Amours* de François du Quesnoy n'ont jamais été intégrés dans les études sur la production de l'artiste¹³ alors qu'ils illustrent au mieux l'assertion de Passeri comme quoi du Quesnoy et Poussin «in quel quadro, si afaticarono molto l'uno, e l'altro, e n'estrassero una *imitazione esattissima* di quel genere di putti»¹⁴. Il ne semble pas que Poussin ait particulièrement retenu les enfants s'embrassant parmi les nombreux putti de sa première période romaine.

*
* *

Le Musée lapidaire de l'abbaye de Saint-Bavon, à Gand (Museum voor Stenen Voorwerpen) possède une œuvre inédite qui représente, en ronde bosse et inversés, les deux *Amours s'embrassant* de la *Galerie de Girardon*¹⁵ (figg. 4

¹³ M. FRANSOLET (*op. cit.*, p. 186) mentionne le *Groupe de deux enfants s'embrassant* comme ayant appartenu à Girardon en se basant sur A. MAZE-SENCIER, *Le Livre des Collectionneurs*, Paris, Renouard, 1885, p. 588 mais elle n'a pu trouver les gravures de Chevallier et Charpentier.

¹⁴ G. PASSERI, *Vite de' Pittori, Scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, 1772'; ed. J. HESS, Leipzig-Vienne, 1934, p. 106.

¹⁵ Numéro d'inventaire: 478.



Fig. 5. Ch. van Poucke (?), *Deux enfants s'embrassant*. Pierre. Gand, Musée de l'Abbaye de Saint-Bavon. (Photo Hadermann)

Fig. 6. Ch. van Poucke (?), *Deux enfants s'embrassant*. Pierre. Gand, Musée de l'Abbaye de Saint-Bavon. (Photo Hadermann)



et 5). Il s'agit d'une sculpture en pierre, à peu près de grandeur nature (socle : 40 × 71 cm), d'un travail très sensible mais dont la surface est malheureusement assez usée. Les enfants y ont non seulement exactement la même attitude que sur la gravure mais encore les mêmes proportions et la même spontanéité gourmande, c'est-à-dire qu'ils ont tout le charme des putti créés par François du Quesnoy. Comme ils ont été retrouvés dans la demeure que le sculpteur Charles François van Poucke (1740-1809) s'était fait construire à Melsen, ils sont, dans le catalogue du musée, attribués à cet artiste mais, à ma connaissance, aucune biographie, ni document ancien ne les mentionne¹⁶.

Charles François van Poucke est un sculpteur classicisant qui reçut sa première formation à Bruges, à l'Académie puis chez Henri Pulinx¹⁷. De 1763 à 1768, il se perfectionna à Paris dans l'atelier de Pigalle et, sans doute, dans celui de Guillaume II Coustou dont il aurait été le protégé. Il se rendit ensuite à Rome où, au bout de deux ans, on l'aurait considéré comme le meilleur des jeunes sculpteurs de la ville. En 1774, il fut appelé à la cour de Naples pour exécuter un buste de la reine Marie-Caroline et des médaillons de ses enfants. Le succès qu'il remporta valut à Van Poucke de faire le voyage de Vienne pour présenter lui-même l'œuvre à Marie-Thérèse, mère de Marie-Caroline (ce buste est encore à Schönbrunn); il lui valut aussi la protection de l'impératrice puis, à son retour aux Pays-Bas, celle de Charles de Lorraine. Sa carrière fut dès lors assurée. S'étant rendu à nouveau en Italie afin de terminer certains travaux et d'acheter le marbre de Carrare pour les statues de Pierre et de Paul qui lui avaient été commandées pour Saint-Bavon, il fit rapatrier tous ses biens, les marbres en question ainsi que des œuvres d'art et des copies par un bateau qui fit naufrage. Bien que ruiné, il parvint à reconstituer une partie de la cargaison perdue et rentra au pays en 1778 ou 1779. Les commandes lui vinrent nombreuses et importantes, surtout pour les églises de Gand et de la région où des monuments funéraires, des chaires, des autels lui permirent de créer des figures à l'antique, parfois froides et ennuyeuses comme l'*Ecclesia* de Machelen mais souvent sensibles comme la *Charité* du tombeau de Mgr Van Eersel à Saint-Bavon (fig. 8), le *génie funéraire* de la famille Coussens, à Saint-Michel de Gand (fig. 11) ou encore les gracieuses silhouettes du *Sacrifice de Noé* à Machelen¹⁸. Ces œuvres sont tout imprégnées de ses souvenirs italiens : la *Charité* rappelle celle du Bernin au tombeau d'Alexandre VII, le

¹⁶ *Gids voor de bezoeker voor het Museum voor Stenen Voorwerpen*, (Stencils), p. 46, n° 170.

¹⁷ La notice la plus récente sur Charles François van Poucke est due à Th. OGER et P. LOZE dans 1770-1830. *Autour du Néo-Classicisme en Belgique*, catalogue de l'exposition du Musée Communal d'Ixelles, 14 nov. 1985 - 8 fév. 1986, pp. 90-91. Parmi la bibliographie antérieure, on consultera surtout E. MARCHAL, *Poucke (Charles-François van)*, dans *Biographie Nationale*, XVIII, 1905, coll. 97-104 et M. DEVIGNE, dans V. THIEME et F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXVII, Leipzig, 1933, pp. 310-311. Je remercie chaleureusement M. Denis Coeckelberghs et l'Association du Patrimoine artistique de m'avoir permis de consulter le dossier sur Charles van Poucke qui a été constitué à l'occasion de l'exposition du Musée d'Ixelles.

¹⁸ Il s'agit du relief de l'antependium de l'autel dénommé erronément «Sacrifice d'Abraham». Voir la note que je consacre à ce sujet à la suite du présent article.



Fig. 7. Ch. van Poucke (?), Détail des *Deux enfants s'embrassant*. (Photo Hadermann)

génie-Coussens est une transposition de l'*Antinoüs* du Belvédère et le *Sacrifice de Noé* est un démarquage d'un relief de Ghiberti¹⁹.

Les deux putti trouvés dans la demeure de Van Poucke pourraient-ils être de François du Quesnoy ?

En faveur de cette attribution, joueraient la sûreté et l'élégance des lignes, la délicatesse et la fermeté du modelé, la manière heureuse dont les corps se lient dans l'espace ajoutées au canon et aux traits morphologiques typiques des «puttini» sculptés par du Quesnoy. Comme ceux-ci, les enfants de Gand ont, en effet, l'âge le plus tendre, les proportions trapues, les formes rondes et robustes, les cheveux légèrement bouclés, les arcades sourcilières largement dessinées au-dessus de grands yeux, le nez petit et un peu retroussé (figg. 5-7).

Par contre, il est étonnant qu'une œuvre en pierre de cette taille n'ait pas été mentionnée explicitement par les biographes de François et l'on voit difficilement comment Charles van Poucke aurait pu se procurer une telle sculpture²⁰. En outre, un facteur stylistique permet de conjecturer que le

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Comme il a été rappelé plus haut, la cargaison d'œuvres d'art mais surtout de copies et de moulages rassemblés par Van Poucke en Italie a fait naufrage et, «privé de tout ce qu'il avait au monde», le sculpteur doit demander un secours extraordinaire au prince de Kaunitz (lettre du 7.II.1778 publiée dans E. HOSTEN, *Charles van Poucke, sculpteur flamand 1740-1809*, dans *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, LXIX, 1926, pp. 331-366; p. 360). L'œuvre aurait éventuellement pu être acquise plus tard aux Pays-Bas mais l'hypothèse me paraît peu vraisemblable.



Fig. 8. Ch. van Poucke, *La Charité* du tombeau de Van Eersel. 1782. Gand, Saint-Bavon.
(Copyright A.C.L. Bruxelles)

Fig. 9. Ch. van Poucke, *Saint Corneille*. 1783. Machelen, Saints-Michel-Corneille-et-Ghislain.
(Copyright A.C.L. Bruxelles)

groupe du musée de l'abbaye de Saint-Bavon ne serait pas un du Quesnoy mais une excellente copie de du Quesnoy par Van Poucke. Il s'agit de la manière dont est exécutée la draperie sur laquelle s'ébattent les enfants. D'une part, cette étoffe n'a pas la qualité des originaux du Fiammingo, elle est disposée sans aucune fantaisie ou invention et souligne, par chacun de ses renflements, une des courbes des corps enfantins; une vue plongeante le montre bien (fig. 10). D'autre part — et ceci est plus révélateur —, elle s'étale en vagues plates et successives, évoquant plus une pâte qu'un tissu.

La différence de qualité entre l'exécution des bambins et celle de la draperie peut s'expliquer par le fait que le sculpteur se soit senti moins contraint d'y respecter son modèle. Or, ce genre de formes aplaties et « en expansion » se retrouve souvent sur les bases et les socles des œuvres de Van Poucke. On peut



Fig. 10. Ch. van Poucke (?), *Deux enfants s'embrassant*. Gand, Musée de l'Abbaye de Saint-Bavon. (Copyright A.C.L. Bruxelles)

en citer comme exemples la lourde draperie en marbre rouge du monument Van Eersel à Saint-Bavon (1782) (fig. 8), le sol composé de vagues mourantes (?) sur lequel se dresse l'*Ecclesia* de la chaire de Machelen (1784) et les nuages qui s'étalent sous les pas du génie funéraire du monument Coussens à Saint-Michel de Gand (1788) (fig. 11). En outre, le bas des vêtements sculptés par Van Poucke présente souvent une même tendance à l'aplatissement.

L'œuvre originale et conservée de Charles van Poucke ne témoigne d'aucun attachement particulier au thème de l'enfance (les enfants y sont présents quand l'iconographie le demande) et il ne semble pas non plus que ce sculpteur ait eu un type morphologique préféré: la chaire de Saint-Jacques à Gand, par exemple, montre des figures enfantines assez diversifiées. Des documents non encore exploités révèlent qu'il traita néanmoins plusieurs fois des sujets qu'avait créés ou répandus François du Quesnoy²¹ et il faut noter

²¹ Un catalogue d'une vente qui a eu lieu à Gand en 1883 et dont un feuillet a été conservé par A. Pinchart mentionne au n° 42 un « magnifique vase à l'imitation de l'antique, exécuté en marbre statuaire par Van Poucke. Belle frise d'enfants lutinant des chèvres » et, du même, au n° 43 « réduction de l'hermaphrodite », au n° 44 « l'enfant au masque, statuette en marbre statuaire » (B.R. Mss carton 12, farde VI). D'autre part, sur des fiches manuscrites de G.J. Dodd, il est question d'un encier de marbre sur le couvercle duquel était sculpté un enfant endormi (B.R. Mss II, 1206, 12).



Fig. 11.
Ch. van Poucke,
*Monument funéraire
de la famille Coussens.*
1788. Gand, Saint-Michel.
(Copyright A.C.L. Bruxelles)

que, tout au long de sa carrière, on rencontre des putti très réussis qui comptent parmi les plus sensibles de ses créations. Les médaillons représentant les enfants de Marie-Caroline de Naples (1774-76) sont une des causes de son succès auprès de l'impératrice Marie-Thérèse; le putto grassouillet que tient la Charité du tombeau Van Eersel (1782) traduit admirablement l'endormissement profond d'un gosse repu (fig. 8); l'abandon de Jésus dans la *Nativité* de la chaire de Saint-Jacques (1792) est également bien rendu. Quant au bambin qui se tient aux pieds de saint Corneille (Machelen, 1783), il est, par ses proportions et son attitude, l'héritier des nombreux putti assis de du Quesnoy²² (fig. 9).

L'interprétation des *Deux Amours s'embrassant* comme une copie de du Quesnoy par Van Poucke peut donc se défendre mais quand faudrait-il alors situer cette réalisation? A mon sens, c'est à Paris que le sculpteur flamand a dû connaître la terre cuite qui lui aurait servi de modèle. Cette œuvre devait figurer alors dans une des grandes collections parisiennes où Van Poucke a pu la voir lors de son séjour, vers 1763-69. En 1774, on la trouve à la vente Vassal

²² M. FRANSOLET, *op. cit.*, pl. XI, XVb, XVIc. Plusieurs enfants assis sur des rochers figurent également dans la Collection de Girardon.

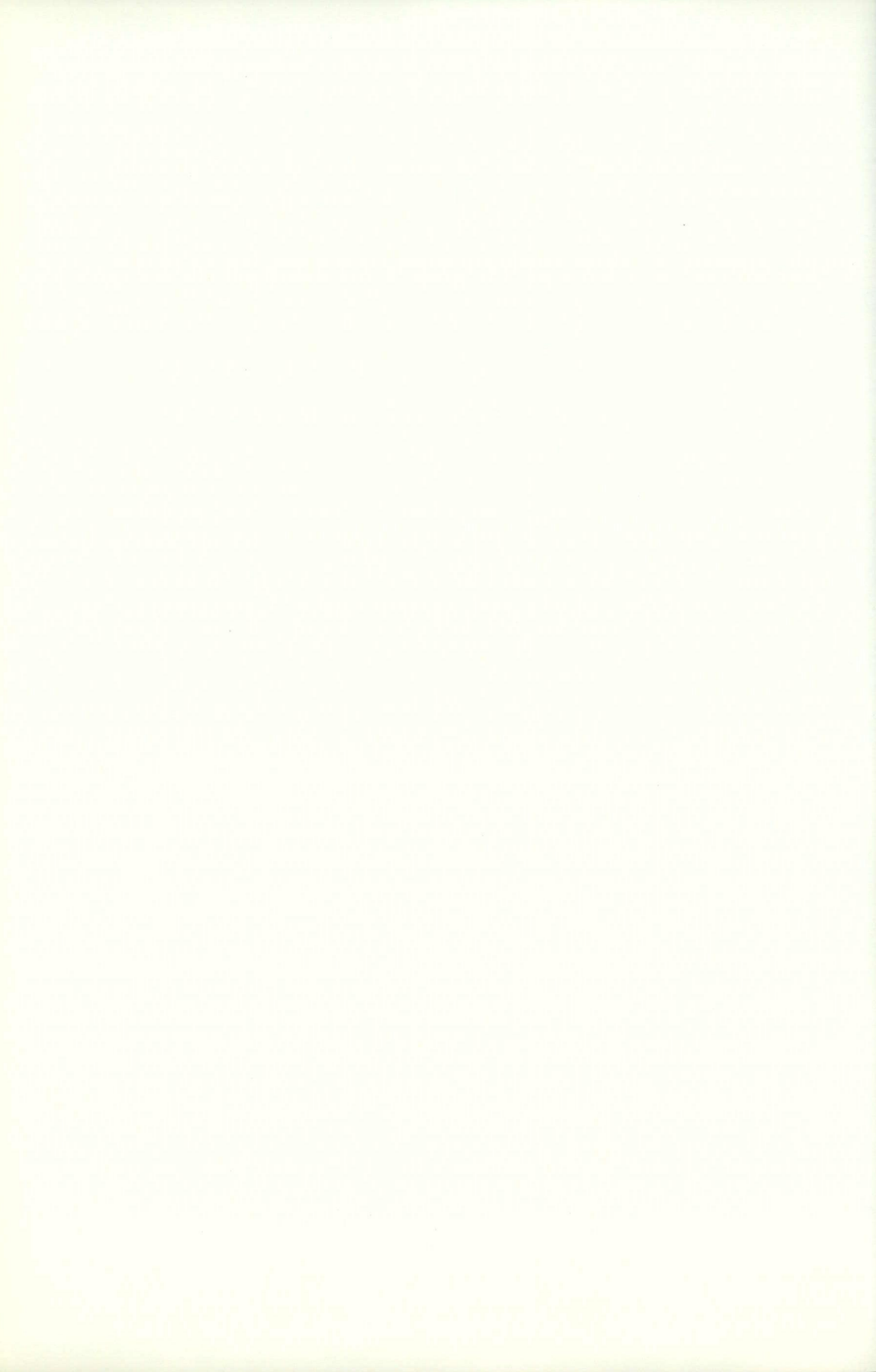
de Saint-Hubert, peut-être encore avec son pendant puisqu'en plus des « Deux enfants couchés qui s'embrassent » sont mentionnés « Deux enfants se disputant une boule »²³. Le fait que la sculpture du musée de l'abbaye de Saint-Bavon soit inversée par rapport à la gravure de la *Galerie* de Girardon accrédite la thèse d'une copie d'après l'original mais n'exclut pas la possibilité d'une date postérieure aux années parisiennes de Van Poucke pour la réalisation définitive.

Le classicisme marqué de quelques accents baroques des réalisations de Charles van Poucke révèle des affinités avec les créations de François du Quesnoy et même avec celles de son frère Jérôme dont il connaissait et appréciait les sculptures²⁴. Sans vouloir déduire de son œuvre ultérieure ses goûts de jeunesse, il semble que l'on puisse supposer l'attirance que devaient exercer sur lui les terres cuites du Fiammingo, surtout dans ce milieu de sculpteurs parisiens profondément influencé par l'esthétique de François. Rappelons, parmi bien d'autres, le fait que Guillaume II Coustou (qui protégeait Van Poucke) avait copié la *Sainte Suzanne* de du Quesnoy en 1739.

Le groupe des *deux enfants s'embrassant* du musée de l'abbaye de Saint-Bavon est une œuvre de qualité qui a, en outre, le mérite de révéler — mieux que la gravure qui en limitait la richesse des points de vue — une composition de François du Quesnoy spatialement très bien articulée. Si Charles van Poucke en est l'auteur, elle est un nouveau témoin de cette chaîne souple qui, via la culture antique et — ici — le thème des putti, peut relier les sensibilités classiques du XVIII^e siècle, du baroque naissant et de la Renaissance vénitienne.

²³ A. MAZE-SENCIER, *op. cit.*, p. 588.

²⁴ En janvier 1780, Charles van Poucke a proposé d'acquérir pour 1000 florins la *sainte Anne* de Jérôme du Quesnoy fils qu'il considérait comme un sujet de dévotion difficile à placer chez des particuliers. La tractation n'aboutit pas (M. DEVIGNE, *Laurent Delvaux et ses élèves*, Bruxelles, 1928, p. 88). En 1781, il fut chargé de restaurer la main droite de la Vierge du Monument funéraire d'Antoine Triest à Saint-Bavon et, en 1783, la fabrique d'église lui permit de faire prendre des moulages du génie au sablier et du génie au flambeau qui flanquent le tombeau de l'évêque pour l'Académie Royale de dessin (Ph. KERVIN DE VOLKAERSBEKE, *Les églises de Gand*, I, 1857, pp. 110; 109-110). On sait actuellement que ces deux putti sont des œuvres dues au ciseau de Jérôme du Quesnoy mais réalisées d'après des terres cuites de François (E. DHANENS, *De Bozzetti van Frans du Quesnoy. Het probleem van de ontwerpen voor de graftombe van Mgr Triest*, dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, XIX, 1961-1966, pp. 103-122).



VAN POUCKE ET GIBERTI: NOTE À PROPOS
DU SOI-DISANT «SACRIFICE D'ABRAHAM» DE MACHELEN

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

En 1783 et 1784, Charles van Poucke réalisa pour l'église des Saints-Michel-Corneille-et-Ghislain de Machelen une statue de saint Corneille, la chaire de vérité avec l'allégorie de l'*Ecclesia*, le banc de communion (remplacé depuis 1908) et le relief de l'antependium (fig. 1)¹. Celui-ci, en marbre blanc comme les sculptures précitées, est, avec l'enfant aux pieds de saint Corneille, la plus sensible des œuvres de l'ensemble. Il représente un vieillard orant s'apprêtant à sacrifier un bélier sur un autel en pierres où flambent déjà quelques bûches. A droite et en face de lui, un groupe de femmes et d'hommes forment un demi-cercle autour de l'autel; derrière eux, un précieux récipient circulaire sur pied, une assiette et un couteau sont déposés sur le sol rocheux. Une plante équilibre la composition du côté gauche.

Quand le sujet de ce relief est précisé, il est désigné comme le *Sacrifice d'Abraham*². Or, l'iconographie de cette scène implique toujours la présence du jeune Isaac mais rejetée, par contre, une assistance nombreuse; les seuls témoins possibles — et qui restent d'ailleurs à l'écart — sont les deux serviteurs et l'âne (*Genèse*, XXII, 1-13). Il existe, par contre, dans l'Ancien Testament, une scène de sacrifice qui correspond parfaitement à celle qu'a sculptée Van Poucke: il s'agit du *sacrifice* qui est *offert à Yahvé par Noé* en présence de sa femme, de ses trois fils et de leurs épouses (*Genèse*, VIII, 16-21). Cette identification est corroborée par le fait que Charles van Poucke n'a pas

¹ Sur ce sculpteur, voir l'article précédent dans ce même volume.

² Chanoine HUYSMAN, *Machelen*, dans *Inventaire archéologique de la Flandre orientale*, fasc. 6, 1912, pp. 1-4; p. 2. M. DEVIGNE, *Poucke (Charles François van)*, dans V. THIEME et F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXVII, Leipzig, 1933, pp. 310-311; p. 311. Th. OGER et P. LOZE, *Charles François van Poucke, dans 1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique*, Catalogue de l'exposition du Musée Communal d'Ixelles, 14 nov. 1985 - 8 fév. 1986, pp. 90-91; p. 91. Par erreur, il est question de Malines et non de Machelen dans ce catalogue.



Fig. 1. Ch. van Poucke, *Sacrifice de Noé*. 1783. Machelen, Saints-Michel-Corneille-et-Ghislain. (Copyright A.C.L. Bruxelles)

inventé sa composition mais qu'il l'a reprise presque intégralement au panneau de Ghiberti narrant différents épisodes de l'histoire de Noé dans la Porte du Paradis du Baptistère de Florence. Le sacrifice y occupe le coin inférieur droit (fig. 2).

Van Poucke a élargi la composition et l'a rendue plus classique. Pour ce faire, il a renoncé à la tension diagonale qui unissait Noé et les membres de sa famille et a rompu la densité du groupe de droite (chez Ghiberti, à l'avant-plan de l'ensemble) en alignant, au premier plan, Noé et deux femmes et en éloignant, jusqu'à la limite du plan de pose, les cinq autres personnages traités en très faible relief, voire en *schacciato*. L'ajout de la plante, à gauche, et de la vaisselle sacrificatoire, à droite, parachève et clôt cet agencement symétrique malgré la disparité des groupes en présence.

A cette simplification et à cette aération de l'espace correspond une interprétation néo-classique des draperies, des attitudes et des gestes. L'équilibre de deux mouvements contrebalancés remplace le contraste entre une véhémence et un recueillement. L'intensité vitale s'est muée en stylisation théâtrale. La grâce unit néanmoins les deux discours.

Une lettre de Charles van Poucke écrite au prince de Kaunitz, chancelier de Marie-Thérèse, en 1778, après que le sculpteur ait perdu ses biens dans un naufrage, explique qu'un des buts du voyage d'Italie de l'artiste avait été de « faire un recueil des plus belles bosses moulé sur les antiques et de plusieurs desseins des plus habiles maîtres que je avoit destiné pour établir à Gand une école gratuite de dessein et de sculpture... »³.

³ E. HOSTEN, *Charles van Poucke, sculpteur flamand 1740-1809*, dans *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, LXIX, 1926, pp. 331-366; p. 360.



Fig. 2. L. Ghiberti, *Sacrifice de Noé*, détail d'un panneau de la troisième porte du Baptistère de Florence (1425-52) (d'après Krautheimer).

Cette attitude, foncièrement académique, qui voit dans la copie des maîtres le fondement de tout apprentissage des Beaux-Arts, Van Poucke en fera non seulement la base de son futur enseignement mais il l'adoptera fréquemment dans son œuvre où les démarquages, les copies ou les interprétations de sculptures célèbres semblent avoir été nombreux⁴. Sa transposition d'une composition empruntée à la Porte du Paradis montre que cet artiste éclectique, admirateur du classicisme des antiques ou d'un du Quesnoy, mais également d'une certaine grandiloquence baroque, pouvait aussi être sensible aux charmes du Quattrocento, à la narration poétique d'un Ghiberti.

⁴ Voir mon article dans ce même volume des *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, pp. 90-91.

LE FLOU ARTISTIQUE EN PHOTOGRAPHIE

MICHEL HURARD

Dans le langage commun, une photo floue est une photo ratée: c'est la pièce à conviction de la violation de la première règle enseignée dans les manuels, à savoir que lors de la prise de vue, personne ne doit bouger, ni l'opérateur, ni le modèle. On s'imagine difficilement que des photographes professionnels puissent faire du flou, si ce n'est pour traduire l'impression de vitesse dans un reportage sportif ou lorsque le feu de l'actualité ne leur laisse pas le temps de «mettre au point»: c'est le scoop auquel on pardonne tout. Mais que des photographies floues soient accrochées aux cimaises du musée imaginaire de la photographie artistique, cela étonne, choque, et parfois même irrite. Toute l'histoire de celle-ci est cependant traversée par un courant qui valorise de telles œuvres.

En peinture aussi, si on ne prend en considération que la facture des œuvres, deux tendances, antinomiques dans leurs formes extrêmes, coexistent aux Temps modernes et à l'Époque contemporaine. Dans l'une, l'artiste tend vers un rendu minutieux, précis, fidèle de la matérialité des gens et du monde: c'est le pôle de la netteté; dans l'autre, il dilue les formes dans l'évanescence, il choisit la synthèse au détriment de l'analyse et ouvre la voie au subjectif et à l'imaginaire: c'est le pôle du flou. Le net et le flou se marient alchimiquement dans des proportions variables, de l'équilibre au déséquilibre en faveur de l'un ou de l'autre selon les périodes ou les écoles.

Le sfumato de Léonard de Vinci est une solution technique qui permet une intégration des formes dans l'espace et confère l'unité au tableau; à propos de la *Vierge aux rochers* (1483, Louvre), Philippe Minguet écrit: «*L'affirmation des contours, dans une clarté diurne, qui avait été l'un des grands ressorts des Florentins, fait place à une atmosphère crépusculaire qui tend à fondre les êtres et le paysage dans un univers de rêve et de poésie. [...] Aux rythmes linéaires et aux couleurs claires, Léonard substitue la technique de l'estompage, qui assure la fusion harmonieuse des êtres et des choses, de l'homme et*

de la nature»¹. Le flou léonardesque sera remis à l'honneur à la fin du dix-neuvième siècle par les symbolistes qui réagissent contre le positivisme, le matérialisme, le réalisme de leur temps. Le retour du flou coïncide ici avec un nouvel intérêt pour l'imaginaire.

Bien avant la « Révolution impressionniste », de nombreux peintres ont accordé plus d'importance à la lumière et ses reflets fragmentés, qu'aux objets eux-mêmes. Cette lumière acide qui ronge les formes triomphe et devient principe pictural au siècle dernier.

Commentant les premiers résultats encourageants de ses recherches visant à fixer les images qui se forment dans la camera obscura, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) écrit en 1816 : « *Je vais m'occuper de trois choses : 1° de donner plus de netteté à la reproduction des objets ; 2° de transposer les couleurs ; 3° et enfin de les fixer, ce qui ne sera pas le plus aisé [...]* »². Pour améliorer la netteté de ses premiers « points de vue », il invente le diaphragme ; mais la contrepartie de ce progrès sera l'allongement du temps d'exposition du support sensibilisé. La perspective d'une plus grande clarté, d'une meilleure netteté dans la représentation des objets l'amènera, après de longues hésitations, à s'associer avec Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) qui utilise la chambre noire pour réaliser les tableaux en trompe-l'œil de ses dioramas. En 1837, ce dernier réussit enfin à fixer une image positive sur un support métallique ; s'appropriant tous les mérites de l'invention, il l'appelle « daguerréotype ». Lorsque deux ans plus tard le procédé est rendu public, c'est l'émerveillement unanime devant cette nouvelle conquête de l'esprit humain ; et ce qui étonne surtout les contemporains, c'est la précision, la netteté avec laquelle les moindres détails sont rendus : ils examinent les images à la loupe pour dénombrer les pavés des rues et lire les enseignes commerciales. Très vite, des améliorations visant à diminuer le temps de pose sans perte de netteté permettent de réaliser des portraits. Malheureusement, ces daguerréotypes sont uniques, non multipliables, et doivent être regardés sous un certain angle pour que l'image apparaisse ; les retouches sont impossibles et leurs tons métalliques sont jugés trop froids.

Un chercheur contemporain, l'Anglais William Henry Fox Talbot (1800-1877), lui aussi fasciné par les images très fidèles de la camera obscura, réussit en 1834 à fixer des « dessins photogéniques » négatifs sur des supports en papier ; leur exposition aux rayons solaires sur du papier également sensibilisé donne des images positives. Il dépose sept ans plus tard un brevet d'invention pour l'obtention de ces « calotypes ». Mais les premières épreuves manquent de netteté et de vigueur à cause de l'épaisseur des papiers utilisés, de leur texture fibreuse et des impuretés incorporées à la pâte. On leur reproche le moel-

¹ Philippe MINGUET, *L'art dans l'histoire*, s.l., Casterman, 1964, p. 143.

² Cité in : Paul JAY & Michel FRIZOT, *Nicéphore Niépce*, [(Photo Poche, 8), Paris], Centre National de la Photographie, 1983, p. 33.

leux des lignes et le caractère brouillé des détails. Malgré cet inconvénient majeur, ce procédé va supplanter le daguerréotype : de nombreux perfectionnements, dont la substitution du négatif en papier par un négatif en verre, lui donneront finalement cet avantage de produire des images nettes, fouillées et multipliables à l'infini.

Cependant, comme le fait remarquer André Rouillé, « [...] *il est difficile d'éviter, même avec un repose-tête, un flou inacceptable pour des individus qui demandent à l'image de signifier en toute clarté — c'est-à-dire netteté — leur ascension sociale* »³. L'optique photographique connaît donc des améliorations rapides, complémentaires à celles de la photochimie. Ainsi, on découvre et corrige les aberrations optiques qui provoquent la superposition d'images de dimensions différentes, ce qui altère la netteté générale. Cependant, le souhait d'une représentation fidèle des traits est parfois tempéré devant certaines disgrâces de la nature. Dès le début des années 1840, des daguerréotypistes choisissent pour les portraits de grandes ouvertures de diaphragme qui permettent de flatter les clients en idéalisant leur visage : en 1843, Noël Marie Paymal Lerebours (1807-1873) conseille dans son « *Traité de Photographie* » d'utiliser cet artifice chaque fois qu'« *on doit reproduire une personne qui a des rides, des marques de petite vérole, ou bien même des traits peu agréables... L'on aura alors un de ces portraits suaves et quelque peu vagues que les peintres appellent flous* »⁴. Quant au portraitiste Antoine François Jean Claudet (1798-1861), il fait parfois varier l'objectif pendant l'exposition pour obtenir aussi des images floues. Très tôt, deux types d'objectifs sont offerts sur le marché : l'un, réservé aux natures mortes et aux paysages, est calculé pour donner des images très nettes ; l'autre, destiné au portrait, permet toutes les flatteries. L'opticien Josef Max Petzval (1807-1891) propose en 1840 un objectif qui sera le modèle des objectifs spéciaux, dits « à portrait » ou « à flou artistique », dont le plus célèbre sera dessiné en 1863 par John Henry Dallmeyer (1830-1883), et qui sont d'ailleurs encore quelquefois utilisés de nos jours.

Si le grand public adopte immédiatement et avec enthousiasme la photographie, les milieux artistiques l'accueillent avec réserve et souvent même avec une franche hostilité. Pour Charles Baudelaire, elle ne peut être que « *la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature* »⁵. Quant à

³ André ROUILLE, *L'empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*, Paris, le Sycomore, [1982], p. 41.

⁴ Cité in : Beaumont NEWHALL, *L'histoire de la photographie depuis 1839 jusqu'à nos jours*, New York, Musée d'Art Moderne, s.d., p. 59.

⁵ Charles BAUDELAIRE, *Le public moderne et la photographie*, in : *Salon de 1859*, repris in : Charles BAUDELAIRE, *Ecrits sur l'art*, (Le Livre de poche, 3135 et 3136), vol. 2, s.l., [Editions Gallimard et Librairie Générale Française, 1971], p. 23.

John Ruskin, s'il apprécie tout particulièrement le rendu des détails offert par la photographie, il lui reproche toutefois de ne pouvoir se conformer à cette «loi d'obscurité» («*We never see anything clearly*»)⁶, s'exclame-t-il dont les grands peintres, William Turner par exemple, se servent pour suggérer au-delà du visible. Seuls quelques photographes ne doutent pas qu'elle puisse être un art. Dans le premier livre illustré par des photographies, «*The Pencil of Nature*» (1844-1846), Talbot met déjà l'accent sur la dimension extra-documentaire, artistique du nouveau procédé.

Les artistes photographes préféreront le calotype au daguerréotype car il permet une plus grande liberté d'expression. Eugène Delacroix écrit à son propos : «*Les photographies qui saisissent davantage sont celles où l'imperfection même du procédé, pour rendre d'une manière absolue, laissent certaines lacunes, certains repos pour l'œil qui ne lui permettent de ne se fixer que sur un petit nombre d'objets*»⁷. D'une part, les artistes peuvent intervenir dans la composition de l'image, au stade du négatif comme à celui du positif, manuellement en crayonnant sur le papier ou chimiquement en modifiant la distribution des ombres et des lumières : tous les détails n'étant plus présents avec la même intensité, ils peuvent rendre une vision plus synthétique de la réalité. D'autre part, le moutonnement dû à la texture fibreuse du papier atténue l'aridité des contours, la sécheresse de la ligne daguerréenne : cela donne un rendu proche de celui du fusain ou du lavis, et permet de suggérer des atmosphères, d'évoquer des états d'âme. En Angleterre, les portraits réalisés en collaboration par David Octavius Hill (1802-1870) et Robert Adamson (1821-1848) exploitent ces potentialités artistiques du calotype, ce qui permet de concentrer l'attention sur les visages et sur les mains (fig. 1).

Dans la patrie de Niépce et de Daguerre, c'est aussi vers le calotype, introduit par Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) en 1847, que se tournent les «Primitifs» de la photographie artistique parmi lesquels se distinguent trois anciens élèves de Paul Delaroche : Henri Le Secq (1818-1882), Gustave Le Gray (1820-1862) et Charles Nègre (1820-1880). Ce dernier est surtout remarquable pour ses photographies de petits métiers, présentées comme des instantanés mais en réalité mises en scène. Les personnages nets s'y détachent sur des fonds flous et vibrants. «*La texture de l'image chez Nègre, écrit Françoise Heilbrun, joue un grand rôle dans la réussite de ses scènes de genre; elle renforce le fondu des visages et la légèreté de l'ensemble de la composition, déjà obtenus par une mise au point qui adoucit les contours. C'est aussi par cette richesse et cette souplesse de la technique, cette capacité de tirer toutes les ressources possibles du matériau qu'il emploie, cette habileté à varier entre les*

⁶ Cité in : Michael HARVEY, *Ruskin, the Pre-Raphaelites Photography*, in : *The British Journal of Photography*, CXX, 5878, London, 16 March 1983, p. 268.

⁷ Cité in : Jean SAGNE, *Delacroix et la photographie*, s.l., Herscher, [1982], pp. 25-26.

parties floues et les parties mises au point, à utiliser les possibilités expressives de la lumière, que Nègre arrive à trouver une esthétique propre à la photographie, même si les comparaisons qui viennent à l'esprit pour définir ces images sont toujours d'ordre pictural»⁸.

Dans un discours intitulé « *Sur la photographie dans une perspective artistique, et son rapport avec les arts* » (1853), Sir William John Newton (1785-1869), premier président de la « *Photographic Society of London* », considère que la totalité de la scène ne doit pas nécessairement être nette, car cela permet, selon lui, d'être plus proche du caractère véritable de la nature⁹. Le sentiment que l'excès de détails et la trop grande netteté sont des obstacles à l'épanouissement d'une photographie d'art se répand de plus en plus dans les années 1850 : un amateur anglais, David Wilkie Wynfield (1837-1887), qui a la netteté en horreur, demande même à ses modèles de bouger légèrement pendant la prise de vue.

A partir des années 1860, la photographie est de plus en plus pratiquée par des amateurs distingués qui se recrutent principalement dans la bourgeoisie aisée et dilettante. Organisés dans des clubs technico-artistiques, tenus au courant des travaux de leurs collègues éloignés par des revues, des expositions et des congrès, ils jouent un rôle capital dans l'histoire de la photographie artistique. En effet, leurs exigences esthétiques contrastent avec la médiocrité dans laquelle s'enlisent (mis à part quelques artistes véritables tels que Gaspard Félix Tournachon, dit Nadar (1820-1910), ou Etienne Carjat (1828-1906)) les portraitistes professionnels dont la production n'offre aujourd'hui d'autre intérêt que sociologique. On leur doit notamment l'ambitieuse « *Photographie d'Art* » (« *High Art Photography* ») qui s'inspire de la peinture contemporaine en lui empruntant ses sujets classiques ou modernes. Souvent, ils recourent au montage de plusieurs clichés et n'hésitent pas à retoucher leurs œuvres. En Angleterre, où ce mouvement photographique est proche du Pré-Raphaélisme pictural, Henry Peach Robinson (1830-1901), est la figure de proue. Photographe le plus médaillé de son temps, il est internationalement connu tout autant pour son œuvre photographié que pour ses nombreux écrits théoriques et polémiques. Après s'être spécialisé dans des scènes d'intérieur savamment composées où il exprime de grands et nobles sentiments, il photographiera plus tard des scènes rustiques frisant souvent le ridicule. Cette photographie artificielle s'accommode particulièrement bien d'une netteté « réaliste » qui confère leur crédibilité, leur vraisemblance à ces « faux-documents ».

⁸ *Charles Nègre Photographe, 1820-1880*, Musée Réattu, Arles, 5 juillet - 17 août 1980, Musée du Luxembourg, Paris, 25 novembre 1980 - 19 janvier 1981, (Françoise HEILBRUN), p. 44.

⁹ Sir William J. NEWTON, *Upon Photography in an Artistic View, and its Relation to the Arts*, 1853, repris in : Beaumont NEWHALL (éd.), *Photography: Essays & Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, [1980], pp. 78-80, 1 pl.

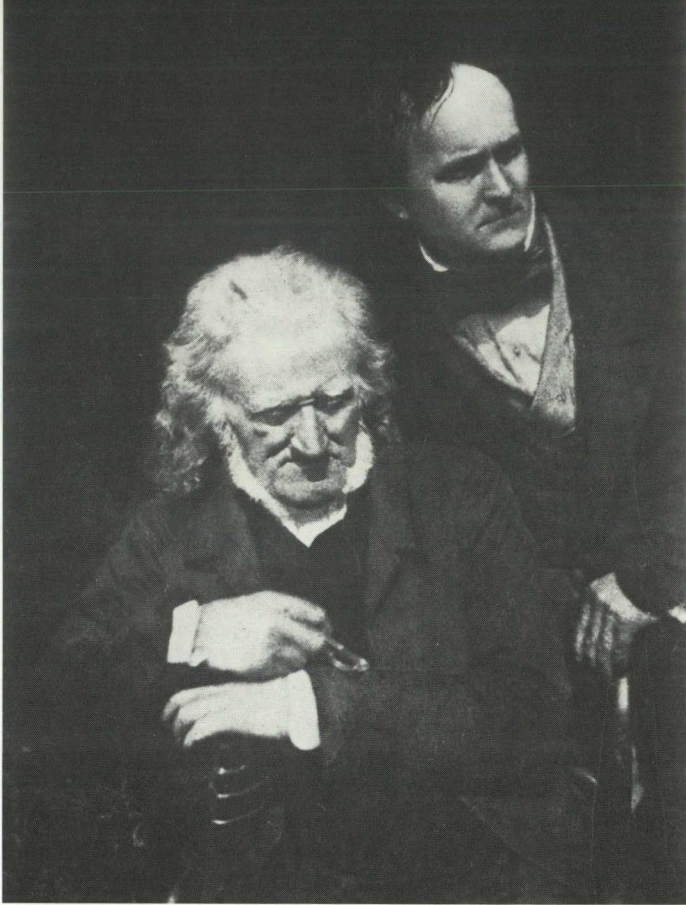


Fig. 1.
David Octavius HILL &
Robert ADAMSON, *John Henning
and Alexander Handyside
Ritchie*, calotype, 1843/1848.
Bath, Royal Photographic
Society of Great Britain.
(Photo Provinciaal Museum
voor Fotografie, Anvers)



Fig. 2.
Julia Margaret CAMERON,
*The Mountain Nymph, Sweet
Liberty*, 1867. Rochester,
International Museum of
Photography/George Eastman
House.
(Fotofolio, New York)

Dans ce contexte, les photographies floues, principalement des portraits mais aussi des allégories littéraires ou historiques, que Julia Margaret Cameron (1815-1879) expose dès 1864, suscitent des critiques mitigées allant de la réprobation indignée à l'admiration inconditionnelle en passant par la réserve polie mais ironique. Elle «entre en photographie» à quarante-huit ans, après avoir côtoyé l'élite intellectuelle et artistique de l'Angleterre victorienne, dont le savant Sir John Herschel, le poète Alfred Tennyson, l'historien et philosophe Thomas Carlyle, les peintres pré-raphaélites Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais et Edward Coley Burne-Jones, ainsi que le peintre George Frederick Watts qui, souhaitant peindre des idées et non des faits, peut avoir incité Cameron à adopter la «manière floue» qui ouvre plus facilement la voie à l'évocation, à la suggestion. Au départ, son flou est involontaire, dû à l'inexpérience et à son matériel rudimentaire: «*Mon premier succès avec mes images brouillées, écrit-elle, fut un coup de chance. Pendant la mise au point et au moment où j'arrivais à quelque chose qui était, selon moi très beau, je m'arrêtais là au lieu de manipuler plus longtemps l'objectif pour obtenir une mise au point plus nette, souci perpétuel de tous les autres photographes*»¹⁰. Ce flou devient ensuite intentionnel sans jamais pourtant sombrer dans la formule. Au flou de mise au point s'ajoute parfois chez elle un flou de bougé dû à la longueur souvent excessive du temps de pose que nécessite le matériel (fig. 2). Tous ces effets de flou sont en outre amplifiés dans ses œuvres narratives que jouent des modèles amateurs situés dans des plans différents. Dans un mode d'expression qui, par sa nature même, adhère au réel, la représentation de l'irréalité laisse souvent insatisfait; le flou nous permet d'accueillir plus facilement ce que la raison nous souffle de refuser.

En 1880, à la suite de nouveaux progrès dans la photochimie (plaques sèches au gélatino-bromure d'argent, supports plus souples en celluloïd, puis en nitro-cellulose) et dans la conception des appareils de prise de vue, le premier appareil Kodak est lancé sur le marché: «*Appuyez sur le bouton, nous faisons le reste*», annonce presque sans mensonge la publicité! Le processus d'industrialisation de la photographie s'accélère et s'intensifie. Il bouleverse radicalement le champ photographique; ainsi, la fonction de recherche de nouveaux procédés jadis assurée par des particuliers stimulés par des concours portant sur des problèmes déterminés, le sera désormais par les laboratoires industriels. Cette démocratisation au profit d'une masse inorganisée d'amateurs «presse-bouton» sans culture artistique va provoquer une réaction de nature élitiste parmi les amateurs distingués.

¹⁰ Cité in: A[llan] P[orter], *Julia Margaret Cameron*, in: *Camera*, LVIII, 5, Lucerne, mai 1979, p. 3.



Fig. 3. George DAVISON, *The Onion Field (An Old Farmstead)*, 15,5 × 20,6, 1890. Bath, Royal Photographic Society of Great Britain. (Photo Provinciaal Museum voor Fotografie, Anvers)

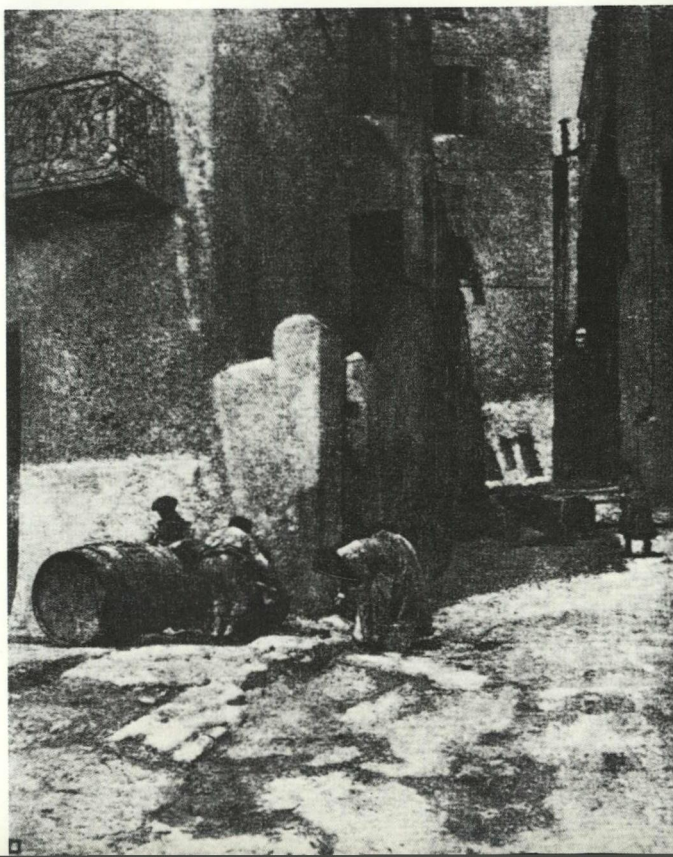


Fig. 4. Robert DEMACHY, *Coin de rue à Menton*, gomme bichromatée au pigment rouge, 25,7 × 20,2, 1898 (épreuve d'un négatif de 1896 ou d'avant). New York, The Metropolitan Museum of Art (collection of Alfred Stieglitz) (D'après Fr. HEILBRUN, *Camera Work*)

Un médecin anglais d'origine américaine, Peter Henry Emerson (1856-1936), photographie la vie campagnarde sans artifices, contrairement à Robinson, avec respect et discrétion, dans l'esprit et le recueillement de Jean-François Millet auquel il dédie d'ailleurs l'un de ses albums. En parfaite symbiose avec ses photographies « naturalistes », il déploie une activité théorique abondante malheureusement desservie par un tempérament intransigeant, voire même intolérant, qui le pousse à la polémique permanente et aux jugements arbitraires. Dans un pamphlet, « *Naturalistic Photography for Students of the Art* » (1889), il affirme que la photographie est un art tout à fait indépendant de la peinture, avec ses caractéristiques propres. Emerson prône aussi la « mise au point différenciée » : seul le plan de l'objet principal de l'image doit être net et tous les autres doivent lui être soumis. De cette façon, la photographie se rapproche de la vision humaine qui ne distingue pas la totalité d'une scène avec une netteté égale (seul le centre du champ de vision, soit un angle de quelques degrés, est parfaitement clair et net, tandis que les objets qui s'en trouvent de plus en plus éloignés sont perçus de moins en moins définis). Il met cependant les photographes en garde contre d'éventuels abus : « *Bien entendu* », écrit-il, « *cette tendance à l'évanescence ne doit pas être poussée jusqu'au point de détruire la structure des objets représentés, car immédiatement l'œil s'en apercevrait et cela serait aussi choquant que l'excès de netteté... Tout dans la nature est fait de nuances, tout ce que l'on voit s'allie à autre chose; jamais de brusques contours, mais de douces transitions qui rendent insensibles le passage d'un détail à un autre. Tout le charme de la nature réside dans cette intime fusion du lisible et de l'entre-aperçu, du découvert et de l'abandonné* »¹¹.

Ces limites seront franchies par un de ses disciples, George Davison (1854-1930) qui, séduit par l'exposition de toiles impressionnistes dans des galeries londoniennes en 1889, présente l'automne suivant une photographie « impressionniste », uniformément floue, « *The Onion Field (An Old Farmstead)* » (fig. 3) réalisée non pas à l'aide d'un appareil de prise de vue classique mais avec un sténopé, une chambre noire sans objectif. Le cachet artistique de cette photographie est également renforcé par le fait qu'elle est tirée sur du papier rugueux, déjà utilisé l'année précédente par un amateur anglais en réaction contre le fini, le précis offert par la surface du papier albuminé disponible sur le marché. Cette utilisation à des fins artistiques de moyens et de matériaux rudimentaires suscite un engouement rapide et international.

Le mouvement pictorialiste, à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, répond franchement par l'affirmative à la question de savoir si la photographie est un art. Sa fonction documentaire est considérée comme secondaire, voire même inférieure. Mais cette dignité artistique n'est acquise qu'au prix de

¹¹ Cité in : Beaumont NEWHALL, *L'histoire de la photographie depuis 1839 jusqu'à nos jours*, p. 98.

la perte de son autonomie par rapport à la peinture et au dessin, tant au niveau de la thématique — l'impressionnisme finissant mais toujours prestigieux et le symbolisme sont les références obligées — qu'à celui de la présentation des œuvres dans des cadres moulurés, et surtout dans l'aspect formel, le rendu pictural, la « facture » des photographies-tableaux. « *L'œuvre d'art n'est pas dans le motif mais dans la façon de le montrer; [...]* »¹² écrit l'une des figures de proue du Pictorialisme, le Français Robert Demachy (1859-1938) (fig. 4).

Parmi les défauts qui, selon Constant Puyo (1857-1933), empêchent la photographie de devenir un art majeur à part entière, nous retenons la précision de l'objet qui entraîne la sécheresse du trait et la disparition de « *la sensation de l'atmosphère qui, interposée entre l'œil et les objets, enveloppe ceux-ci et doit en estomper les contours* »¹³, ainsi que l'excès de détails, particulièrement dans les parties secondaires de l'image, là où le peintre peut opérer des « sacrifices ». « *Comparez, écrivent Puyo et Demachy, les admirables eaux-fortes de Pissarro, [...], avec les photographies documentaires des mêmes endroits que nous avons tous prises [...]. Le motif est identique à celui que nous avons photographié, mais Pissarro l'a interprété* »¹⁴.

Pour obtenir ce flou qu'ils considèrent donc comme la condition essentielle d'une photographie artistique, de nombreux Pictorialistes mettent en œuvre tout un arsenal de moyens optiques et photochimiques dans lequel chacun choisit le plus apte à traduire sa sensibilité du moment. En 1902, on lit dans le « *Bulletin du Photo-Club de Paris* » à propos du dernier objectif d'artiste : « *Selon la nature des combinaisons employées, selon le diaphragme, le temps de pose et l'exactitude de la correction, on peut obtenir toutes les variétés de flou imaginables: depuis des flous de brouillard, totaux, révolutionnaires, rappelant les œuvres du peintre Carrière, jusqu'à un flou minimum, flou calme, flou de père de famille, douceur à peine sensible que le photographe professionnel lui-même pourra offrir à ses clients les plus Philistins; en passant par des effets d'enveloppement gras et savoureux qui font penser aux nus de Henner* »¹⁵. Mais ils ont surtout recours aux procédés de tirage de l'épreuve qui permettent d'exercer un contrôle relatif sur le rendu des valeurs : le tirage à la gomme et le tirage à l'huile¹⁶. « *Les images ainsi obtenues, rap-*

¹² Cité in : R.-E. MARTINEZ, *Propos sur le pictorialisme en Europe, 1890-1914*, in : *Camera*, XLIX, 12, Lucerne, décembre 1970, p. 25.

¹³ C. PUYO, *Notes sur la photographie artistique*, Paris, Gauthier Villars et fils, 1896, p. 4.

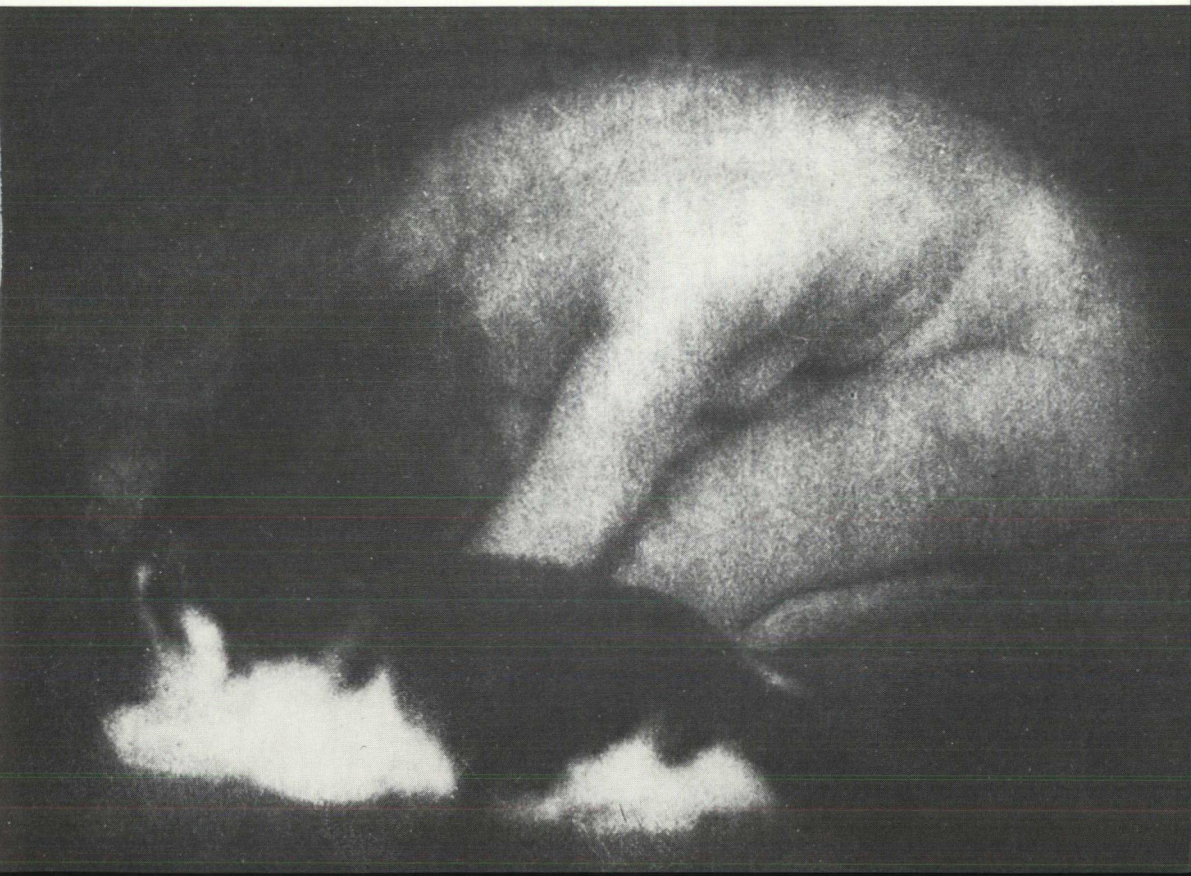
¹⁴ R. DEMACHY & C. PUYO, *Les procédés d'art en photographie*, Paris, Photo-Club de Paris, 1906, pp. 4-5.

¹⁵ Cité in : L. DE PULLIGNY, *Objectif d'artistes*, in : *Photo-Revue*, 10, [Paris], 11 mars 1906, p. 74.

¹⁶ Sur les anciens procédés en photographie, lire : William CRAWFORD, *The Keepers of Light. A History & Working Guide to Early Photographic Processes*, New York, Morgan & Morgan, [1979], 321 p., ill.

Fig. 5. Heinrich KÜHN, *Der Tisch des Malers*, autochrome, 18 × 24, ca 1910 (original en couleurs) (d'après *Eine Ausstellung von hundert Photographien von Heinrich Kühn*, Munich, 1981)

Fig. 6. Edward J. STEICHEN, *The Cat*, tirage au platine, 14 × 17, 1902. Bath, Royal Photographic Society of Great Britain. (Photo Provinciaal Museum voor Fotografie, Anvers)



pelle l'historien Jean A. Keim, *ressembaient souvent à des fusains, à des lavis, à des eaux-fortes, à des aquarelles, et les organisateurs d'exposition se sont parfois trompés*¹⁷. L'aspect granuleux des photographies en couleurs réalisées grâce au procédé « autochrome » inventé par les frères Auguste (1862-1954) et Louis (1864-1948) Lumière, permet aux photographes d'obtenir des effets proches de la peinture pointilliste.

Le Pictorialisme se répand grâce à des associations dont les plus actives sont le « Camera Club de Vienne », la « Linked Ring Brotherhood » de Londres, le « Photo-Club de Paris » et la « Photo Secession » new-yorkaise. Elles organisent des expositions régulières, occasions de fructueux échanges artistiques internationaux, et publient de luxueuses revues, dont la célèbre « *Camera Work* » éditée à New York par Alfred Stieglitz (1864-1946). Ces revues véhiculent les idéaux esthétiques à la mode dans les grands centres artistiques vers la multitude de cercles provinciaux. Stieglitz fait ainsi connaître l'œuvre de son ami Heinrich Kühn (1866-1944), riche bourgeois allemand installé en Autriche, qui s'est consacré à la photographie après des études de médecine et de botanique. Par ailleurs membre de la « Linked Ring Brotherhood », Kühn veut rendre photographiquement l'« impression visuelle subjective » et, à cette fin, utilisera la plupart des procédés pictorialistes. Il portraiture ses familiers dans des tableaux simples mais de composition rigoureuse et excelle dans la nature morte qui baigne dans une atmosphère irréelle : le flou fond entre elles les matières qui semblent alors changer d'essence (fig. 5).

Quant à l'Américain Edward Steichen (1879-1973), il mène à ses débuts une double carrière de peintre et de photographe. De 1895 jusqu'aux environs de 1900, il photographie surtout des paysages dans lesquels il voit lui-même une influence de l'Impressionnisme français, de Claude Monet en particulier. Après un premier séjour à Paris, de 1900 à 1902, ses photographies sont empreintes de symbolisme, dans leur thématique comme dans leurs nuances subtiles (fig. 6) ; il les compare d'ailleurs lui-même aux toiles d'Eugène Carrière.

Le Pictorialisme finit cependant par sombrer dans un académisme paralysant. Les photographes les plus créatifs rejoignent une tendance nettiste qui a résisté à l'impérialisme du flou, pour des raisons esthétiques mais aussi à cause de l'extrême complexité des opérations, de plus aléatoires, qu'exige la réalisation d'un tirage « artistique ». En 1896, une épigramme intitulée « *Contre les Flouistes* » exprime ce refus :

¹⁷ Jean-A. KEIM, *Histoire de la photographie*, (Que sais-je ?, 1417), Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 71.

*Amis, parmi vos vieux clichés,
 Cherchez d'abord le plus raté.
 Qu'il soit surtout hors de foyer,
 Peu posé, mal développé.
 Puis sur ce papier très fort grainé
 Très noir aussi vous imprimez.
 Dans vieux fixage vous plongez,
 Ayant grand soin laisser ronger.
 De vernis jaune vous recouvrez,
 La fin du jour, intitulez;
 Au Salon d'Art vous exposez.
 Et la réclame faisant jouer,
 Un jour, Grand Maître, serez sacré.
 Dans votre barbe, chez vous rirez
 Du bon public, si bien floué¹⁸.*

Quelques années plus tard, un amateur dénonce « *la recherche systématique du vague, du trouble, de l'inachevé; ce qu'en photographie pure nous appelons le flou* » car, explique-t-il, « *on ne peut plus radicalement méconnaître les qualités primordiales de l'objectif et de la plaque photographique qui triomphent au contraire dans l'exactitude du dessin, dans la finesse du rendu, du modelé, dans l'infinie délicatesse des demi-teintes* »¹⁹.

Des Pictorialistes célèbres, comme Edward Steichen, ou des talents prometteurs, comme Paul Strand (1890-1976), se convertissent au « nettisme ». Aux sujets classiques, les « Modernistes » ou « Objectivistes » préfèrent les objets manufacturés les plus banals photographiés en gros plan. La nouvelle école, parfois aussi qualifiée de « puriste », s'affirme d'abord dans l'Allemagne de Weimar, avec des artistes comme Albert Renger-Patzsch (1897-1966), et aux Etats-Unis où d'anciens pictorialistes groupés autour d'Edward H. Weston (1886-1958) prennent comme dénomination « F/64 », allusion à la plus petite ouverture de diaphragme des objectifs des chambres d'atelier, donc à leur netteté maximale potentielle. Un Puriste anglais, Frederick H. Evans (1853-1943), « *photographiait toujours avec le plus petit diaphragme possible, afin d'obtenir la plus grande netteté possible en profondeur. Il lui fallait un*

¹⁸ Cette épigramme a d'abord été publiée dans le « *Bulletin belge* »; elle est reprise in: *Photo-Revue*, 4^e série, 12bis, [Paris], 1^{er} avril 1896.

¹⁹ A. CALVET, *Propos d'un amateur. Un son de cloche au sujet de la photographie dite « picturale »*, in: *Photo-Revue*, 27, Paris, 7 juillet 1912, p. 1.

temps de pose allant de 20 à 30 minutes pour les photographies représentant des paysages forestiers; les mouvements des feuilles auraient pu produire un flou, un manque de netteté. Aussi exposait-il ses plaques pendant les moments d'absolue tranquillité et recommençait-il sans relâche tous les quarts de seconde, jusqu'à ce qu'il ait obtenu le temps d'exposition total»²⁰.

Ce mouvement engendre dans la vieille garde pictorialiste restée fidèle aux idéaux des années 1890 une réaction conservatrice, aujourd'hui qualifiée de post-pictorialiste. La querelle porte sur la nouvelle thématique et sur la question du net et du flou. Les anciens ténors, princes déjà déchus aux yeux de l'histoire mais conservant encore une autorité esthétique réelle dans le monde de l'image fixe grâce à leur incrustation dans les instances dirigeantes des cercles, dans les jurys des salons et dans les comités de rédaction des revues, lanceront jusqu'aux dernières années de l'Entre-deux-guerres des anathèmes contre une photographie qu'ils jugent «sans âme».

Des auteurs trouveront cependant un *modus vivendi* entre les deux tendances : «*Dans le choix du sujet, lit-on en 1939, il faut, bien entendu, savoir quel est le type d'objectif qui convient le mieux pour atteindre le but proposé. S'il s'agit de reproduire avec le maximum de précision la structure de la matière, l'anastigmat conviendra le mieux; par contre, si l'atmosphère doit être rendue, le système optique donnant le flou sera tout indiqué. [...] Dans les deux cas, [...], il est possible de créer des œuvres remarquables, mais elles doivent être signées par une âme artiste*»²¹.

Les moyens utilisés à cette période pour obtenir le flou sont moins complexes qu'à l'époque précédente. Le procédé à la gomme et celui à l'huile tombent en désuétude : on leur préfère un dérivé du second, plus accessible, le procédé au bromoïl. Les objectifs spéciaux sont toujours prisés. La firme allemande Leitz, pourtant à la pointe de l'optique de précision et qui a lancé sur le marché un appareil de petit format révolutionnaire, le Leica, doit ajouter à sa gamme d'objectifs, à la demande de portraitistes se plaignant des corrections excessives des objectifs standard qui «abîment» les images et après une étude de marché, un objectif à flou artistique qui sera fabriqué à cinq mille exemplaires de 1933 à 1940²². Mais le flou est le plus souvent obtenu lors de l'agrandissement d'un cliché net. Pour brouiller cette image, certains conseillent même «*le tissu utilisé en meunerie, la soie à bluter, servant au tamisage de la farine*»²³.

²⁰ George A. TICE, *Evans*, in : *Camera*, LI, 6, Lucerne, juin 1972, p. 13.

²¹ M. NEUMULLER, *Le problème du flou*, in : *Photo*, Bruxelles, octobre 1939, p. 84.

²² Jacques BERGE, Guy BERGE & Nicole VIASNOFF, *Le système Leica. 2, Les années 30*, in : *Prestige de la Photographie*, 2, Boulogne, septembre 1977, pp. 136-137.

²³ X., *Le flou artistique en agrandissement*, in : *Revue Française de Photographie et de Cinématographie*, XI, 242, Paris, 15 janvier 1930, p. 20.

L'un des principaux chantres du Post-pictorialisme, le Belge Léonard Misonne (1870-1943) est venu à la photographie en 1896, après quelques essais dans la peinture, qui l'ont laissé insatisfait. Son thème de prédilection est le paysage (on le surnommera le « Corot de la photographie »!), parfois urbain mais le plus souvent rural. « *Ma méthode consiste essentiellement, répète-t-il sans cesse, dans la recherche des effets de lumière et d'atmosphère* », et il poursuit : « *Un tableau n'est frappant que pour autant qu'il soit simple. [...] Or, rien n'est si commode pour arriver à cette simplicité (je parle pour les paysagistes) que d'utiliser les temps brumeux, l'atmosphère chargée de pluie ou de neige, les lumières indécises du crépuscule et surtout de l'aube. Quelle simplicité et quelle grandeur gagnent les objets quand ils se dégagent, seuls, d'un fond de grisaille. Les arrière-plans contenaient une infinité de détails déplaisants ou inutiles. La brume vient tout estomper et ces objets se devinent plutôt qu'ils ne se voient* »²⁴ (fig. 7). Par opposition aux excès du Pictorialisme, il admet cependant que « *le flou artistique doit toujours contenir de la netteté...* »²⁵. Ce souci est caractéristique de l'époque : on croit trouver un compromis entre les excès de net et de flou des périodes antérieures dans la superposition d'une image nette (qui servirait d'ossature) à une image floue, qui la tempérerait en l'enveloppant. « *Le résultat à atteindre, écrit un critique de Misonne, est analogue à celui que recherche le dessinateur en adoucissant, par l'estompe, la sécheresse d'un trait de crayon ou mieux encore, à celui qu'obtient le pianiste en enrobant, dans les sonorités floues de la pédale, les accords trop nets produits par le jeu du clavier* »²⁶. Pour satisfaire les amateurs, Misonne met au point l'« écran flou-net » : c'est une lamelle de celluloïd transparent gaufrée et percée de trous sur la moitié de sa surface, que l'on place sous la lanterne de l'agrandisseur. Les rayons lumineux qui passent par la moitié non percée donnent la netteté de l'image, tandis que les autres lui donnent un caractère flou. Par rapport aux nombreux autres systèmes alors disponibles, celui-ci a l'avantage de donner la possibilité de modifier à tout instant la quantité de flou que l'on souhaite, quel que soit le diaphragme choisi pour le tirage.

A cette époque triomphe aussi le sfumato sirupeux des portraitistes professionnels, sans doute inspirés par les photographes des vedettes du cinéma. Les studios hollywoodiens, par exemple, demandent à des photographes tels que George Hurrell « *de commercialiser le rêve que représentait le cinéma de l'époque, de portraiturer les vedettes dans un style très défini, fondé sur l'illu-*

²⁴ Cité in : Maurice MISONNE, *Introduction à l'œuvre photographique de Léonard Misonne*, Auderghem, Imprimeur-éditeur Mereaux, [1971], p. 14.

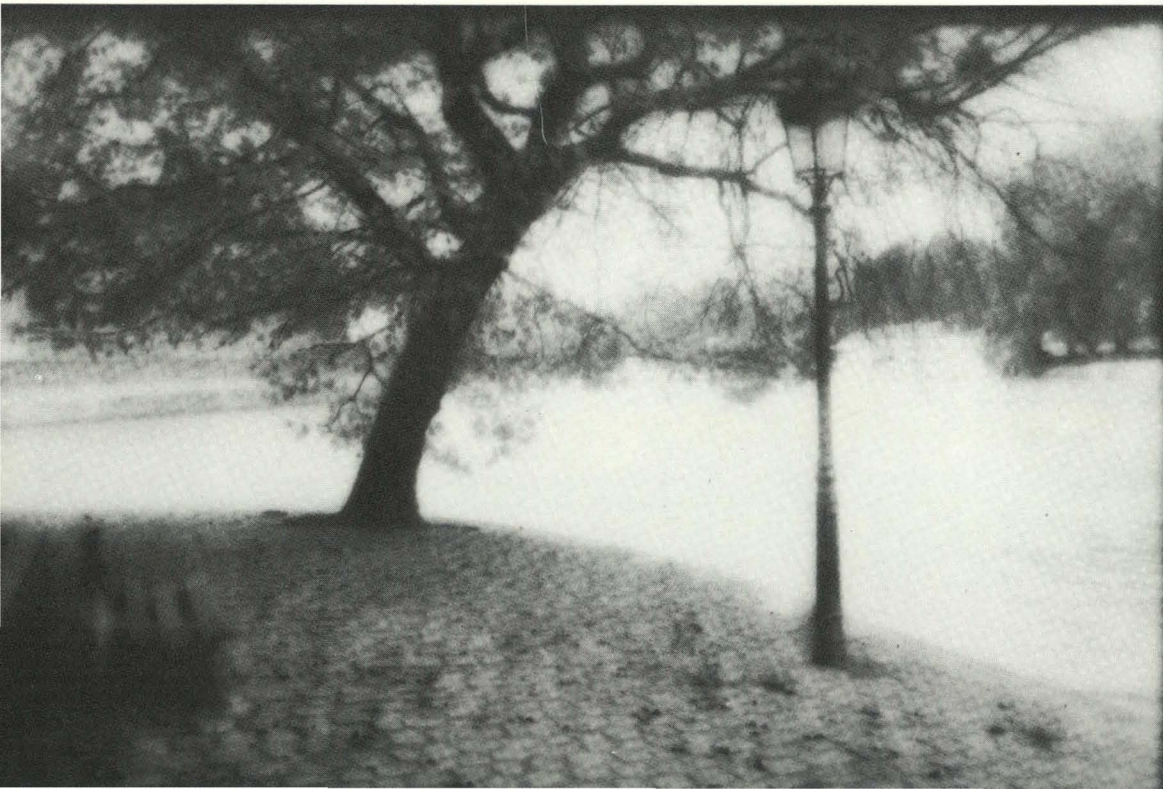
²⁵ Cité in : *Ibid.*, p. 20.

²⁶ Maurice PIERARD, *Flou artistique*, in : *L'Amateur Photographe*, IV, 9, Bruxelles, septembre 1932, p. 103.



Fig. 7. Léonard MISONNE, *Qui est-ce?*, tirage à l'huile, 29 × 39, 1922. Bruxelles, Ministère de la Communauté Française. (Photo Provinciaal Museum voor Fotografie, Anvers)

Fig. 8. Hubert GROOTECLAES, *L'Île Saint-Louis*, Paris, 1980 (original en couleurs). (Copyright Ed. Mille)



sion. [...] *Il n'était pas question de portraits réalistes ou d'images subtiles, mais d'icônes vouées à l'admiration*»²⁷. Le flou est tout indiqué pour créer la distanciation souhaitée. L'effet est obtenu en combinant l'emploi d'objectifs mystérieusement corrigés et le jeu de savants éclairages.

Aujourd'hui, le flou artistique en photographie, multiforme, connaît un regain d'intérêt²⁸. En voici quelques tendances représentatives.

Le flou le plus populaire est sans doute celui qu'a remis à l'honneur le photographe anglais David Hamilton (1933), surtout connu pour ses nus d'adolescentes, habilement publiés, dans un contexte de libération des mœurs, dans quelques magazines photographiques que l'on confond parfois avec des revues dites «de charme», ou édités sous diverses formes allant de la carte postale au poster. La lumière dissolvante accentue ici la gracilité et la fragilité des jeunes modèles tout en créant un climat ambigu que d'aucuns qualifient de «romantique». Hamilton a certainement le mérite d'avoir insufflé des vocations artistiques aux amateurs à court d'inspiration en fin de vacances, et, surtout, d'avoir suscité dans le milieu photographique des polémiques qu'il n'avait plus connues depuis des décennies. Au premier rang de ses thuriféraires, Alain Robbe-Grillet: «*Quand cesse-t-il, se demande l'écrivain-cinéaste, d'être photographe pour devenir peintre? Frontières, limites, lisières changeantes, charme et magie de l'indéfini. C'est ainsi qu'avançant d'image en image on découvre ici une Chemise enlevée de Fragonard, là une Bacchante Endormie du même Fragonard voisinant avec quelques Greuze et même un Degas célèbre: Danseuses à la barre. Similitudes troublantes entre l'inspiration des divins peintres et du célèbre photographe*»²⁹. Les «similitudes» ou l'emprunt des thèmes et de la facture d'un certain répertoire pictural font incontestablement de David Hamilton un «néo-pictorialiste», mais l'artiste a aussi de farouches détracteurs: «[...] *tout baigne dans une sorte de vapeur, écrit l'un de ceux-ci, que les naïfs trouvent «romantique» mais qui a pour fonction d'isoler l'objet-femme, de le clore sur lui-même. [...] si la femme aseptisée, floue et flouée par les buées, toute auréolée de censure aérienne s'impose image de la femme, [...], c'est que nous ne voyons plus la femme, que nous l'avons perdue, qu'elle est indéfiniment hors de nous, femme imaginaire, femme dérobée (double sens intéressant), dérobée à son propre désir, donc dérobée au nôtre*»³⁰.

Des photographes réactualisent d'anciennes techniques, comme Linda Connor (1944) qui revient au sténopé, ou comme le Liégeois Hubert Grooteclaes (1927) qui colorie d'anciennes épreuves dans des tons sourds: «*J'avais*

²⁷ X., *Les déesses d'Hollywood*, in: *News Reporter*, 20, Paris, juin 1978, p. 101.

²⁸ Sur le flou contemporain, lire: Jean-Claude LEMAGNY, *Le retour du flou*, in: *Art Press*, 98, Paris, décembre 1985, pp. 16-21, 11 fig.

²⁹ David HAMILTON, *La jeune fille*, Paris, Robert Laffont, 1978, p. 7.

³⁰ Alain FLEIG, *Anatomie d'un mythe. Hamilton vu par*, in: *Contrejour*, 12, Paris, juin-juillet 1977, p. 3.



Fig. 9. Anton Giulio & Arturo BRAGAGLIA, *Le Salut*, 8,5 × 11,2, 1911. (D'après *l'Art de la Photographie*, «Life - La Photographie»)

Fig. 10. Ernst HAAS, *Course de taureaux, Madrid*, 1956 (original en couleurs). (D'après *La Couleur*, «Life - La Photographie»)



50 ans, explique-t-il à propos de sa surprenante conversion au flou en 1976 : *c'est bien plus que la moitié du tunnel et quand je me retourne, je vois finalement la vie dans un certain flou et je la préfère ainsi. Je me souviens des gens, des choses, des situations et des souvenirs que j'ai aimé [sic] et que je ne verrai plus. Tirer mes images en flou fige ces moments dans le temps et il s'en dégage une nostalgie qui n'est tout compte fait, pour moi, qu'une tristesse agréable*»³¹ (fig. 8). Les brumes et les neiges qui transfigurent nos paysages familiers continuent d'inspirer quelques-uns. William Betsch (1945) photographie dans la vapeur des bains turcs.

Se rappelant les personnages fantomatiques des photographies primitives, nés de la longueur excessive du temps de pose, Duane Michals (1932), connu pour ses séquences narratives, introduit des images secondes dans ses compositions : tantôt, il s'agit d'une âme diaphane quittant le corps d'un défunt, tantôt, ce sont des anges à l'apparence humaine qui font irruption dans les rêves de belles dormeuses. Dans ces œuvres subtilement poétiques, la netteté du décor et des personnages principaux s'oppose au caractère inachevé, immatériel, flou des êtres irréels.

Il arrive que des photographes contrarient la haute définition de nos émulsions pour favoriser l'apparition d'un grain qui estompe les menus détails et favorise l'émergence de l'irréalité. Le grain provoque aussi une augmentation du contraste propice à l'évocation du dénuement, tandis que dans la photographie en couleurs, il désature les tons et offre ainsi une palette de tons pastel. Au début de sa carrière, Irving Penn (1917) agrandit des fragments de diapositives en couleurs pour obtenir des œuvres auxquelles la texture granuleuse donne un cachet artistique. Quant à Sarah Moon (1940), elle crée des photos de mode empreintes d'intimisme et de mystère en sous-exposant des émulsions qui seront ensuite sur-développées.

Il existe également des flous dynamiques. Les photographes futuristes italiens furent les premiers à utiliser le mouvement à des fins esthétiques. Les frères Anton Giulio (1890-1960) et Arturo (1893-1962) Bragaglia entreprennent en 1911 des recherches sur le « photodynamisme ». L'année suivante, ils photographient un modèle qui bouge par mouvements saccadés : les temps forts où le sujet est net sont séparés sur le même cliché par des intermédiaires flous, des phases de répit dans une succession que l'on imagine rapide (fig. 9).

Nate Schwartz (1946) utilise la pose longue, notamment dans une série de photographies d'arbres : *« L'indication du mouvement du vent, explique-t-il, met en valeur de nouveaux aspects de la nature et chaque image a son unicité, du fait que les mouvements du vent et des nuages sont toujours différents. [...] »*

³¹ Cité in : H. Grooteclaes, Galerie municipale du Château d'Eau, Toulouse, décembre 1981, s.p.

Par la distance entre appareil et motif, les contours et les formes sont rendus diffus mais restent reconnaissables. Plus le film se rapproche des arbres agités par le vent, plus les éléments mobiles se transforment en dessins abstraits d'ombre et de lumière»³².

C'est après une brillante carrière de photo-reporter qu'Ernst Haas (1921) fait paraître dans la revue *Life* des photos de corridas qui font scandale parce qu'elles sont floues; nombre de lecteurs s'offusquent en effet de voir publiés des clichés qu'eux-mêmes, les jugeant gâchés par manque de netteté, jetteraient à la poubelle (fig. 10). Haas récidivera dans un livre «*La Création*» (1971) qui pulvérisera les records de vente de l'édition photographique. Magicien de la photographie en mouvement, il atténue la cruauté d'une corrida ou nous invite à nous fondre dans une nature bienveillante. «*La réalité objective m'ennuie, avoue-t-il. Je ne m'intéresse qu'à sa transformation subjective. Moins une photo est descriptive, plus elle stimule l'imagination; moins elle propose d'informations, plus elle suscite de réflexions. Le problème est de transformer sans déformer. En photographie, on ne peut détruire une image qu'en lui substituant une autre image... Il me semble que la véritable création, en photographie, c'est l'acte de substituer, à une situation qui «fut», une image chargée de «devenir»...*»³³.

Sans être une condition *sine qua non* de la créativité en photographie, le flou apparaît en premier lieu comme une négation de la perfection de l'image que très vite la technologie offre aux photographes. Et mieux qu'une négation, c'est parfois une révolte virulente. Révolte aussi contre les sacro-saintes règles des manuels photographiques.

Le flou, c'est parfois le hasard. La photo qu'on n'attend pas, dont on ne veut pas au premier coup d'œil, qui refuse l'injure et, séductrice ingénue, finit par s'imposer.

Le flou, c'est l'émotion qui explose dans l'image fixe. Les moments fugitifs d'enlacement. L'homme, la femme; la mère, l'enfant. La tendresse, l'effusion lyrique. La mort aussi parfois: le défenseur des libertés qui tombe foudroyé en plein assaut et dont le photographe immortalise le sacrifice.

Le flou, c'est aussi l'irréalisme qui pénètre dans la photographie. Une invitation au rêve, à l'évasion.

Le flou, c'est de la poésie. Avec ses lauréats, et ses petits maîtres.

³² Cité in: X., *Séquence*, in: *Camera*, L, 2, Lucerne, février 1971, p. 42.

³³ Cité in: X., *Ernst Haas. Les Indiens*, in: *Photo*, 79, Paris, avril 1974, p. 30.

À TRAVERS LE MUSÉE IMAGINAIRE DE JEAN DE BOSCHÈRE POÈTE GRAPHIQUE

CLAUDIE BARRAL

Ces quelques pages se voudraient une invitation à découvrir, grâce à quelques œuvres-clé, l'univers graphique de Jean de Boschère¹ : univers immense et quasi inexploré malgré deux expositions de ses dessins, peintures et sculptures, organisées à La Châtre² et à Bruxelles³ en 1978 à l'occasion du centenaire de la naissance du poète.

Entre ces deux bornes, Bruxelles (1878) - La Châtre (1953), s'est déroulée une vie vouée à la poésie et à l'art, et muée en « aventure transparente de l'esprit ».

Singulière personnalité que celle de cet écrivain dessinateur. Tissée de paradoxes, semble-t-il à première vue. Jean de Boschère revendiquait hautainement la solitude comme garant d'authenticité dans la quête de l'absolu, ce qui n'a pas empêché qu'il soit accompagné tout au long de sa vie par des amitiés nombreuses et exemplaires : Max Elskamp et André Suarès furent ses confidents et ses âmes sœurs, et ses meilleurs amis ont tous des noms aujourd'hui célèbres : Artaud, Milosz, Cassou... et bien d'autres.

Jean de Boschère passait pour un personnage satanique et pour un mécréant, alors qu'il se disait depuis toujours épris d'un « candide besoin de lumière » et qu'il a toujours cherché Dieu, mais en dehors de tout dogme et de

¹ Jean de Boschère a modifié l'orthographe de son nom en supprimant une s : ce changement intervient dans les dessins signés à partir de 1940. Nous adoptons ici la graphie conforme au désir de Jean de Boschère, sauf dans les citations et les titres anciens.

² *Exposition du centenaire de Jean de Boschère (1878-1953)*, Ville de La Châtre, du 17 juin au 16 juillet 1978.

³ *Jean de Boschère. 1878-1953*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, exposition du 18 novembre au 30 décembre 1978.

toute convention humaine. Ascète, et tendu à l'extrême⁴ dans l'attente éprouvante d'une révélation mystique, il n'a cessé d'œuvrer, même si toute œuvre doit se révéler aussi vaine ou dérisoire que celle du « casseur de pierres » d'un de ses tableaux⁵ et d'un de ses poèmes⁶.

Jean de Boschère avait des dons multiples. Il écrivait autant qu'il dessinait, et ces deux formes d'expression irréductibles l'une à l'autre démultiplient sa pensée. Son imagination était aussi ouverte à l'irruption du fantastique que prompt à s'émouvoir devant les créations de la nature. Ses compositions graphiques, comme sa pensée, sont marquées par une ligne de force ascendante : il avait horreur de ce qui est figé, fini, de ce qui ne s'élançait pas, et, dans ses dessins, il fuit la symétrie qui détruit le caractère, dépersonnalise et « arrête la progression de la pensée »⁷.

Le secret de son œuvre graphique aux cent visages réside probablement dans cette insatisfaction des données du monde, cette inquiétude de toujours mieux faire, cette soif de découverte, ce goût d'expérimenter, cette tension vers des terres inexplorées, qui font de la force créatrice de Jean de Boschère une aventure où il se jette tout entier.

Un tel artiste ne pouvait qu'être en résonance avec toutes les avant-gardes, bien que soucieux de préserver sa singularité, et c'est ce fil allant de trouvaille en trouvaille que nous allons suivre ici.

La leçon des maîtres

« Décadent ». Voilà un mot magique, qui transporte de joie et d'espérance Jean de Boschère adolescent : il est synonyme d'un état de révolte, d'une promesse de nouveauté, et désigne des artistes « grands et hardis »⁸.

Jean de Boschère, trop indiscipliné pour ne pas avoir été un médiocre écolier, se découvre, après des études à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, une soif irrépressible de connaissances. Il lit énormément, écrit, dessine, grave « sans perdre un instant »⁹. Il se choisit des maîtres à penser, guidé par des

⁴ Christian Berg voit dans ce caractère d'attente active la clef de voûte de l'œuvre de Boschère, et intitule l'ouvrage fondamental qu'il lui a consacré : *Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente*, Bruxelles, Palais des Académies, 1978.

⁵ *Le casseur de pierres*, tableau de 1942, au Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

⁶ *Le casseur de pierres*, paru dans *Dressé, actif, j'attends* (1936), repris dans *Derniers poèmes de l'Obscur* (1948) et dans *Héritiers de l'abîme* (1941-49).

⁷ Jean DE BOSCHÈRE, Fragments du « *Journal d'un Rebelle Solitaire* », 1946-1948, Mortemart, Ed. Rougerie, 1978, p. 113.

⁸ Lettre de Jean de Boschère, citée par Robert GUIETTE : *Max Elskamp & Jean de Boschère. Correspondance*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, p. 9.

⁹ Cité par Christian BERG, *op. cit.*, p. 25.

affinités électives, et se tourne d'abord vers les auteurs parisiens épris de sciences ésotériques, qui gravitent autour de Joséphin Péladan, avant de trouver appui auprès des écrivains et artistes de la revue *L'Occident*: Mithouard, Suares, Jammes, Claudel...

En même temps qu'il se sent attiré par la culture française et prend le contre-pied du courant littéraire belge nationaliste¹⁰, Jean de Boschère consacre ses premiers écrits à l'art flamand ancien. Les vitraux, sculptures, architectures et dessins d'artistes anversois le retiennent tour à tour¹¹. Ces études — et toutes celles qui suivront —, solidement documentées, sont d'un esprit pénétrant, ardent et audacieux, et les belles pages ne manquent pas. Parallèlement, Boschère découvre avec enthousiasme des peintres et sculpteurs contemporains: Victor Rousseau «statuaire des puissantes émotions», Julien Dillens sculpteur à la vie douloureuse, Louis Artan le beau peintre de marines.

En 1909 paraît *Béâle-Gryne. D'autres poèmes et des images par Jean de Boschère*. L'auteur y réalise un rêve: composer entièrement un livre en combinant poèmes, dessins, typographie. Sa conception s'inscrit dans le courant du Modern Style et des recherches d'un Walter Crane. Le dessin en décor de livres est une des préoccupations constantes de Jean de Boschère. Il venait d'y consacrer un livre, *Essai sur la dialectique du dessin*¹², et reviendra plusieurs fois sur ce sujet¹³. Le texte de *Béâle-Gryne* est fait de longs poèmes en prose, et brille des derniers feux du symbolisme. Les vingt-sept dessins gardent du style symboliste un climat étrange, un caractère allégorique, une ligne ondoyante. L'un des poèmes a pour titre *Arabesques*, et c'est bien par l'arabesque que s'exprime le dessinateur. Le trait se suffit à lui-même, il vit et s'anime en un envol de courbes légères, il séduit par son élégance, il stylise les formes ou accumule les détails d'un monde artificiel recréé à l'image d'une sensibilité inquiète. La parenté avec les dessins d'Audrey Beardsley est évidente et n'échappa à personne lors de la parution de *Béâle-Gryne*. Jean de Boschère reconnaît, dans un carnet de notes inédit¹⁴, que l'emploi du noir et du blanc le «captiva» et que les «expériences» du dessinateur anglais lui servi-

¹⁰ Lettre de Jean de Boschère à Albert Chapon, datée du 29 mai 1908. Archives de M. François Chapon, aimablement communiquées.

¹¹ 1905: *Les Vitraux de Notre-Dame d'Anvers*. 1907: *Sculptures anciennes à Anvers, Edifices anciens, Quentin Metsys*. 1908: *La Sculpture anversoise aux XV^e et XVI^e siècles*. 1910: *La Technique des dessinateurs anversois*.

¹² Jean DE BOSSCHÈRE, *Essai sur la dialectique du dessin*, Bruxelles, Van Oest, 1908.

¹³ Il développe l'idée que le dessin en décor de livre doit être conçu comme une création et non comme une doublure du texte, dans deux préfaces: celles de son livre *Weird Islands* (1921), et celle du livre de S. PUTNAM: *The world of Jean de Boschère*, Londres, The Fortune Press, 1932.

¹⁴ Aux Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, Bruxelles, Cote ML 2866.

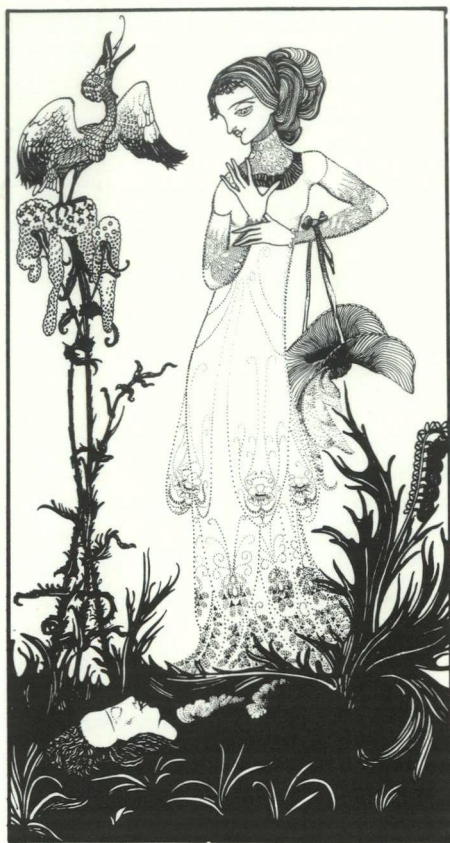


Fig. 1.
Jean de Boschère, *Amaléone*. Dessin à l'encre de Chine pour illustrer *Béâle-Gryne*, 1909. Collection Musée de la Littérature, Bruxelles.
(Photo Archives et Musée de la Littérature)

rent de base. *Amaleone* évoque la *Salomé* d'Oscar Wilde illustrée par Audrey Beardsley, par l'alliance de la grâce et de la beauté féminines avec le tragique de la tête coupée¹⁵ (fig. 1). Le dessinateur utilise toutes les ressources du trait : la ligne, le point, la courbe, la répétition. Attentif à l'importance des réserves, il se livre à un jeu d'interpénétration du noir sur blanc et du blanc sur noir, en un équilibre subtil. L'image a sa propre source de vie, et ne se limite pas à être une illustration-doublure du texte.

La plus grande partie de la critique ignore *Béâle-Gryne*, sans doute lassée par le symbolisme finissant, mais Paul Valéry, dans une lettre célèbre¹⁶, consacre Jean de Boschère à la fois comme écrivain et comme dessinateur.

¹⁵ Pour le thème de Salomé et sa bibliographie et, plus particulièrement, pour la *Salomé* de Wilde et de Beardsley, voir : Paul HADERMANN, *Les paons dans les jardins d'Hérode, ou comment Wilde, Beardsley et Laforgue ont vu Salomé*, dans *Paysages de Lumière pour Lore Hergershausen*, H. Plard et J. Dierickx ed., Bruxelles, U.L.B., 1985, pp. 97-147.

¹⁶ Publiée dans l'ouvrage de Samuel PUTNAM, *op. cit.*, p. IX.

Le renouveau

La forme d'imagination de Jean de Boschère l'apparente à Bruegel le Vieux. Que ce soit à propos de la personnalité de Boschère, de ses toiles ou de ses romans, l'évocation de Bruegel revêt, sous la plume d'André Suarès ou d'Edmond Jaloux, l'allure d'un compliment : « Avec toutes les différences qu'on voudra... il y a du vieux Brueghel et du Ruysbroek dans Jean de Boschère... La mystique de l'un n'est pas plus étrangère à Boschère que les prestiges et l'inferral génie de l'autre... L'humour de Boschère serait le leur »¹⁷.

Max Elskamp lui reconnaît une compréhension unique du vieux peintre flamand et tient ses pages sur *Bruegel « le drôle » et notre goût en peinture*¹⁸ pour des paroles « vraies » et neuves¹⁹. Suarès, à son tour, félicite l'auteur : « Votre Brueghel est excellent... il est vrai et fort. Il est à vous, et on ne vous l'ôtera pas »²⁰. Ce que défend Jean de Boschère dans son article, c'est la force d'âme du peintre qui ne se laisse pas séduire par la mode italianisante envahissante de l'époque, car il est avant tout un « observateur passionné de la vie » et exprime avec vérité une forme de sensibilité enracinée dans sa terre natale. L'originalité du point de vue de Jean de Boschère sur l'œuvre de Bruegel, consiste à déceler dans ses compositions une « infinité de groupes ou de figures isolées » qui sont autant de variations sur un thème. Une telle conception « synoptique » acquiert une intensité nouvelle par la « répétition d'une même émotion-idée » : en cela, Bruegel est pour Jean de Boschère un précurseur du cubisme.

L'étude de l'art de Bruegel a sans doute été déterminante au moment où Jean de Boschère quitte le monde factice du symbolisme et cherche à s'insérer dans la vie réelle. Il traversait depuis 1910 une grave crise religieuse et philosophique, et cherchait à se dépêtrer de la gangue de ses premières ferveurs. Il se trouvait remis en question par la force de l'image de Claudel et par la lutte du bien et du mal que lui montrait du doigt Francis Jammes. Il s'interrogeait sur la valeur d'une œuvre littéraire par rapport au devoir qu'a l'artiste vis-à-vis des autres hommes. Il finit par rejeter comme une vieille peau les influences des maîtres qu'il s'était donnés, de Péladan à Claudel, et se raffermit à la perspective de l'effort à fournir pour accomplir avec un cœur honnête et droit son métier d'artiste. *Dolorine et les ombres*, paru en 1911, témoigne de ces interrogations douloureuses sur ses capacités « d'ouvrier des mots et des images » et constitue en même temps un adieu au symbolisme.

¹⁷ André SUARÈS, *Jean de Boschère, Nouvelles Littéraires*, 29 janvier 1927.

¹⁸ Article paru dans *L'Occident*, N° 122, janvier 1913, pp. 7-14; N° 123, février 1913, pp. 59-70.

¹⁹ Lettre de Max Elskamp à Jean de Boschère, datée du 24 avril 1913, Anvers, Stadsbibliotheek, cote e 156-20.

²⁰ Lettre d'André Suarès à Jean de Boschère, datée du 27 mai 1913, Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, cote Ms. 5530-83.

Boschère tire la leçon du cubisme, abandonne l'élégante arabesque chère à Beardsley, et recherche un style concis. En 1910, il réalise une aquarelle, *Rencontre*, qui à première vue semble un Miro avant la lettre, par la composition, les idéogrammes, l'absence de modelé, la primauté du graphisme. « Dès 1909, je faisais des dessins que Miro n'a fait que vingt ans plus tard », dit-il à Frédéric Lefèvre dans une interview en 1934²¹. En 1913, il prend la défense des jeunes poètes, futuristes et dramatises, dans la revue *Poème et Drame* : il fait partie du comité-directeur de la rédaction avec Apollinaire, Mercereau et Voirol. En 1913 toujours, il s'interroge sur *Les promesses du cubisme*²², et ne discerne encore que des « essais » contemporains. Il recherche chez les Anciens, Bruegel et Uccello, les signes d'un « cubisme mental » : « Le cubisme porte... en soi... une énergie. Il peut donner plus de surface-mentale à l'idée, il peut grossir celle-ci au carré ». En 1914, il publie *Métiers Divins*, dont les vignettes stylisées ont rompu avec les dessins de la première période. En 1915, il retrouve à Londres ses correspondants Flint, Fletcher, Huxley, et participe activement au mouvement imagiste qui réagissait contre l'esthétique dominante jugée artificielle, et cherchait le mot juste, l'image directe : l'image n'est plus décor, elle devient parole. Sous l'influence de Pound, l'imagisme se mue en vorticisme et introduit la notion de mouvement : un vortex, en mécanique des fluides, c'est un tourbillon.

Ces diverses étapes dans la poursuite d'une décantation progressive destinée à condenser l'émotion du poète en une image, aboutissent au recueil de poèmes *The Closed Door* (1917). Les dessins participent du thème dominant de la séparation et de la solitude à la fois souhaitées et subies, et ne visent pas à séduire mais à exprimer fortement. Jean de Boschère concentre son style, le cristallise, revient à l'essentiel. Les figures humaines voient leurs membres réduits à l'ossature et aux articulations. Hommes-signes, hommes-insectes, ils ont décollé du réel (fig. 2). Les pleins et les déliés sont tordus en tous sens par un pinceau fiévreux, les surfaces sont équerries abruptement, souvent trouées par des éclats. La courbe ne disparaît pas, mais change de caractère. Elle devient, comme dans trois dessins des années 1920-25 sur le thème du jardinier, elliptique, ramassée, et résume le volume et le mouvement ample tout à la fois (fig. 4). Dans d'autres dessins, la rondeur des lignes alterne avec des formes humaines comme taillées à la hache et, dans les peintures réalisées entre 1925 et 1927, l'humanité sera à peine distincte de planches de bois incurvées, de machineries aux bras mécaniques, de germes de vie ou de débris d'un univers éclaté.

La totale liberté avec laquelle l'artiste préside aux métamorphoses des formes fait partie de son style propre et devient l'outil d'une exploration de l'imaginaire qui est une véritable aventure spirituelle.

²¹ Frédéric LEFÈVRE, *Une heure avec Jean de Boschère, Romancier, peintre, dessinateur, poète, curieux homme, Les Nouvelles Littéraires*, 13 janvier 1934.

²² Jean DE BOSCHÈRE, *Les promesses du cubisme, L'Art Moderne*, 26 janvier 1913, pp. 25-27.



Fig. 2.
Jean de Boschère, *Va-t-on, demain, briser ce cercle noir qui m'enferme?* Illustration pour *The Closed Door*, 1917.
(Photo Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles)

Les quatorze dessins sur bristol de couleur qui accompagnent le recueil de poèmes intitulé *Job le pauvre* (paru en 1922), sont l'occasion d'un changement de registre. Certains d'entre eux portent l'empreinte du cubisme synthétique par le recours aux collages, aux plans en facettes, aux lettres et aux mots, aux compositions compactes, aux formes simplifiées dans lesquelles pénètre le fond. Jean de Boschère ne pouvait qu'être attiré par une approche volontaire dont la rigueur, le dépouillement, la recherche patiente, convenaient bien à son tempérament austère, cérébral, perpétuellement insatisfait. Il atteint ici à une économie de moyens remarquablement suggestive: la couleur n'est pas donnée en surface unie mais usée de façon à devenir une «matière», et sa valeur claire, son aspect estompé, contraste avec les accents et les traits principaux obtenus par réserve. L'artiste atteint son objectif: l'image n'est pas littéraire, elle est hautement subjective et autonome (fig. 3).

L'inspiration fantastique

L'imagination fantastique de Jean de Boschère est souvent rapprochée de celle de Jérôme Bosch. Non sans fondement. La comparaison, du reste,

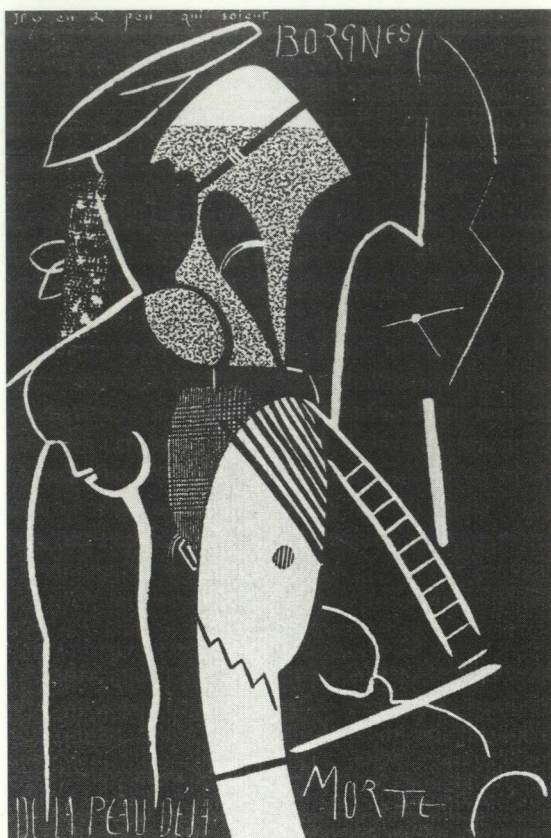


Fig. 3.
Jean de Boschère, *De la peau déjà morte*. Illustration pour *Job le Pauvre*, 1922.
(Photo Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles)

n'était pas pour déplaire à Jean de Boschère, qui très tôt s'était passionné pour l'œuvre du maître de Bois-le-Duc.

Son ouvrage *Jérôme Bosch* fut écrit en 1947²³, mais dès 1914 Jean de Boschère avait eu l'intention de faire un « petit livre » sur le peintre. Il en informe ses amis parisiens : Albert Chapon, secrétaire de la revue *L'Occident*²⁴, et André Suarès qui l'encourage à faire cette recherche aux « plus pures origines » de la culture occidentale²⁵. Suarès partage en cela les opinions d'Adrien

²³ Jean de BOSCHÈRE, *Jérôme Bosch*, Bruxelles, Editions du Cercle d'Art, 1947. Cette étude a été approfondie par l'auteur dès 1947/48, mais n'a paru aux Editions Albin Michel qu'en 1962, avec une préface de Jean Cassou, et sous le titre : *Jérôme Bosch et le fantastique*.

²⁴ Lettre à Albert Chapon, datée du 30 mars 1914. Archives de M. François Chapon.

²⁵ Lettres d'André Suarès à Jean de Boschère, datées des 17 mars et 11 juillet 1914. Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, cote Ms. 5530-132 et 149.

Mithouard, créateur de la revue et défenseur de l'idée que l'unité de l'Occident se fera par le retour aux sources « primitives », c'est-à-dire médiévales, de la pensée et de l'art chrétiens — « par-delà les siècles bourgeois issus de la Renaissance » comme le dit André Suarès²⁶.

L'époque de prédilection de Jean de Boschère est la fin du XV^e-début du XVI^e siècle, qui marque, selon lui, le début de l'affranchissement de la peinture par rapport aux limites de la tradition, phénomène où il décèle la « modernité ». Il admire Jérôme Bosch, l'artiste en marge, celui qui a osé aller jusqu'au bout de sa vision et la traduire en un langage pictural neuf. Il le met au rang des « trouveurs » qui sont nécessairement « rebelles et prophètes ». Ce n'est pas en penseur, en moraliste ni en esthète, qu'il parle de Bosch dans son livre, mais en peintre qui suit avec délices l'apparition au bout du pinceau d'une forme riche de virtualités. Il allie dans un même éloge Bosch, dont la puissance de choc réside dans sa découverte d'un « monde qui se meut dans le subconscient de l'âme humaine », Bruegel, qui a observé la vie en visionnaire, et Picasso, qui a trouvé « un sens mystérieux du graphique en soi ». Lui-même se considérait comme un « moderne qui aurait la pureté et la sincérité d'un primitif »²⁷.

Jean de Boschère a indéniablement des racines flamandes. Son œuvre graphique en témoigne. La déformation fantastique à l'œuvre dans les tableaux exposés à Paris en 1927²⁸, signifie pour Edmond Jaloux²⁹ une persistance de l'esprit de Jérôme Bosch, esprit assimilé au sens flamand de la truculence, de l'horreur et du mysticisme mêlés. La définition de l'héritage boschien est élargie par Paul Fierens³⁰ : il démontre que le génie de Bosch est le point culminant d'une tradition du réalisme fantastique dans l'art médiéval des Pays-Bas. Et il est vrai que Bosch et Magritte, au même titre que Ensor ou Boschère, illustrent bien ce processus du fantastique né d'un regard neuf posé sur le monde du quotidien et du concret. Tous les rouages de leurs machineries fantasmagoriques sont isolés et vus à la loupe. C'est à partir du réel, et au moyen de la confrontation d'objets banals, la prolifération et la luxuriance des formes d'un bestiaire imaginaire, le rendu minutieux d'un détail, qu'ils échafaudent un univers où le monstrueux et le grotesque côtoient le merveilleux et le féerique.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Lettre de Jean de Boschère à Albert Chapon, datée du 13 février 1914. Archives de M. François Chapon.

²⁸ *Exposition d'œuvres de Jean de Bosschère*, Galerie d'Art Contemporain, Paris, du 18 janvier au 1^{er} février 1927.

²⁹ Edmond JALOUX, *L'imagination de Jean de Bosschère. L'Art Vivant*, N° 66, 15 septembre 1927, p. 727.

³⁰ Paul FIERENS, *Le Fantastique dans l'Art flamand*, Bruxelles, Editions du Cercle d'Art, 1947.



Fig. 4. Jean de Boschère, *The garden*. Aquarelle, vers 1920. Collection privée.

Jean de Boschère avait la passion d'un botaniste et la patience d'un entomologiste. Il avait été à bonne école. Son père était un botaniste de renommée internationale, dont les méthodes éducatives particulières avaient laissé à l'enfant tout loisir de contempler des heures durant le grouillement des poissons et des insectes aquatiques pris dans les remous de la rivière³¹. Jean de Boschère était particulièrement sensible au charme de la gent ailée³² — au point de reconstituer toujours une volière où qu'il posât sa maison —, et c'est en orfèvre qu'il a dessiné fleurs et petits animaux dans les aquarelles inédites³³ prévues pour illustrer *Le Chant des haies*³⁴ (fig. 4).

Il est un autre caractère du fantastique que l'on trouve parmi les monstres venus d'Orient qui envahissent les miniatures ou les sculptures des stalles et

³¹ Jean DE BOSCHÈRE, *Marthe et l'enragé*, Paris, Granit, 1977, p. 13. L'édition originale a paru aux Editions Emile-Paul en 1927.

³² Il leur a consacré deux livres: *Les paons et autres merveilles* (1933), *Palombes et colombes* (1940).

³³ L'une de ces huit aquarelles a été récemment utilisée en couverture pour: Jean DE BOSCHÈRE, *Le pays du merle bleu. Et autres pages de nature*, Saint-Cyr-sur-Loire, Editions Christian Piroit/Le Vagabond, 1983.

³⁴ Jean DE BOSCHÈRE, *Le Chant des haies, Flore et faune des lisières*. Illustré par l'auteur de 70 dessins. Photos hors-texte. Paris-Bruxelles, Editions de la Paix, s.d. (1953). Les huit aquarelles prévues par l'auteur n'ont pas été reprises dans cette publication posthume.

des chapiteaux : c'est l'exubérance décorative, une absolue liberté dans les combinaisons graphiques, un jeu purement formel où la cocasserie et le saugrenu ont droit de cité.

C'est justement ce bonheur de peindre que Jean de Boschère met en avant chez Jérôme Bosch. Il réhabilite, dans le processus de création, le plaisir que prend le peintre à la genèse d'une créature imaginaire née peut-être d'une tache accidentelle ou du prolongement d'une arabesque qui entraînent des associations d'images. Il le voit explorer avec un ravissement sans bornes « les avatars infinis des associations tentantes de ce qui est encore muet et inédit »³⁵. Il lui prête sa propre joie d'engendrer des images, de les regarder se mettre à vivre selon une impérieuse nécessité interne, « se faisant, non point selon un modèle iconographique, mais à leur propre gré, courbes pointues, griffues, tordues, délicates, agressives, tranchantes, subtiles, fantasques »³⁶.

La filiation avec le maître de Bois-le-Duc est manifeste dans l'esprit et dans la lettre. L'œuvre graphique de Jean de Boschère comporte des emprunts directs au vocabulaire boschien. La cuiller à pot avec un long manche, l'entonnoir en guise de chapeau, la cruche, symbolisent la sottise et la folle inconscience des humains : telle est du moins l'interprétation qu'en fait Jean de Boschère dans son livre. La potence, le couteau passé en travers du corps, sont les instruments des supplices des damnés. Les poissons sans écailles sont « impurs » selon Ruysbroek, et les êtres hybrides mi-humains mi-animaux figurent des démons et des pécheurs (fig. 5).

Ces formes symboliques sont réutilisées sans la notation strictement religieuse et eschatologique que leur donnait Jérôme Bosch. Elles restent chargées de sens et d'ironie chez Jean de Boschère, lorsqu'il fustige la bêtise et la cruauté, sans que l'on puisse déterminer où s'arrête la rébellion contre la société des hommes et où commence l'irruption des fantasmes. Elles sont souvent associées à de nouveaux monstres ou d'autres objets familiers, casserole, moulin à café, instrument de musique. Ainsi la cuiller avec laquelle un homme s'efforce de ramer pour faire avancer la barque en perdition de la *Nef des fous*³⁷ de Jérôme Bosch, devient chez Boschère un instrument dérisoire et menaçant servant à expédier les poissons dans la poêle à frire ou à faire la chasse à l'homme. Ces objets ensorcelés se retrouvent dans plusieurs dessins au trait exécutés vers 1925³⁸ dont le graphisme cède parfois au délire, mais qui en dépit de leur caractère dynamique et spontané, sont mis au point soigneusement, en plusieurs étapes, comme le prouvent des croquis préparatoires, l'usage fréquent de calques, ou des reprises à intervalles plus ou moins longs d'une même image.

³⁵ Jean DE BOSCHÈRE, *Jérôme Bosch, op. cit.*, p. 23.

³⁶ Jean CASSOU, préface à Jean de Boschère, *Jérôme Bosch et le fantastique, op. cit.*

³⁷ Tableau de Jérôme Bosch au musée du Louvre.

³⁸ Aux Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles.

Les illustrations

Dans un registre inférieur — du moins aux yeux de Jean de Boschère —, celui des illustrations de commande, son imagination débridée et sa verve graphique intarissable se donnent libre cours. Boschère distingue entre illustrations reproduites par des procédés mécaniques, et eaux-fortes ou bois insérés dans le livre, et avoue estimer davantage ce dernier procédé.

Réfugié à Londres en 1915, il va y faire, malgré lui, une éblouissante carrière d'illustrateur. Il commence par des contes puisés dans le folklore brabançon, adaptés en anglais, *Christmas Tales of Flanders* (1917), *Beasts and Men* (1918). Puis par des contes pour enfants, *The City Curious* (1920), *Weird Islands* (1921), qui se veulent « un vaste livre d'aventures poétiques, extraordi-



Fig. 5. Jean de Boschère, *Solitaire qui de son cheval seul reçoit le sceptre*. Dessin à l'encre de Chine pour *Filigranes entre ciel et terre*, manuscrit inédit, 1936 à 1947. Collection Musée de la Littérature, Bruxelles. (Photo du Musée)



Fig. 6.
Jean de Boschère, *Tu n'as pas vu
que je suis le pauvre*. Aquarelle,
1920. Collection E. d'Ennetières
de Boschère.
(Cliché Robert)

naires, fantastiques», comme il l'écrit à André Suarès dès 1917³⁹ (fig. 6). L'imagination plastique est une invention perpétuelle de formes, et fait feu de tout bois pour créer un univers féérique: associations à l'état pur et expressions verbales mises littéralement en images rappellent la démarche d'Edward Lear, l'auteur du *Book of nonsense*, qui faisait un «accueil chaleureux à toute apparition d'une absurdité nouvelle». L'esprit de la fable, par le truchement des animaux, autorise l'artiste à exprimer en toute liberté son regard ironique ou critique sur l'humanité. Le parti pris du grotesque, que décèle J.G. Fletcher⁴⁰ dans *Beasts and Men*, lui semble caractériser l'angle de vision propre à Jean de Boschère, et il le rapproche de l'esprit de dérision et de pessimisme de Vinci, Dürer, Bruegel, Callot... ou Charlie Chaplin. En raison de leur succès, les aquarelles et dessins originaux de ces premières illustrations firent l'objet d'une exposition aux Leicester Galleries, salle Hogarth, en décembre 1918⁴¹.

³⁹ Cité par Christian BERG, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁰ John Gould FLETCHER, *The Drawings of Jean de Boschère*. *The Studio*, vol. 78, N° 323, février 1920, p. 195.

⁴¹ Je dois à l'obligeance de Madame S.M. Bowden le dépouillement du catalogue de l'exposition *Jean de Boschère*, Londres, National Art Library, cote 200 B L.

Les commandes affluent. Jean de Boschère est amené à réaliser des illustrations pour agrémenter des textes littéraires classiques traduits en anglais⁴². La critique d'Outre-Manche et du continent parle de « fastueux palais d'images », d'un « champion de faiseurs de livres illustrés »⁴³, et estime que Jean de Boschère est le seul imagier depuis Beardsley à « introduire du neuf » dans l'art de l'illustration. Le succès est fulgurant. Les livres sont épuisés le jour de leur parution. Ce qui charme le public des lecteurs, c'est que l'image raconte et condense le récit, en accentue le côté féerique ou fantastique, cède au démon de la satire ou de la caricature, se divertit d'une volupté malicieuse ou perverse, et toujours aiguise la pointe de l'inquiétude et de l'insolite. Tout le monde s'accorde à louer la maîtrise technique parfaite et le don exceptionnel de la couleur. Suarès admire en son ami une « élégance délicate » d'autant plus étonnante qu'elle vient « d'une imagination très amère et d'un jugement fort sombre »⁴⁴.

Toutefois, ce n'est pas aux dessins dont le rôle se limite à illustrer, que Jean de Boschère accorde de l'importance. Ce n'est pour lui que « besogne alimentaire » à laquelle il lui faut sacrifier. Le style réservé aux illustrations ne correspond qu'à l'une des facettes de la personnalité de l'artiste. Jean de Boschère a pu garder leur figuration narrative, leur merveilleux onirique, leur caractère déluré, leur ironie ou leur impertinence, en même temps qu'il réalisait dans le secret de sa solitude des œuvres très différentes puisées au plus profond de son être : elles sont marquées du sceau de l'étrange, et d'une sincérité absolue — « il faut du courage pour être soi-même à ce point », reconnaît Suarès⁴⁵.

Les dessins

Les pages écrites sur Jérôme Bosch nous éclairent sur la propre recherche formelle de Jean de Boschère, explicitée dès le préambule : « ... fort de mes expériences, j'ai souvent questionné l'énigme des possibilités d'expression purement linéaires que contiennent les arts plastiques »⁴⁶. Lorsque Jean de Boschère parle de son activité picturale, il ne dit pas qu'il peint, mais qu'il fait des expériences : « Ainsi nous ne ferons pas des images, mais des expériences »⁴⁷.

⁴² Parmi une quarantaine de volumes, citons les noms de quelques auteurs : Ovide, Apulée, Cervantès, Rabelais, Flaubert, Balzac, Baudelaire, Wilde.

⁴³ Cité par Robert Denoël dans le bulletin de souscription de l'édition française de *L'Âne d'Or* d'Apulée, 1928.

⁴⁴ Lettre d'André Suarès à Jean de Boschère, datée du 4 juin 1924. Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, cote Ms. 4947-147 à 149.

⁴⁵ André SUARÈS, *Jean de Boschère, Les Nouvelles Littéraires*, 29 janvier 1927.

⁴⁶ Jean DE BOSCHÈRE, *Jérôme Bosch, op. cit.*, p. 5.

⁴⁷ Jean DE BOSCHÈRE, *Notes sur la peinture et Miro, Variétés*, 15 juillet 1928, p. 133.

Il n'a cessé de s'interroger sur la nature et les ressources du dessin, cet «élément spirituel». Déjà en 1908⁴⁸, il avait étudié le cycle des progressions physiques et mentales qui, de la sensation secrète aboutit à la création. Le trait, étant créé par l'homme («pas de contour dans la nature»), est déjà par essence une transposition. A cela s'ajoutent la force d'analyse du peintre, sa volonté de développer ses dons par le travail, sa capacité d'interprétation (de «voir sous la peau»), ses possibilités d'incarner ses conceptions, ses émotions, ses vertiges.

Le caractère expérimental de la recherche formelle dévoile la force de l'intuition, de l'inspiration, de l'illumination: «... l'exaltation, ces secondes ardentes où des vertus inconnues agissent avec jubilation sur nous»⁴⁹. L'artiste qui accepte de se laisser traverser, arrivera à crever l'écran de la réalité et son cortège de conventions, pour capter au vol les «signes à l'état brut» venus des profondeurs de l'être. Cette spontanéité, suprême valeur, marque du sceau de «l'aventure transparente de l'esprit» les dessins de poètes: le poète est «comme un ange qui dessine». Jean de Boschère a consacré des pages d'une analyse pénétrante aux dessins d'Henri Michaux⁵⁰ qu'il a connu à Paris dès 1926, avec qui il a participé à une exposition de *Dessins de poètes*⁵¹, et qu'il a fait figurer dans sa galerie des *Portraits d'Amis*⁵².

Le thème fréquent du masque contribue à introduire une dimension fantastique dans l'œuvre graphique de Jean de Boschère. Le recours au masque, non le masque-objet posé sur le visage, mais le masque vivant, permet à l'artiste de garder le voile du mystère, de se livrer impunément à la parodie... et de se divertir. Masque grotesque, repoussant de laideur, acéré ou bouffi, bestial ou diabolique, c'est la ronde des masques, la ronde des hommes réduits à l'état de masque, des hommes dissimulés sous le masque, des hommes qui n'ont plus d'humain que les défauts exagérément grossis. Et si tout n'était que comédie pitoyable?

Jean de Boschère partage avec James Ensor le goût des masques. Il y trouve peut-être comme lui une «expression suraiguë... une exquise turbulence»⁵³. Il a certainement admiré l'univers irrationnel, grotesque ou féerique tour à tour — en place dès 1883 — du peintre et graveur ostendais, puisqu'il

⁴⁸ Jean DE BOSSCHÈRE, *Essai sur la dialectique du dessin*, op. cit.

⁴⁹ *Notes extraites du carnet d'atelier de Jean de Boschère*, figurant sur le carton-catalogue de son exposition à la Galerie d'Art Contemporain, Paris, 1927.

⁵⁰ Jean DE BOSSCHÈRE, *Autour de quelques définitions du dessin*, Inédit. 18 pages dactylographiées. Vers 1936, d'après une lettre de A. Rolland de Renèveille (ML. 2900). Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature.

⁵¹ *Dessins de poètes*, exposition du 11 février au 2 mars, s.d. (1928?), à la Galerie Paul Magné. Carton d'invitation donnant la liste des exposants. Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, cote 56.163.

⁵² Jean DE BOSSCHÈRE, *Portraits d'Amis*, Paris, Editions Sagesse, 1935.

⁵³ Paul FIERENS, op. cit., p. 82.

lui a envoyé ses livres *Dolorine et les Ombres* en 1911 et *Max Elskamp* en 1914. Dans la seconde de ses lettres de remerciements, Ensor se dit charmé des «couleurs troublantes et de(s) parfums irréels»⁵⁴.

C'est bien la comédie humaine qui passionne et étroit Jean de Boschère. Son œuvre graphique et picturale est centrée sur les personnages. Les paysages et les natures mortes sont rares et datent des années de formation, à l'adolescence (1895, 1896). Cependant nous avons trouvé deux natures mortes datant, l'une, de 1919, l'autre des années 40. Les croquis sur le motif sont exceptionnels : nous en avons rencontré un, crayonné depuis la fenêtre donnant sur la Via Appia, à Rome, en 1923. Quant à la série de bouquets aquarellés, elle se situe pendant l'époque de dénuement que connut l'artiste pendant la guerre 40-45, à La Châtre.

Les masques sont parfois aussi terribles et cauchemardesques que les caricatures de Léonard de Vinci⁵⁵ appelées «têtes d'expression». Un masque, c'est une bouche béante, ce peut être un cri, et c'est un regard, qui peut fixer un objet jusqu'à l'halluciner, le déformer, le rendre étranger. La fiction du masque introduit l'inquiétude et autorise des incursions dans le monde de l'incontrôlé et des penchants inavouables. Lorsque Jean de Boschère a été accusé de satanisme, il en a rajouté, autrement dit, il a pris le masque. Il se compose un personnage, un double, sans doute autant pour se protéger que pour protester, et joue le jeu — des titres comme *Satan l'Obscur* ou *L'Obscur à Paris* sont provocateurs. A Londres, il passe pour un dandy satanique, dans la lignée de Baudelaire et d'Oscar Wilde.

Le traitement linéaire des formes, choisi de préférence aux autres procédés graphiques, est le moyen d'expression que Jean de Boschère gardera tout au long des différentes étapes de ses «expériences». Le trait est continu, quoique pas toujours fermé sur lui-même, et d'une intensité égale : les plumes en or que l'artiste montait lui-même — il aimait fabriquer ses outils, ses couleurs —, traçaient des lignes d'une épaisseur invariable. Ni pleins, ni déliés dans les dessins des années vingt, rien qui vienne séduire ou distraire le dessinateur absorbé par l'aventure essentielle du surgissement d'images et de leurs «conflagrations inédites». Les titres invitent au voyage dans l'imaginaire : *La comète et le bûcheron*, *La clé*, *Le miroir*, *Au service des héros*, *Le pêcheur et sa femme...*

Certaines formes bien venues sont reprises dans plusieurs dessins. Suivons par exemple les avatars d'un autoportrait : une tête d'homme où l'asymétrie des yeux est soulignée, devient tour à tour un visage aquarellé gris, avec un œil entouré d'un carré rose, un masque à l'encre de Chine dissimulé dans une foule de masques qui se pressent sur la page, une tête juchée sur un corps en pièces rapportées et toisant la «danseuse». L'expression du regard est faite de perplexité, d'inquiétude, de curiosité, d'une prise de distance.

⁵⁴ Lettre de James Ensor à Jean de Boschère, datée du 9 avril 1914, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, cote 2901-14.

⁵⁵ Jean de Boschère a écrit un article sur Vinci (*La Nouvelle Revue Française*, N° 333, 1941) et un livre dont seuls quelques chapitres ont été publiés (1946).

Les eaux-fortes

La gravure a de tout temps attiré Jean de Boschère. Ses premiers essais datent de la période où il accumulait nombre de connaissances en histoire de l'art, entre 1900 et 1905. En 1906, il publie une étude sur les procédés de la gravure au Japon⁵⁶, surprenant par l'étendue des connaissances pratiques. Quand son frère Jacques lui ramène du Japon et de la Chine des burins, pointes et gouges de graveur⁵⁷, il s'empresse de les faire admirer à son grand ami Max Elskamp, lui aussi épris des techniques artistiques anciennes, et qui ornait ses poèmes de gravures sur bois⁵⁸.

Lorsqu'il s'installe à Paris en 1926 et se remet à la peinture à l'huile, Jean de Boschère renoue avec la gravure, non plus sous forme d'illustration, mais pour en faire des œuvres autonomes. Il affectionne ce procédé qui demande un « travail manuel..., des mains adroites au service de l'art » comme l'écrit joliment sa compagne Madame Elisabeth d'Ennetières⁵⁹. Dès février 1927, il est introduit par son ami Suarès auprès du graveur Daragnès, et invité à faire tirer ses plaques de zinc sur les presses de l'imprimerie sise à Montmartre⁶⁰. Et dans la grande maison de Vulaines aménagée en 1928, il installe une presse pour tirer lui-même ses gravures. Les eaux-fortes de Boschère sont rares : elles n'étaient tirées qu'à deux ou trois exemplaires, et les plaques ont été arasées par l'artiste lui-même. Nous avons eu la chance de retrouver une épreuve d'*Essai sur la mort*, qui servait de fond à un encadrement réalisé par Jean de Boschère.

Les gravures intègrent des éléments fantastiques : ustensiles équivoques, créatures hybrides, diableries. Les règnes humain, animal et végétal s'entremêlent et prolifèrent, selon des correspondances et des incarnations de sentiments propres à l'artiste. Si l'on se réfère à ses écrits⁶¹, il est possible de dégager la signification de certains thèmes : la foule, ou le grouillement, est souvent associée à tout ce qui reste à ras de terre et par là sert de repoussoir ; la femme est souvent associée à la fleur, condition pour être séduisante et « acceptable », faute de quoi elle est l'image de la déchéance et du poids de la chair, et une source d'angoisse pour le poète.

⁵⁶ Parue dans le *Bulletin des Métiers d'Art*, février 1906, tiré à part.

⁵⁷ Exposés actuellement au musée de La Châtre, avec son établi de sculpteur.

⁵⁸ Robert GUIETTE, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁹ Elisabeth D'ENNETIÈRES, *Nous et les autres*, Aurillac, Editions du Centre, 1967, p. 61.

⁶⁰ Lettre d'André Suarès à Jean de Boschère, datée du 3 février 1927. Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, cote Ms. 4947-234 et 235.

⁶¹ Aude Préta-de Beaufort a mis en évidence les thèmes de l'œuvre littéraire dans son étude sur *L'univers imaginaire de Jean de Boschère*, Mémoire de maîtrise, Paris, 1984.



Fig. 7. Jean de Boschère, *L'écrevisse pense à l'homme et à la femme*. Aquatinte, vers 1926. Collection E. d'Ennetières de Boschère. (Cliché Robert)

Deux aquatintes en camaïeu orangé, *L'écrevisse pense à l'homme et à la femme* (fig. 7), et *Les poissons traversent la zone dangereuse*, atteignent un des sommets de l'art de Jean de Boschère poète graphique: lieu des métamorphoses, mouvement incessant et mystérieux de la création, imbrication de formes s'engendrant l'une l'autre, voici que les lignes se mettent à vivre pour elles-mêmes et trouvent leur équilibre plastique.

Une eau-forte a été publiée: elle sert de frontispice à *L'Art et la Mort*⁶² d'Antonin Artaud. L'élément fantastique est présent dans ce mouvement perpétuel, dans cette métamorphose en acte. Malgré un désordre apparent des formes enchevêtrées, traits et valeurs s'ordonnent en une composition en diagonale montant vers la gauche. Le thème de la mort, avec ses formes écartelées qui se désagrègent lentement et se pénètrent en un magma anonyme, contient l'idée de cycle: le centre de la composition est un grand cercle ouvert (fig. 8).

Jean de Boschère s'est imprégné de l'œuvre de Charles Baudelaire lorsqu'on lui demanda, en 1928, d'illustrer par des gravures les *Petits poèmes en prose*. Le rapprochement des deux poètes a souvent tenté les critiques, qui se sont plu à souligner des traits analogues: même observation aiguë des paysages urbains et des personnages marginaux, même tendresse et cruauté alter-

⁶² Antonin ARTAUD, *L'Art et la Mort*, Paris, Denoël, 1929.



Fig. 8. Jean de Boschère, Eau-forte en frontispice de *L'Art et la Mort* d'Antonin Artaud, Paris, Denoël, 1929. (Photo Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles)

nées, même confrontation du réel avec l'idéal ayant pour conséquence une vision de la femme qui exige une construction de l'imaginaire pour parer la réalité décevante. Par une curieuse coïncidence, Jean de Boschère, vers la quarantaine, ressemblait physiquement à Baudelaire, au point qu'il accepta, en 1938, de poser pour un buste de Baudelaire: il s'agit de l'œuvre du sculpteur Fix-Masseau, qui se trouve actuellement dans le jardin du Luxembourg à Paris, et non du buste sculpté en 1911 par Duchamp-Villon comme l'a affirmé André Lebois⁶³.

En 1931-32, Jean de Boschère conçoit une série d'eaux-fortes en même temps qu'il écrit *Satan l'Obscur*. Elles sont destinées à accompagner le roman — «mémoires que l'éditeur appelle roman», dit l'auteur dans ses *Mémoires* —, mais resteront inédites⁶⁴. Ce sont des gravures au trait, où se glissent des éléments hallucinés, et un épisode reconnaissable: celui du «genou de Fryne», occasion pour le romancier de développer en une page célèbre un érotisme qui tout à la fois affabule, se tient à distance et se sent coupable. Cette froideur fait passer le narrateur à côté de la tendresse, de la communion dans l'amour, de la réconciliation avec soi-même.

⁶³ Jean DE BOSCHÈRE, *Lettres de La Châtre à André Lebois*, Paris, Denoël, 1969.

⁶⁴ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature.

Les peintures

Après Londres et l'Italie, Jean de Boschère choisit de vivre à Paris. Pour l'exposition de ses œuvres à la Galerie d'Art Contemporain, en 1927, il rassemble tableaux et aquarelles réalisés entre 1920 et 1926 (fig. 9). Cette exposition eut un certain retentissement, et des toiles furent vendues. Au dos du catalogue figure un très beau texte extrait du carnet d'atelier de Jean de Boschère, où ce dernier s'émerveille des pouvoirs de la peinture contemporaine : à la suite de Picasso, elle prend au piège « l'image de la réalité profonde, libérée des lois de l'optique qui l'amputent », et lui restitue le mystère, l'inattendu, grâce aux signes venus du subconscient.

Dans des toiles comme *Le carrefour de Bucy* ou *Le crabe sur la montagne*, Jean de Boschère semble débordé par l'irruption de visions qui le traversent et que la toile arrête. Les formes très stylisées d'éléments humains ou animaux, des fragments de machines étranges, des objets de la vie courante, quelques symboles hérités de Bosch, donnent corps aux visions, en des compositions fortement charpentées. L'ensemble est mouvementé, mais plastiquement cohérent, et visiblement pensé. André Suarès a insisté sur la prépondérance du tempérament cérébral de Jean de Boschère, et décèle dans l'œuvre graphique « les épures sentimentales de la pensée » et une « écriture fatale d'un mode particulier de la pensée »⁶⁵.

Toutes les toiles ne sont pas envahies par la foule. Certaines mettent en scène deux ou trois personnages-énigmes, sortes de robots peut-être, formes devenues signes et isolées dans un lieu intérieur délimité par l'angle des murs et du sol. L'espace strictement compartimenté de toiles comme *Conversation*, *Joueurs de poker*, *Les deux amis*, *Les fumeurs*, répond à une préoccupation dominante du peintre-poète : la nécessité de se protéger contre l'extérieur menaçant en élevant des parois. Jean de Boschère avoue⁶⁶ n'avoir un sentiment de sécurité que lorsqu'il est isolé dans une cellule entourée de pièces vides, un peu comme un noyau vivant entouré par l'écorce. Il y aurait beaucoup à dire sur cette conception d'un espace clos et obscur, utérus protecteur. Jean de Boschère en parle dans *Marthe et l'enragé* et dans *Boucliers du Paria*, lorsqu'il raconte son enfance, et décrit le puits qu'il avait creusé dans le jardin et tapissé de planches, le berceau formé par les feuillages sur le balcon de la maison, ou le grenier de l'ancienne léproserie au bord de l'écluse.

A l'exposition des Quatre Chemins — du 28 décembre 1927 au 17 janvier 1928 —, Jean de Boschère présente onze œuvres, Miro deux, Borès, Gomez de la Serna et Kristian Tonny une chacun. Parmi les toiles figure *L'automate personnel*, portrait d'Antonin Artaud que Jean de Boschère exécuta de mémoire

⁶⁵ André SUARÈS, *op. cit.* (29 janvier 1927).

⁶⁶ Jean DE BOSCHÈRE, *Journal d'un rebelle solitaire*, 1946-1948, *op. cit.*, Note du 13 août 1948.

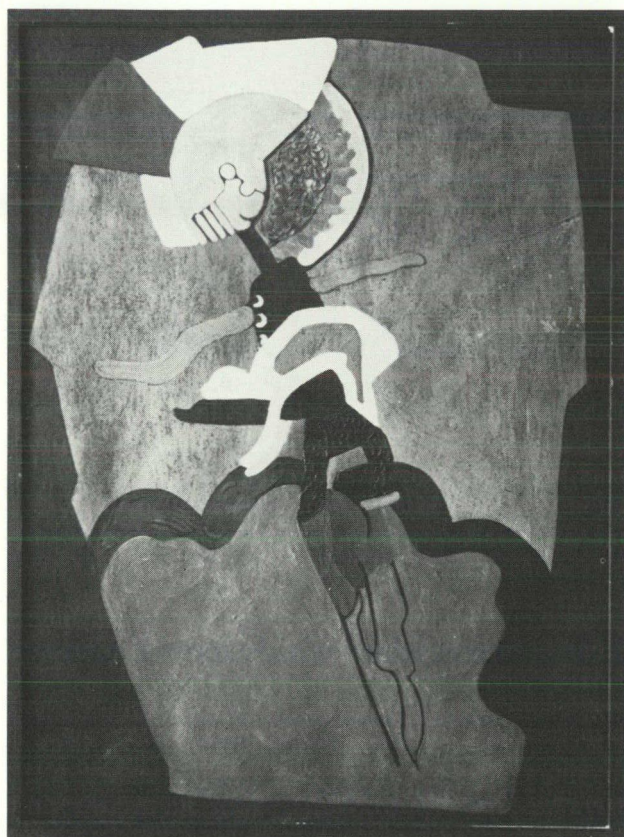


Fig. 9.
Jean de Boschère,
Saint Jean Baptiste.
Huile, 1926.
Collection E. d'Ennetières
de Boschère.
(Cliché Robert)

le soir même de sa première rencontre avec l'écrivain. Quelle ne fut pas la surprise d'Artaud lorsque, le surlendemain, il demanda à Boschère de faire son portrait et s'entendit répondre: « Il est fait ». Artaud fut enchanté du tableau. Il y reconnaît la lucidité et l'intuition du peintre qui creuse sous « l'écorce fermée » et traduit en formes et en couleurs les forces souterraines de l'être humain. Boschère a discerné chez Artaud qu'à ce moment précis de son existence son grand tourment était de définir la place à accorder à l'instinct et à la sexualité.

Artaud trouvait dans certains tableaux de Boschère, une lumière « bizarre, abstraite..., une objectivation étrangement synthétique de l'indiscernable, de l'inventé... ». Une phrase extraite du texte consacré à *L'automate personnel*⁶⁷ montre à quel point la rencontre fut profonde entre les deux écrivains dessinateurs, liés désormais par une solide amitié: « La peinture de Jean de Boschère est un monde à vif, un monde à nu, plein de filaments et de lanières, où la

⁶⁷ Publié dans les *Cahiers d'Art* en 1927, puis, après avoir été remanié, dans *L'Art et la Mort* en 1929.

force irritante d'un fer lacère le firmament intérieur, le déchirement de l'intelligence, où l'expression des forces originelles, où les états qu'on ne peut pas nommer apparaissent dans leur expression la plus pure, la moins suspecte d'alliages réels ».

Dans les tableaux de Jean de Boschère, la palette oscille entre deux pôles. Elle va des tons rompus et des camaïeux de bleu gris, aux profondeurs des lie-de-vin et aux camaïeux de rouges. Le peintre semble affectionner particulièrement la clarté des teintes orangées : on les retrouve dans les eaux-fortes, les aquarelles de bouquets, et dans certaines toiles où elles composent avec des roses et quelques accents violacés une gamme qui fait penser à l'aurore.

Quelques remarques portant sur la totalité de l'œuvre plastique s'imposent en guise de conclusion.

Le caractère autobiographique de l'œuvre littéraire est prononcé. Il l'est moins pour l'œuvre graphique qui semble davantage un moyen d'exploration du fantastique et de l'inattendu. C'est une œuvre en mouvement, continuellement sous tension, et qui procède par ruptures : elle ne suit pas une évolution prévisible, mais va d'une expérience singulière à une autre.

Les thèmes majeurs de la rébellion, de l'enfermement et de la quête se retrouvent dans les deux formes d'expression. Jean de Boschère a mené parallèlement écriture et dessin, pour serrer au plus près son sentiment ou sa pensée.

Les formes, plus expressives d'être soumises à une mise en œuvre plastique rigoureuse, évoquent souvent la cruauté — flèches, haches, couteaux tranchant dans le vif —, le sarcasme — corps déformés comiquement ou hideusement —, le dégoût — grouillements —, le retrait — masques —, l'apaisement — fleurs et oiseaux adulés —, la quête obstinée et l'espoir — labeur et ténacité des artisans.

L'œuvre picturale correspondant à la période de maturité de l'artiste, ne vise pas à séduire. Elle surprend, dépayse, interpelle. Elle est recherche du vrai et du jamais vu, pays de « narquoisie », climat de virulence, théâtre de la cruauté peut-être, avec malgré tout ses jardins secrets et l'indéracinable espérance.

Jean de Boschère a consacré les dernières années de sa vie à la poésie : il croyait, comme René Char ou Victor Hugo, à la mission du poète, « gardien de l'essence même de la grandeur de l'homme », et qui détient « l'effroyable privilège de pressentir le destin de l'homme, sa grande et éternelle nécessité »⁶⁸.

⁶⁸ Jean DE BOSCHÈRE, *Journal d'un Rebelle Solitaire*, op. cit., p. 74.

LES UTOPIES D'UNE AVANT-GARDE. L'EXEMPLE DES CONSTRUCTIVISTES BELGES

MICHEL HUYSSSEUNE

Les guerres sont les locomotives de l'histoire. Et c'est surtout la première guerre mondiale qui a constitué le point de départ d'un processus de changement général et irrémédiable de la société. Finie la Belle Epoque, où l'augmentation presque continue du niveau de vie semblait garantir une évolution graduelle vers une société plus juste. Dès 1914, l'Europe entre dans l'ère des convulsions politiques et sociales. Révolutions et contre-révolutions vont se succéder pendant deux décennies.

Après l'armistice de 1918, la Belgique semble peu touchée par cet élan révolutionnaire. Les autorités traditionnelles se trouvent renforcées par leur appartenance au camp victorieux. Et l'octroi de quelques réformes — suffrage universel masculin, journée de huit heures, reconnaissance des syndicats comme interlocuteurs — réussit à canaliser un éventuel mécontentement ouvrier. Les oppositions qui surgissent néanmoins, sont dès lors condamnées à la marginalité. Il s'agit surtout de jeunes, appartenant à cette fameuse «génération des tranchées». Trois grands courants d'idées traversent cette génération contestataire. Le communisme, évidemment inspiré par la révolution russe; le «flamingantisme» radical, comme prolongement des mouvements frontistes et activistes; et le pacifisme, influencé par les exemples français de Romain Rolland et Henri Barbusse. Dans l'immédiat après-guerre, ces courants s'entremêlent. Ce n'est qu'après la retombée de l'effervescence des années 1918-1921 que le communisme et le «flamingantisme» radical se consolident dans deux partis politiques qui deviendront des ennemis jurés...

Le prestige accru dont les classes dirigeantes belges jouissent après 1918 se traduit aussi par un conformisme artistique. Ainsi, les jeunes artistes non-conformistes se trouvent, bon gré mal gré, rejetés dans l'opposition, et s'allient souvent avec la jeune génération contestataire. Une alliance déjà préparée pendant la guerre par Paul van Ostaijen, dont les poèmes et essais ont donné naissance en Flandre à un courant expressionniste humanitaire.

Après l'armistice, se produit un foisonnement de revues « alternatives » de tout genre. Thèmes politiques et artistiques y sont généralement mêlés, très marqués par l'éclectisme. Quelques points de référence surgissent néanmoins. Notamment la nécessité d'un art social, « communautaire », est ressentie par tous. Les jeunes sont unanimes dans leur rejet de l'impressionnisme, condamné comme individualiste et bourgeois, mais ne savent pas encore concevoir cet art social qu'ils désirent. Les diverses avant-gardes sont favorablement accueillies (sauf le mouvement Dada, jugé trop nihiliste¹), mais il apparaîtra bientôt qu'elles ne sont pas toujours bien comprises.

La retombée de l'effervescence de l'après-guerre (qui, en Belgique, coïncide grosso modo avec l'expulsion, en 1921, des socialistes du gouvernement) semble avoir obligé les revues d'avant-garde à préciser leurs positions. Il y a alors non seulement une différenciation entre revues politiques et artistiques, mais aussi, dans les revues d'art, une précision des prises de position esthétiques. Il devient dès lors clair que les préoccupations humanitaires de cette génération ne la prédisposent guère aux expériences avant-gardistes. Ainsi, l'adhésion initiale qu'avait recueillie le *Manifeste de De Stijl*² avait surtout été motivée par ses formulations éthico-sociales, et non par ses choix esthétiques. Après les clarifications nécessaires, la grande majorité des modernistes belges rejette un tel avant-gardisme et opte pour un modernisme plus modéré, où les préoccupations humanitaires semblent davantage présentes. C'est l'expressionnisme flamand qui recevra leur adhésion.

Seule donc une petite minorité qui restera marquée par son origine contestataire, opte pour la formation d'un mouvement d'avant-garde belge. Son infatigable animateur Jozef Peeters continuera ainsi à définir son œuvre comme « art communautaire » (en néerlandais : *Gemeenschapskunst*)³. Mais, comme F. Strauven l'a très bien remarqué, il y a un changement d'accent du « quoi » vers le « comment »⁴. Quand l'éditorial-manifeste de la revue constructiviste « Sept Arts » proclame que « L'ART EST L'EXPRESSION ACTIVE DE LA CIVILISATION »⁵, la liaison entre art et société est préservée, mais déjà par le choix du mot neutre « civilisation », s'annonce le fait que cette liaison est vidée de tout sens politique⁶.

¹ Victor Brunclair, par exemple, juge ainsi Dada : « Hoe ruim en modernistisch de kunstopvattingen zijn waardoor wij ons hier laten leiden, toch staan we vreemd tegenover een werk dat ons niet ontroeren kan » (*Opstanding*, 1^{re} année, n° 2/3, 25-6-1920). « La largeur et la modernité des opinions artistiques qui nous guident ici ne nous empêchent pas de nous sentir éloignés d'une œuvre qui ne nous émeut pas ».

² Ces adhésions sont recueillies dans *De Stijl*, 3^e année, n° 1, pp. 4-5.

³ R. MELDERS, *Jozef Peeters 1895-1960*, Kapellen, de Nederlandsche Boekhandel, 1978, pp. 112-117.

⁴ F. STRAUVEN, in : *L.H. De Koninck, Architecte*, Bruxelles, Archives de l'Architecture Moderne, 1980, pp. 60-61.

⁵ *Sept Arts*, 1^{re} année, n° 1, 9-11-1922.

⁶ F. STRAUVEN, *loc. cit.*

Ce courant, qu'on peut légitimement appeler le *constructivisme belge*, se caractérise donc par sa volonté de «reconstruction» de la Belgique, rendue possible et nécessaire par la guerre, et résolument orientée vers cette conception avant-gardiste. Jozef Peeters s'exprime ainsi : «En nu het kaartenhuis der samenleving ingestort is, onder het daveren van het kanon, voelt de geheele massa de behoefte om bij den heropbouw aan zijne nieuwe opvattingen te voldoen. Er ontstaat in ons midden een sterken wil tot bouwen. Dit kenmerk wordt door de tegenwoordige plastiek flink uitgesproken»⁷.

Vu le conservatisme régnant alors en Belgique (et l'avant-garde n'étant pas encore à la mode ...), il est évident que le constructivisme belge, même dénué de son sens politique original, n'y avait aucune chance de succès. Même l'espace mince mais réel que le Bauhaus, par exemple, avait pu occuper en Allemagne n'existait pas ici. L'échec final du constructivisme belge était donc prévisible. L'initiateur de l'avant-garde belge, Paul van Ostaijen, l'avait déjà pressenti. Exilé à Berlin en 1918 (une condamnation pour activisme pesait sur lui), il avait été profondément désillusionné par l'écrasement de la révolution spartakiste. Dès lors, il abandonne presque tout son programme humanitaire. Il devient communiste, mais son communisme est plutôt teinté de pessimisme : il ne semble pas croire à la victoire prochaine de la révolution. Sur le plan artistique, il échange d'abord l'optimisme de l'expressionnisme humanitaire pour le nihilisme dadaïste, puis pour des recherches purement formelles (qu'il définira lui-même comme «l'expressionnisme organique», en opposition à «l'expressionnisme romantique», encore chargé d'influences humanitaires et naturalistes)⁸.

Paul van Ostaijen et les constructivistes se rejoignent dans leur rejet de tout naturalisme, de toute représentation du monde extérieur. Leurs divergences, plutôt sous-jacentes que clairement exprimées, se situent sur deux terrains. Paul van Ostaijen ne semble guère apprécier le géométrisme abstrait des peintres constructivistes, il se situe plutôt dans la tendance du cubisme français⁹. Mais il y a aussi une incompatibilité de personnes et surtout d'attitudes. Le pessimisme de Van Ostaijen l'accule vite à se retirer dans son «splendid isolation», alors que les constructivistes se caractérisent par l'activisme optimiste.

⁷ J. PEETERS, *Inleiding tot de Moderne Plastiek*, in: R. MELDERS, *op. cit.*, p. 147: «Et maintenant que le château de cartes de la société s'est écroulé sous le retentissement des canons, la masse entière ressent le besoin de reconstruire la société en satisfaisant ses conceptions nouvelles. Dans nos milieux s'affirme une forte volonté de construction. L'art plastique contemporain exprime clairement cette tendance».

⁸ L'évolution de la poétique et de l'esthétique de Paul van Ostaijen est décrite dans P. HADERMANN, *De kringen naar binnen*, Antwerpen, Ontwikkeling, 1965; et Id., *Het vuur in de verte*, Antwerpen, Ontwikkeling, 1970.

⁹ P. VAN OSTAIJEN, *Enquête sur la jeune peinture française*, in *Verzameld Werk Proza 2*, Amsterdam, Bert Bakker, 1977, p. 306.

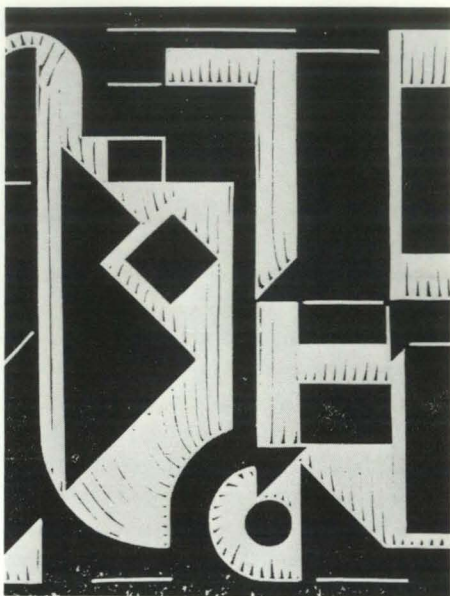


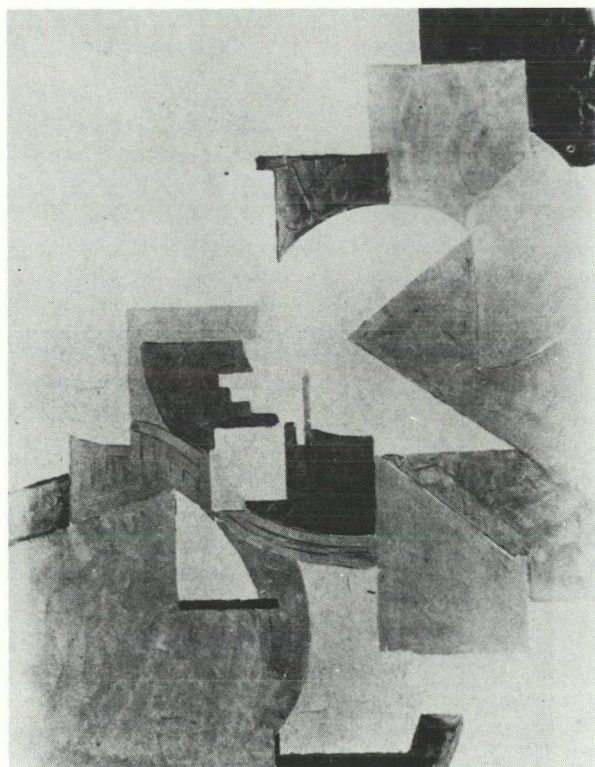
Fig. 1.
Karel MAES
(sans titre),
Lino, 1922.

Le mouvement constructiviste s'est surtout rassemblé grâce à la publication de revues : «Sept Arts» (1922-1929) à Bruxelles, «Het Overzicht» (1921-1925) et «De Driehoek» (1925-1926) à Anvers. Le grand animateur de «Sept Arts» est l'architecte Victor Bourgeois. Parmi les collaborateurs, nous trouvons son frère Pierre et les peintres Karel Maes (fig. 1) et Victor Servranckx. A Anvers, les principaux animateurs sont Michel Seuphor (qui, dégoûté par le provincialisme belge, se réfugiera à Paris) et l'infatigable peintre Jozef Peeters. Ce dernier a également organisé les trois congrès d'art moderne qui se sont tenus en Belgique entre 1920 et 1922, et dont le deuxième plus particulièrement put se prévaloir d'une large collaboration internationale¹⁰.

Dans le constructivisme belge se rencontrent l'idéalisme social déjà mentionné et un amalgame d'autres courants européens d'avant-garde. L'influence de l'expressionnisme allemand, et plus particulièrement de

¹⁰ R. MELDERS, *op. cit.*, p. 55; M. SEUPHOR, *La peinture abstraite en Flandre*, Bruxelles, Arcade, 1963, p. 34.

Fig. 2.
Jozef PEETERS,
Soldatentoestand.
Huile sur toile,
1920
(œuvre perdue).



Kandinsky et du «Blauwe Reiter», semble surtout avoir marqué les Flamands. Ainsi, Jozef Peeters se définit, par déférence pour Kandinsky, encore en 1920 comme expressionniste. Peeters partage avec les expressionnistes allemands de l'après-guerre une vision «eschatologique»¹¹ de l'histoire: celle-ci se divise pour eux en trois parties: d'abord le Paradis Perdu (dont le Moyen Age gothique est la plus récente incarnation européenne), suivi par le Chaos et la Décadence (de la Renaissance à l'Impressionnisme), et finalement l'ère nouvelle qui doit venir¹².

Les contacts avec les futuristes italiens ont été réguliers, et la mythification de la machine, typique de la deuxième génération futuriste¹³, se retrouve également chez les constructivistes belges. Le cubisme français est revendiqué comme un ancêtre, et ses prolongations dans l'après-guerre sont suivies avec

¹¹ Expression utilisée par W. PEHNT, *Expressionist Architecture*, London, Thames & Hudson, 1979, p. 33.

¹² *Ibid.* L'opinion de Peeters est exprimée dans: *Inleiding tot de Moderne Plastiek*, in: R. MELDERS, *op. cit.*, pp. 145-152; et *Over Plastiek*, in: *ibid.*, pp. 156-161.

¹³ Cette exaltation se retrouve par exemple dans: *L'Arte Meccanica Manifesto Futurista*, in: E. CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Roma, Celebes Ed., 1969, pp. 280-283.

intérêt. Il faut cependant noter que Picasso suscite plutôt la méfiance, les Belges lui préférant Gleizes ou Léger¹⁴.

Mais l'influence déterminante sur la formation du courant constructiviste belge est cependant celle du «Stijl». Les groupements constructivistes, aussi bien à Bruxelles qu'à Anvers, se forment après des conférences données par Theo van Doesburg¹⁵. Ce que les gens du «Stijl» et les Belges ont en commun, c'est surtout la conviction de la nécessité d'un art radicalement nouveau pour exprimer l'état d'esprit de l'époque, un art qui doit rompre tous les liens avec la représentation du monde extérieur. Mais il devient vite évident que des différences les séparent. Les collaborateurs du «Stijl», essentiellement soucieux de la pureté de leurs œuvres, se préoccupent peu des effets sociaux de leurs activités, tandis que les Belges restent déterminés par l'origine contestataire de leur mouvement et désirent agir sur la réalité sociale. C'est la différence qui existe entre Mondrian, peintre avant tout, et Jozef Peeters, peintre, organisateur de trois congrès d'art moderne, co-éditeur de «Het Overzicht» et «De Driehoek», et même auteur de quelques œuvres d'art appliqué.

Les écrits théoriques des constructivistes belges (articles de Jozef Peeters, éditoriaux de «Sept Arts», quelques contributions de Victor Servranckx ...) ne révèlent généralement que des différences de nuance. Ils sont tous d'accord (et Van Ostaijen avec eux !) pour définir l'œuvre d'art comme une unité organique, construite par des lois inhérentes à l'art (des lois d'ailleurs jamais explicitées). Le seul point de divergence important concerne la relation entre les diverses branches de l'art. Les architectes de «Sept Arts», peut-être influencés par Gropius et son concept de «Gesamtkunstwerk», proclament l'assujettissement de tous les arts à l'architecture¹⁶, opinion vivement contestée par Servranckx et Magritte, qui déclarent que l'architecture n'est pas un art¹⁷, et implicitement par Jozef Peeters, qui pense que toutes les branches de l'art doivent se tenir à leurs propres lois¹⁸. Peeters exprime aussi l'égalité entre «l'art» proprement dit et les arts appliqués¹⁹, alors que Servranckx et Magritte revendiquent la supériorité de «l'art» et l'infériorité des arts appliqués²⁰. Ces divergences n'ont pas abouti à un véritable débat. Le manque total de possibilités de réalisations concrètes ne permit pas l'éclatement au grand jour de ces contradictions.

¹⁴ J. PEETERS, *Gemeenschapskunst*, in: R. MELDERS, *op. cit.*, p. 144. P. VAN OSTAIJEN, *Wat is er met Picasso*, in: *op. cit.*, pp. 112 sqq.

¹⁵ S. GOYENS DE HEUSCH, «*Sept Arts*» 1922-1929, Bruxelles, Ministère de la Culture française en Belgique, 1976, p. 25. M. SEUPHOR, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁶ *Sept Arts*, 1^{re} année, n° 13, 25-1-1923.

¹⁷ V. SERVBRANCKX & R. MAGRITTE, *L'Art Pur. Défense de l'esthétique*, in: R. MAGRITTE, *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, p. 15.

¹⁸ J. PEETERS, *Inleiding tot de Moderne Plastiek*, in: R. MELDERS, *op. cit.*, p. 152.

¹⁹ ID., *Over Kunstenaarsraden*, in: R. MELDERS, *op. cit.*, p. 162.

²⁰ V. SERVBRANCKX & R. MAGRITTE, *op. cit.*, p. 18.

Il est évident que ce contexte défavorable a limité les réalisations constructivistes. Les quelques œuvres des architectes de ce mouvement, bien qu'elles révèlent un renouveau formel certain, semblent, comparées aux ambitions théoriques, plutôt timorées. Le « Gesamtkunstwerk » ne s'annonce nulle part et les compromis nécessaires sont multiples. Des difficultés semblables empêchent la réussite de l'art appliqué constructiviste, qui se limite à quelques essais artisanaux. Les œuvres constructivistes se trouvent donc, mises à part quelques rares sculptures, chez les peintres.

Regardons de plus près l'œuvre des deux représentants les plus importants de la peinture constructiviste belge : Jozef Peeters et Victor Servranckx. Tous deux connaissent dans l'après-guerre une évolution rapide vers le géométrisme abstrait. Jozef Peeters, déjà avant la guerre lecteur assidu de « Über das Geistige der Kunst » de Kandinsky²¹, abandonne en 1918 son symbolisme initial, peint quelques œuvres hybrides, traverse une période où il crée ses « Fantaisies » (probablement inspirées par les « Improvisations » de Kandinsky), pour aboutir en 1920 au géométrisme abstrait (fig. 2). Victor Servranckx, quant à lui, arrive à peu près au même moment à ce résultat, après avoir peint des œuvres où des éléments naturalistes et géométriques cohabitent.

L'abandon de toute représentation du monde extérieur ne signifie pas la disparition du sujet. Au contraire, celui-ci, quoique non affirmé, est bien existant comme problème. Deux solutions semblent s'être imposées. Ou bien les éléments géométriques deviennent eux-mêmes le sujet, ou bien des éléments « machinistes » sont introduits dans les œuvres. Il ne s'agit néanmoins pas d'un nouveau naturalisme. La remarque que Marc Le Bot a faite sur le constructivisme russe vaut aussi pour le constructivisme belge : « ... ces formes pseudo-mécaniques ou pseudo-géométriques ainsi que leurs modes d'assemblage n'ont pour réalité de référence que de pures abstractions, des réalités inexistantes concrètement sous tous aspects. Elles ont pour référant la Géométrie et la Mécanique comme modèles idéaux de toutes « géométries » ou de toutes « constructions » spatiales, y compris celle de l'art »²².

La peinture constructiviste belge n'est donc jamais une peinture « purement formelle » (pour autant que cela soit concevable ...). Par sa nature et par son histoire, elle est aussi, et peut-être même surtout, peinture « idéaliste », porteuse d'un corps d'idées sous-jacentes. Ceci donne la clef nécessaire pour le déchiffrement d'œuvres comme « Triomphe du Machinisme » (fig. 3) de Servranckx ou « Metro » de Peeters, où le texte ajouté « Metro ik wil zowel diepte als weite. Het volk + metaal orde en verstand spanning »²³, n'est qu'une formulation d'idées auxquelles tout son œuvre se réfère.

²¹ R. MELDERS, *op. cit.*, pp. 15-16.

²² M. LE BOT, *Peinture et machinisme*, Paris, Ed. Klincksieck, 1973, p. 220.

²³ *Catalogus Jozef Peeters 1895-1960*, Antwerpen, 1978 : « Métro, je souhaite aussi bien la profondeur que la largeur. Le Peuple + le métal ordre intelligence tension ».

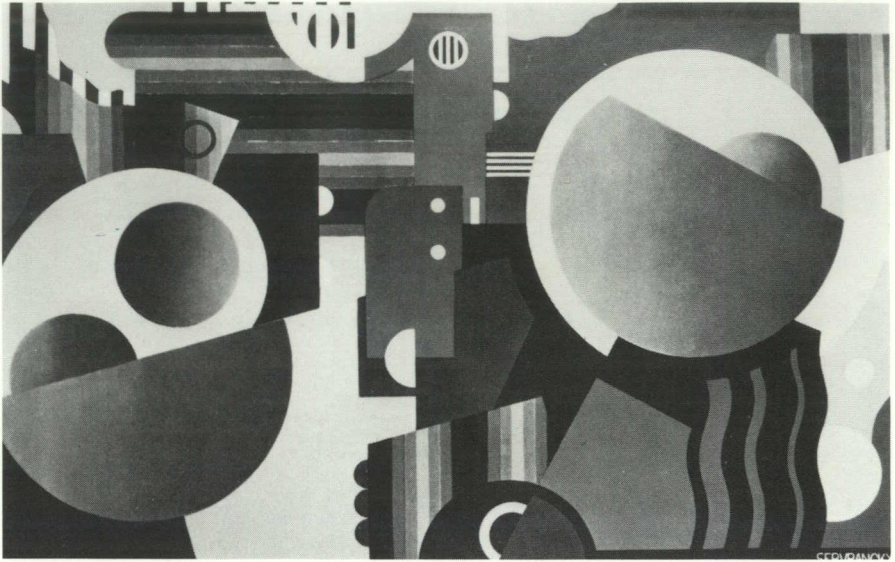


Fig. 3. Victor SERVFRANCKX, *Opus 47 (Le triomphe du machinisme)*. Huile sur toile (113 × 210,5 cm), 1923. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

Il y a lieu d'attirer ici l'attention sur l'évolution différente des peintres et des architectes constructivistes. Chez ces derniers, on constate une évolution vers un constructivisme adouci, où les exigences d'avant-garde sont remplacées par quelques renouvellements formels. Chez les peintres, par contre, la rupture est extrême. Aucune solution de continuité n'apparaît chez eux, aucun acquis de cette période constructiviste ne semble gardé par un De Boeck, un De Troyer, Magritte et même Servranckx. Seul Jozef Peeters recommencera à peindre des œuvres «constructivistes» après un intervalle de trente ans (!).

Comment expliquer cette évolution ? L'hypothèse la plus plausible est que, pour ses protagonistes, le géométrisme abstrait était bien davantage «peinture-idées» que «peinture-formes». Aussi, quand il devint évident que les idéaux sous-jacents à cette peinture — idéaux explicitement liés à une conjoncture très précise, l'effervescence de l'après-guerre, — étaient irréalisables, les peintres ont, l'un après l'autre, complètement abandonné le géométrisme abstrait. Cette hypothèse est soutenue par les déclarations de quelques protagonistes. Par exemple Felix de Boeck : «Wij wilden een totaal nieuwe maatschappij structureren. Tabula-rasa met verstarde vormen! Een nieuwe, gelukkige vredige wereld moest geboren worden. De kunstenaars deelden dezelfde mening: weg met de oude kunstvormen. Zo kwam men willens nillens tot de abstractie, het was een normale evolutie»²⁴. Ce choix «politique» pour l'art

²⁴ *Catalogus Felix De Boeck*, Drogenbos, s.d., p. 28: «Nous voulions structurer une société entièrement nouvelle. Table rase des formes figées! Un monde nouveau, heureux, paisible devait naître. Les artistes partageaient cette opinion: à bas les formes artistiques vieilles! Ainsi on aboutit bon gré mal gré à l'abstraction, c'était une évolution normale».

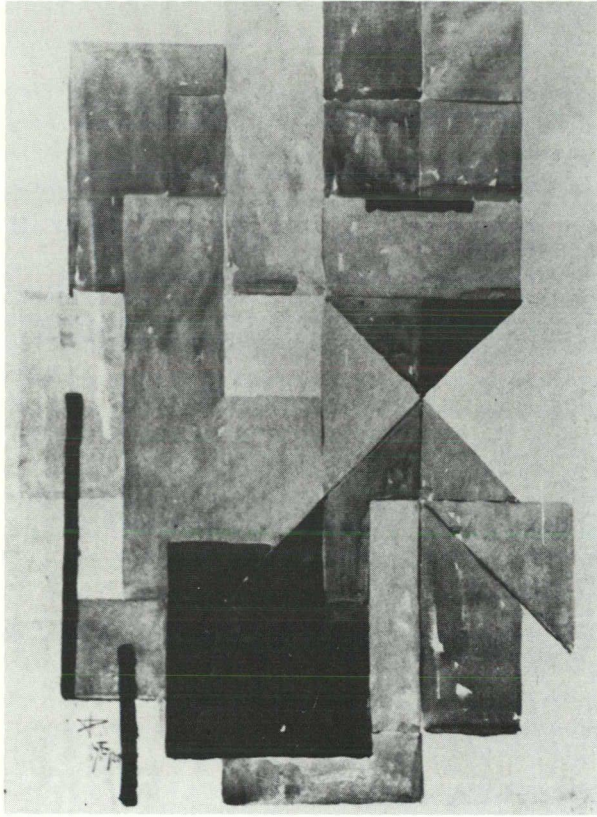


Fig. 4.
Jozef PEETERS, *Compositie*.
Aquarelle sur papier
(65 × 50 cm), 1922. Paris,
Musée national d'Art
moderne.

abstrait ne sera chez lui d'ailleurs jamais total, des éléments naturalistes restent toujours sous-jacents et resurgissent en force dès 1923.

Chez Servranckx, qui se rapprochera du surréalisme, l'abandon du constructivisme va de pair avec une dénonciation violente de la machine jadis adorée: « Vermits in de komende jaren de wereld van de machine een reusachtige uitbreiding zal nemen, zien wij uit naar de menselijke macht, die in staat zal zijn de verpletterende eigenschap van de vooruitschrijdende machine te fnuiken. Want wij staan in het teken van het verzet van de alleenheerschappij van de rede »²⁵.

Le problème se pose même pour le plus fanatique des adeptes du constructivisme, Jozef Peeters. R. Melders observe qu'il peignait ses œuvres abstraites en prenant comme point de départ un objet concret²⁶ (fig. 4). Sans nier

²⁵ V. SERVBRANCKX, *Ons Standpunt*, in : *Opbouwen*, 1^{re} année, n° 1, janv. 1928 : « Vu que dans les années à venir, le monde de la machine prendra une extension énorme, nous attendons la force humaine qui sera capable de rabattre la puissance dévastatrice de la machine envahissante. Parce que nous nous trouvons sous le signe de la résistance à la dictature de la raison ! ».

²⁶ R. MELDERS, *op. cit.*, p. 88.

l'essence non-naturaliste de l'œuvre de Peeters, il convient quand même de noter qu'il lui a manqué cette évolution proprement et profondément picturale qui a conduit Mondrian jusqu'à son œuvre abstraite. Le choix de Peeters pour l'art abstrait est beaucoup plus hâtif et « idéologique », ce qui explique que son œuvre, quelles que soient ses qualités, manque de la rigueur et de la cohérence extrême qui caractérisent celle de Mondrian. Il semble donc bien que la création d'une peinture constructiviste, déterminée par des lois proprement picturales, a été, en Belgique, un vœu pieux bien plus qu'une réalité concrétisée.

Le constructivisme, et surtout le constructivisme pictural, faute d'impulsions sociales ou formelles, risquait de se figer dans un nouveau formalisme, vide de sens et de dynamique. Le surgissement du mouvement surréaliste belge peut donc être compris comme une révolte contre une avant-garde en danger de devenir un nouveau conformisme. L'esprit contestataire du constructivisme naissant est repris, mais investi d'une autre signification. Ce n'est pas tant l'esprit politique du constructivisme qui est combattu (par un paradoxe de l'histoire, le surréalisme s'alliera au même parti politique que celui qui avait attiré l'attention de bon nombre de jeunes constructivistes : le parti communiste), que son attitude anti-individualiste. Le surréalisme, avec son accent mis sur le subconscient, représente surtout le retour en force de l'individu-sujet longtemps ignoré par le constructivisme. Paradoxalement, la peinture surréaliste, par sa nature même de « peinture-idées », confirme une continuité plus profonde de la peinture belge : celle d'être tournée davantage vers le contenu que vers la forme.

Quel bilan faut-il donc faire du constructivisme belge ? Celui de Van Ostaijen : « Quant à la jeune peinture belge, elle n'a posé les éléments d'aucun problème nouveau »²⁷ ? Il semble, en effet, qu'en comparaison avec d'autres avant-gardes européennes, les réalisations des constructivistes belges demeurent bien timides. Il faut toutefois ajouter que l'apparition de cette avant-garde dans un pays où l'emprise de la médiocrité et du conservatisme artistique était plus grande que dans les pays environnants, a eu le mérite de rompre bien des routines et des préjugés. La réussite des surréalistes a probablement été grandement facilitée par l'existence d'une « tradition » d'avant-garde créée par leurs adversaires constructivistes.

Concluons donc que le constructivisme belge a constitué une expérience limitée mais positive, dont les faiblesses intrinsèques ont hâté la disparition et empêché une continuité. C'est ainsi que, à tort, le constructivisme belge est tombé dans l'oubli, dont il n'est parvenu à sortir que récemment.

²⁷ P. VAN OSTAIJEN, *Enquête sur la jeune peinture française*, in : *op. cit.*, p. 306.

À LA SOURCE DE LA RÉFÉRENCE EXPLICITE :
LA REPRODUCTION PHOTOGRAPHIQUE
DE L'ŒUVRE D'ART

JEAN-LOUP WASTRAT

Aujourd'hui, la connaissance et l'approche de l'œuvre d'art se font pour l'essentiel au travers de la reproduction photographique. Affiches, catalogues, revues multiplient à l'infini bon nombre d'œuvres, donnant à celles-ci un public nouveau et inespéré il y a à peine un demi-siècle. Cette mutation fondamentale de la réalité et de la perception artistique a suscité des réactions diverses et contradictoires. Examinons ici les principales d'entre elles.

La première attitude tend à comparer les deux objets — l'œuvre et la reproduction, à mesurer leurs différences et à conclure à la plus grande prudence quant à l'identification de l'un à l'autre. La photographie ne peut être qu'un moyen d'identification ou de mémorisation des caractéristiques essentielles de l'œuvre. En effet, les deux objets sont liés par une relation qui n'a rien d'une identité parfaite. Dans le cas de la sculpture bien évidemment mais aussi dans celui de la peinture, la perte d'information est considérable. La photographie a une sensibilité moindre que l'œil, son agrandissement n'améliore pas la finesse de la perception et, de plus, elle fixe définitivement un seul point de vue — strictement frontal le plus souvent dans le cas d'un tableau —, ce qui ne correspond en rien à l'expérience visuelle ordinaire où perception et mouvement sont imbriqués¹. De ce fait, le tableau n'est plus vu comme un objet physique, mais seulement dans sa fonction spéculaire. A ce premier et lourd handicap s'en ajoutent bien d'autres. Le format de la photographie ne

¹ Voir à ce sujet : VON WEIZSAECKER V., *Le cycle de la structure*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1958 ; et pour ce qui concerne la reproduction de l'œuvre d'art : ERGMANN R., *Le miroir en miettes*, in *Diogène*, N° 68, novembre-décembre 1969, p. 14 et SOUMERYN-SCHMIDT D., *La photographie des œuvres d'art : moyens et limites*, in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Vol. VII, 1985, pp. 105-115.

reproduit que très rarement celui de l'œuvre et peut ainsi priver celle-ci d'une partie de son impact sur le spectateur. *La Ronde de nuit* de Rembrandt ou *Vir Heroicus Sublimis* de Barnett Newman sont conçus grands pour être vus grands. Les réduire à plus d'un dixième de leur taille les mutile considérablement. La trahison est parfois complète au point de vue des couleurs et seules les reproductions en noir et blanc font à cet égard l'économie d'un mensonge. La reproduction photographique de l'œuvre d'art ne peut en aucun cas être plus qu'un aide-mémoire et les partisans de cette séparation radicale entre l'œuvre et sa reproduction² se bornent à relever différences et ressemblances sans qu'elles n'influent l'une sur l'autre.

Walter Benjamin, dans un article célèbre³, lie au contraire les deux réalités — œuvre et reproduction — au point de déceler une influence décisive de la copie sur l'original. D'unique qu'elle était, l'œuvre originale se retrouve par la photographie présente en tous lieux du monde et dans tous les contextes. Son autorité, son aura sont attaquées à la base par la reproduction qui lui fait perdre son inscription dans l'histoire, conditionnée par son unicité. Détachée de la tradition, l'œuvre d'art y perd son âme. Placée tout entière sous le signe de la perte, du regret, cette thèse prête le flanc à la critique. Elle mêle d'une façon confuse un caractère propre à l'objet — son unicité — et le point de vue d'un sujet regardant qui constate qu'au travers de la reproduction l'œuvre perd sa dimension historique pour rejoindre l'indifférence de l'objet de série⁴.

André Malraux, qui envisage lui aussi l'influence entre l'œuvre et sa reproduction plutôt que leur rapport, évite le double point de vue de Walter Benjamin en se plaçant dans la position du spectateur actuel. La reproduction photographique de l'œuvre d'art est son avatar contemporain. Pour une œuvre dont les conditions de perception originelles sont définitivement perdues, il faut cesser de tenir pour seul valable le rapport de présence immédiate que l'Occident privilégie depuis la pensée grecque. «Le monde de l'art n'est pas celui de l'immortalité, c'est celui de la métamorphose. Aujourd'hui, la métamorphose est la vie de l'œuvre d'art»⁵. La statue égyptienne, objet sacré, ne l'est plus pour nous. Il est devenu objet d'art avant que de perdre cette qualité d'objet et n'être plus que talent, instant d'art⁶ à travers la photographie, sa nouvelle métamorphose.

Sans insister ici sur la fonction éthique que Malraux reconnaît à l'art, attachons-nous à l'idée de Musée Imaginaire — musée d'images — en la saisissant à travers le double rythme ternaire qui lie l'œuvre (objet sacré / objet d'art / photographie) et son lieu (temple / musée / musée imaginaire). Le

² Voir p. ex. GILSON E., *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958, pp. 86-96.

³ BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Essais 2*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.

⁴ Voir e.a. HEINICH N., *L'aura de Benjamin*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1983, N° 49, pp. 107-109.

⁵ MALRAUX A., *Antimémoires*, nouvelle édit., Paris, Gallimard, 1976, p. 72.

⁶ MALRAUX A., *Le Musée Imaginaire*, Genève, Skira, 1947, p. 52.

mouvement d'« intellectualisation » qui s'y dessine nous pousse à ne plus voir dans l'œuvre reproduite que la quintessence du geste artistique. Du temple au musée et du musée à l'album, le dénominateur commun des œuvres d'art se laisse de mieux en mieux saisir. Le concept de style et, au-delà, celui d'art lui-même naissent alors de la reconnaissance de ce monde autonome, le monde des formes. La perte de l'individualité de l'objet d'art se fait au profit de l'idée de l'art qui apparaît aux yeux de Malraux comme l'essentiel et qui, pour lui, se manifeste presque comme substitut religieux. Le concept d'une « mondialisation » de la culture naît ainsi avec son corollaire, la transformation de cette notion de culture, elle-même perçue désormais comme l'ensemble des mises à jour, des résurrections possibles des œuvres du passé sous forme de photographies. Par rapport à Benjamin, la position de Malraux apparaît comme une tentative de penser l'art dans le développement historique de ses conditions de perception, en soulignant de façon évidente qu'à notre époque, c'est l'image de l'art plutôt que l'objet d'art qui est susceptible de nous transmettre tout ce que le monde des formes peut encore nous apporter. Or, l'idée du musée imaginaire trouve une confirmation et une application dans une pratique picturale nouvelle : la référence explicite qu'il convient maintenant de préciser.

De tout temps, les emprunts de peintre à peintre furent nombreux. Telle disposition des personnages, un jeu d'ombre ou une figure remarquable étaient repris sans scrupule. Une formation basée sur la copie⁷, un art aux règles assez rigides, des commanditaires qui préféraient les redites sûres aux innovations hasardeuses : tout cela fit que la peinture se nourrissait, outre du spectacle du monde et de la fantaisie, de l'art de peindre lui-même. Pour nos régions, Rubens apporte une preuve manifeste de cette pratique. Son voyage en Italie lui offrit l'occasion de prendre des notes en images qu'il réutilisa toute sa vie. Parfois c'est la composition de l'un de ses prédécesseurs qui retint son attention. Ainsi il lui sembla habile de placer, comme Véronèse l'avait fait, la *Visitation* sur un escalier à balustrade que soutient une arche, ce qui permet au tableau une plus ample respiration⁸. Dans d'autres cas, c'est un groupe plus réduit, voire un personnage isolé dont il reprend la pose sans presque rien y changer. Dans la *Naissance de Vénus* du Musée d'Art Ancien de Bruxelles, la déesse est directement inspirée d'une fresque de Giulio Romano au Palazzo del Té à Mantoue⁹. Lorsque des emprunts de ce genre ont lieu, il est courant de parler de « référence ». Or, si la pratique qui prévaut jusqu'au début du siècle ne s'avoue pas comme emprunt explicitement désigné, celle que l'on voit apparaître depuis les révolutions artistiques des années 1910 dans des œuvres d'un caractère nouveau non seulement ne dissimule pas ces emprunts, mais les rend reconnaissables comme tels par divers procédés (différences de facture, collage, titre, ...). Cette référence qui se fait soudain explicite se manifeste comme telle sous deux formes : la citation et l'interprétation.

⁷ Voir p. ex. GOLDSTEIN C., *Drawing in the academy*, in *Art International*, mai-juin 1977, p. 43.

⁸ JAFFE M., *Rubens and Italy*, Oxford, Phaidon Press, 1977, fig. 92 et 93.

⁹ JAFFE M., *op. cit.*, fig. 106 et 108.

Dans les collages au sens le plus large — que ceux-ci résultent effectivement de la juxtaposition d'éléments dont l'origine matérielle est différente ou qu'ils se manifestent par une disparité thématique unifiée par une technique commune —, l'unité n'est plus organique. L'articulation et les rapports entre les différents éléments ne se justifient plus depuis l'œuvre elle-même. Dans ce cadre apparaissent des fragments de tableaux ou des tableaux entiers sans qu'ils ne subissent généralement d'autres modifications que celles qu'impose le moyen de reproduction utilisé (peinture, dessin, photographie...). C'est à partir de ce moment que l'on peut parler de *citation* au sens propre¹⁰. Une citation n'existe comme telle que si elle est clairement désignée comme pièce apportée d'ailleurs dans l'ensemble plus vaste qui l'abrite. Dans le domaine littéraire, les guillemets signalent cette opération. Dans le champ pictural, l'hétérogénéité du fragment artistique par rapport au reste de la composition suffit à l'indiquer.

Simultanément des modifications importantes se font jour dans le domaine de la *copie*. Géricault, Delacroix, puis Degas, Renoir et Cézanne avaient, chacun à leur manière, exécuté des copies qui respectaient scrupuleusement la composition du tableau original sans être pour autant absolument fidèles à son style. Mais ils appartenaient tous, comme les maîtres qu'ils copiaient, à une même époque de la peinture qui s'étend de la Renaissance à l'avènement du cubisme. Avec celui-ci, la *mimesis* est écartée et le peintre ne veut plus parler que son propre langage. Dès lors, l'*interprétation* naît à une existence autonome, détachée, si elle le désire, des liens de respect ou de fidélité que la copie plus ou moins interprétative entretenait avec son modèle. Si la rupture est moins nette dans le domaine de l'interprétation, elle est cependant effective, tant du point de vue de l'origine de l'œuvre nouvelle¹¹ que de celui de l'intention qui l'anime, l'apprentissage ou l'imitation n'étant plus ici en cause.

On comprend dès lors que ces deux types d'œuvre — citation et interprétation¹² — dans lesquels la tradition picturale continue de s'exprimer par l'intermédiaire de formes déjà élaborées, doivent être clairement séparés des tableaux qui reprennent des formules déjà exploitées pour les fondre dans un nouvel ensemble. Lorsqu'un peintre intègre de cette façon les leçons de ses prédécesseurs à son œuvre (voir l'exemple de Rubens ci-dessus), il recueille leur héritage et le fait sien. Le rapport qui l'unit à ceux-ci est un rapport de continuité, de succession douce où les anciens transparaissent, mais la plupart du temps assimilés par les nouveaux. Les œuvres dont il est ici question se placent en contraste, dans une position de face à face, voire dans certains cas

¹⁰ Nous suivons sur ce point G. BERTRAND dans *Le tableau d'après le tableau*, in *Revue d'esthétique*, N° 1, 1974, p. 61.

¹¹ Voir ci-dessous.

¹² Pour préciser la différence que nous concevons entre la citation et l'interprétation, signalons que cette dernière se distingue de la citation par le seul fait que l'ensemble résultant de l'opération d'interprétation ne dépasse pas, sauf apport éventuel d'un titre, l'ensemble formé par l'œuvre ou le fragment d'œuvre interprété.

d'affrontement avec la tradition picturale. Le flux qui faisait se recouvrir les générations et leurs trouvailles semble arrêté. Placé comme objet de l'histoire de l'art à distance du peintre, le tableau va servir de prétexte ou de matériau à un autre tableau¹³.

Timide avant le milieu du siècle, ce type de référence connaît depuis le Pop Art un succès croissant jusqu'à confiner ces dernières années au procédé, parfois pauvrement répétitif. Pendant que se développe cette référence explicite, les emprunts discrets se poursuivent. P. Dittmar montre que le jeune Picasso, vivant encore en Espagne, s'est inspiré de dessins de Steinlen qu'il avait eus sous les yeux dans diverses revues (*Le Rire*, *Gil Blas*, *L'Assiette au Beurre*)¹⁴. Golding voit dans la femme de droite des *Demoiselles d'Avignon* la reprise d'une baigneuse de Cézanne tirée d'un tableau actuellement conservé dans la collection Girardin au Petit Palais, mais que Picasso aurait vu chez Henri Matisse, son propriétaire d'alors¹⁵. Matisse, à peu près à la même époque, aurait emprunté la composition du *Bonheur de vivre* à une gravure d'Agostino Carracci d'après Paolo Fiamingo¹⁶.

Référence explicite soit, mais explicite pour qui? L'emprunt que Rubens faisait à Véronèse n'était encore identifiable que par des amateurs avertis. Mais il ne prétendait pas devoir l'être. Bien au contraire. Le gage de son efficacité était précisément de disparaître comme emprunt-à-Véronèse pour ne plus se manifester que comme production-de-Rubens. Au temps de la référence explicite, la situation change complètement. Les tableaux cités ou interprétés peuvent dans certains cas ne pas être reconnus sans que pour cela l'œuvre nouvelle n'en devienne incompréhensible. L'approche du travail de Francis Bacon est plus complète si l'on sait qu'il s'est inspiré du tableau de Velasquez, mais elle n'est pas réduite à rien si on l'ignore. La plupart du temps, l'effet recherché par le peintre ne peut toutefois être obtenu que s'il y a reconnaissance de l'œuvre en cause. Quel eût été l'impact de *L.H.O.O.Q.* si la *Joconde* avait été le tableau inconnu d'un peintre oublié? Plus que le sujet du tableau original, c'est en général la place et le rôle du peintre ou de l'œuvre dans l'histoire de l'art qui nourrit le sens de l'œuvre nouvelle. M. Duchamp et K. Malevich ont utilisé la *Joconde* comme symbole (fig. 1), connu de tous, et Bob Colescott, artiste noir, modifie les *Arnolfini* en faisant de l'épouse une femme noire parce que ce tableau représente pour lui l'art « blanc ».

¹³ Quatre expositions ont partiellement abordé ce sujet :

— *D'après*, Lugano, Rassegna Internazionale Delle Arti e Della Cultura, 1971.

— *Art about Art*, New York, Whitney Museum of American Art, 19 juillet-24 septembre 1978.

— *Artists look at Art*, Lawrence, Helen Foresman Spencer Museum of Art. The University of Kansas, 15 janvier-12 mars 1978.

— *Nachbilder: Von Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*, Hannover, Kunstverein, 10 juin-29 juillet 1979.

¹⁴ DITTMAR P., *Steinlen et le jeune Picasso*, in *Revue de l'Art*, N° 68, 1985, pp. 85-90.

¹⁵ GOLDING J., *Le Cubisme*, Paris, Julliard, 1965, p. 73.

¹⁶ CUNO J.B., *Matisse and Agostino Carracci: a source for the Bonheur de vivre*, in *Burlington Magazine*, CXXII/928, juillet 1980, pp. 503-505.



Fig. 1.
Kasimir MALEVICH,
*Nature morte avec
Mona Lisa*, 1913.
Huile et collage,
Leningrad, coll. privée.

Cette nouvelle pratique picturale suppose une nouvelle culture du spectateur. Toutefois une analyse un peu plus poussée du phénomène¹⁷ révèle que dans la plupart des cas, cette exigence semble assez minime. La *Joconde*, le *Déjeuner sur l'herbe*, les *Ménines* reviennent fréquemment dans ce type de travail et ces œuvres sont reconnues par tous... aujourd'hui. Mais qu'en aurait-il été il y a cinquante ou cent ans?

On voit ici le rôle joué par le musée imaginaire auprès du spectateur. En mettant à la portée de tous les plus grands tableaux¹⁸, il a rendu possible la reconnaissance des références explicites. Selon Malraux, le développement du musée imaginaire accentue la tendance, amorcée au musée, à substituer le plaisir de connaître à celui d'admirer¹⁹. C'est bien de cela qu'il s'agit en

¹⁷ Cette analyse est basée sur environ 600 œuvres de ce type de 1913 à nos jours, œuvres pour lesquelles nous avons établi la correspondance tableau de référence / tableau faisant référence.

¹⁸ ... et après avoir fait de ces tableaux les plus grands!

¹⁹ MALRAUX A., *Le Musée Imaginaire*, op. cit., p. 18.

l'occurrence: connaître et reconnaître, voilà le plaisir de cette peinture « cultivée »²⁰.

Si la reconnaissance de l'œuvre citée ou interprétée semble être garantie par l'existence du musée imaginaire, il s'avère, après enquête, que la reproduction photographique de l'œuvre d'art joue un rôle fondamental dans l'avènement des œuvres dont il est ici question et ce sous trois formes.

La reproduction peut être le point de départ, le prétexte de l'œuvre. L'artiste côtoie lui aussi les reproductions d'art. Elles font partie désormais de son environnement artistique, au même titre que les expositions et les musées, et lui font connaître à la fois les œuvres contemporaines et celles du passé. Hors du souvenir ou du face à face avec l'original — cas rare dans l'ensemble des œuvres examinées —, c'est la photographie qui sert le plus souvent de lieu de référence pour la citation et plus encore pour l'interprétation. Citons en quelques exemples. Francis Bacon, s'il lie son travail sur l'*Innocent X* de Vélasquez à l'admiration qu'il porte à ce tableau, avoue pourtant ne l'avoir jamais examiné *de visu*²¹ (fig. 2). Bien plus, depuis de nombreuses années, il évite de le voir, collectionnant cartes postales et livres où figure le chef-d'œuvre²². Les variations sur divers tableaux de Cranach exécutées par Picasso à la fin des années 1940 trouvent, elles, leur origine dans les cartes postales que lui envoyait à l'époque son marchand, Daniel Henri Kahnweiler²³. Mais la reproduction se transmet aussi par l'intermédiaire du journal. Roy Lichtenstein, pour son *Portrait de George Washington* d'après Stuart, s'est inspiré d'une version xylographiée de ce tableau parue dans un journal hongrois²⁴. Dans le même ordre d'idées, Joseph Cornell fait figurer dans *Cassiopea* une reproduction de la *Madone à l'Enfant* de Piero della Francesca. Ce tableau faisait la couverture du numéro de décembre 1957 de la revue *Art News* présentant un article sur... Joseph Cornell²⁵. Il songea donc à l'utiliser. Parfois le travail se fait à l'instigation d'un conservateur de musée ou d'un critique. Ainsi au Schloss Gottorf Schleswig fut organisée en 1969 une exposition «Napoléon». A cette occasion, il avait été demandé à différents artistes, dont Richard Hamilton, de compléter une carte postale d'une esquisse de David représentant l'empereur. Deux ans plus tôt, Jean Clay avait suggéré à sept de ses amis (Dufour, Erro, Fromanger, Monory, Recalcati, Velickovic, Chambas) de réaliser une œuvre en rapport avec le tableau de Topino-Lebrun *La mort de Caius Gracchus*.

²⁰ La culture, même vue sous l'angle du musée imaginaire, est toute relative. La *Joconde* est reconnue sans problème dans *L.H.O.O.Q.* Mais lorsque Evangeline Tabasco, artiste américaine, dessine malicieusement barbe et moustache sur une toile de Mondrian, seuls les connaisseurs — de l'œuvre précédente — apprécient !

²¹ SYLVESTER D., *Interviews with F. Bacon*, Londres, Thames and Hudson, 1975, p. 38.

²² ROTHENSTEIN J. - ALLEY R., *F. Bacon*, New York, Viking Press, 1964, p. 72.

²³ SELLO K., *Kunst als zweite Natur*, in *Nachbilder*, op. cit., p. 144.

²⁴ COPLANS J., *Talking with R. Lichtenstein*, in *Art Forum*, mai 1967, p. 34.

²⁵ WALDMAN D., *Joseph Cornell*, Paris, Fayard, 1977, p. 29.



Fig.2.
Francis BACON,
*Etude d'après le
portrait du pape
Innocent X de
Velasquez, 1953.*
Huile sur toile, Iowa,
coll. Des Moines
Art Centre.

La reproduction, en plus d'être prétexte, peut aussi apparaître comme thème de l'œuvre nouvelle. Roy Lichtenstein offre à cet égard un exemple parlant. Il ne s'intéresse pas tant à l'œuvre qu'à sa transcription photographique dont la trame rejoint celle de son style propre « When I do a Mondrian or a Picasso it has, I think, a sort of sharpening effect because I'm trying to make a commercialised Picasso or Mondrian or a commercialised Abstract Expressionist painting »²⁶. Lichtenstein ne travaille que sur base de reproductions et tire de l'éventuelle médiocrité de celles-ci des effets nouveaux. Dans ses variations sur les cathédrales ou les meules de foin de Monet, il s'interroge autant sur

²⁶ *Art about Art, op. cit.*, p. 110.

l'impressionnisme que sur les reproductions déformées au point de vue des coloris qu'en donnaient les anciens livres d'art. Malcolm Morley, Britannique émigré aux U.S.A., entoure ses œuvres d'un encadrement blanc témoignant ainsi que l'inspiration première lui est venue d'une reproduction et non de l'original. Nous sommes ici au cœur de la démarche du Pop Art dont une des caractéristiques est d'inclure au sein de l'œuvre trois niveaux de réalité différents: un objet (l'œuvre d'art), son image de masse (la reproduction) et le tableau pop lui-même²⁷.

La reproduction peut enfin fournir le matériau même de l'œuvre. Les collagistes recourent très souvent à des fragments de reproductions collés (Malevich, Schwitters...), intégrés dans un montage photographique (Heartfield) ou tirés en sérigraphie (Rauschenberg, Warhol). La reproduction peut aussi être manipulée en œuvre (Cordier) ou devenir le support matériel de l'œuvre: Marcel Duchamp fait quelques ajouts sur la reproduction, l'autrichien Rainer Arnulf la recouvre d'un réseau de lignes et intitule de façon significative ses travaux *Übermalungen* ou *Überzeichnungen*.

La reproduction photographique de l'œuvre d'art apparaît, au terme de cette brève analyse, comme condition particulière de la production du nouveau type d'œuvre baptisé ici «référence explicite» et, de façon inséparable, comme condition d'une perception complète de ce type d'œuvre. Effet dérivé de l'existence du musée imaginaire, la «référence explicite» justifie l'importance de cette réalité nouvelle. La technique picturale, le *faire* du tableau qui transparaît si peu sur la photographie, était l'objet de l'attention minutieuse de la part des copistes qui travaillaient au musée, face à l'œuvre originale. Mais la «référence explicite» s'accorde au mieux avec l'idée d'un musée d'images, elle qui ne s'intéresse désormais plus qu'à l'image, au *voir* du tableau.

Constatons enfin que l'apparition de la photographie, plus qu'une menace vis-à-vis de la capacité de l'art à représenter le réel, apporte à l'art de peindre un redoublement de sa fonction imageante dont on vient de voir qu'il se nourrit lui-même.

²⁷ Voir à ce sujet: KELLER J.-P., *Pop Art et évidence du quotidien. Pour une sociologie du regard esthétique*, Lausanne, L'âge d'homme, 1979.

CHRONIQUE ARCHÉOLOGIQUE DU SERVICE DES FOUILLES DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

PALÉOMÉTALLURGIE: SAUTOUR (NAMUR)

Repéré grâce à une information orale du garde forestier, Monsieur Henriet, le site de Sautour (superficie environ un demi-hectare) est localisé dans le bois de Sautour en bordure d'une terrasse qui surplombe un vallon où coule un ruisseau. Sur le sol et la pente du vallon, on peut constater la présence de très nombreuses scories, de quelques culots de fer et, en certains endroits, d'une terre fortement rubéfiée. Les fouilles de Romedenne et Franchimont avaient révélé la nécessité de mettre au point une nouvelle méthodologie d'exploration. A Romedenne, la découverte des bas-fourneaux était en fait fortuite et due au travail des excavatrices; à Franchimont, malgré toutes nos précautions et les affirmations des fouilleurs amateurs, il ne fut pas possible de mettre au jour un seul creuset. Deux éléments expliquent cet échec: la très faible profondeur des vestiges et la dimension extrêmement réduite des creusets. Ici, grâce à une prospection préalable du site à l'aide d'un magnétomètre à protons, nous avons pu localiser, sur une surface de 500 m², deux anomalies magnétiques. Nous avons pu, par ailleurs, déterminer que ces anomalies se trouvaient à très faible profondeur. Nous n'avons pu exploiter l'anomalie la plus nette, localisée sous une souche que nous nous efforçons de détruire sans entamer le terrain. Nous avons donc porté notre attention sur la seconde anomalie que rien sur le chantier ne permettait de soupçonner.

La première opération consista à débroussailler le terrain et à enlever la couche d'humus. Très rapidement, sont apparus de nombreux fragments de terre cuite de couleur beige, du type de ceux retrouvés sur les sites de Romedenne et de Franchimont. Leur dégagement à la truelle s'avéra trop rapide et destructeur. Il fallut poursuivre avec des outils plus légers. Nous avons pu ainsi faire apparaître un petit muret de terre cuite dont l'épaisseur était variable (max. 20 cm, min. 5 à 7 cm), dessinant un demi-cercle irrégulier. A l'intérieur nous avons retrouvé un second demi-cercle constitué de pierres dressées dont certaines étaient partiellement vitrifiées. Nous avons pu poursuivre ces deux tracés, en négatif, grâce à la présence d'une couche de terre noircie par du charbon de bois et des fragments de terre cuite. Au centre, le creuset de forme elliptique (diamètre N/S: environ 50 cm, diamètre E/O: environ 60 cm) était comblé par un amas de terres cuites de couleur beige ou rougies, de quelques pierres de petit format et de

scories. L'enlèvement de ces matériaux a permis de dégager complètement le creuset qui était entièrement tapissé d'une couche de scories. La forme tronconique du creuset laisse supposer que la coulée se faisait au sud-est et peut-être la ventilation au nord-est.

La fouille de ce bas-fourneau n'est pas encore terminée. Nous envisageons cette année d'étendre nos investigations par une série de sondages dans les environs du four. Il sera aussi utile d'établir une stratigraphie du site et de tenter de répondre à la double question de la ventilation et de la coulée de la scorie. Jusqu'à présent aucun élément ne permet de dater le four de Sautour; on peut espérer que l'exploration des abords permettra de fournir une réponse valable à cette autre question cruciale.

P. DEFOSSE

FOUILLES PROTOHISTORIQUES

DIXIÈME CAMPAGNE DANS LES FORTIFICATIONS DU BOUBIER (CHÂTELET)

En 1984, les recherches dans le site fortifié du bois du Boubier se sont partagées entre l'enceinte (où l'on développa un décapage en plan sur le versant - tranchée IX) et le mur de barrage (zone X). L'objectif fut de contrôler ici la présence d'éventuels poteaux implantés dans la façade de la période IB. Un seul trou de poteau peu profond et sans bloc de calage fut repéré. Ceci tend à faire admettre l'hypothèse d'une structure autoportante ne comportant pas d'implantations profondes.

Au stage de fouilles succédèrent, sur le chantier, des séances pratiques du cours de Technique des fouilles préhistoriques et protohistoriques. Elles furent consacrées à la lecture et au relevé de toute la partie inférieure de la grande stratigraphie de 15 m de long (côté Est de la zone X) correspondant au profil Ouest de la tranchée I.

La stratigraphie fut relevée jusqu'au sol en place et comporte les fossés des périodes IA et IB. Les deux empièvements des chemins de ronde IA et IB furent identifiés ainsi que l'assemblage avec pierres de calage des rondins horizontaux formant la façade IB.

Pierre-P. BONENFANT

L'OCCUPATION INTERNE DU RETRANCHEMENT DU BOUBIER PREMIÈRE CAMPAGNE

Une première campagne de fouilles a été menée à l'intérieur de la fortification du Bois de Boubier du 9 au 27 septembre et les 1, 2, 3 et 10 novembre 1985 par une équipe composée de Thierry Van Compennolle (Aspirant du F.N.R.S.), Corinne Licoppe (architecte), Cécile Evers, Didier Viviers, Marie Schuiten-Van Hasselt, Fabienne Blanchaert, Anne-Françoise Martin, Karine Verpoort, Kai Fechner et Carine Bamps (étudiants à l'U.L.B.). Elle a pu être organisée grâce à l'aide administrative et matérielle du Service des Fouilles de l'U.L.B. Nous tenons à exprimer toute notre reconnaissance à

M. Pierre-P. Bonenfant, directeur du Service des Fouilles, qui non seulement nous a autorisés à étudier une partie d'un des sites auxquels il consacre des recherches attentives depuis plusieurs années¹, mais aussi nous a encouragés dans cette entreprise tout en nous la laissant mener à notre gré.

Les résultats obtenus se sont avérés à la mesure de nos espérances: l'ouverture de deux longues tranchées (7 × 3 m et 16 × 1,5 m) dans la zone centrale du site a permis la découverte d'un empierrement constitué de petits blocs de grès. La fouille horizontale de ce niveau a été complétée par deux sondages stratigraphiques dont l'un a été poursuivi jusqu'au banc rocheux. Le niveau correspondant à l'empierrement a livré une quantité assez importante de céramique protohistorique. Le mauvais état de conservation des fragments récoltés, qui pour la plupart sont de petite taille, empêche pour l'heure une datation plus précise de la structure. La fonction de celle-ci n'a pas encore pu être définie. Sur un terrain en pente, un empierrement pourrait avoir eu pour rôle de lutter contre l'érosion tout en assurant un meilleur drainage de la surface du sol. La quantité de céramique récoltée et la nature de l'endroit, un plateau en légère pente à l'abri des vents dominants et bien protégé par l'enceinte, suggèrent que les restes découverts sont ceux d'un habitat permanent. Les prochaines campagnes de fouilles auront pour but de déterminer l'extension, la structure et la datation de l'habitat protohistorique.

Thierry VAN COMPERNOLLE

HASTEDON (NAMUR): RECHERCHES SUR LE MUR DE BARRAGE

Hastedon, situé dans les faubourgs nord de Namur, est l'une des fortifications protohistoriques les plus célèbres de Belgique. Dès la fin du XVIII^e siècle, elle passa pour l'oppidum des Aduatiques, assiégé par César. A diverses reprises, on a tenté de vérifier sur le terrain cette identification: dès 1865, la commission archéologique chargée par Napoléon III de retrouver les sites des batailles de César, effectua des travaux restés inédits. Puis, en 1872, la Société archéologique de Namur crut y reconnaître les vestiges d'un *murus gallicus* tel que César l'avait décrit. Toutefois, la date de 450 av. J.-C. obtenue pour la destruction du rempart, de même que l'absence de vestiges de l'âge du Fer dans l'espace interne, ont amené à écarter l'identification avec l'oppidum des Aduatiques. Reste posé le problème de la structure des deux parties constitutives de ce rempart enfermant une surface de 12 ha: l'enceinte périphérique et le mur de barrage du côté du plateau. C'est peut-être là, dans ce dernier secteur, que l'on a rencontré le plus de difficultés. Les fouilles de 1872 éludèrent le problème. Dans les années 1950, le professeur De Laet réalisa une coupe en un point du mur de barrage.

Des lotissements étant imminents dans les parages de l'isthme, le Service archéologique de fouilles de sauvetage pour la Wallonie entreprit une fouille d'urgence (voir *Activités 84-85 du S.O.S. Fouilles*, IV, 1986, pp. 227-229) à laquelle purent prendre part les étudiants stagiaires du cours de Technique de fouilles de notre Université pendant l'été 1985. Les travaux effectués à la grue, comportant des relevés stratigraphiques importants, des décapages horizontaux de contrôle, permirent de mettre en œuvre des techniques variées.

¹ Voir *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, II, 1980, pp. 135-138; III, 1981, pp. 156-158; IV, 1982, p. 121; VI, 1984, pp. 106-107.

Si la localisation du fossé comblé précédant le mur de barrage pose un problème, signalons la découverte, au sommet d'un remplissage du contre-profil I, d'une fosse oblongue renfermant des restes de foyer (charbon de bois et terre rubéfiée) associés à des tessons de céramique.

Ce matériel fut étudié dans le cadre du cours d'Étude approfondie de questions de préhistoire. Il s'agit de vaisselle remontant au Bronze final, vers 750 avant J.-C.

Les analyses palynologiques, pédologiques, géologiques, anthracologiques et C₁₄, effectuées ou en cours, élucident progressivement le problème tandis que de nouveaux sondages en cours sur place laissent entrevoir dès à présent des recouvrements intéressants.

Pierre-P. BONENFANT

FOUILLES MÉDIÉVALES ET POST-MÉDIÉVALES

LES FOUILLES DE L'ABBAYE DE VALDUC (fig. 1)

Depuis l'année 1982, les stages de fouilles du Cycle de Valorisation de notre section se poursuivent dans le domaine de Valduc où s'élevait jusqu'à la Révolution française une abbaye cistercienne, fondée en 1232 par Henri II de Brabant.

Si plusieurs dépendances du monastère subsistent encore, il n'est pas aisé, par contre, de localiser les bâtiments conventuels ni l'église. Ceux-ci furent complètement rasés après la vente comme biens nationaux. Rachetés par un entrepreneur, un certain Wéry, la démolition fut poussée, à plus d'un endroit, jusqu'aux assises de fondation dans le but de revendre les matériaux. Nous avons pu ainsi situer trois aires de nettoyage des briques récupérées. De surcroît, on ne possède aucun plan de l'abbaye.

En 1983, nous nous demandions si les murs découverts (tranchées II et III) ne se situaient pas aux abords du cloître. Les nouvelles fouilles nous ont permis de constater, en effet, que les derniers états observés appartenaient principalement à la galerie d'un cloître, construits en briques plus résistantes et de dimensions plus réduites. Ils peuvent être attribués aux derniers remaniements apportés à l'abbaye par l'architecte Dewez durant les années 1770.

Les extrémités d'un des murs intérieurs bordant le jardin du cloître furent mises au jour durant la campagne de 1984 dans les tranchées VII/2 et X. Ainsi fut déterminée sa longueur qui était de 27 m 50 et son orientation : N-E/S-W. Les fondations massives de ce mur (1 m 60 d'épaisseur) et l'abondance des ardoises brisées rencontrées dans les déblais indiquent que la galerie devait être couverte d'ardoises et sans doute comporter un étage. La largeur de cette galerie était au sol de 4 m. Elle était pavée de grandes dalles de schiste irrégulières dont une série fut retrouvée *in situ*.

Forts de toutes les indications et mesures ainsi recueillies, nous avons ouvert cinq tranchées en 1985, ainsi que deux tranchées de sondage dans le but de situer le cloître dans son ensemble et de trouver la position de l'église.

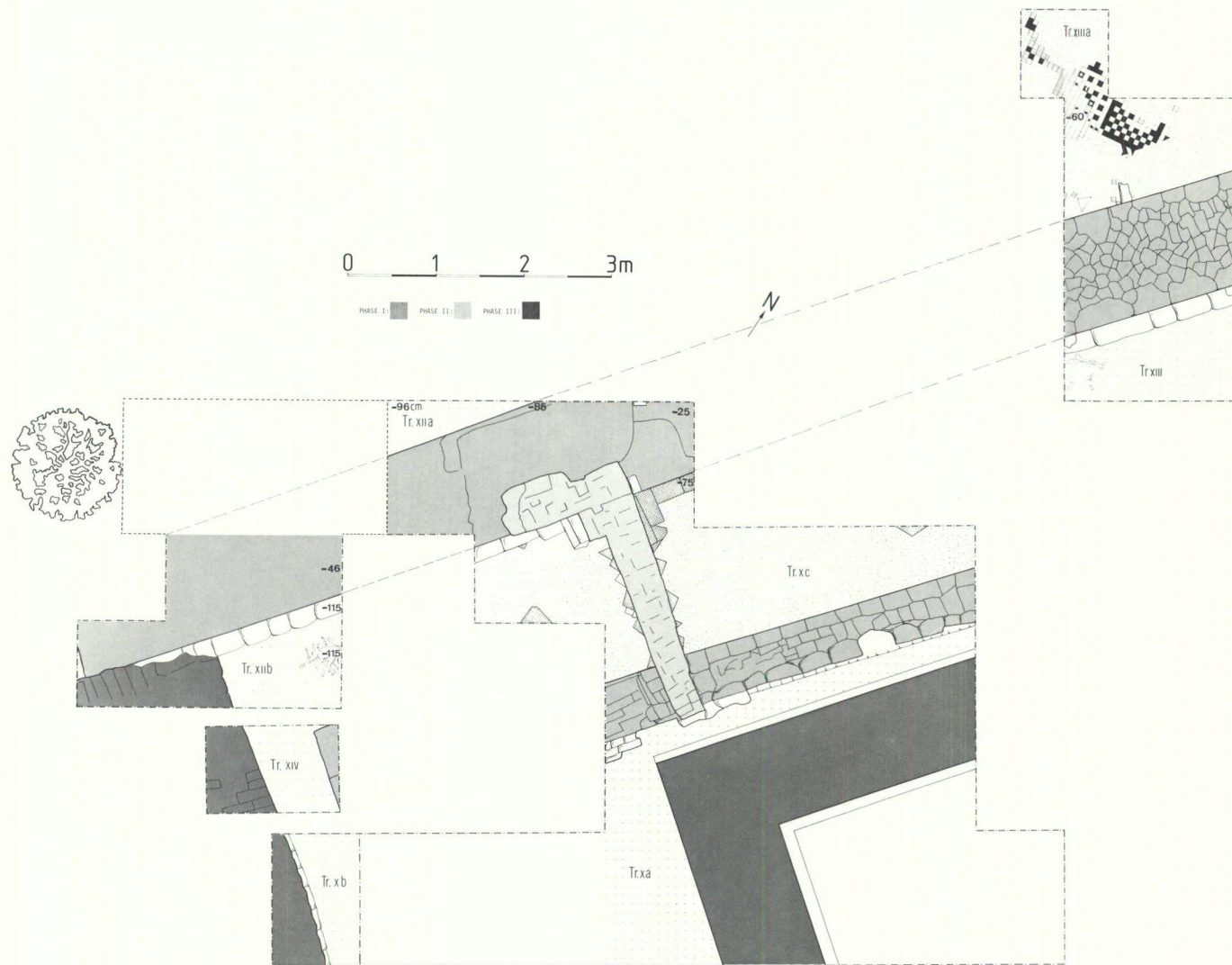


Fig. 1. Abbaye de Valduc - Plan des Fouilles de 1985.

La tranchée Xb permet de suivre le mur extérieur de la galerie et sa rencontre avec un mur qui ne peut être que celui de l'église située en bordure N. du cloître. La tranchée Xc nous a donné la possibilité de déceler trois phases de construction. La galerie du cloître Dewez étant la plus récente, nous l'appellerons la phase III. Arasé pour permettre cette construction, un mur élevé sans fondation appartient à une phase précédente, la phase II. Il est construit à même le carrelage de la galerie (largeur 3 m) d'un cloître préexistant. Pavée de dalles de pierre (20/20 cm) bleu gris et blanche — certaines sont encore en place —, cette galerie était bordée au nord par le mur de l'église et du côté jardin par un mur dont le blocage interne était fait de larges briques disposées de façon irrégulière. Le parement externe était réalisé en pierres de Gobertange bien appareillées. Cette construction constitue notre phase I. Grâce à la tranchée XI, nous avons localisé le troisième angle du cloître. Celui-ci jouxte un bel escalier de quatre marches en dalles de Gobertange, qui fut ensuite muré. Si la tranchée XII mit au jour une partie du mur de l'église, c'est dans la XIII que le carrelage médiéval de celle-ci apparut : il présente un dessin en damier de carreaux de terre cuite (6/6 cm), glaçurés de vert foncé et de jaune. Semblable pavement polychrome se retrouve, entre autres, dans la crypte de l'ancienne abbaye Saint-Laurent de Liège, à l'abbaye de Boudelo de Gand ainsi qu'à Louvain dans la maison de « MOYSES JUDENS, presbyter Judeorum » (L. DEQUEKER in *Onze Alma Mater*, 1984, n° 2, pp. 101-128). La tranchée XV amena la découverte du quatrième angle du cloître de Dewez dont le plan parfaitement carré avait donc des murs de 27 m 50 du côté jardin.

À la clôture du chantier, l'image de l'abbaye de Valduc à la veille de sa destruction commence à ressurgir tant en ce qui concerne l'emplacement de l'église que la disposition et l'allure du cloître. De plus, un état antérieur transparait. En 1986, l'essentiel de nos efforts portera sur l'église elle-même. Depuis 1984, plusieurs squelettes furent également découverts. Ils sont actuellement étudiés au Service des Fouilles par le Docteur Parisel.

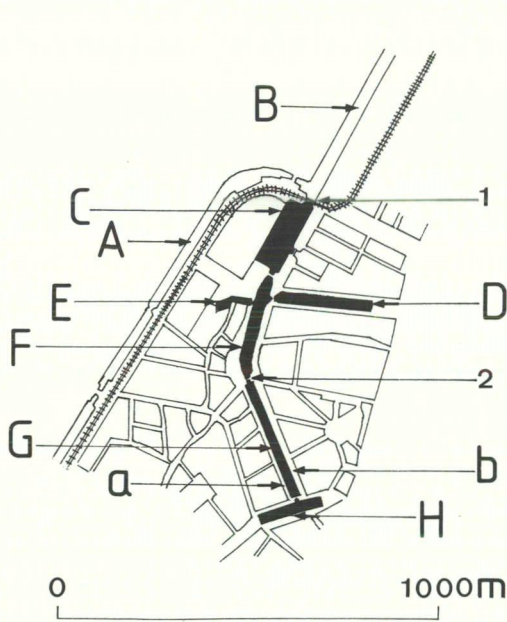
La campagne de 1984 s'est déroulée du 30 juillet au 10 août avec la participation de sept stagiaires du Cycle de Valorisation ainsi que, pendant deux semaines, par des étudiants de licence en stage. La campagne de fouilles 1985 s'est échelonnée du 24 juin au 12 juillet et fut suivie par douze participants.

Madeleine LE BON

LE PONT LÉOPOLD À BRUXELLES

Entre 1880 et la première guerre mondiale, tout le système de bassins portuaires aménagé à Bruxelles en deçà des boulevards fut progressivement comblé (voir fig. 2). Des plans et de nombreuses photographies anciennes nous restituent les aspects matériels et l'atmosphère de ce paysage urbain disparu. Grâce aux grands travaux provoqués ces dernières années par la création du métro, nous en rencontrons également les vestiges, notamment ceux des ponts.

D'un bassin à l'autre, la communication s'effectuait par un étroit goulet enjambé par un pont mobile; au total six ponts levants ou, plus souvent, tournants existèrent. En octobre 1979, fut mis au jour sur les chantiers de la STIB une grande roue de fonte de près de 5 m de diamètre qui servait à faire pivoter le pont des Barques entre le bassin des Marchands (vers Sainte-Catherine) et le bassin des Barques (vers le nord). Soigneusement démontée, la roue a été réinstallée dans la pièce d'eau qui jouxte l'église Sainte-



Bruxelles Bassins

- 1: Pont Léopold
- 2: Pont des Barques

- a: Quai aux Briques
- b: Quai aux Bois à Brûler

- A: Canal de Charleroi
- B: Canal de Willebroeck
- C: Grand Bassin
- D: Bassin de l'Entrepôt
- E: Bassin aux Fumiers
- F: Bassin des Barques
- G: Bassin des Marchands
- H: Bassin de Sainte Catherine

Fig. 2. Bruxelles: bassins du port.

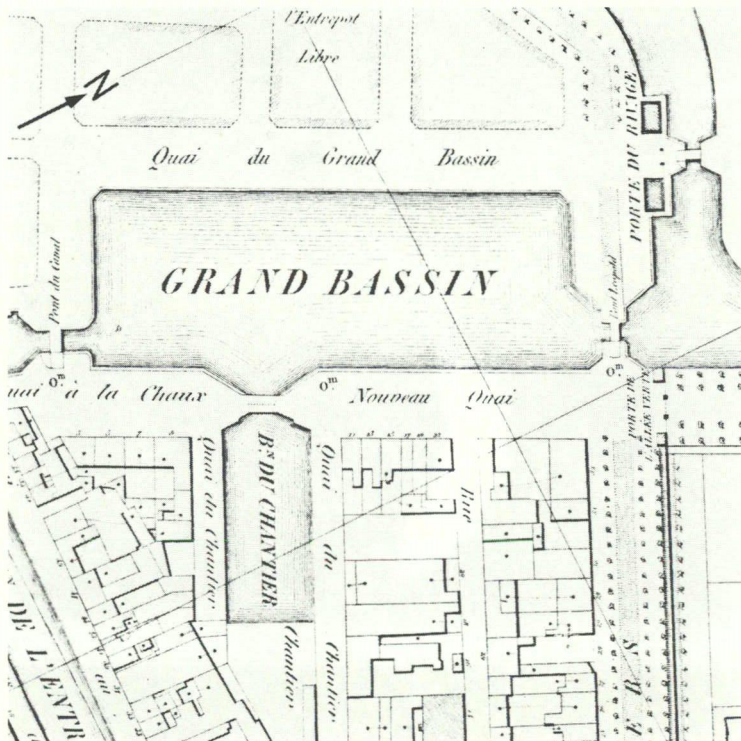


Fig. 3.
Extrait du
plan de
W.B. Craan
(1837).

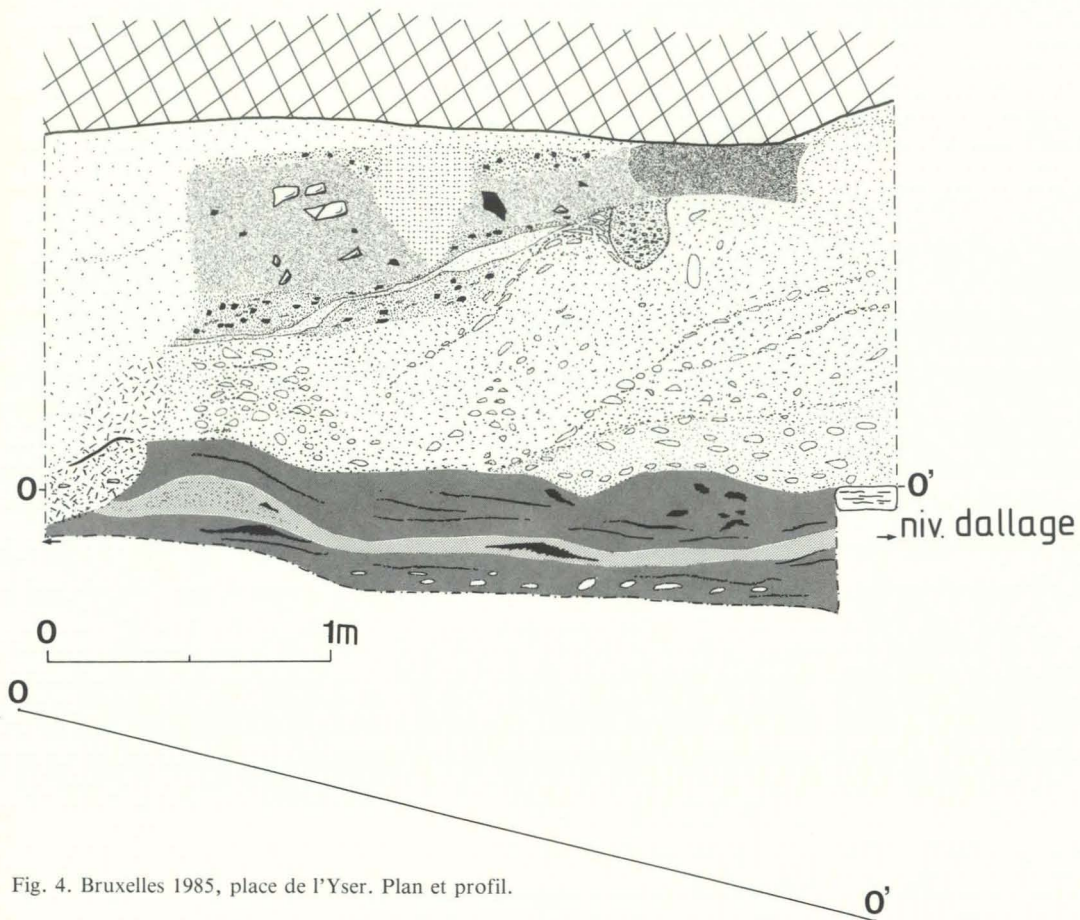
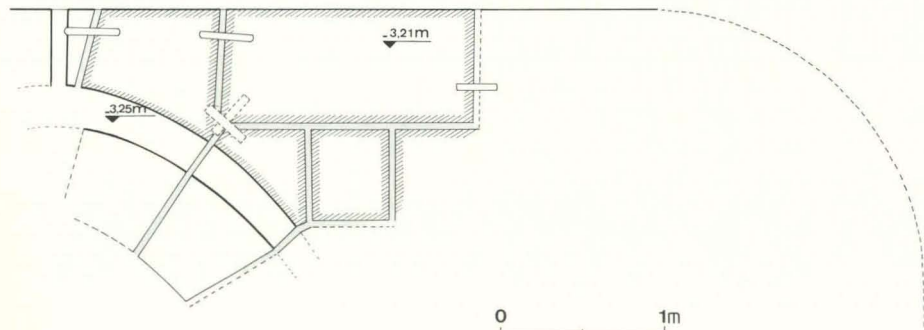


Fig. 4. Bruxelles 1985, place de l'Yser. Plan et profil.

Grand Bassin

Canal de Willebroeck



Catherine, entre les quais aux Briques et au Bois à Brûler. Trouvée *in situ*, elle était placée primitivement sur un socle de pierres de taille, en contre-bas de la culée du pont et sous le tablier de celui-ci, à 1 m 50 de profondeur sous le niveau actuel de la voirie, qui ne devait guère différer du niveau de l'époque.

C'est la découverte d'un socle de pierres analogue que Monsieur Beauvin, ingénieur de la STIB, nous signala en septembre 1985, dans les chantiers de la place de l'Yser. Nous avons affaire ici au dispositif du pont tournant qui franchissait la jonction du Grand Bassin et canal de Willebroeck (voir fig. 3). Ce pont appelé le pont Léopold, joignait le boulevard d'Anvers au boulevard de l'Entrepôt (partagé depuis entre les boulevards de Dixmude et du 9^e de Ligne) et qu'empruntait depuis 1841 la ligne de chemin de fer reliant la gare de l'Allée Verte à la gare du Midi.

La roue avait disparu. Il ne subsistait plus que la rainure où devaient rouler les galets (voir fig. 4). Large de 10 cm et profonde de 4 cm, elle indiquait un diamètre de 4 m 80. L'appareil de pierre bleue aux bordures ciselées sur 5 cm était très soigné. Il



Fig. 5. Le pont Léopold en 1899 (d'après Abeels).

mettait en œuvre des blocs épais aux formes beaucoup plus variées qu'au pont des Barques, assemblés à l'aide de petites ancrs de fer. Celles-ci étaient scellées au plomb non seulement aux deux extrémités mais tout au long et croisées dans un cas (où il n'en subsistait plus que les trous de scellement). Le bord arrondi, vers le canal de Willebroek, amorçait sa courbe à environ 4 m 60 de l'axe de la roue.

Tout ce dispositif de pierre, situé à 2 m 30 sous l'actuel niveau des rails de tram, se trouvait recouvert par une couche de vase gris foncé, épaisse de 18 cm (voir fig. 4). A son sommet se trouvait placé, perpendiculairement au quai et bien horizontalement, un madrier de bois de section rectangulaire (11 cm/4 cm). Les vases sombres étaient finement stratifiées et comportaient de nombreux restes de bois noircis. Un lit de sable plus clair pouvait s'observer. Il s'agit manifestement de dépôts sédimentaires qui contrastent avec les remblais rapportés successivement par-dessus et formés essentiellement de briquillons divers, de paquets de sables et de graviers.

D'autres vestiges recueillis dans le chantier de la place Saintelette, les nouvelles possibilités offertes place de l'Yser par la reprise des travaux, permettront de compléter la vue qui s'esquisse ici (non sans poser d'ailleurs quelques problèmes techniques par la comparaison avec les vestiges du pont aux Barques). Cette contribution à l'archéologie industrielle de la ville de Bruxelles a bénéficié de l'appui logistique et scientifique de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles.

Pierre-P. BONENFANT

CHRONIQUE

Les suggestions concernant la chronique et les exemplaires de travaux (des membres du corps enseignant, des anciens étudiants ou des étudiants) destinés à une recension dans la revue peuvent être envoyés à la rédaction ou directement au responsable de cette chronique: Alain DIERKENS, 110 i, rue Sans Souci, 1050 Bruxelles.

I. LISTE DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 1985*

Sous-section Préhistoire-Protohistoire

GILLAUX-GOSSELIN, Françoise — Contribution à l'étude du site rubané de Darion (Lg): la fosse 128 (1982); *directeur*: M. P.-P. Bonenfant.

Sous-section Antiquité

DECOCQ, Claude — Le jouet dans l'Antiquité gréco-romaine; *directeur*: M. J.-Ch. Balty.

LACROIX, Isabelle — Recherches sur la statuaire royale de l'Ancien Empire égyptien; *directeur*: M. R. Tefnin.

DELMOTTE, Dominique — Les sarcophages paléochrétiens à double registre et *imago clipeata*; *directeur*: M. J.-Ch. Balty.

SEEWALD, Zahava — L'iconographie dans la mosaïque des synagogues en Palestine; *directeur*: M. J.-Ch. Balty.

VAN COMPERNOLLE, Thierry — L'influence de la politique des Deinoménides et des Emménides sur l'architecture et l'urbanisme sicéliotes; *directeur*: M. Ch. Delvoye.

VERPOORT, Karine — L'illustration du mythe d'Achille dans la mosaïque et la peinture; *directeur*: M. J.-Ch. Balty.

* Je tiens à remercier Madame J. Friand, secrétaire de la section d'H.A.A., qui a bien voulu, cette année comme les précédentes, établir cette liste et m'aider avec gentillesse et efficacité.

Sous-section Moyen Age-Temps Modernes

- BLONDEL, Véronique — Fortune critique de Frans Floris; *directeur*: M. P. Philippot.
- BÜCKEN, Véronique — Joos Van Winghe (1542/4-1603). Quelques considérations sur l'artiste et son œuvre; *directeur*: M^{me} N. Crifó-Dacos.
- DE COCK, Sabine — Céramiques médiévales du château de Han-sur-Lesse; *directeur*: M. M. de Waha.
- DRAGUET, Vinciane — Le mobilier et la décoration Empire du château de Selys-Longchamps; *directeur*: M. Fr. Souchal.
- DÜREN, Christiane — Recherches sur les papiers-peints dans les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège; *directeurs*: M. Fr. Souchal et M^{me} M. Frédéricq-Lilar.
- LAMBILLIOTTE, Hélène — Etude des bijoux d'époque paléochrétienne des VI^e et VII^e siècles conservés au Musée de Nicosie; *directeur*: M. Ch. Delvoye.
- MATHIEU, Yvette — «Croniques et conquêtes de Charlemagne» par David Aubert. Etude de manuscrit; *directeur*: M. P. Cockshaw.
- MOUVET-DE ROUBAIX, Ghislaine — Recherches sur Epiphanius Evesham et Richard Stevens; *directeur*: M. Fr. Souchal.
- ROTH, Ivona — La syntaxe des archanges dans la peinture médiévale serbe; *directeur*: M. Ch. Delvoye.
- VERBERCKT, Isabelle — Etude du costume dans les retables, XV^e-XVI^e siècles; *directeur*: M^{me} L. Hadermann-Misguich.

Sous-section Art contemporain

- DABIN, Véronique — Approche du Land Art; *directeur*: M. J. Sojcher.
- DE BACKER, Axel — Etude de l'œuvre de Joseph Diongre dans son contexte; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- DE LHONEUX, Pascale — L'importance du bijou dans l'œuvre d'Octave Landuyt; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- DERYCKE, Natalia — Charles Leirens, photographe portraitiste; *directeur*: M. J. Sojcher.
- DIEU, Jean — Le séjour de Jacques-Louis David à Bruxelles (1816-1825) et son influence sur l'école belge; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- ESTENNE, Sophie — Niki de Saint-Phalle: de l'art brut à l'architecture fantastique; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- HANSENS, Marjolaine — Christian Leroy, sculpteur. Etude suivie d'un essai de bibliographie et d'un essai de catalogue; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- LOUIS, Dominique — Akarova. Essai de Monographie. Le portrait et l'auto-portrait dans son œuvre, principalement à travers la danse, la sculpture et la peinture; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- MINNE, Michèle — Deux pionniers de l'art informatique en Belgique: Peter Beyl et Roger Coqart; *directeur*: M. P. Hadermann.
- MOTTE-GRENEZ, Geneviève — René Mels: œuvre gravé; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- PIRAS, Pierre — Peinture murale à Bruxelles; *directeur*: M. P. Hadermann.
- RAVET, Isabelle — L'influence du cubisme, du surréalisme et de l'art abstrait sur la mode en France; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

- RUYTINX, Claire — Contribution à l'étude de l'usage de la couleur dans l'architecture contemporaine: du néo-plasticisme au post-moderne; *directeur*: M. P. Philippot.
- STIERNET, Eric — L'école de Lubumbashi; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- WASTRAT, Jean-Loup — Contribution à l'étude de la citation en peinture; *directeur*: M. P. Philippot.

Sous-section Civilisations non-européennes

- ARRABAL, Maria-Sol — L'orfèvrerie précolombienne en Colombie; *directeur*: M. M. Graulich.
- AYALA-WIETS, Gabriela — Figurines en terre cuite de la Tolita (Equateur); *directeur*: M. M. Graulich.
- CLAES, Philippe — Etude d'une collection de céramiques anciennes des environs de Yaoundé; *directeur*: M. P. de Maret.
- DUSTIN, Martine — Etude du masque miniature Dan (de Côte d'Ivoire et du Libéria) à partir de la collection du Musée Royal d'Afrique Centrale; *directeur*: M^{me} M.-L. Bastin.
- GHIN, Philippe — Problèmes et tendances de la muséologie en Afrique subsaharienne; *directeur*: M. P. de Maret.
- MARTIN, Anne-Françoise — La sculpture Recuay; *directeur*: M. M. Graulich.
- MUSETTE, Pascale — Quelques aspects de l'habitat et du mobilier Touareg; *directeur*: M. P. de Maret.
- SCHOONHEYT, Anne — Etude de la collection de vases Chancay du Musée du Cinquantenaire; *directeur*: M. M. Graulich.
- TANTER, Muriel — L'architecture andine de l'Intermédiaire récent; *directeur*: M. M. Graulich.
- VASQUEZ-LOPEZ, Angeles — Scènes de trône maya; *directeur*: M. M. Graulich.
- WALACHNIEWICZ, Annick — Aspects de l'architecture en Afrique australe; *directeur*: M. P. de Maret.
- WILLEMS, Karin — Les masques Senoufo; *directeur*: M. L. de Heusch.

Sous-section Musicologie

- CHIPF, Ann — Traditions et rénovations scéniques à Bruxelles au Théâtre de la Monnaie de 1900 à 1914; *directeur*: M. R. Wangermée.
- GENGOUX, Thérèse — Le recueil de pièces de guitare de Fr. Le Cocq de 1729. Etude du recueil et transcription d'un choix de pièces; *directeur*: M. H. Vanhulst.
- KLARIC, Marianne — La vie musicale à Bruxelles pendant l'occupation allemande (1940-1944); *directeur*: M. R. Wangermée.
- LOCHNER, Fabian — Arnold Clérinx (1816-1898), facteur d'orgues limbourgeois; *directeur*: M. D. Bariaux.
- THOMAS, Christian — Les relations entre Frédéric Devreese et André Delvaux considérées en tant qu'exemple typique des rapports possibles entre la musique et le cinéma; *directeur*: M^{me} M. Haine.
- VAN DIJCK, Stéphane — Van Lerberghe-Fauré. Du langage poétique au langage musical; *directeur*: M. R. Wangermée.
- VAN HYFTE, Joëlle — Karol Szymanovski. Son œuvre pour piano, sa vie, profil de ses œuvres; *directeur*: M. R. Wangermée.

II. RÉSUMÉS DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1985)

Ces résumés ont été rédigés par les auteurs des travaux.

1. Philippe CLAES, *Contribution à l'étude de céramiques anciennes des environs de Yaoundé*. 1 vol. texte, 158 p. ; 1 vol. planches, 40 pl. + inventaire 35 p. (directeur: M. P. de Maret).

Ce mémoire a été conçu dans l'espoir de répondre à trois objectifs: mener une première étude s'attachant à une description systématique des céramiques anciennes de Yaoundé; élaborer un langage descriptif adapté à cette céramique; donner quelques axes qui pourront guider les recherches futures dans cette région d'Afrique. A cette fin, nous avons procédé à l'analyse d'une partie du matériel archéologique récolté par M. P. de Maret lors des missions archéologiques effectuées en 1980, 1981 et 1983 dans le village d'Obobogo (banlieue sud de Yaoundé) et par nous-même en 1983 dans le village d'Okolo (banlieue nord de Yaoundé).

L'étude porta principalement sur les vestiges céramiques (10.319 tessons), le matériel lithique (éclats, meules, broyeurs, pierres à rainures, outils polis), les restes de flore (charbon de bois, graminées), ainsi que les fosses qui ont livré ce matériel. Les restes de faune, les traces d'activités métallurgiques et les données radiométriques avaient déjà fait l'objet d'analyses antérieures.

Au terme de cette étude, les acquis sont les suivants: d'une part, une première classification typologique des vestiges céramiques d'Obobogo et d'Okolo a été dressée; d'autre part, un langage descriptif adapté à cette céramique a été élaboré de manière à être, par la suite, complété et étendu à toute la céramique de la région. Certaines directions dans les recherches futures ont également été dictées.

En ce qui concerne la céramique, une attention particulière devrait être accordée aux techniques utilisées pour la décoration des parois des récipients. Nous avons en effet constaté une priorité au décor tracé pour des céramiques plus récentes (dès le 2^e siècle bc), alors que le décor obtenu par impression apparaît plus tôt et de manière plus abondante (jusqu'au 2^e siècle bc). Il conviendrait donc de vérifier si ces techniques décoratives sont un indicateur chronologique ou plus simplement, le fait d'une mode propre à un site. Pour ce faire, un échantillonnage plus important s'impose. La roche (dolérite verdâtre) utilisée pour la confection d'outils polis est inconnue dans la région prospectée tandis qu'elle est clairement attestée à 130 km au nord et à 90 km au sud des sites étudiés. Il faudrait mettre à profit ce rapprochement au cours de nouveaux travaux sur le terrain. La fonction première des fosses dans lesquelles a été découverte la totalité du matériel devrait également faire l'objet d'attention particulière. Leur forme et la présence de terre s'apparentant à du sable dans le fond de celles-ci laisse envisager l'hypothèse d'un usage premier de silos à grains. Enfin, dans la même optique, il conviendrait de procéder à l'analyse des deux graminées de millet de genre *pennisetum sp* découvertes incluses dans la pâte de deux tessons afin de savoir s'il s'agit d'une espèce domestique. Une précision de ce type serait capitale pour la compréhension des premières formes d'agriculture en bordure nord de la forêt équatoriale.

En définitive, cette recherche est la première d'une longue série dans la région de Yaoundé. Elle n'a que la prétention d'avoir dressé, en pionnier, les caractéristiques de la céramique de cette partie d'Afrique Centrale ainsi que d'avoir décelé différents axes qui guideront les recherches futures.

2. Axel DE BACKER, *L'œuvre de Joseph Diongre (1878-1963) dans son contexte architectural*. 1 vol. texte, 225 p. ; 1 vol. illustrations, 107 pl. (directeur: M. Ph. Roberts-Jones).

Indécise ou polyvalente selon les avis, l'architecture de Joseph Diongre témoigne du désarroi d'une génération d'architectes tenaillés entre un éclectisme pâtissier qui surenchérit dans l'essoufflement et l'architecture fonctionnaliste que promeuvent les mouvements modernes (De Stijl, le Bauhaus, Le Corbusier).

Il n'est pas aisé de décrypter l'imbroglia stylistique de son œuvre; tout au plus pouvons-nous décanter certains vecteurs. Après l'épisode éphémère de l'art nouveau, la formulation du modernisme, qui ambitionnait de créer un style universel, mettra deux décennies à s'accomplir. Diongre qui n'entendait pas demeurer en reste de l'actualité fut partagé entre son désir de modernité, ses influences hollandaises (H. Berlage), son amour du métier et de la tradition inhérente formulés par le courant régionaliste, le sceau indélébile de son enseignement académique, et l'impératif besoin de satisfaire sa clientèle.

Une autre raison explique la variété de l'œuvre. L'architecte participa à de nombreux concours. S'il ne les a pas tous gagnés, il a dû concevoir les plans d'un orphelinat, d'une école pour sages-femmes, d'un institut de transmission radiophonique, de logements sociaux en tous genres, d'un casino, d'un bâtiment administratif, d'un bassin de natation et d'un hôtel communal. Ces programmes l'astreignaient à élargir la gamme de ses compétences.

Rusticité de formes et touches fantaisistes cohabitent dans une œuvre qui apparaît parfois antinomique, mais les césures ne sont qu'apparentes entre le coup d'envoi de l'art nouveau, la traînée de poudre agressive des modernes des années 20-25, la synthèse plus tempérée de l'architecture moderne des années 30 et le retour au formalisme classique de l'après-guerre; toutes étapes que Diongre incarne dans l'un ou l'autre de ses bâtiments. Parmi les plus connus, citons l'église Saint-Jean Baptiste à Molenbeek et sa belle structure de béton, l'I.N.R. et la maîtrise virtuose de son organisation interne, la maison communale de Woluwe-Saint-Lambert qui malgré la lourdeur de sa masse n'est pas sans qualités spatiales. N'oublions pas les très remarquables immeubles sociaux de Saint-Gilles (rues du Fort et Combaz), la cité sociale de la rue des Béguines (Molenbeek) et quelques incongruités insolites qui satisferont parfaitement le goût du kitsch actuel comme l'immeuble Carion à Uccle, le cour-Saint-Lazare à Molenbeek ou la maison de l'avenue de l'Escrime. Parmi les nombreuses habitations domestiques, il faut distinguer celles d'avant 1914, éclectiques dans la lignée du siècle précédent, et les autres, influencées de près ou de loin par les idées fonctionnalistes. Dans le premier groupe, son habitation personnelle de la rue Courouble et sa façade très pure sont novatrices pour l'époque. Dans le second, l'habitation Jef Mennekens, avenue Woeste, constitue un exemple rare et talentueux d'architecture de volumes à la manière de R. Mallet-Stevens.

Doté d'une large palette stylistique et d'un talent indéniable, il manque à Diongre la pertinence et l'homogénéité qui singularisent l'œuvre des grands architectes.

3. Claude DECOCQ, *Le jouet dans l'Antiquité gréco-romaine. Etude de l'iconographie du jouet sur les choés de petite taille et les stèles funéraires attiques classiques*. 2 vol., 218 p., 5 p. errata (directeur: M. J.-Ch. Balty).

Un examen approfondi de l'iconographie des choés de petite taille (type particulier d'oenochoés, offerts aux enfants à l'occasion de la fête dionysiaque des Anthestéries) et des stèles funéraires attiques de l'époque classique permet de se rendre compte de la mesure dans laquelle ces types de documents (sur lesquels, pour la première fois, l'enfant est représenté en tant que tel et associé à l'image du jouet) peuvent être considérés comme reflets fidèles du monde du jouet antique.

On constate ainsi que l'éventail des jouets figurés sur les petits choés n'est pas très vaste. L'explication en est sans doute que la majorité des enfants représentés ont moins de quatre ans (âge auquel ne convient encore qu'un nombre limité de jouets) et que cette iconographie concerne surtout les occupations des enfants dans le cadre des Anthestéries.

Quant aux stèles, y apparaît un nombre plus restreint encore de jouets. Ici, la valeur attributive du jouet prime sur sa valeur de support à un jeu qui serait lui-même représenté. Ne sont donc donnés à voir que les quelques jouets considérés par les Grecs de l'époque — artistes mais aussi acheteurs — comme les plus significatifs de l'enfance.

Si stèles et choés peuvent donc fournir une idée assez exacte des premiers jouets des enfants grecs et, à leur suite, des petits Romains (jouets d'ailleurs universels et archétypaux), ils ne permettent pas de se faire une idée précise des jouets caractéristiques de cette civilisation et des jeux qui y étaient pratiqués. C'est à d'autres sources figurées et aux sources littéraires qu'il faudra alors faire appel pour mieux définir en quoi le «jouet de l'Antiquité gréco-romaine» a été différent de celui d'autres époques et d'autres cultures... si tant est qu'il l'ait été.

4. Jean DIEU, *Le séjour de Jacques-Louis David à Bruxelles (1816-1825) et son influence sur l'école belge*. 1 vol., 175 p., 21 ill. (directeur: M. Ph. Roberts-Jones).

David n'avait pas choisi de finir sa vie à Bruxelles. Mais cette ville d'exil devint vite pour le peintre un accueillant asile. Il refusa d'ailleurs, pour continuer à jouir de l'atmosphère propice à la création qui l'entourait, un poste de Ministre des Arts en Prusse et même un retour honorable en France. David vécut en Belgique entouré de sa famille, de ses amis français, de ses anciens élèves belges et d'une foule d'admirateurs. Il récompensa fort civilement ses hôtes par le prêt de ses œuvres à des expositions de charité, par l'honneur qu'il réserva aux manifestations artistiques locales et par l'intérêt qu'il témoigna aux jeunes artistes qui venaient demander ses conseils avertis. Lui-même, loin de la mêlée politique, peignit beaucoup chez nous, surtout avant 1820. Ces œuvres du dernier David, trop souvent décriées, connaissent aujourd'hui un regain d'intérêt, ce qui n'est pas injuste si l'on considère l'originalité, par exemple, du style et de l'inspiration des peintures d'histoire par rapport à ses peintures antérieures. Mais cet «astre froid» que fut David se contenta, en ce qui concerne l'influence directe qu'il eut sur nos arts, de jeter un dernier éclat sur un néo-classicisme belge qui lui devait beaucoup, certes, quant à sa formation et dont le midi plein sonna vers 1820. En 1830, les romantiques éclipsèrent sans doute trop complètement et trop longtemps, aux yeux de la critique, les davidiens de l'Ecole belge. Car tous ces anciens élèves de David, devenus professeurs ou directeurs d'académies, transmirent sans doute à notre histoire de l'art des poussées inspirées par leur formation. Cette phase de notre art, qui se cherche sous

un régime hollandais et un maître français est encore trop mal connue, partant mal appréciée. Plus d'un se plaît encore à s'écrier, à propos du néo-classicisme de nos provinces « Pauvre Belgique ! ». Baudelaire, peut-être, eût sans doute pourtant davantage apprécié notre havre en ces temps davidiens, lui qui écrivit un jour : « David ne sera jamais en baisse chez les gens d'esprit ».

5. Vinciane DRAGUET, *Le mobilier et la décoration Empire du château de Selys-Longchamps*. 1 vol. texte, 162 p. dont 44 p. d'annexes ; 1 vol. illustrations, 163 fig. (directeurs : M. Fr. Souchal et M^{me} M. Frédéricq-Lilar).

Ayant toujours été sensible à « l'âme » d'un lieu, comment, à l'image d'un être humain, mieux s'en imprégner qu'en examinant son « habillement ». Comprendre la raison des différents aménagements d'une pièce ou le choix d'un style trouvera sa place dans notre mémoire.

Situé dans la province de Liège, le château de Longchamps nous a paru convenir admirablement pour la démarche envisagée. Aucune étude approfondie n'avait encore été faite à ce sujet. En outre, les pièces offraient l'avantage de présenter une grande homogénéité de mobilier et de décoration, ce qui nous permit d'approfondir la connaissance d'un style en particulier.

Après une brève introduction théorique sur « l'Empire » et un petit chapitre consacré au château (historique de la famille, époque de la reconstruction et description de l'extérieur) nous abordons l'étude de l'intérieur, objet essentiel de ce travail.

Partant du contexte historico-artistique, notre choix s'est porté sur une analyse stylistique et artistique des œuvres retenues. En effet, ce chapitre ne constitue nullement un « catalogue » exhaustif du château. Seuls ont été repris les pièces et les meubles « empire » capables de recréer l'atmosphère d'une grande demeure provinciale du début du XIX^e siècle. Dans cette même idée, le terme « Empire » fut envisagé dans son sens le plus large, englobant des œuvres allant du Directoire à la Restauration. Et notre attribution, en l'absence d'estampille, fut basée essentiellement sur des caractéristiques de style, appuyée par des comparaisons avec le mobilier officiel daté. Si l'influence française apparaît clairement dans de nombreux cas, certaines particularités provinciales existent néanmoins. Tout au long de ce mémoire, nous nous attachons à les relever, afin de mieux situer le château de Longchamps dans l'orbite artistique de Paris, qui au début du XIX^e siècle constitue un moment particulier de l'histoire de l'art.

6. Philippe GHIN, *Problèmes et tendances de la muséologie en Afrique subsaharienne*. Vol. I, 133 p., 36 pl. ; vol. II : *Annexes et bibliographie*, 98 p. (directeur : M. P. de Maret).

Constatant l'existence de l'intention muséale dans les sociétés traditionnelles (trésors de chefs, d'associations culturelles, ...), l'auteur analyse les causes de l'échec des musées contemporains calqués sur le modèle occidental. Pour chaque problème, des solutions adaptées aux réalités africaines sont esquissées. Après l'historique des institutions, leur rôle est envisagé des points de vue socio-culturels (politique culturelle, rapport avec le public, constitution des collections, etc.) et des points de vue pratiques (architecture, présentation et conservation des objets, formation du personnel, coût et financement, coopération Occident-Afrique, etc.). Le travail est complété par un volume d'annexes, composé d'un répertoire analytique des institutions recensées.

7. Françoise GOSSELIN, *Contribution à l'étude du village rubané de Darion (prov. Liège): la fosse 128*. Vol. I: *Texte*, 145 p.; vol. II: *Planches et annexe*, 74 pl. (directeur: M. P.-P. Bonenfant).

La fosse 128 appartient au secteur domestique du village rubané de Darion, qu'un premier chapitre situe dans le contexte écologique et humain de l'occupation régionale par les premiers paysans néolithiques. De dimensions exceptionnelles, la fosse prend place entre une palissade interne et une petite maison. Des indices d'orientation et de proximité créent des présomptions de contemporanéité entre ces structures et la fosse 128.

L'allure du fond et des remplissages indique qu'il s'agit en fait de trois fosses, dont seule la moitié supérieure est commune. La stratigraphie, la répartition du matériel archéologique et de nombreux remontages de vases autorisent à distinguer, dans l'histoire de la fosse, une fonction primaire (extraction du limon), des fonctions secondaires (ensilage et combustion sont avancés à titre d'hypothèse) et enfin la fonction détritique.

Une place importante est accordée à l'étude du matériel archéologique. Quelques aspects importants de la technologie lithique sont abordés, comme l'hypothèse d'un débitage lamellaire et celle d'une production d'éclats intentionnelle et spécifique, la place respective des éclats et lames dans l'outillage, les chaînes opératoires et les modalités techniques du débitage laminaire et du débitage sur éclat, les caractères métriques et morphologiques des produits et les critères de leur sélection par le Néolithique. La typologie lithique est envisagée en fonction d'un double objectif comparatif. Le premier est la constitution d'une base documentaire qui s'intègre à l'étude ultérieure de la répartition spatiale des activités à l'intérieur du village et, le cas échéant, à la construction d'une chronologie fine. Le second est la mise en évidence de traits culturels permettant de comparer Darion à des sites belges ou étrangers.

Le matériel céramique est traité successivement dans une optique technologique, typologique et stylistique.

8. Fabian LOCHNER, *Arnold Clerinx (1816-1898), facteur d'orgues limbourgeois*. 1 vol. 362 p., 60 p. ill., 20 tableaux de mesures, 5 graphiques, 2 cartes (directeur: M. D. Bariaux).

L'activité étonnante du facteur d'orgues limbourgeois A. Clerinx (1816-1898), qui a profondément marqué le paysage organistique des provinces de Limbourg et de Liège, ainsi que la grande qualité artistique et artisanale de ses instruments justifient une étude systématique qui faisait défaut jusqu'ici. De plus, par leur structure esthétique, les orgues de Clerinx appartiennent à un courant classique dans la facture d'orgue romantique, courant toujours peu connu à cause de l'intérêt prééminent pour l'école «symphonique».

La monographie exige de traiter autant des aspects historiques (biographie, contexte historique) que systématiques (technique, esthétique), aspects dont la seule réunion constitue une approche proprement organologique. La partie *historique* comprend la biographie d'A. Clerinx établie d'après les documents d'archives conservés, ainsi qu'une note sur l'utilisation liturgique des orgues au XIX^e siècle. Le compositeur liégeois Joseph Jongen (1873-1953) est présenté comme titulaire du plus important des instruments de Clerinx: Saint-Jacques à Liège. Quatre de ses pièces d'orgues, probablement conçues pour Saint-Jacques, sont analysées sous l'aspect de leur esthétique sonore. La partie *systématique* consiste en un inventaire analytique des travaux de Cle-

rinx, une analyse détaillée de la structure physique et esthétique des orgues de Clerinx (sur base notamment de mesures de tuyauterie, prises aux instruments de Theux et de Sainte-Croix de Liège) et une analyse des buffets et de leur place dans la sculpture limbourgeoise du XIX^e siècle.

L'activité étonnante du facteur d'orgues Arnold Clerinx (plus de cent constructions nouvelles) couvre les années 1839-1880. Sa productivité est due à un grand atelier (une vingtaine d'ouvriers) installé à Saint-Trond et à des procédés de sérialisation dans la facture des consoles, des sommiers et de la tuyauterie. L'esthétique de ses instruments dérive de structures classiques d'inspiration française, traditionnelle dans cette région, mais elle assume dès le début le romantisme de manière authentique. Vu ses contacts avec d'autres facteurs limbourgeois (Ruëf, Pereboom, Leyser, Vermeulen, Van Dinter), vu la ressemblance de leurs compositions et de leurs buffets, nous proposons de voir en Clerinx le représentant de toute une «école limbourgeoise» de facture d'orgues. Cette école ferait partie d'un courant classique du romantisme qui se place lui-même en opposition avec le romantisme symphonique des facteurs modernistes.

9. Dominique LOUIS, *Akarova. Le portrait et l'autoportrait dans son œuvre, principalement à travers la danse, la sculpture et la peinture*. 1 vol. 238 p., 147 ill. (directeur: M. Ph. Roberts-Jones).

Akarova: c'est par ce pseudonyme à la résonance étrange que s'affiche pourtant une artiste «bien de chez nous». De son véritable nom, Marguerite Acarin est née à Bruxelles le 30 mars 1904. Elle y demeure depuis bientôt 82 ans, marquant ainsi son attachement au sol belge.

L'univers akarovien est habité par une artiste tout entière vouée à l'art qui a choisi de servir tour à tour toutes les formes que celui-ci revêt: c'est-à-dire la danse, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie. Ces deux dernières disciplines vont épouser chaque période de l'artiste en donnant à son œuvre une dimension très personnelle dans laquelle l'humain tient une place prépondérante. Les portraits et autoportraits dansés y puisent la sensibilité, le rythme et le vécu; la sculpture y emprunte une puissance équilibrée et synthétique; tandis que la peinture va garder la couleur et le décor psychologique de l'être. L'Orient, l'Égypte ancienne, l'art tibétain ou africain ont véhiculé leurs bagages culturels, formels et émotifs dans l'œuvre portraituré d'Akarova. C'est de cette synthèse puissante que sont nées des centaines d'œuvres dans lesquelles l'artiste libère sa passion de l'art, son vécu de celui-ci et sa compréhension profonde de la psychologie humaine. De la danse à la peinture il n'y a qu'un pas; Akarova l'a franchi.

10. Anne-Françoise MARTIN, *La sculpture Recuay*. 2 vol., 107 p., 11 cartes, 2 plans, 125 fig. (directeur: M. M. Graulich).

La sculpture Recuay comprend des statues, des reliefs et des têtes-tenons qui se répartissent entre trois centres géographiques: Pashash, Huaraz et Aija (Andes du nord du Pérou). Une analyse stylistique et iconographique tente de montrer que la sculpture de ces trois centres atteste bien un même style Recuay. Le motif dit «de la tête centrale» (tête entourée de félins, d'oiseaux ou d'appendices), le personnage armé d'une massue et, surtout, le félin sont trois des thèmes principaux de la sculpture Recuay. La chronologie des œuvres ne peut être établie avec précision mais il semble que la culture Recuay se développe de 200 B.C. à 600 A.D.

Dans une seconde partie, on essaye de déceler les traits que la sculpture Recuay a pu hériter de la sculpture de Chavin de Huantar (nord du Pérou). On tente ensuite de savoir si certains motifs iconographiques Recuay ont influencé la sculpture des Hautes Terres du Nord et des Hautes Terres du Sud du Pérou. Un chapitre est également consacré aux contacts entre la culture Recuay et la culture mochica (Côte Centrale).

11. Michèle MINNE, *Deux pionniers de l'art informatique en Belgique: Peter Beyls et Roger Coqart*. 1 vol., 167 p., 17 pl., 53 diapositives (directeur: M. P. Hadermann).

Depuis quelque temps, le monde des arts visuels est secoué face à la montée de ce qu'on appelle les nouvelles technologies. De nouveaux moyens artistiques tel l'ordinateur infiltrent le domaine des arts plastiques et disputent la vedette aux crayons et pin-ciaux. Plus inquiétante est la contagion qui amène aujourd'hui certains artistes à intégrer l'informatique dans leur processus créatif. Le phénomène de l'art informatique tend à perdre son caractère confidentiel et marginal.

L'art informatique n'a pas surgi *ex nihilo*, mais s'inscrit dans une tendance importante de l'art contemporain qui privilégie l'expérimentation et utilise les nouveaux moyens mis à sa disposition par la science et l'industrie.

Après avoir tenté de définir et de caractériser l'art informatique, nous avons dégagé les grandes lignes de son évolution depuis 1952, date de la première exposition de travaux informatiques aux Etats-Unis. En Belgique, en 1973, Roger Coqart et Peter Beyls sont les premiers à introduire l'informatique dans leur démarche artistique. Tous deux ont reçu une solide formation scientifique et pratiquent déjà une discipline artistique. Roger Coqart découvre l'ordinateur alors qu'il réalise une œuvre photographique basée sur le hasard. Son expérience photographique interfère constamment sur ses infographies: jeux sur le noir et le blanc, le positif et le négatif, association de photographies et de dessins informatiques. Esprit rationnel et dualité dominant ce travail très diversifié: constructivisme informatique, montages poético-conceptuels et écritures. Peter Beyls produit des happenings dans lesquels il allie son et image. Lorsqu'il découvre les possibilités graphiques de l'ordinateur, il décide de séparer les aspects musicaux et plastiques de ses créations. Son travail sur l'image est avant tout expérimental: œuvres aléatoires, montages photographiques, autoportraits, études sur le comportement d'automates cellulaires, traitement d'images, projets intégrant l'intelligence artificielle. L'ordinateur permet à l'artiste de visualiser des idées et de tester leur potentiel. Peter Beyls qualifie son œuvre de conceptuelle.

12. Ghislaine MOVET-DE ROUBAIX, *Recherche sur Epiphanius Evesham et Richard Stevens*. 1 vol. texte, 115 p.; 1 vol. illustrations, 83 pl., 150 fig. (directeur: M. Fr. Souchal).

Epiphanius Evesham (1570-16??), jeune Anglais de bonne famille, fut, comme on le croit généralement, apprenti sculpteur à Londres chez Richard Stevens (1542-1592), un réfugié des Pays-Bas au moment des guerres de religion. Bien que tous deux aient eu sans doute une carrière active, leur vie est mal connue, les documents qui les concernent sont rares et il ne subsiste de leur œuvre que quelques monuments funéraires.

Le premier chapitre donne un aperçu de l'évolution de la sculpture funéraire en Angleterre depuis la fin du Moyen Age jusqu'au règne d'Elisabeth I^{re}. A cette époque, en 1567, Richard Stevens s'installa à Southwark, faubourg de Londres où se groupaient

des réfugiés protestants. Sa renommée est attestée par deux importantes commandes : le tombeau des trois comtes de Sussex, Boreham, Essex et le gigantesque monument funéraire de sir Christopher Hatton, détruit dans l'incendie de la cathédrale St-Paul, en 1666, dont subsistent deux dessins. Richard Stevens semble avoir été un artisan sculpteur expérimenté et pourvu de talent, représentatif de «l'École de Southwark» mais sans sortir des schémas traditionnels.

Evesham, par contre, se caractérise par beaucoup d'originalité. Après un début de carrière en Angleterre, il s'exila en France où il travailla pendant une quinzaine d'années puis il revint vers 1615 dans son pays. Il était probablement récusant ; la plupart de ses œuvres ont été exécutées pour des familles catholiques. Sa signature fut identifiée en 1932, en Angleterre, par Mrs K.A. Esdaile et, en 1960, M^{me} M. Jurgens trouva son nom dans plusieurs actes du Minutier des Archives Nationales. A côté d'œuvres mineures qu'il signa en Angleterre (Kent) et en France (environs de Paris) et de certains monuments détruits (couvent des Grands-Augustins, Paris, cathédrale St-Paul, Londres), trois monuments funéraires importants subsistent en Angleterre : celui de sir Thomas Hawkins (†1617), Boughton-under-Blean, Kent, le tombeau d'Edmund West (†1618), Marthworth, Buckinghamshire et le monument de sir Christopher Roper (†1622), Lynsted, Kent.

La structure de ces monuments s'apparente à l'École de Southwark mais les sculptures en bas-relief, de même qu'une plaque gravée, sont d'un style novateur. Des scènes familiales, finement ciselées, pleines de vie et d'émotion y sont représentées. Evesham a probablement contribué à l'introduction du style baroque en Angleterre et mérite à ce titre une place dans l'histoire de l'art de ce pays. D'autres monuments non signés lui ont été attribués ; ils sont discutés au cours du dernier chapitre.

Le travail comporte également diverses mises au point concernant les contemporains des deux sculpteurs en Angleterre et en France.

13. Ivona ROT, *La syntaxe des archanges dans la peinture médiévale serbe*. 1 vol., 132 p., 36 pl., 6 dessins (directeur : M. Ch. Delvoye).

La syntaxe des archanges est un thème appartenant à l'iconographie byzantine. Elle représente une assemblée des archanges (1), dont les protagonistes portent dans leurs mains l'*imago clipeata* (2) du Christ Emmanuel (3). Le mémoire étudie ces trois éléments séparément, en établissant les liens qu'ils entretiennent entre eux dans le contexte de la scène.

Les racines de ce thème iconographique se retrouvent dans l'art de l'antiquité. C'est au XII^e siècle que la scène s'établit dans sa forme définitive, sa symbolique originelle s'étant modifiée suivant les canons de l'art byzantin.

Le mémoire s'articule autour de trois axes principaux : l'enquête sur la signification et la symbolique de la scène, largement tributaire du contexte historique ; l'étude des scènes iconographiques similaires et l'analyse de la formation et l'évolution de la «syntaxe des archanges» et, enfin, une recherche iconographique plus approfondie, conduite sur le terrain (limité au territoire serbe, riche en exemples pertinents et de qualité).

14. Claire RUYTINX, *Contribution à l'étude de l'usage de la couleur dans l'architecture contemporaine: du néo-plasticisme au post-moderne*. 1 vol. texte, 128 p.; 1 vol. illustrations, 74 ill. (directeur: M. P. Philippot).

Ce travail se présente comme une tentative d'interprétation de l'architecture contemporaine par le biais d'une analyse de l'usage de la couleur dans ses rapports avec le corps architectural.

L'architecture qui précède le néo-plasticisme, que nous avons très globalement baptisée architecture « traditionnelle », présente un usage très caractéristique de la couleur tel que celle-ci agit comme composante constitutive du corps architectural. Par rapport à ce système de référence qu'est l'architecture « traditionnelle », il était possible de faire apparaître le néo-plasticisme comme une rupture brutale dans le statut ultime des rapports couleur/corps architectural et d'introduire ainsi l'idée d'un travail négatif sur la tectonicité même de l'architecture: les architectes du « Stijl » s'attaquent de manière radicale aux liens qui unissaient traditionnellement la couleur et la forme au sein d'un ensemble tectonique. A partir de ce point de départ, on montre comment l'époque contemporaine, notamment à travers les phases du fonctionnalisme de l'Art Déco et des tendances « modernistes », produit une série de possibilités architecturales diversement concernées par la rupture instaurée par les architectes du « Stijl ». Ensuite, au-delà de ces phases caractérisant la « modernité », on entreprend une analyse plus détaillée des multiples courants ultra-contemporains se réunissant sous l'étiquette de la « post-modernité ». Ces courants en effet poussent à son comble cet usage « négatif » de la couleur dans des systèmes « anti-tectoniques » résolument fictionnalistes, où règnent en maître la connotation et les références historiques en trompe-l'œil.

15. Zahava SEEWALD, *L'iconographie dans la mosaïque des synagogues en Palestine*. Vol. I: *Catalogue*, 207 p., 34 fig.; vol. II: *Analyse*, 188 p., 2 fig.; vol. III: *Planches*, 91 pl. (directeur: M. J.-Ch. Balty).

La mosaïque en Palestine est abondante. Il est cependant étonnant de la voir apparaître dans la structure religieuse que constitue la synagogue: du III^e au VII^e siècle après J.-C., on a mosaïqué un grand nombre de synagogues, dont la majorité affecte un plan basilical.

L'existence d'une décoration figurée et, plus encore, les thèmes retenus pour cette décoration invitent à s'interroger sur les raisons qui ont conduit, par exemple, à la représentation du zodiaque, alors que la croyance et, a fortiori, la représentation du zodiaque étaient formellement interdites. Le candélabre est un motif présent dans presque chaque pavement de synagogue et, pourtant, dans plusieurs passages talmudiques, il est répété qu'il est défendu de le reproduire de quelque manière que ce soit. Plusieurs thèmes sont religieux (scènes bibliques, arches, candélabres et autres objets rituels, etc.). Le tableau historique est riche; c'est l'époque du Talmud, du Midrach, des grandes discussions théologiques. Comment lier cette production artistique au cadre religieux et au cadre historique, qui connaît son plein épanouissement dans le judaïsme palestinien?

16. Muriel TANTER, *L'architecture dans les Andes centrales péruviennes durant l'Intermédiaire récent*. 1 vol. texte, 170 p.; 1 vol. documents, 132 pl. (directeur: M. M. Graulich).

Ce mémoire traite de l'architecture des Andes centrales péruviennes durant l'Intermédiaire Récent (1000-1432 ap. J.-C.). Il comprend une partie descriptive, faisant le point sur ce que nous connaissons des différents sites, et un essai de synthèse des matériaux et des techniques de construction utilisés.

Il ressort de ce travail que les populations des Andes centrales ont adapté leurs besoins à la configuration du terrain sans user, toutefois, d'un modèle d'organisation architecturale stéréotypé. Au niveau socio-politique, ces populations se sont regroupées en communautés villageoises organisées en petits villages fortifiés, basés sur des rapports d'entraide. Un certain pouvoir centralisé se serait, lui, exprimé dans de grands villages fortifiés, divisés en secteurs (sommets et flancs). Ces villages étaient composés de structures circulaires ou rectangulaires éparpillées ou regroupées autour de cours, bien que l'unité architecturale la plus fréquente soit circulaire même si elle est soumise à quelques variations régionales. L'architecture y est simple, voire rudimentaire, répondant au double besoin de loger et de défendre: il s'agit de constructions en pierres locales édifiées en maçonnerie «pirca» (pierres irrégulières unies à l'aide d'un mortier de terre) et assorties d'une couverture en matériaux périssables (charpente en bois et herbe locale («ichu»)). Le mode de subsistance de ces populations était agro-pastoral et reposait sur la complémentarité des ressources des différents paliers écologiques des Andes.

Cette étude a permis de constater qu'il y a, de part et d'autre des fleuves Maranon (Nord) et Mantaro (Sud), prédominance de structures circulaires dans la partie orientale et rectangulaires dans la partie occidentale.

17. Thierry VAN COMPERNOLLE, *L'influence de la politique des Deinoménides et des Emménides sur l'architecture et l'urbanisme sicéliotes*. 1 vol. 157 p., 23 pl. (directeur: M. Ch. Delvoye).

La plupart des réalisations architecturales et urbanistiques des Deinoménides et des Emménides virent le jour au lendemain de la bataille d'Himère: Temple de la Victoire à Himère; Athénaion, Temple de Dèmèter et Korè et fontaine monumentale à Syracuse; Temple C (Athénaion) à Géla; Phaïaques, Temple B (Olympiéion) et, peut-être, Temple C (de Dèmèter) à Agrigente; Temple de Dèmèter et Korè à Aitnè. Cela témoigne d'un essor occasionnel fondé sur l'utilisation du butin et des prisonniers de guerre, non d'une politique d'ensemble définie à long terme. Le caractère ponctuel des entreprises architecturales des tyrans est perceptible au niveau de leur implantation dans l'espace urbain. Ce sont le plus souvent des sanctuaires anciens qui sont réaménagés et au centre desquels on construit un nouveau temple monumental. Les tyrans marquent ainsi leur attachement aux cultes traditionnels de la cité. Les temples des Deinoménides et des Emménides s'inscrivent dans la tradition de l'architecture sicéliote d'époque archaïque progressivement influencée par l'architecture de la Grèce proprement dite en raison surtout de la circulation de la main-d'œuvre spécialisée. Seul l'Olympiéion d'Agrigente pourrait être considéré comme une création propre à un régime tyrannique en raison de ses dimensions exceptionnelles fondées sur un périmètre de 1000 pieds et de la structure qui en découle. L'urbanisme n'échappe en général pas au même traditionalisme. Seules les implantations nouvelles d'Himère et de Naxos, datant toutes deux de 476/5, trahissent une intervention politique des tyrans: leur plan vise avant tout à un partage de

l'habitat en des lots rigoureusement égaux. Une volonté d'embellir sa cité peut être mise au crédit de Théron d'Agrigente sous qui furent construites des canalisations souterraines permettant d'alimenter la ville en eau courante et de la drainer de ses eaux usées. Par la même occasion, le décor urbain fut amélioré dans la zone sud-occidentale de la ville, non loin de l'agora, où l'on creusa un bassin d'eau. Mais cette réalisation, comme beaucoup d'autres, ne constitue qu'un fait isolé résultant indirectement de la victoire d'Himère. Si l'on peut assurément parler d'une influence de la politique des Deinoménides et des Emménides sur l'architecture et l'urbanisme sicéliotes, il ne pourrait par contre pas être question du développement par ces tyrans d'une véritable politique de l'architecture et de l'urbanisme.

18. Joëlle VAN HYFTE, *Karol Szymanowski. Esquisse d'une biographie artistique et de l'œuvre pour piano*. 1 vol., 390 p. (directeur: M. R. Wangermée).

Ce mémoire comporte deux parties distinctes et se propose de présenter une biographie du compositeur polonais Karol Szymanowski (1882-1937). Il étudie plus particulièrement l'œuvre pour piano en la replaçant dans le contexte historique de son avènement et dans le processus créatif de toute l'œuvre musicale de Karol Szymanowski.

Il a pour but de faire connaître au public de langue française l'œuvre d'un compositeur polonais qui occupe une place importante dans le patrimoine artistique de la Pologne. De nombreux livres, essais et articles ont été consacrés à Szymanowski; les documents, rédigés en langue polonaise, qui sont à la base de ce travail comportaient des divergences chronologiques qu'il a fallu autant que possible confronter. Pour ce faire, nous avons employé une méthode de comparaison sélective des différents documents mis en présence (extrait de naissance, certificats, etc.) en isolant les faits les plus probables préalablement soumis à de nombreuses vérifications. Deux voyages en Pologne nous ont facilité l'accès aux documents originaux et permis de travailler sur le terrain.

Pour mieux cerner la personnalité du compositeur, nous nous sommes efforcés de mettre en relief ses activités musicales et littéraires dans le cadre de la biographie; c'est donc le facteur de la genèse de l'œuvre qui a été retenu. Un parcours des différentes compositions de Szymanowski donne le reflet du compositeur en tant qu'artiste.

La deuxième partie de ce travail sera précédée d'une périodisation de l'œuvre, d'un examen des courants qui l'ont traversée et des réactions de Szymanowski à ceux-ci. Une analyse de l'œuvre pour piano appuyée d'extraits musicaux fait suite à cette périodisation mais les œuvres sont ici classées différemment suivant le genre auquel elles s'apparentent. Musiciens, poètes, cultures anciennes, folklore ont influencé Szymanowski. Nous avons souligné l'évolution de son style musical jusqu'aux œuvres de maturité, ses rapports avec son art, ses sources d'inspirations, ses principes et techniques d'écriture, ses jugements sur son œuvre.

Ce mémoire se termine par un catalogue répertoriant toutes les données concernant chaque œuvre pour piano (manuscripts, dédicaces, éditions et discographie), une bibliographie comportant notamment des sources inédites en Belgique, une liste chronologique des œuvres et un *index nominum*.

19. Jean-Loup WASTRAT, *Contribution à l'étude de la citation en peinture. La référence explicite: la citation et l'interprétation*. 1 vol. 133 p. + 123 p. annexes, 58 pl. (directeur: M. P. Philippot).

Le XX^e siècle voit se développer de façon croissante un type nouveau de référence en peinture. Sans plus dissimuler les emprunts qu'ils font aux œuvres du passé, de plus en plus d'artistes en intègrent les fragments ou en reprennent le schéma pour l'interpréter à leur manière: c'est ce qu'il faut entendre ici par «référence explicite». Les variations de Francis Bacon sur l'Innocent X de Velasquez ou celles de Picasso sur base des Ménines en sont des *interprétations* nouvelles. Le terme de *citation* sera réservé au cas où l'œuvre ancienne est intégrée telle quelle dans un ensemble plus vaste. Outre les artistes déjà cités, Malevich, Duchamp, Lichtenstein et bien d'autres se sont livrés aux délices de cette peinture «cultivée». Communauté de procédé mais visées fort différentes qui peuvent aller de l'hommage avoué (Fr. Bacon) à l'ironie ravageuse (M. Duchamp) et abordent entre autres la critique d'art, la politique ou le sexe. Sans oublier que l'opération de référence est seconde (le réel — l'œuvre d'art — la référence), voire troisième (le réel — l'œuvre d'art — la reproduction de l'œuvre — la référence), ce qui oblige à une réflexion sur la nature de cet art particulier, secondaire.

Le texte s'attache à définir la référence explicite, à en reprendre les manifestations et à en situer la place dans le monde contemporain, traversé par ailleurs d'autres secondarités. Une annexe importante permet l'identification de plus de 600 références explicites dans la peinture de 1913 à nos jours.

20. Karin Fanny WILLEMS, *Les masques sénoufo. Tentative de synthèse autour de quatre collections*. 2 vol., 160 p., pl. (directeur: M. L. de Heusch).

A première vue, l'art sénoufo peut évoquer un monde imaginaire complexe, peuplé de bêtes diverses, dociles ou monstrueuses. Qu'on aborde les heaumes composites qui orneront la tête d'un danseur ou les masques faciaux au(x) visage(s) serein(s), les références aux règnes animal et végétal abondent.

Inévitablement, on est tenté de découvrir l'univers spirituel qui inspira ces formes pour en définir le sens. Maint chercheur s'y est risqué, parcourant entièrement, dans le meilleur des cas, le cycle initiatique (*poro*) réservé aux « mâles », à la quête d'un sens sans cesse différé ou amputé.

Le moment de la synthèse venu, les ethnologues les plus prometteurs se dérobent derrière l'alibi d'un serment de silence donné. Initiés à cette école du secret qu'est le *poro*, ils se résignent à garder eux-mêmes le silence.

Des études récentes (Andras Zempleni, Jean Jamin) donnent à penser que, plus qu'un quelconque mystère à préserver, ce sont les structures mêmes de la dissimulation qui importent. Le clivage social qu'elles opèrent et perpétuent en fait un instrument de pouvoir efficace et durable.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ENSEIGNANT, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1985)

I. PUBLICATIONS EN 1985 (ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Marie-Louise BASTIN

— *Escultura Africana em Portugal. Introdução à escultura dos grupos representados e legendas*. Lisbonne, Instituto de Investigação Científica Tropical/Museu de Etnologia, 1985, 153 ill. (catalogue bilingue portugais et français, traduction portugaise de António Enes Ramos).

Jean BLANKOFF

— *Le Peterhof à Novgorod*, dans *L'Europe de la mer du Nord à la Baltique. Le monde de la Hanse*, ed. A. D'HAENENS. Anvers, Fonds Mercator, 1984, p. 183-187.
— *Passeport pour un encolpion*, dans *Slavica Gandensia*, XII, 1985, p. 37-46.
— *La médaille, reflet de l'histoire de Russie (18^e-20^e s.)*, dans *Volume en mémoire du prof. V. Zilli*. Naples, 1985, p. 39-46.

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *Ferdinand Storm, da Ysenbrant a Campaña. A proposito di un libro recente*, dans *Prospettiva*, XXXIII-XXXVI (= *Studi in onore di Luigi Grassi*), 1984, p. 175-180.
— *Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut*, dans *Burlington Magazine*, n° 127, 1985, p. 433-438.
— *Un Pedro Campaña à Sant'Anna dei Lombardi*, dans *Paragone*, n° 419-421-423 (= *Studi in onore di Carlo Volpe*), 1985, p. 164-168.
— *Alonso Berruguete dans l'atelier de Raphaël*, dans *Arte cristiana*, n° 709, 1985, p. 245-257.
— *Peeter de Kempeneer (Pedro Campaña), Crucifixion et Id., Descente de croix/New York, collection Stanley Moss*, dans *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700. (Catalogue d'exposition) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 25 septembre-22 décembre 1985*, Bruxelles, Europalia 85 España, 1985, t. II, p. 491-494.

Pol DEFOSSE

— (avec Sylviane MATHIEU et al.), *Les thermes du vicus gallo-romain de Saint-Mard. Rapport de fouilles (1972-1980)*, dans *Le Pays Gaumais*, XLIV-XLV, 1983-1984, p. 13-154, fig., plans.

Luc DE HEUSCH

— *Sacrifice in Africa*. Manchester University Press-Indiana University Press, 1985, 232 p.

Charles DELVOYE

— *Rapport sur la 58^e session de l'Union Académique Internationale (Bruxelles, 17-23 juin 1984)*, dans *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques (de l') Académie Royale de Belgique*, 5^e série, LXX, 1984, p. 288-296.
— *Jules Berchmans et Hubert Philippart*, dans *Grec et latin en 1983 et 1984. Cinquante années de philologie classique*. Bruxelles, U.L.B., 1984, p. 75-77 et 143-145.
— *Eléments iconographiques gréco-romains dans l'art copte: le «château de Sabine» au Musée du Louvre*, dans *Chronique d'Égypte*, LX, n° 119-120, 1985, p. 48-55.

Pierre DE MARET

— *Fouilles archéologiques dans la vallée du Haut-Lualaba, Zaïre. II. Sanga et Katongo, 1974.* Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1985; 2 vol., 326 p., 46 fig., 15 tableaux, 48 pl. (*Annales du Musée Royal de l'Afrique Centrale*, CXX).

— *A Kikuyu-Ingombe Ilede Connection?*, dans *Azania. Journal of the British Institute in Eastern Africa*, XIX, 1984, p. 132-134.

— (en collab. avec Bernard CLIST) *Archaeological Research in Zaïre*, dans *Nyame Akuma. A Newsletter of African Archaeology*, University of Calgary, n° 26, 1985, p. 41-42.

— *Recent Archaeological Research and Dates from Central Africa*, dans *Journal of African History*, XXVI, 1985, fasc. 2-3, p. 129-148.

— *Les croisettes et l'évolution monétaire à l'époque précoloniale au centre du Shaba*, dans *Alumni*, LVI, 1985, fasc. 12, p. 6-13.

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

— *Gentse bâtissomanie à la Française*, dans *Gent en architectuur*. Bruges, 1985, p. 77-91.

— *Les toiles en façon de tapisserie à l'Hôtel de Coninck à Gand*, dans *Maisons d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 68, 1985, p. 58-70.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *La peinture monumentale du XII^e siècle à Chypre*, dans *XXXII Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*. Ravenne, 1985, p. 233-258.

— *La conception de l'espace dans les reliefs de Jacques Du Broeucq*, dans *Jacques du Broeucq, sculpteur et architecte de la Renaissance. Recueil d'études publié en commémoration du quatrième centenaire du décès de l'artiste*. Mons, Europalia 85 España, 1985, p. 113-124.

Paul HADERMANN

— *Ut pictura poesis*, dans *Moderne Encyclopedie der Wereldliteratuur*, t. X, 1984, p. 33-35.

— *Les avant-gardes en Belgique et en Hollande autour des années vingt. De avant-garde in België en Nederland omstreeks de jaren twintig*, dans *Maisons d'Hier et d'Aujourd'hui. De Woonstede door de eeuwen heen*, n° 63, 1984, p. 2-13.

— *L'hommage graphique et littéraire de Kokoschka à Klimt: «Die träumenden Knaben»*, dans *Littérature et culture allemande. Hommages à Henri Plard*, ed. R. GOFFIN, M. VANHELLEPUTTE et M. WEYEMBERGH-BOUSSART. Bruxelles, Editions de l'U.L.B., 1985, p. 283-314.

— *L'image picturale et l'image poétique: analogies, rencontres et quiproquos*, dans *Yearbook of Comparative and General Literature*, XXXIII, 1984, p. 19-31.

— *Les paons dans les jardins d'Hérode, ou comment Wilde, Beardsley et Laforgue ont vu Salomé*, dans *Paysages de lumière. Pour Lore Hergershausen*, ed. H. PLARD et J. DIERICKX. Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres de l'U.L.B., 1985, p. 97-147.

— *Les phylactères de Saul Steinberg ou les plaisirs de la connotation*, dans *Communiquer et traduire. Hommages à Jean Dierickx*, ed. G. DEBUSSCHER et J.-P. VAN NOPEN. Bruxelles, Editions de l'U.L.B., 1985, p. 119-130.

Malou HAINE

— *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*. Bruxelles, Editions de l'U.L.B., 1985, 472 p.

— direction scientifique de *Les facteurs d'instruments de musique actifs en Wallonie et à Bruxelles en 1985*. Liège, Pierre Mardaga, 1985, 104 p.

- co-direction scientifique (avec Nicolas MEEÛS) de *Instruments de musique anciens en Wallonie et à Bruxelles, 17^e-20^e siècles*. Liège, Pierre Mardaga, 1985, 144 p.
- *Les facteurs d'instruments de musique en France vus au travers des brevets d'invention*, dans *Les brevets. Leur utilisation en histoire des techniques et de l'économie*, dir. et éd. François CARON. Paris, C.N.R.S., 1984, p. 183-193.

Michel HUGLO

- *Les manuscrits notés du diocèse d'Aquilée*, dans *Scriptorium*, XXXVIII, 1984, p. 313-317.
- *Une nouvelle collection de textes médiévaux: Divitiae Musicae Artis*, dans *Scriptorium*, XXXVIII, 1984, p. 345-347.
- *L'édition critique de l'Antiphonaire grégorien*, dans *Scriptorium*, XXXIX, 1985, p. 130-138.
- *Analyse codicologique des Dramas liturgiques de Fleury (Orléans, Bibliothèque municipale, ms. 201)*, dans *Calames et cahiers. Mélanges de codicologie et de paléographie offerts à M. Léon Gilissen*, ed. J. LEMAIRE et E. VAN BALBERGHE. Bruxelles, 1985, p. 61-78.
- *L'ancien chant bénéventain*, dans *Ecclesia orans*, II, 1985, p. 265-293.
- *La pénétration des manuscrits aquitains en Espagne*, dans *Revista de Musicologia*, VIII, 1985, p. 249-256.
- (en collaboration avec Nancy PHILLIPS) *Le De musica de saint Augustin et l'organisation de la durée musicale du IX^e au XII^e siècle*, dans *Recherches Augustiniennes*, XX, 1985, p. 117-131.

Victor-G. MARTINY

- *Maximilien Winders*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LII, 1983, p. 169-170.
- *Qui croire?*, dans *Histoires vécues par 145 personnalités belges*. Bruxelles, Ligue Belge de la Sclérose en plaques, s.d. (1985), p. 102-104.
- *L'histoire des villes et de leurs plans*, dans *Cahiers Bruxellois*, XXVI, 1981-1984, p. 49-59.
- *Un comble*, dans *Aplus actualités*, n° 1-2, février 1985, p. 6.
- *Prix Vanhove-Vonnèche*, dans *Aplus actualités*, n° 1-2, février 1985, p. 10-11, ill.
- *La Commission Royale des Monuments et des Sites (1835-1985). 150 ans de protection du patrimoine*, dans *Nouvelles du Patrimoine*, n° 4-5, octobre 1985, p. 6-10, ill.
- *Réflexions sur le fait urbain*, dans *La Cité belge d'aujourd'hui* (= *Bulletin du Crédit Communal de Belgique*, n° spécial, XXXIX, n° 154, octobre 1985). Bruxelles, 1985, p. 7-9.

Catheline PÉRIER-D'IETEREN

- *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*. Bruxelles, Lefèbvre et Gillet, 1985, 320 p., 430 ill.
- *Colyn de Coter, Le Christ de Douleur*, dans *Anciens et nouveaux choix d'œuvres acquises par l'Etat ou avec sa participation, de 1981 à 1985. (Catalogue d'exposition) Paris, Galeries Nationales du Grand Palais*. Paris, 1985, p. 202.
- *La technique du dessin sous-jacent des peintres flamands des XV^e et XVI^e siècles. Nouvelles hypothèses de travail*, dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V: Dessin sous-jacent et autres techniques graphiques*, éd. R. VAN SCHOUTTE et D. HOLLANDERS-FAVART, Louvain-la-Neuve, 1985, p. 61-69.

Paul PHILIPPOT

— *Une nouvelle conscience de l'art*, dans *Autour du néo-classicisme en Belgique, 1770-1830. (Catalogue d'exposition) Musée d'Ixelles, 14 novembre 1985-9 février 1986*. Bruxelles, 1985, p. 17-26.

— *La conservation des œuvres d'art. Problèmes de politique culturelle*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, VII, 1985, p. 7-14.

— *Over de behandeling van lacunes in schilder- en beeldhouwwerk*, dans *Het retoucheren in de restauratie van kunstwerken. Een esthetisch en technisch probleem. Symposium 11 en 12 dec. 1980 (Jan Van Eyck Academie Nederland)*, 1985, p. 5-10.

— *Über die Behandlung von Fehlstellen an Wandmalerei*, dans *Historische Technologie und Konservierung von Wandmalerei. Vortragstexte der 3. Fach- und Fortbildungstagung der Fachklasse Konservierung und Restaurierung, Schule für Gestaltung, Bern 5-6 Nov. 1984*. Berne-Stuttgart, Verlag Paul Haupt, 1985, p. 95-105.

Georges RAEPSAET

— (en collaboration avec Serge XIMÉNÈS et Martine MOERMAN) *Archéologie sous-marine en Provence: le port romain de l'Anse des Laurons*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, VII, 1985, p. 35-46.

— *Achille et Penthésilée dans la céramique sigillée augustéenne*, dans *Latomus*, XLIV, 1985, p. 841-846.

— *L'organisation du commerce de la céramique sigillée dans le Nord de la Gaule au II^e siècle*, dans *Céramique antique en Gaule. Actes du Congrès de Metz 1982*. Nancy, 1985, p. 65-71.

Françoise ROBERTS-JONES

— (en collaboration) *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue-inventaire de la peinture ancienne*. Bruxelles, 1984.

— *Le Bon Pasteur. Ecole des Pays-Bas méridionaux (3^e quart du XVI^e siècle)*, dans *Splendeurs d'Espagne et les villes belges, 1500-1700. (Catalogue d'exposition) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 25 septembre-22 décembre 1985*. Bruxelles, Europalia 85 España, 1985, t. II, p. 534-535.

Philippe ROBERTS-JONES

— *Image donnée, image reçue*, dans *Clio et son regard. Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon*. Liège, Mardaga, 1982, p. 535-543.

— *De l'empire des lumières aux domaines du sens*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (de l') Académie Royale de Belgique*, 5^e s., LXIV, 1982, p. 237-245.

— *Le marbre dans la sculpture contemporaine*, dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, LIII, 1982, p. 119-126.

— *Van Lint*. Bruxelles, Ministère de la Communauté Française, 1983, 182 p., 110 pl.

— *Présentation de Monsieur Germain Bazin*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (de l') Académie Royale de Belgique*, 5^e s., LXV, 1983, p. 11-14.

— *Discours (de réception) de M. Philippe Roberts-Jones. Eloge d'Herman Closson*, dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, LXI, 1983, p. 242-255.

— *Le peintre Hubert Van den Bossche (Ninove 1874-Linkebeek 1957). Catalogue d'exposition*. Linkebeek, Maison Communale, 1983.

— *Pierre Caille, ici et là*, dans *Rétrospective Pierre Caille. (Catalogue d'exposition) Knokke-Heist, Ontmoetingscentrum Scharpoord - Tournai, Maison de la Culture, 26 juin-15 novembre 1983*, p. 7-10.

- *Passé et présent des Musées Royaux*, dans *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Travaux d'aménagement et de construction, 1977-1984*. Bruxelles, Ministère des Travaux Publics/Régie des Bâtiments, 1984, p. 7-21.
- *La peinture sous le règne d'Albert I^{er}*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (de l') Académie Royale de Belgique*, 5^e s., LXVI, 1984, p. 159-170.
- *Notice sur Jos Albert*, dans *Annuaire (de l') Académie Royale de Belgique*, CL, 1984, p. 227-244.
- *Jan Cox ou l'humanisme lyrique*, dans *Jan Cox. Epopée et mythe. (Catalogue d'exposition) Anvers-Bruxelles, BP Gallery, 13 octobre 1984-12 janvier 1985*, p. 7-8.
- *Le règne d'Albert I^{er} et la peinture*, dans *La peinture en Belgique sous le règne du roi Albert. (Catalogue d'exposition) Namur, Maison de la Culture, 8 juin-19 août 1984*, s.p.
- *Le renouveau du Musée des Beaux-Arts*, dans *Connaissance des Arts*, n° 392, octobre 1984, p. 78-79.
- *Préface de Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue-inventaire de la peinture ancienne*. Bruxelles, M.R.B.A., 1984, p. III-VII.
- *Préface de Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue-inventaire de la peinture moderne*. Bruxelles, M.R.B.A., 1984, p. V-IX.
- *André Willequet ou la multiplicité du regard*. Bruxelles, Labor, 1985, 136 p., 116 pl.
- *Albert Crommelynck et le regard des autres*, dans *Hommages à Albert Crommelynck. (Catalogue d'exposition) Bruxelles, Musée d'Art Moderne, 31 mai-28 juillet 1985*. Bruxelles, 1985, p. 6-10.
- *Les couleurs de M. Rops*, dans *L'Œil*, n° 359, juin 1985, p. 44-49.
- *Préface à une œuvre: la période figurative*, dans *D'Agaggio. La volupté dans l'hyperabstraction*. Paris, Art Center, 1985, p. 19-22.
- *Jo Delahaut*, dans *Delahaut, Charlier, Madlener, Vermeiren, Wéry*. Ministère de la Communauté Française pour la 18^e Biennale de São Paulo, 1985, p. 16.

Herman SABBE

- *Pulsierende gegen geronnene Zeit. Stenogram einer Analyse von Andriessens «Hoketus»*, dans *MusikTexte*, Heft IX, April 1985, p. 22-24.
- *Musical Thought at IRCAM. Book Review*, dans *Interface*, XIII, 1984, fasc. 3, p. 161-163.
- *Alternative Voices. Book Review*, dans *Interface*, XIII, 1984, fasc. 4, p. 248-249.
- *Bilan et perspectives de la diffusion de la musique contemporaine (Rapport à la Commission de la C.E.E.)*. Bruxelles, 1985, 116 p. + bibliogr. et annexes.
- *Die Obertonaltät oder das radikale Moratorium. Plädoyer für eine Anamnese der Neuer Tonalität in Europa*. Seoul, Goethe-Institut, 1985, 16 p.
- *Losse bedenkingen over de mythische structuur van muziek*, dans *De Vlaamse Gids*, LXIX, 1985, fasc. 6, p. 8-13.

François SOUCHAL

- *Préface de La porcelaine de Bruxelles, 1767-1953. Catalogue d'exposition (Bruxelles, mai-juin 1984)*.

Hadelin TRINON

- *Anticipation et réminiscence*, dans *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*. Bruxelles, Editions de l'U.L.B., 1985, p. 21-25.
- *Autocinébiographie*, dans *Boris Lehman: un cinéma de l'autobiographie (= Revue Belge du Cinéma, n° 13, octobre 1985)*. Bruxelles, 1985.

Louis VANDEN BERGHE

— (en collaboration avec E. HAERINCK) *Prospections et fouilles au Pusht-i Kuh, Luristan*, dans *Archiv für Orientforschung*, XXXI, 1984, p. 198-209, 18 fig.

— *De afdeling «Oud-Iran»*, dans *Liber Memorialis 1835-1985 des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*. Bruxelles, 1985, p. 239-248, 5 fig.

— *Alt-Iranische Felsreliefs. (Catalogue d'exposition) Graz, Stadtmuseum*. Graz, 1985, 36 p.

— *Woord vooraf*, dans *De Kunst van de Islam. (Catalogue d'exposition) Gent, Rijksuniversiteit, 27 décembre 1985-31 janvier 1986; Leuven, Katholieke Universiteit, 10-26 février 1986*. Gand, 1985, p. 7-9.

— *Préface* de E. HAERINCK et K.G. STEVENS, *Pre-Islamic Archaeology of Kuwait, Northeastern Arabia, Bahrain, Qatar, United Arab Emirates and Oman. A Bibliography*. Gand, 1985, p. VII-IX.

— Rédaction générale et édition d'*Iranica Antiqua*, XX, 1985.

Henri VANHULST

— *L'instruction pour le cistre parue dans la version anversoise de l'Hortulus citharae (1582)*, dans *Revue Belge de Musicologie*, XXXVI-XXXVIII, 1982-1984, p. 65-87.

— *Les notations passées de la musique occidentale*, dans *L'œil musicien. Les écritures et les images de la musique. (Catalogue d'exposition) Charleroi, Palais des Beaux-Arts*, 1985. Charleroi, 1985, p. 13-31.

— *Musique d'intimité et Opéra et concert*, dans *La musique dans la vie. (Catalogue d'exposition) Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1985*. Bruxelles, 1985, p. 58-62 et 93-98.

Eugène WARMENBOL

— (en collaboration avec Petra MACLOT) *Bevangen door Egypte: de Egyptische tempel in de Antwerpse Zoo in kunsthistorisch en historisch perspectief*, dans *Zoom op Zoo. Antwerp Zoo focusing on Arts and Sciences*, ed. C. KRUYFHOOFT. Anvers, 1985, p. 359-391.

— *La statuette égyptisante de Sfiré en Syrie du Nord: une image d'orant de la première moitié du I^{er} Millénaire av. n. è.*, dans *Studia Phoenicia*, III: *Phoenicia and its Neighbours*, ed. Eric GUBEL et E. LIPINSKI. Louvain, 1985, p. 163-180.

— *Une grotte fréquentée au Néolithique Moyen à Waulsort, dans la province de Namur (Belgique)*, dans *Revue du Nord*, LXVII, 1985, p. 151-164.

— *Des faucilles venues de l'Est. Quelques réflexions à propos des faucilles et quelques autres objets du Bronze Final trouvés dans le bassin mosan moyen*, dans *Helinium*, XXV, 1985, p. 212-237.

— *A propos de deux fragments de haches à douille découverts au Trou del Leuve à Sinsin (Namur)*, dans *Amphora*, n° 42, 1984, p. 2-12.

— *Lucrèce et la louve: à propos d'un médaillon exceptionnel (XVII^e s. ?) découvert au Trou del Leuve à Sinsin (Namur)*, dans *Bulletin du Cercle d'Etudes Numismatiques*, XXII, 1985, p. 9-11.

— *Wilrijk (Antw.): vuurstenen pijlpunt et Sinsin (Nr.), Trou del Leuve: Bronze Final*, dans *Archéologie*, 1985, p. 13-14 et 21-22.

— *Brons- en IJzertijd te Antwerpen. IV: Het zwaard gevonden «tussen de fabriek Gevers en de Appelstraat»*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grottonderzoek*, 1985, fasc. 1, p. 5-15.

— *Brons- en IJzertijd te Antwerpen. V: Het hielzwaard gevonden «nabij Fort Ste-Marie»*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grottonderzoek*, 1985, fasc. 4, p. 3-12.

— Diverses notices dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1985, fasc. 2, p. 3-4; fasc. 3, p. 7-9 et 11-14; fasc. 5, p. 5-8.

2. COMMUNICATIONS, ACTIVITÉS DIVERSES

Pour des raisons de concision, il a été décidé de ne reprendre dans cette rubrique que les communications aux congrès nationaux et internationaux, les cours et conférences à l'étranger et certaines activités spécifiques comme les chantiers de fouilles.

Jean BLANKOFF

— *La littérature vieille-russe dans les littératures européennes du Moyen Age* (communication au symposium international sur *Cyrille, Méthode et l'archéologie de leur époque*; Nitra, Académie Slovaque des Sciences, 14-18 mai 1985).

— *Genèse et développement des villes de la Russie ancienne et de l'Europe occidentale* (communication au V^e Congrès international d'archéologie slave; Kiev, Union Internationale d'Archéologie Slave, 17-26 septembre 1985).

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *The Role of Plaquettes in the Diffusion of Ancient Gems* (communication au colloque international sur les plaquettes de bronze; Washington, National Gallery of Art, mars 1985).

— *Tre momenti della grottesca in Umbria. I. Pinturicchio. II. Signorelli. III. Perugino* (séminaires à l'Université pour étrangers de Pérouse, septembre 1985).

— Invitation au Centre d'études de la National Gallery of Art, Washington (recherches, octobre-novembre 1985).

Pol DEFOSSE

— Campagne de fouilles (août 1985) à Sautour, comm. Philippeville: site métallurgique, bas-fourneau.

Pierre DE MARET

— *Le contexte archéologique de l'expansion bantou en Afrique Centrale* (communication au congrès international *Migrations, expansion et identité culturelle bantou*; Libreville/Gabon, Centre International des Civilisations Bantu, avril 1985).

— *Une initiative originale: la création du Centre International des Civilisations Bantu* (communication au colloque international *La dimension culturelle du développement*; La Haye, UNESCO, 16-20 septembre 1985).

— *Les programmes communs d'études et l'aide au développement dans le contexte de la convention de Lomé* (organisation et présidence d'un groupe de travail de la Deuxième Conférence plénière consacrée par la C.E.E. aux Programmes Communs d'Etudes; Bruxelles, 27-29 novembre 1985).

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

— *Een weinig bekend gebouw in Vlaanderen: de serre van Ename* (communication au colloque *L'art des jardins au XVIII^e siècle*; Palais Het Loo/Holland, Werkgroep 18de eeuw, octobre 1985).

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *La peinture monumentale du XII^e siècle à Chypre* (communication au séminaire international *Cipro e il Mediterraneo orientale*; Ravenne, XXXII Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina, 23-30 mars 1985).

Malou HAINE

— *Copie et restauration d'instruments de musique anciens: authenticité ou compromis?* (organisation et direction du colloque tenu, sous cette dénomination, à Namur, Musée de Croix, 1985).

— Responsable de l'exposition *Les facteurs de musique actifs en Wallonie et à Bruxelles en 1985* (Namur, Musée de Croix, 17 octobre-18 novembre 1985).

— Co-responsable, avec Nicolas Meeùs, de l'exposition *Les instruments de musique anciens en Wallonie et à Bruxelles, 17^e-20^e siècles* (Bruxelles, Botanique/Communauté française de Belgique, 4 décembre 1985-1^{er} janvier 1986).

Michel HUGLO

— *Règles pour le choix des répons à organiser (dans la polyphonie de Notre-Dame de Paris)* et *Recherches sur la personne et l'œuvre de Francon de Cologne* (communications au congrès *Das Ereigniss Notre-Dame*; Wolfenbüttel, 15-19 avril 1985).

— *Les évangiles de Landévennec (New York, Public Library, Ms 115)* (communication au congrès *Quinzième centenaire de la fondation de l'abbaye de Landévennec*; Landévennec, 25-27 avril 1985).

— Direction de la table-ronde scientifique organisée, le 18 mai 1985, dans le cadre du *Congrès International de Musique Sacrée* (Paris, 16-18 mai 1985).

— *Quelques aspects de l'enseignement de la musique à l'Université de Paris au Moyen Age* (communication au colloque *L'enseignement de la musique au Moyen Age et à la Renaissance*; Royumont, 5-7 juillet 1985); présidence du colloque; direction de la table-ronde finale.

— *La division de la tradition monodique en deux ensembles Est et Ouest* (communication au colloque *Die Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter*; Kiel, 24-27 juin 1985).

— *La notation wisigothique est-elle plus ancienne que les notations européennes?* (communication au congrès *España en la musica de Occidente*; Salamanque, 29 septembre-5 octobre 1985).

— *Les tropes hors des tropiques* (communication à la *III^e Conférence internationale sur les Tropes*; Paris, I.R.H.T. et E.S.F., 16-19 octobre 1985).

Victor-G. MARTINY

— Président d'honneur des Archives d'architecture moderne.

— Vice-président de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique; président de la Commission des publications de cette Académie.

— Président du groupe de travail pour Bruxelles de la Commission Royale des Monuments et des Sites, pour 1985.

— Directeur honoraire de l'Institut d'urbanisme et d'aménagement du territoire de l'U.L.B.

— Administrateur-fondateur de la Fondation (belge) pour l'architecture.

— Membres des jurys suivants: concours ouvert par l'Association des Demeures Historiques de Belgique pour la meilleure monographie d'un monument belge en péril (1^{er} juin 1985); concours ouvert par la Fondation Roi Baudouin entre les associations s'occupant de restauration et de rénovation du patrimoine culturel immobilier (22-23 juillet 1985); 5^e année d'architecture de l'Institut Supérieur Victor Horta (juin 1985); concours d'architecture ouvert par la Société Reynaerts-Aluminium (présidence; 19 février 1986).

— *L'exemple belge* (communication au colloque international *La protection des biens culturels immobiliers et le droit*; Tours, Faculté de Droit de l'Université, 28 septembre 1985).

— *L'ingénieur civil des constructions, l'ingénieur-architecte et/ou l'architecte* (communication au colloque *Les cent dernières années de l'histoire des ingénieurs en Belgique*; Bruxelles, Société Royale Belge des Ingénieurs et Industriels, 25 novembre 1985).

— Direction des stages de restauration organisés par les Jeunesses du Patrimoine Architectural: Musée du Caillou, Vieux Genappe (8-14 avril 1985); château médiéval, Montaigle (2-12 juillet 1985); abbaye de Villers-la-Ville (15-26 juillet 1985); ancienne abbaye d'Heylissem, Hélecines (5-16 août 1985); ferme-château, Treignes (19-30 août 1985).

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— Voyage d'études en Pologne, 5-13 octobre 1986: cours à l'Université de Poznań sur *La technique picturale flamande du XV^e siècle*; expertises de peintures et retables flamands conservés à Poznań, Gdansk, Varsovie et Toruń.

Paul PHILIPPOT

— Membre du comité directeur de l'exposition *Autour du néo-classicisme en Belgique, 1770-1830* (Musée d'Ixelles, 14 novembre 1985-9 février 1986).

— Membre de la commission scientifique de l'exposition *Space in European Art* (organisée par le Conseil de l'Europe à Tokyo, 1987).

— *Théorie de la restauration* (séminaire au Centre International d'Etudes pour la Conservation et la Restauration, Rome, 21-25 janvier 1985).

Georges RAEPSAET

— *Archéologie et iconographie des attelages dans le monde grec et romain: la problématique économique* (communication au colloque d'Histoire économique, Anvers, U.F.S.I.A., 23 mars 1985).

— Participation aux campagnes de fouilles suivantes: fouilles sous-marines d'Amathonte de Chypre (Ecole Française d'Athènes, septembre 1985); fouilles sous-marines de Martigue-Laurons (G.R.A.S.M., juin 1985); fouille d'un habitat romain à Thy-Genappe (U.L.B., automne 1985).

Philippe ROBERTS-JONES

— Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique (depuis le 1^{er} janvier 1985).

— Membre étranger de la Hollandse Maatschappij der Wetenschappen.

Louis VANDEN BERGHE

— *L'héritage parthe dans l'art sassanide* (communication au congrès international *Transition Periods in Iranian History*; Freiburg-im-Br., Societas Iranologica Europaea, 22-24 mai 1985).

— *Die Investitur auf den Alt-Iranischen Felsreliefs* (conférence à Graz, Stadtmuseum, 26 novembre 1985).

— *Die Datierung der Luristan-Bronzen. Ergebnisse der Ausgrabungen in Pusht-i Kuh, Luristan* (communication; Graz, Karl-Franzens-Universität/Institut für Kunstgeschichte, 27 novembre 1985).

— Introduction scientifique au vernissage de l'exposition *Alt-Iranische Felsreliefs* (Graz, Stadtmuseum, 26 novembre-21 décembre 1985).

— Membre étranger de l'Académie des Sciences de Bavière (Korrespondierendes Mitglied der Bayerische Akademie der Wissenschaften).

Henri VANHULST

— *Het Theatrum musicum (1563), mijlpaal in de geschiedenis van de luitmuziek in de Nederlanden* (communication au congrès annuel de la Société néerlandaise de musicologie; Utrecht, 4 mai 1985).

— *La musique espagnole dans les éditions louvanistes de Pierre Phalèse* (communication au colloque *Musique des anciens Pays-Bas-Musique espagnole: autonomie et réciprocité culturelle, c. 1450-c. 1650*; Bruxelles, Europalia 85 España, 28-29 octobre 1985); membre du comité scientifique de ce colloque.

Eugène WARMENBOL

— Co-direction de la campagne de fouilles d'Amphora: villa gallo-romaine de Treignes (été 1985).

— Participation à la X^e campagne de la Mission Archéologique Belge en Syrie (Oumm el-Marra).

— Vice-président d'Amphora et de l'Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grot-onderzoek.

IV. «RECYCLAGES» 1986

La Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie a organisé, le 22 mars 1986, un cycle de valorisation de la formation sur le thème «Le Langage sur l'Art».

Sous la présidence du professeur Roland Tefnin, un public nombreux et attentif put suivre les exposés de P. Philippot, *Description archéologique et lecture formelle*, L. Marin, *Théorie et pratique du discours de peinture*, J. Sojcher, *Tourner autour de l'œuvre d'art*, L. de Heusch, *De l'impossibilité de lire l'art africain en face*, P. Sterckx, *Le discours proxime (Holbein, Rauschenberg)*, E. Riccardi, *Le langage sur l'art dans les médias*.

L'après-midi, une table-ronde animée par A. Leurquin, B. Thomas et A. de Ville, débattit de la fonction, du statut et de la réalité quotidienne des guides et conférenciers d'art: «Guides, conférencier(s): qui sommes-nous?».

En outre, la Section a activement participé à l'organisation d'un cycle facultaire de valorisation: «Images de la ville». De janvier à mars, la ville fut soumise à une analyse multiforme et interdisciplinaire allant des perceptions historiques anciennes aux problèmes de rénovation urbaine, de l'inspiration littéraire au thème cinématographique.

Le 1^{er} mars, la matinée consacrée à «La ville dans les arts» permit de découvrir *L'album de Croÿ* (J.-M. Duvosquel), l'architecture urbaine du XIX^e siècle (Y. Leblicq) et *La ville, source d'inspiration musicale* (H. Van Hulst).

L'intérêt suscité par plusieurs communications et l'originalité des points de vue développés rejailliront dans des contributions que nous espérons pouvoir publier prochainement dans les *Annales*.

V. PRIX ISABELLE MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la sixième fois, en mai 1986. Il a couronné Dominique Louis pour son mémoire intitulé *Akarova. Essai de monographie* (cfr. résumé, ici-même, p. 181).

VI. BILAN DES ACTIVITÉS DU CERCLE D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

A l'issue de cette année académique 1985-1986, le moment est venu une nouvelle fois de retracer le chemin parcouru par notre cercle et de faire un bilan succinct de ses dix mois d'activités.

Lors de l'assemblée générale, un nouveau comité fut élu. Il est constitué de Yves Cabuy, Cécile Evers, Françoise Gilain, Christine Laurent et Sylvie Van der Hofstadt. Les premiers mois furent l'occasion de réorganiser le cercle et d'accueillir les nouveaux étudiants. Les buts que nous avons poursuivis cette année étaient de deux ordres: échanges et activités culturelles. Pour répondre à l'attente de nos membres, nous avons organisé des visites d'expositions guidées par des professeurs et assistants de la section (Europalia, la Femme au temps des Pharaons, Autour du Néo-classicisme en Belgique, les Phéniciens ...). Nous nous sommes aussi penchés sur les sciences auxiliaires en «explorant» le laboratoire d'analyses au C₁₄ de l'I.R.P.A. Mais nous estimions que le cercle avait une tâche non moins importante au sein même de la section. En effet, 4 années d'études et 6 sous-sections ne facilitent pas les contacts et les rapprochements entre les étudiants. Pour pallier cet inconvénient, nous avons mis l'accent sur les permanences: le petit local bariolé qui nous sert de quartier général fut un lieu d'échanges et de rencontres. Dans la même optique, nous avons organisé le traditionnel souper de section qui fut pour tous, étudiants et professeurs présents, l'occasion d'établir des contacts nouveaux, tout en profitant d'un délicieux buffet froid dans une ambiance détendue.

Et l'avenir? Lors de nos activités, nous avons rencontré des candidats très enthousiastes à l'idée de reprendre le cercle.

Pour terminer, nous tenons à remercier nos membres de même que les professeurs et assistants qui nous ont soutenus durant cette année académique.

Le Comité.

VII. NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*. Bruxelles, Lefèbvre et Gillet, 1985; un vol. in 4°, 187 p., 62 fig. coul., 350 fig. n. et bl.

Dans les publications qu'elle a données depuis une dizaine d'années, l'auteur s'est signalée par des études, généralement consacrées à la peinture flamande, où analyse stylistique et analyse technique se menaient de pair, pour une compréhension plus juste des œuvres et de leur élaboration. Si cette orientation méthodologique, inaugurée dès 1938 par Christian Wolters et plus largement poursuivie par Johannes Taubert a certes déjà fait ses preuves, l'ouvrage que propose aujourd'hui Catheline Périer-D'Ieteren apporte une nouvelle confirmation de l'intérêt de ce type d'approche.

C'est parmi les œuvres des maîtres ou des ateliers de la fin du XV^e s. et du début du XVI^e s. que l'analyse stylistique fondée sur la méthode de Morelli s'était montrée trop limitée et par conséquent l'historiographie quasi nulle. Parmi ces peintres, Colyn de

Coter revêtait un intérêt particulier, puisque son activité est relativement mieux documentée que celle de ses contemporains, que trois œuvres signées de sa main sont conservées, et enfin parce qu'un catalogue, fondé sur les seuls critères de style, avait été établi en 1937 par J. Maquet-Tombu.

Avant d'aborder l'étude de l'œuvre en question, l'auteur se livre à un bilan de l'héritage laissé par les Primitifs flamands. Cette première partie, consacrée à l'évolution de la technique picturale au cours du XV^e s., est la plus suggestive possible, et ce en partie grâce à une illustration de qualité, excellemment mise en page. Tous les moyens d'analyse sont mis à profit pour tenter de définir les moyens techniques exploités par chacun des peintres considérés. Le modelé y est examiné conjointement sous ses deux aspects principaux: le dessin sous-jacent et l'exécution picturale. Les résultats sont interprétés dans une perspective évolutive et diachronique alliant les connaissances techniques aux observations stylistiques. La démarche et les recherches formelles des Primitifs flamands sont ainsi recréées, sur des critères objectifs, et, pour la première fois, les modifications importantes qu'apportent Van der Goes, Memling et Gérard David à la technique eyckienne sont mises en évidence. Un long développement est consacré à l'utilisation du poncif, que l'on a d'abord considéré comme un moyen employé dans les seuls ateliers de la fin du XV^e s. pour reproduire les thèmes à la mode, et qui s'avère, à la suite d'observations minutieuses, un instrument également utilisé par les grands maîtres dans des œuvres autographes; Gérard David en particulier semble s'être souvent servi de ce moyen de reproduction mécanique.

Curieusement, aucune utilisation de ces poncifs n'est relevée dans la production de Colyn de Coter et de son atelier, alors que ce procédé connaît un développement considérable à la fin du siècle, pour ce qu'il apportait comme possibilités nouvelles de rationalisation de la production.

Tout au long de cet ouvrage, Colyn de Coter se révèle comme un peintre majeur de cette génération d'artistes travaillant dans le respect de la tradition des «grands primitifs», et en particulier de Van der Weyden, à qui il emprunte compositions, morphologie et motifs décoratifs, et du Maître de Flémalle, qui l'influence plus profondément encore par ses recherches plastiques originales. Dans sa technique picturale, on voit clairement comment le peintre exploite et systématise les innovations apportées par la deuxième génération des Primitifs: les modelés de structure simplifiée de Memling, les empâtements qui percent à travers les glacis de David, les traitements plus sommaires des brocards de Memling comme de David. La sensibilité nouvelle, qui fait renoncer tous les peintres de la fin du siècle à «l'immobilisme liturgique» pour représenter des personnages-acteurs dans des compositions dynamiques et expressives, est quant à elle héritée de Van der Goes. Ici encore, il faut insister sur l'efficacité de l'illustration mise en œuvre: une confrontation comme celle des détails des monstres chez Bouts et chez Colyn de Coter (fig. 103-104, légendes inversées), ou celle des modelés de Flémalle et de Colyn de Coter (fig. 114-115) parlent d'elles-mêmes et permettent d'alléger les démonstrations. La production du peintre est par ailleurs classée en cinq groupes stylistiques (au lieu des trois périodes d'âge proposées par Maquet-Tombu) que Catheline Périet-D'Ieteren définit ainsi: *les œuvres proches de la tradition des Primitifs flamands et de l'école bruxelloise dans la lignée de Roger van der Weyden* — *les œuvres dans lesquelles Colyn de Coter cherche à retrouver le volume flémallien* — *les œuvres plus personnelles, à caractère expressif* — *les œuvres qui s'ouvrent aux courants contemporains* — *les œuvres de caractère archaïsant, dites néo-rogeresques*. L'un des aspects particulièrement intéressant de cette partie est de mettre en valeur la notion de hiérarchie des éléments d'une composition: ce que l'on aurait tendance à attribuer à un aide en raison

d'une exécution relâchée peut bien être imputé au maître lui-même, qui néglige certains éléments par rapport aux points forts de son œuvre. C'est bien sans doute que le souci de « l'effet » est un des traits dominants du peintre — « effet de monumentalité des compositions, effet plastique des personnages et des drapés, effet décoratif des matières et effets expressifs » — qui détermine son attitude à tous les niveaux de la création, et le conduit à trouver les moyens techniques pour y parvenir avec plus d'efficacité.

S'il est impossible d'évoquer ici en détail le catalogue critique des œuvres attribuées à Colyn de Coter, les trois œuvres signées constituant les pôles de référence, il faut au moins retenir l'attribution indiscutable du monumental Retable I de Strängnäs, — autrefois donné au Maître d'Afflighem — qui compte désormais parmi les œuvres essentielles de l'artiste.

Ce retable permet de mentionner le second ouvrage de l'auteur, publié il y a quelques mois, et dont les *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* ont déjà rendu compte (*A.H.A.A.*, VII, 1985, p. 143) : *Les volets peints des retables bruxellois conservés en Suède et le rayonnement de Colyn de Coter*. Stockholm, 1984. Il y est surtout question d'œuvres d'exportation et de « production en série », alimentées par les ateliers bruxellois et anversoïis, et généralement négociées à Anvers.

On conclura sur la richesse de cet ouvrage qui, au-delà des observations minutieuses qu'il contient, permet de s'interroger, et souvent de mieux comprendre, les processus d'élaboration de la peinture flamande à la fin du Moyen Age, dont Colyn de Coter paraît désormais l'un des représentants les plus influents, sinon le plus original.

Fabienne JOUBERT
Conservateur au Musée de Cluny

2. Jean-Marc DOYEN et Jean-Pierre LEMANT, *La fortification antique de Vireux*. Tome I : *Les monnaies*. Braine-l'Alleud, Amphora, 1984 ; un vol. in 4°, 84 p., 4 pl. (*Bulletin du Club Archéologique Amphora*, XXXV).

Si les publications scientifiques de trésors monétaires antiques se sont multipliées ces dernières années au rythme des découvertes, les études portant sur les monnaies de site ont, quant à elles, quelque peu accusé du retard. Ce bulletin présente l'une et l'autre de ces études puisque, d'une part, 358 monnaies allant de Vespasien au début du 5^e siècle (en ce non compris un denier mérovingien et quelques monnaies médiévales) y sont analysées ainsi que d'autre part un trésor de 121 *nummi* perdu vers 350.

Ces deux ensembles proviennent du prodigieux site de Vireux (Ardennes françaises), au confluent de la Meuse et du Viroin. A la fois refuge fortifié (3^e-5^e siècle) et cimetière du 4^e-5^e siècle (et quel cimetière!), le tout surplombant une exploitation métallurgique qui s'est développée du 2^e au 6^e siècle, cet important témoin de l'occupation romaine dans la vallée de la Meuse est en cours d'étude depuis 1977.

Les auteurs analysent tout d'abord l'ensemble récolté en divers endroits du site lors de sondages. Ceci confère à l'ensemble ainsi formé une valeur de représentativité que n'aurait pas un ensemble, peut-être plus important du point de vue numérique, mais provenant d'un point précis du site. Malgré la présence de quelques monnaies émises entre 69 et 260, il n'est pas permis d'y voir une occupation réelle du site. Celle-ci ne débute, comme c'est souvent le cas sur ce type de site, que vers 260. Aux 21 monnaies émises à l'effigie des empereurs officiels entre 260 et 274, s'ajoutent 108 pièces émises par les « empereurs gaulois ». Les imitations y sont nombreuses et permettent d'intéres-

santes remarques concernant, notamment, la chronologie et la circulation de ces monnaies. Les indices de fréquence sont systématiquement comparés à ceux des autres sites dont les données sont, actuellement, disponibles. A partir de 294, les auteurs utilisent la méthode de classification proposée par M^{lle} A. Ravetz. Les indices obtenus sont également comparés à ceux d'autres sites contemporains. Toutefois, à côté de l'indice portant uniquement sur les monnaies de 294 à 402, les auteurs donnent également un indice général, calculé sur l'ensemble des monnaies antiques de Vireux.

La seconde partie de l'étude porte sur un trésor de 121 *nummi* dont 108 exemplaires (1 sesterce de Trajan, une imitation radiée et 106 *nummi* constantiniens, officiels et imités) ont pu être utilisés. L'étude de la répartition spatiale de ces monnaies permet d'établir que ce trésor, ou plutôt cette bourse, se trouvait cachée dans un récipient contenant des céréales, lui-même caché dans le poutrage d'un bâtiment en bois détruit par un incendie qui précipita le tout sur le sol où il fut progressivement recouvert. L'intérêt de cet ensemble réside dans sa composition : toutes les monnaies, sauf une, ont été émises entre 330 et 340. La plus récente appartient à la série aux deux victoires émise entre 340 et 348, et vraisemblablement à la série finale, frappée entre 346 et 348. Par contre, l'absence de monnaies de Magnence, pourtant présentes sur le site à partir de 350, permet de situer la thésaurisation entre ces deux dates. Nous avons donc là un assemblage numismatique particulièrement rare dans le nord de la Gaule.

Ajoutons que deux catalogues, l'un pour les monnaies de site, l'autre pour le trésor, agrémentés de 4 planches photographiques, terminent cette étude par ailleurs fort bien documentée. A défaut de reproches, il nous reste à formuler un souhait : que le reste du matériel archéologique soit publié avec le même soin et la même rapidité.

Luc SEVERS

3. Malou HAINE, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19^e siècle : des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.

Malou Haine a eu l'excellente idée d'appliquer la méthode de l'Ecole des Annales à l'ensemble des facteurs d'instruments actifs à Paris au XIX^e siècle. Cette approche originale lui a permis d'aborder un certain nombre de sujets qui ne sont guère évoqués dans les études organologiques traditionnelles ou qui ne le sont en tout cas pas de manière aussi systématique.

L'ouvrage débute par une introduction très développée dans laquelle l'auteur dresse l'inventaire critique des sources disponibles. Ce brillant exposé attire l'attention du musicologue sur des documents encore peu exploités et qu'il serait apparemment utile de consulter pour toute recherche sur la vie musicale au XIX^e s.

L'auteur divise son étude en deux parties dont la première traite des aspects économiques. Elle distingue quatre périodes pour lesquelles elle étudie chaque fois les patrons et les différentes facettes de leur activité professionnelle, la concurrence et le commerce. Elle met ainsi en évidence l'évolution de la taille des ateliers, l'apparition de l'industrialisation dans certains secteurs et la nouvelle organisation du travail qui en résulte. Si le sujet même implique un texte truffé de chiffres et de pourcentages, on peut à certains moments se demander si l'auteur n'en abuse pas quelque peu, notamment en ce qui concerne les moyennes dont l'intérêt ne semble pas toujours évident. Nous regrettons aussi que Malou Haine n'ait pas pu préciser davantage la production des facteurs. Elle donne pour chacun le nombre d'ouvriers employés, la manière dont il orga-

nise le travail dans son atelier et même le chiffre d'affaires, mais nous ignorons combien d'instruments sont produits par année. Les informations relatives au commerce intérieur restent également assez vagues, malgré quelques pages perspicaces sur le lien entre l'aspect extérieur des manufactures et la clientèle de la firme. De même, on aurait voulu savoir davantage du rôle joué par les musiciens dans les nombreuses améliorations ou inventions pour lesquelles les facteurs prennent des brevets tout au long du siècle.

La seconde partie est consacrée aux relations sociales et évoque longuement la condition ouvrière, les mouvements ouvriers et plus particulièrement les grèves, et aussi les différentes associations ouvrières ou patronales. En rassemblant de nouveau un grand nombre d'informations originales, Malou Haine présente un tableau à la fois complet et vivant de la vie de ceux qui sont actifs dans la facture instrumentale. C'est pourtant le dernier chapitre qui nous semble le plus riche: l'auteur y fait la synthèse de toute la documentation qu'elle a réunie au sujet des patrons et il faut espérer qu'elle en tirera prochainement des études plus approfondies. Nous pensons en premier lieu au phénomène d'«endogamie professionnelle» qu'il conviendrait d'élargir au point d'écrire un bref historique de chaque firme. Les activités des patrons en tant qu'éditeurs ou organisateurs de concerts mériteraient évidemment aussi une attention toute particulière.

Il est heureux qu'un ouvrage aussi richement documenté se termine par trois index dont les deux derniers ne sont cependant pas tout à fait satisfaisants. Celui des facteurs est particulièrement décevant car l'ordre alphabétique n'y est pas toujours respecté (aux lettres *F*, *H*, *V* et *W*) et certains noms y manquent (Wandebroucke, p. 107; Latchmore, p. 182), tandis que d'autres (De Provins) sont cités deux fois. En outre, l'orthographe de plusieurs noms y subit des modifications parfois importantes au point que le facteur H. Schoenaers s'y écrit *H. Schoen*. Nous regrettons aussi que les firmes dont la raison sociale comprend deux ou trois noms ne fassent l'objet que d'une seule entrée. Ce qui surprend néanmoins le plus, est la distinction que l'index fait entre les passages où l'auteur cite à la fois le prénom et le nom du facteur et ceux où le premier élément manque, alors qu'il s'agit apparemment d'un seul facteur. Le problème est encore plus agaçant lorsque le même nom de famille figure dans le texte avec plus d'un prénom car l'index n'essaie jamais de déterminer à qui l'auteur pense, lorsqu'elle ne précise pas le prénom. Ainsi l'entrée «Bord» réfère tantôt à Antoine Bord, le fondateur de la firme, et tantôt à son neveu, Antonin, qui lui succède en 1884, et ces deux facteurs ont eux aussi droit à une entrée.

L'ouvrage est enrichi d'une abondante documentation qui comprend 54 cartes et graphiques admirablement dessinés et 89 tableaux rejetés à la fin du volume dont quelques-uns ne sont pas très lisibles. Soulignons aussi la qualité technique et le choix judicieux des quelque 60 illustrations qui aèrent opportunément ce volume de 476 pages. Celui-ci se termine par une impressionnante liste de documents de travail et Malou Haine a eu raison d'indiquer pour les imprimés la bibliothèque et la cote sous laquelle chaque publication est conservée car il s'agit souvent de pièces fort rares.

Si *Les facteurs...* illustre tout le profit que la musicologie peut tirer des principes de l'histoire quantitative, il en dévoile implicitement les limites. Personne ne pourra cependant nier que Malou Haine adopte dans son étude une démarche qui enrichit fondamentalement les méthodes de travail de la recherche musicologique.

Henri VANHULST

Ont collaboré à ce volume :

- Claudie BARRAL, Conservateur au Musée de Dijon
Rue François Devosge, 37
F-21000 Dijon (France)
- Pierre-P. BONENFANT, Professeur à l'U.L.B.
- Véronique BÜCKEN, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)
Chemin des 2 maisons, 69, bte 38
B-1200 Bruxelles
- Lydie HADERMANN-MISGUICH, Chargé de cours à l'U.L.B.
- Michel HURARD, Licencié en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)
Avenue Général Médecin Derache, 130, bte 13
B-1050 Bruxelles
- Jean-Jacques HOEBANX, Professeur honoraire de l'U.L.B.
- Michel HUYSEUNE, Licencié en Histoire de l'Art et Archéologie (V.U.B.)
Rue du Lombard, 68
B-1000 Bruxelles
- Catheline PÉRIER-D'ETEREN, Maître de Conférence à l'U.L.B.
- Georges RAEPSAET, Chargé de cours à l'U.L.B.
- Jean-Loup WASTRAT, Licencié en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)
Rue Joseph II, 146
B-1000 Bruxelles
- Diane WOLFTHAL, Assistant Professor - Columbia University
In the City of New York
New York 10027

Adresse: UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES
Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie
50, Avenue Franklin Roosevelt (C.P. 175)
1050 Bruxelles

Prix de vente :

- Par volume 500 FB (50 FB de port pour la Belgique)
- Abonnement 400 FB (100 FB de port pour l'étranger)

Compte Crédit communal: 068-0716860-57 (Gérance - Annales - U.L.B.)
et pour l'étranger versement en francs belges au: C.C.P. 000-1457623-04 (G. Raepsaet)

Pour tout don de 1.000 F et plus, une attestation d'exonération fiscale sera envoyée sur demande (compte 210-0429400-33 de l'U.L.B. avec la mention: 98210.122 DONNS. Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie).

Le dernier volume paru des Annales sera envoyé à cette occasion au généreux donateur.



Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

Pour les œuvres soumises aux droits d'auteur, les A&B ont pris le soin de conclure un accord avec leurs auteurs ou ayant droits afin de permettre leur numérisation, le cas échéant, leur mise à disposition en ligne et leur utilisation dans les conditions régies par les règles d'utilisation précisées dans le présent texte. Ces conditions particulières d'utilisation, de reproduction et de communication de la copie numérique sont précisées sur la dernière page du document protégé.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre de l'œuvre, le titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur des Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir [Article 3](#)) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les Archives & Bibliothèques.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.