

## **DIGITHÈQUE**

**Université libre de Bruxelles**

---

*Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Bruxelles : L'Université, 1987.

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117\\_1987\\_000\\_09\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1987_000_09_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/>



IX  
1987

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 directeur*

Pierre BONENFANT □ Charles DELVOYE □ Pierre de MARET □ Paul  
PHILIPPOT □ Philippe ROBERTS-JONES □ Henri VANHULST

## *Comité de Rédaction*

Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *directeur*. □ Georges RAEPSAET, *secrétaire de rédaction*. □ Didier VIVIERS, *secrétaire de rédaction adjoint*. □ Alain DIERKENS □ Lydie HADERMANN-MISGUICH □ Paul HADERMANN □ Marie-Thérèse RAEPSAET-CHARLIER, *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 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.

Investigation scientifique des œuvres d'art :

ALBERT ART, Principes physiques élémentaires, p. 7-23

CATHELINÉ PÉRIER-D'ETEREN, Application des méthodes physiques  
d'examen à l'étude des peintures, p. 25-42

DIDIER VIVIERS

De l'école de sculpture à l'atelier de sculpteurs, p. 43-57

JEAN-MARIE HOPPE

L'église espagnole visigothique de San Pedro de la Nave  
(El Campillo-Zamora), p. 59-81

SUZANNE URBACH

Contribution à l'étude de la *Nativité* de Gérard David  
conservée à Budapest, p. 83-94

CATHELINÉ PÉRIER-D'ETEREN

Précisions sur le dessin sous-jacent et la technique d'exécution  
de la *Nativité* de Gérard David du Musée de Budapest, p. 95-106

COLETTE NAUD

Le *Martyre de Sainte Catherine* de Winnipeg est-il espagnol?,  
p. 107-114

ALAIN DIERKENS

Le Moyen Age dans l'art belge du XIX<sup>e</sup> siècle.  
I. La statue équestre de Charlemagne par Louis Jéhotte  
(Liège, 1868), p. 115-130

FABIEN S. GERARD

Attilio Bertolucci. Entretien autour du cinématographe, p. 131-146

Colloque *Style et technique dans l'œuvre de Watteau*,  
le 22 novembre 1986 :

Comptes rendus des communications, p. 149-164

JOHN INGAMELLS, Watteau à Hertford House : quelques révélations  
de technique, p. 165-173

FRANÇOIS SOUCHAL, Watteau et la sculpture, p. 175-185

Chronique de la section, p. 187-206

INVESTIGATION SCIENTIFIQUE  
DES ŒUVRES D'ART

PRINCIPES PHYSIQUES ÉLÉMENTAIRES

ALBERT ART

APPLICATION DES MÉTHODES PHYSIQUES  
D'EXAMEN À L'ÉTUDE DES PEINTURES

CATHELINÉ PÉRIER-D'ETEREN

# PRINCIPES PHYSIQUES ÉLÉMENTAIRES

ALBERT ART

## I. LES ONDES

Les ondes sont des perturbations créées dans un milieu par une source, et qui se propagent dans ce dernier en s'éloignant progressivement de la source avec une certaine vitesse. Il existe une relation qui lie cette vitesse ( $v$ ) de propagation à la longueur d'onde ( $\lambda$ ) et à la fréquence ( $\nu$ ) avec laquelle la perturbation est créée:  $v = \lambda \times \nu$ .

Citons quelques exemples d'ondes:

a) La pierre, ou la goutte de pluie, qui tombe dans l'eau d'un étang perturbe localement la surface horizontale de l'eau en provoquant des «ondulations» (ondes). Ces dernières se propagent vers les bords de l'étang. La distance entre deux maxima d'amplitude de l'onde est la longueur d'onde  $\lambda$  (fig. 1 et 2).

b) Le son: une source sonore (la parole, le haut-parleur, les bruits, ...) modifie localement la pression de l'air dans son voisinage par rapport à la pression moyenne. Cette variation de pression se propage alors dans l'air, de molécules en molécules, pour finalement aboutir au récepteur (l'oreille). La vitesse du son est de l'ordre de 300 m/sec dans l'air. La longueur d'onde dépend de la fréquence du son émis (fig. 2).

c) La lumière

Elle se propage dans le vide (dans l'air) à la vitesse de 300.000.000 m/sec, tandis que dans l'eau elle se propage seulement à la vitesse de 230.000.000 m/sec.

L'onde électromagnétique est une onde formée par un champ électrique  $E$  et un champ magnétique  $H$  qui fluctuent suivant une loi sinusoidale (fig. 3). La fréquence  $\nu$  dépend du type de la source (fig. 4).

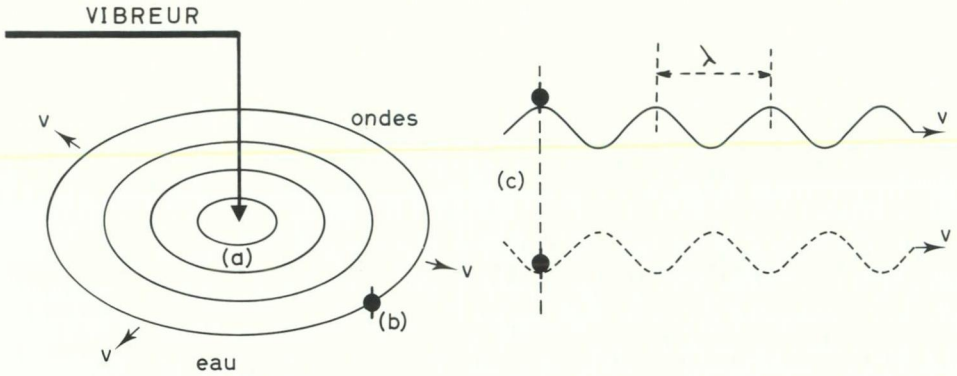


Fig. 1. Les ondes sur l'eau. La perturbation du milieu (eau) se produit en (a). L'onde qui en résulte se propage dans le milieu avec une certaine vitesse « $v$ ». Le mouvement de l'eau se fait uniquement dans le sens vertical et non dans le sens de la vitesse de propagation; un bouchon placé en (b) effectuera donc un mouvement vertical pendant le passage de l'onde et ne sera pas «entraîné» vers le bord dans le sens horizontal. En (c) l'onde est vue de profil au même endroit mais à deux moments différents (trait plein à un instant et trait pointillé l'instant après), le bouchon reste sur la même verticale pendant le passage de l'onde. D'une manière générale, la propagation d'une onde ne provoque aucun déplacement de matière du milieu dans le sens de la vitesse.

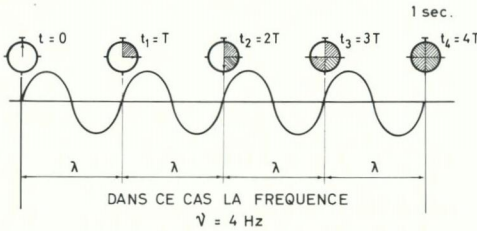


Fig. 2. Une perturbation peut se répéter d'une manière régulière, c'est-à-dire avec une certaine fréquence  $\nu$  (par exemple, le vibreur sur la fig. 1 ou une note «soutenue» émise par un instrument de musique), qui est définie comme étant le nombre de fois que le milieu est perturbé par seconde. On démontre l'existence d'une relation qui lie la vitesse, la longueur d'onde et la fréquence:  $\nu = \lambda \times v$ . La période  $T = 1 \text{ sec}/\nu$  est le temps qu'il faut à l'onde pour parcourir une distance égale à  $\lambda = v \times T$ . Sur cette figure, un chronomètre indique le temps qui s'écoule pendant que l'onde se propage vers la droite. Il y a 4 perturbations en 1 sec. d'où  $\nu = 4 \text{ Hz}$  (l'hertz est l'unité de fréquence).

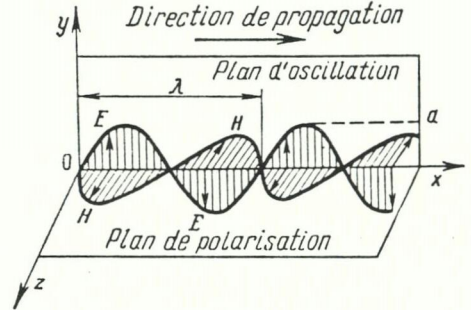


Fig. 3. Des ondes électromagnétiques (visibles, I.R., U.V., ...) se propagent toutes à la même vitesse « $c$ » dans le vide ou dans l'air. Elles sont décrites par la variation d'un champ électrique  $E$  et d'un champ magnétique  $H$  perpendiculaire à  $E$  et dont les amplitudes varient selon une loi sinusoïdale. La relation entre  $\lambda$ ,  $\nu$  et  $v$  devient:  $v = c = \lambda\nu$ . Ici l'onde se propage vers la droite suivant l'axe  $x$ .



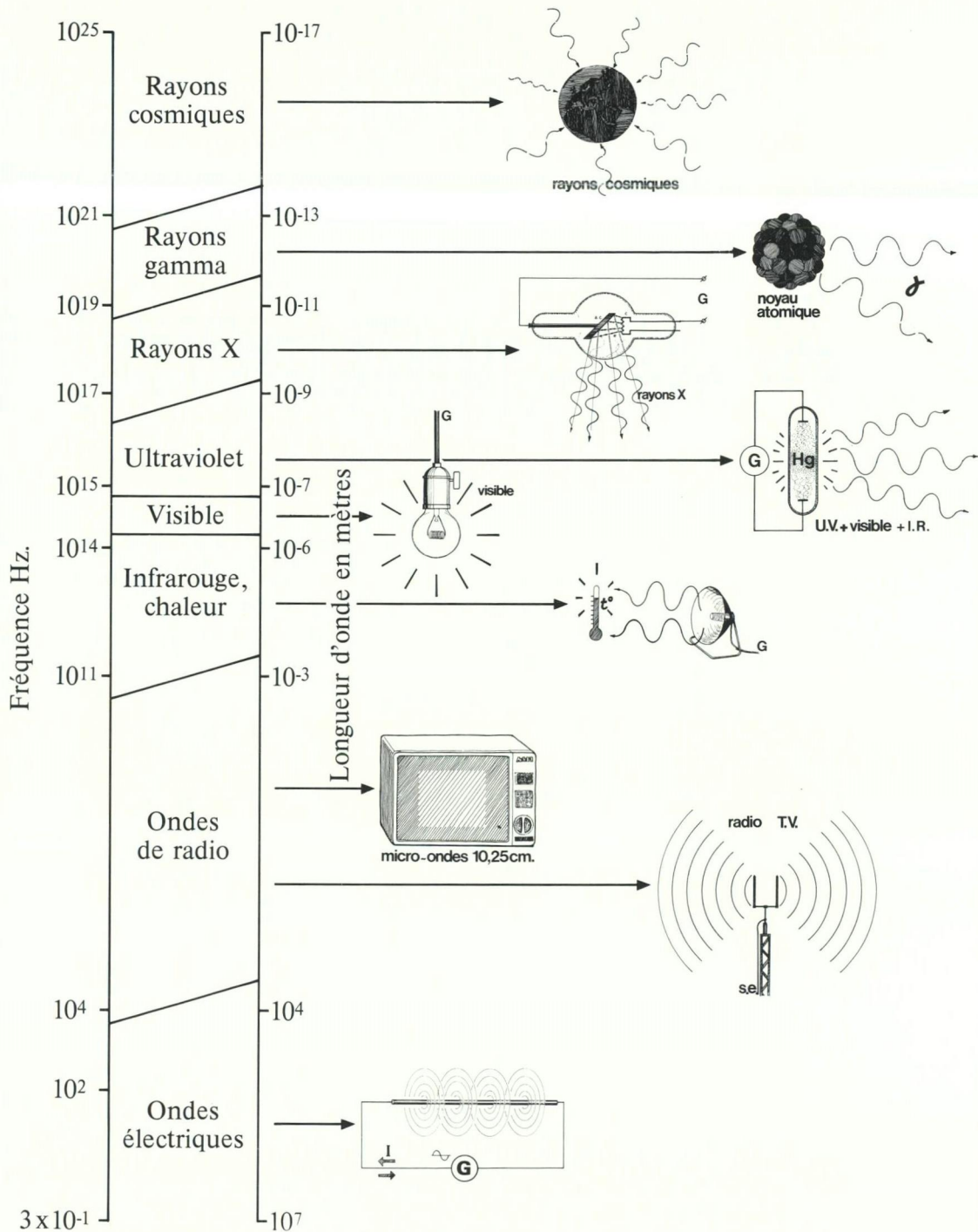


Fig. 4. Le spectre des ondes électromagnétiques s'étend jusqu'aux fréquences  $10^{25}$  Hz pour les rayons cosmiques. A titre d'illustration, en dessous de chaque région du spectre de fréquences sont dessinés des «générateurs» capables de produire ces ondes. Comme on le voit, la partie visible du spectre n'est qu'une toute petite fenêtre sur le monde des ondes électromagnétiques. Nous sommes donc «aveugles» à la majorité de ces rayonnements.

## II. L'ÉMISSION DE LA LUMIÈRE

Un faisceau de lumière est toujours émis à partir d'une source ; il est constitué soit par un ensemble de photons, si c'est le point de vue corpusculaire qui est considéré ; soit par un ensemble d'ondes électromagnétiques, si c'est le point de vue ondulatoire qui est considéré.

Il est donc équivalent de dire que la source émet un rayonnement électromagnétique, ou qu'elle émet des photons ou encore de la lumière. Cette dernière peut être soit visible, soit invisible comme les UV (ultra-violet), les RX (rayons X), les IR (infrarouge). Les caractéristiques du rayonnement dépendent essentiellement de la nature de la source émettrice (fig. 4). Lorsque des ondes électromagnétiques se propagent dans un milieu différent de l'air ou du vide, on constate que la vitesse de propagation des ondes diminue et, lorsqu'elles passent d'un des milieux dans l'autre, on constate en plus que la direction de propagation se modifie (fig. 5).

La variation de la vitesse est liée à la différence de nature des milieux traversés tandis que la modification de la direction dépend de la fréquence de l'onde et de l'angle que fait le faisceau avec la surface de séparation des deux milieux.

En conséquence, chaque groupe d'ondes de même fréquence, composant un faisceau de lumière se propageant dans l'air et dans une certaine direction suivra, après la traversée de la surface qui sépare l'air d'un autre milieu, une trajectoire avec une vitesse de propagation déterminée propre à chaque groupe d'ondes. Il en résultera une dispersion du faisceau en groupes d'ondes de même fréquence. Par exemple, si certaines conditions expérimentales sont remplies, un faisceau de lumière se propageant dans l'air (1<sup>er</sup> milieu) subira une première dispersion en entrant par une face d'un prisme en verre (2<sup>e</sup> milieu) et une seconde dispersion en ressortant par l'autre face de sorte que le faisceau incident se trouvera décomposé en faisceaux distincts. Si ces derniers sont interceptés par un écran de couleur blanche, ils apparaîtront sous forme de traits lumineux de couleurs différentes. L'ensemble de ceux-ci forme ainsi un spectre de raies (fig. 6). Si le faisceau est composé d'ondes de fréquences très voisines, il apparaîtra après dispersion une série de raies très proches les unes des autres de sorte qu'il se formera un spectre quasi continu. L'arc-en-ciel est un spectre continu dû à la réfraction de la lumière solaire par les gouttes de pluie. Un fait expérimental important est qu'à toute source de lumière correspond un spectre qui lui est caractéristique ; par exemple le spectre d'émission d'une lampe au sodium est différent de celui d'une lampe à mercure ou à hydrogène. Le spectroscopie, constitué d'un système optique et de prismes, permet l'obtention des spectres dont l'étude est la spectroscopie.

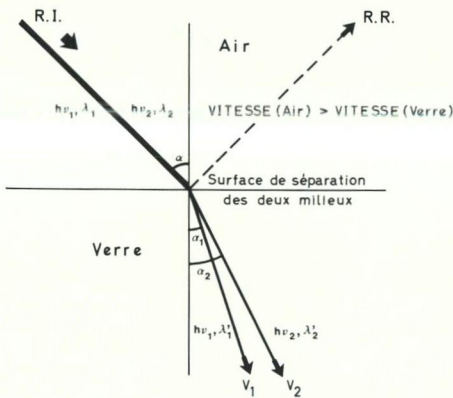


Fig. 5.

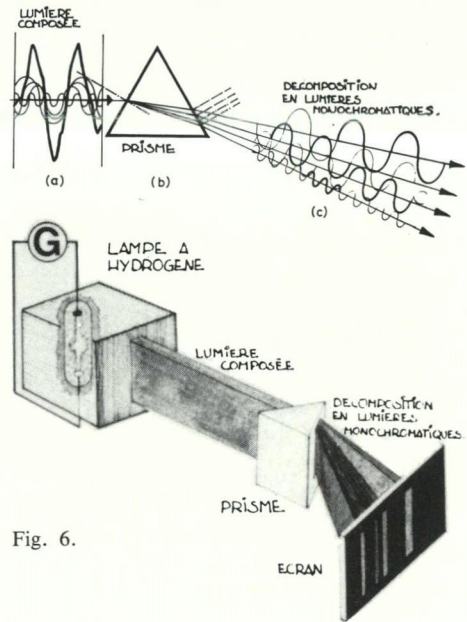


Fig. 6.

Fig. 5. Le rayon lumineux incident qui se propage en ligne droite est formé d'ondes électromagnétiques de différentes fréquences ( $\nu_1, \nu_2$ ) et longueurs d'ondes ( $\lambda_1, \lambda_2$ ). Après le passage de l'interface air/verre, ces ondes se dispersent en se propageant dans des directions différentes et avec des vitesses différentes ( $\nu_1, \nu_2$ ). C'est le phénomène de dispersion; il est fonction du milieu traversé et de la fréquence des ondes.

Fig. 6. Le prisme est un exemple d'utilisation du phénomène de dispersion. C'est un outil de laboratoire qui permet de faire la spectroscopie des rayonnements. Ici de la lumière (a) provenant d'une source tombe sur le prisme (b); à la traversée de ce dernier, chaque onde composant la lumière incidente prend une direction et une vitesse qui lui sont propres (c) (dispersion). A la sortie du prisme, on observe que cette lumière est décomposée en raies correspondant à des sauts quantiques. Projetées sur un écran blanc, ces raies nous apparaissent colorées. Par exemple, la lumière rosâtre d'une lampe à hydrogène donne, après dispersion, des raies de couleur rouge, verte et bleue (d).

### III. L'ATOME

L'atome est électriquement neutre; il comprend le noyau portant un nombre  $Z$  de charges positives et le nuage, contenant le même nombre  $Z$  d'électrons de charge négative. Différents modèles (Borh, Sommerfeld, ...) ont été proposés pour décrire l'atome (fig. 8); c'est en définitive la « mécanique quantique » qui en donne la meilleure approche (Schroedinger, ...). Cette dernière a permis de rendre compte de la manière dont les électrons du nuage sont répartis spatialement autour du noyau; chaque atome possède donc une répartition caractéristique de ses  $Z$  électrons. C'est ce qui a permis l'élaboration du classement de tous les éléments chimiques par  $Z$  croissant du *tableau de Mendéléïev*.

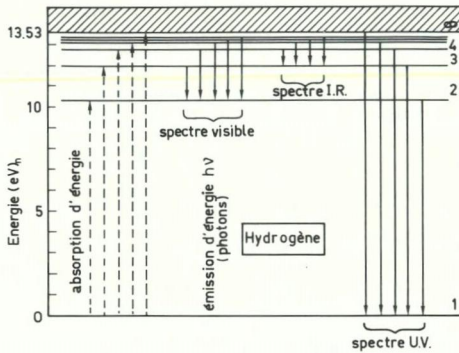


Fig. 7.

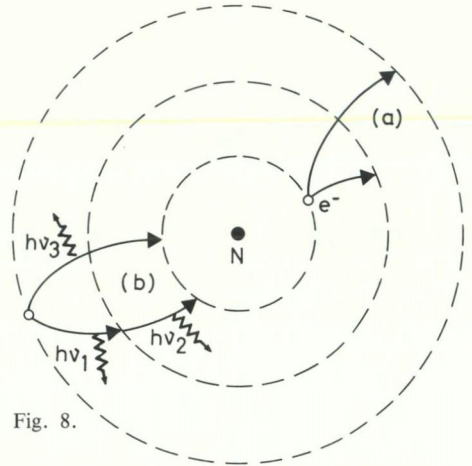


Fig. 8.

Fig. 7. A l'échelle de l'atome (0,000000001 cm), les énergies qui peuvent être absorbées ou réémises sont quantifiées, c'est-à-dire que seules certaines valeurs de l'énergie sont permises. Le diagramme ci-dessus donne une idée de la distribution des états d'énergie de l'atome d'hydrogène. Les lignes horizontales donnent les valeurs des états permis. Les flèches tournées vers le haut indiquent l'absorption d'énergie tandis que les flèches tournées vers le bas indiquent les différentes possibilités qu'a l'atome de perdre cette énergie par émission de photons. Il est clair que l'énergie  $h\nu$  des photons dépendra de la différence des énergies du niveau de départ et d'arrivée, c'est-à-dire de la valeur des « sauts » quantiques. On remarquera que, parmi ces sauts, certains vont donner l'infrarouge, d'autres le visible et enfin l'ultra-violet.

Fig. 8. Les sauts quantiques correspondent au réarrangement dans l'espace de l'électron autour du noyau. Le modèle de Bohr est un modèle très simplifié pour décrire l'atome, basé sur le principe du système solaire. Le soleil est un centre attractif gravitationnel autour duquel gravitent les planètes sur des orbites stables. Par analogie, le noyau est un centre attractif électrique autour duquel on imagine « graviter » les électrons sur des orbites permises stables (état fondamental). Lorsque, par absorption d'énergie, un électron est déplacé vers une autre orbite plus éloignée du noyau, il revient à sa position d'origine, soit directement en émettant un seul photon, soit en passant par des orbites permises intermédiaires en perdant l'énergie reçue par émission successive de photons. Les flèches indiquent le sens de l'absorption (a) et de l'émission (b). Les cercles représentent des orbites permises tandis que les petites flèches ondulées symbolisent l'émission du photons. Le centre du cercle représente le noyau.

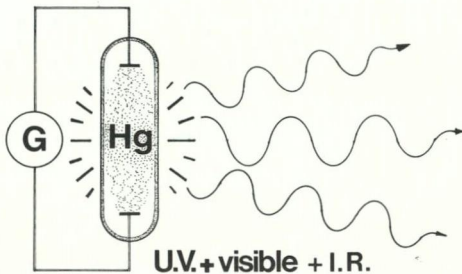


Fig. 9. Schéma illustrant qualitativement l'émission des rayonnements émis par une lampe à mercure. L'énergie fournie puis absorbée par les atomes de mercure provient du générateur électrique G. Les flèches ondulées représentent le rayonnement émis.

Cette approche théorique fait ressortir également que si les atomes absorbent ou émettent de l'énergie, ils ne peuvent le faire que par «sauts» de valeurs permises déterminées (fig. 7). Les valeurs intermédiaires leur sont interdites. L'énergie que peut prendre l'atome est dite «quantifiée». Les valeurs des énergies permises et les valeurs des sauts d'énergie, ou quanta d'énergie, sont caractéristiques de l'atome considéré. La quantification de l'énergie implique que la réorganisation de la répartition des électrons dans le nuage ne peut se faire de manière quelconque.

Considérons maintenant les différents états d'énergie que peut prendre l'atome.

L'atome est assimilable à un système dynamique, qui à l'état fondamental est «stable» et «stationnaire»; stable puisqu'il ne peut modifier son état d'énergie spontanément et stationnaire parce que, sans apport d'énergie, la situation d'ensemble du système ne se modifie pas au cours du temps. Lorsque l'état d'énergie de l'atome est minimum, il est dit : état fondamental.

L'atome peut absorber de l'énergie venant de l'extérieur (chocs de particules, rayonnements, ...). Cette énergie s'ajoute à son énergie fondamentale, ce qui le fait passer dans un état quantique de plus grande énergie appelé état excité. Par cette absorption d'énergie la répartition des électrons dans le nuage est modifiée (fig. 8).

Les atomes se différencient entre eux par leur nombre d'électrons, par les valeurs des énergies possibles qu'ils peuvent prendre et par les valeurs des sauts, c'est-à-dire des quanta d'énergie. L'état d'excitation d'un atome a une durée de vie très courte, la tendance naturelle est de revenir spontanément vers l'état d'énergie le plus bas, c'est-à-dire le fondamental, en émettant une onde (ou photon) dont l'énergie  $h\nu$  est égale à la différence entre l'énergie de l'état excité et celui de l'état fondamental. C'est ce qui est appelé une transition. Le nuage est alors à nouveau dans son état initial (fig. 7, 8).

Etant donné que l'atome d'hydrogène ( $Z = 1$ ) peut émettre des rayonnements dans les domaines du visible, de l'infrarouge et de l'ultra-violet, on en déduit que tous les atomes ( $Z > 1$ ) du tableau de Mendéléiev peuvent également émettre dans ces différents domaines; tandis que seuls les atomes de  $Z$  élevé peuvent émettre des ultra-violet lointains et des rayons X. Par exemple, l'hydrogène pourra émettre des photons dont l'énergie ne pourra pas dépasser une énergie de 13,6 eV\* (U.V.) tandis que le cuivre pourra émettre des photons d'une énergie de l'ordre de 4.000 fois plus grande (RX).

Envisageons ensuite les rayonnements (photons) émis par un ensemble d'atomes formant une source de lumière.

a) Source formée d'atomes non liés entre eux telle qu'un gaz ou une vapeur.

\* L'électron-volt (eV) est une unité d'énergie. C'est l'énergie prise par un électron lorsqu'il est accéléré par une différence de potentiel de un volt. Il correspond à  $1,6 \times 10^{-19}$  joules.

Un ensemble d'atomes se trouvant à l'état fondamental n'émet aucun rayonnement et n'est par conséquent pas détectable par l'œil ou par spectroscopie; ainsi l'air à la température ordinaire n'émet quasiment pas d'ondes détectables. Par contre, dès que de l'énergie est fournie à cet ensemble, il devient source de rayonnement (les éclairs). Parmi les milliards d'atomes compris dans une source, certains d'entre eux se trouvent soit à l'état fondamental, soit à l'état excité, soit dans un état de transition en émettant des ondes. Au cours du temps et statistiquement, chaque atome émet une onde en fonction de l'énergie qu'il a reçue et des transitions effectuées. Le spectre résultant est donc un spectre qui contient tous les rayonnements qu'un ensemble d'atomes peut émettre (fig. 9).

b) Source formée d'atomes liés telle que dans un solide.

Lorsque des atomes constituent un solide, certains des états d'énergie propres à chaque atome du solide forment des «bandes» d'énergie dans laquelle les énergies permises sont très voisines. Le spectre complet de telles sources possède une partie sous forme de spectre continu et une autre sous forme de spectre de raies (RX) (fig. 11).

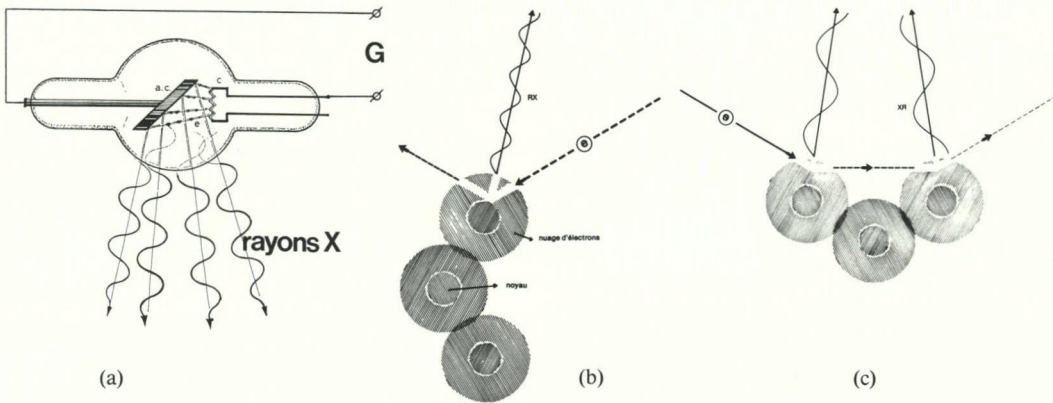


Fig. 10 (a) Schéma d'un appareil de R.X. On y trouve l'anode ou anticathode (ac) constituée d'un matériau lourd, la cathode (c) émettrice d'électrons (e), le générateur de haute tension (G.) qui les accélère vers l'anticathode dans laquelle ils pénètrent.  
 (b) Certains électrons incidents délogent des électrons situés dans le nuage en ionisant l'atome du matériau, à la suite de quoi l'atome revient à son état fondamental par l'émission d'un rayonnement X caractéristique.  
 (c) D'autres électrons incidents sont freinés et déviés dans le matériau sans qu'il y ait d'interaction directe avec le nuage. Le rayonnement émis par ce processus est continu et n'est pas une caractéristique du matériau (cf. fig. 11).

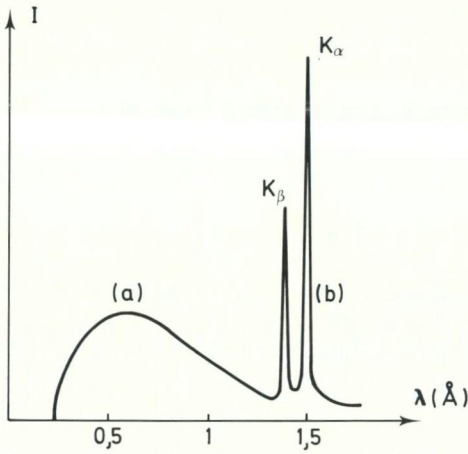


Fig. 11.  
 Courbe d'émission caractéristique du rayonnement X émis par un matériau lourd ( $Z$  élevé). (a) représente l'émission continue (rayonnement de freinage), (b) représente les raies caractéristiques.

c) Source formée par des électrons libres d'un conducteur.

Les électrons libres d'un conducteur, c'est-à-dire ceux qui ne sont pas liés au noyau de l'atome, peuvent être mis en oscillations forcées par un générateur. De cette manière, ils deviennent de petits émetteurs d'ondes électromagnétiques qui se propagent autour du conducteur à la vitesse de la lumière. La fréquence des ondes émises dépend de la fréquence du générateur et de ce fait toutes les énergies du rayonnement sont permises, contrairement aux électrons du nuage dont les énergies sont quantifiées. Ainsi les antennes d'émission radio peuvent émettre des ondes porteuses de n'importe quelle fréquence.

d) Source formée par un ensemble de molécules.

Les molécules sont formées d'un groupe d'atomes; par exemple l'eau est formée de deux atomes d'hydrogène liés à un atome d'oxygène; le dioxyde de carbone est formé d'un atome de carbone lié à deux atomes d'oxygène; les blancs (pigments) sont des hydrocarbonates de plomb; la malachite est un hydroxycarbonate de cuivre; etc. Les atomes lorsqu'ils sont isolés possèdent, comme il a été mentionné ci-dessus, des états d'énergie quantifiés. Une fois les atomes liés pour former la molécule, les énergies que cette molécule peut prendre sont également quantifiées mais la répartition des états d'énergie est beaucoup plus compliquée que pour les atomes isolés. Les spectres de lumière provenant de l'excitation des molécules sont rarement constitués d'un spectre de raies.

Production d'ultra-violet (U.V.) et d'infrarouge (I.R.).

Il suffira de prendre des «sources» dont les caractéristiques soient telles que les «sauts» d'énergie quantique se situent soit dans le domaine de l'I.R. (lampe à filament chauffé) soit dans le domaine des U.V. (lampe à vapeur de mercure). Il existe dans le commerce des lampes spécialement conçues pour émettre ces rayonnements.

### Production de rayonnement X (RX).

Les rayons X ont une énergie  $h\nu$  très élevée, ils doivent donc provenir de transitions entre deux états d'énergie très différents tels que :

$E(\text{excité})_2 - E(\text{excité})_1 = h\nu$  (RX); l'énergie  $E_1$  pouvant être l'énergie de l'état fondamental. Cette différence d'énergie est de plusieurs milliers d'électron-Volt. Cela implique que l'énergie qu'il faut fournir aux atomes soit au moins égale à l'énergie  $E_2$ . L'appareil conventionnel qui produit les rayons X est représenté schématiquement dans la figure 10 (a).

Les électrons émis par le filament acquièrent de l'énergie cinétique grâce à l'énergie fournie par le générateur. Au hasard des chocs, ces électrons cèdent leur énergie cinétique à des atomes du solide en pénétrant profondément dans le nuage (fig. 10 (b)). Ces atomes sont alors dans un état quantique de valeur élevée (état Excité 2). Aussitôt après, ils émettent des photons X d'énergie  $h\nu$ . L'ensemble de ces ondes formera le rayonnement X typique de ce solide et, après dispersion par un cristal, donnera un spectre de raies (fig. 11). A ce dernier s'ajoute un autre rayonnement X dont le spectre est continu. En effet, lorsqu'une particule chargée est soit décélérée, soit accélérée, elle émet un rayonnement électromagnétique. C'est le cas d'une partie des électrons incidents qui pénètrent dans l'anticathode (AC) et qui perdent progressivement leur énergie cinétique au cours de leur trajectoire au travers du réseau d'atomes (fig. 10 (c)).

## IV. INTERACTION LUMIÈRE-MATIÈRE

Après avoir décrit les phénomènes relatifs à l'émission de la lumière, abordons son interaction avec la matière. Cette interaction provoque notamment des phénomènes de réflexion et d'absorption.

### LA RÉFLEXION

#### a) Faisceau directionnel.

Lorsqu'un faisceau incident directionnel « tombe » sur une surface, il peut se subdiviser en plusieurs faisceaux (voir 2, 3, 4 sur la fig. 12).

L'intensité de ces différents faisceaux dépend de l'état de surface de l'obstacle, de sa nature et de l'angle du faisceau incident (1) de même que de la fréquence des rayonnements incidents.

Notons que le faisceau (2) est réfléchi dans le même plan et selon un angle égal à celui que fait le faisceau directionnel incident (1) avec la normale à la surface. La surface est dite réfléchissante. C'est ce qui donne le reflet lorsqu'on regarde un tableau au vernis brillant.



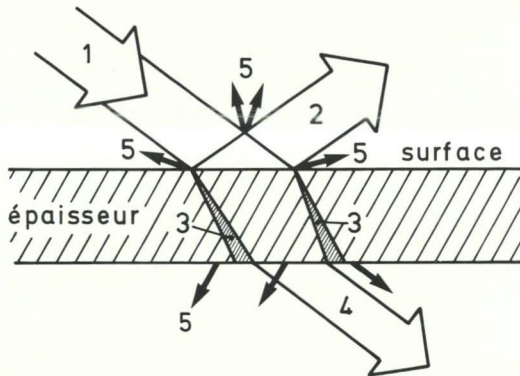


Fig. 12. Le rayon incident (1) est directionnel (par exemple, un projecteur) et tombe sur une surface lisse. Une partie est réfléchi (2), une autre est réfractée et traverse l'objet en étant partiellement absorbée (3) puis il ressort après une nouvelle réfraction et forme le rayonnement transmis (4). Dans le cas du miroir, la quasi-totalité du rayonnement se retrouve dans le rayon réfléchi (2). La lumière n'est visible que dans cette direction. Si la surface n'est pas réfléchissante (remplie d'aspérités microscopiques), le faisceau (2) est subdivisé en multiples faisceaux réfléchis dans toutes les directions (5), de même qu'après la traversée de la matière le faisceau (4) sera également subdivisé en faisceaux multiples (5). La lumière est dite diffuse et visible dans toutes les directions.

b) Faisceau diffus.

La lumière transmise par un verre dépoli est une lumière diffuse. Dans ce cas, il n'y a de direction privilégiée pour aucun des autres faisceaux (2, 3, 4, 5). Les reflets sont donc minimisés et la surface de l'objet est visible quel que soit l'endroit d'où l'on regarde.

c) L'absorption des rayonnements électromagnétiques.

L'absorption des rayonnements par la matière dépend essentiellement des paramètres suivants :

- L'épaisseur de l'obstacle: plus il est épais, plus le rayonnement est absorbé.
- L'état physique: gaz, liquide, solide.
- La nature de l'obstacle (types d'atomes et de molécules): chaque matière (bois, verre, métal, ...) absorbe le rayonnement d'une manière qui lui est propre en fonction de l'énergie de ce dernier. On pourrait s'attendre à ce que l'absorption diminue lorsque l'énergie augmente; or, ce n'est pas du tout une loi générale. Par exemple, le verre arrête l'U.V. lointain et laisse passer l'I.R. proche qui est moins énergétique que l'U.V.

d) La réémission de la lumière après absorption.

L'énergie du rayonnement incident absorbé par les molécules ou les atomes d'un objet est réémise sous forme de rayonnements qui n'auront pas nécessairement les mêmes caractéristiques que le premier (voir effets quanti-

ques tels que décrits p. 11 et schéma p. 12). Ainsi, des pigments absorbant la lumière blanche du jour peuvent réémettre de la lumière dans plusieurs régions du spectre visible et le reste dans le domaine non visible (I.R.) (fig. 13). Le blanc de plomb absorbe la lumière blanche et la réémet quasi intégralement, tandis que la malachite, en absorbant la même lumière, ne la réémet que dans certaines régions du spectre ce qui lui confère sa couleur caractéristique.

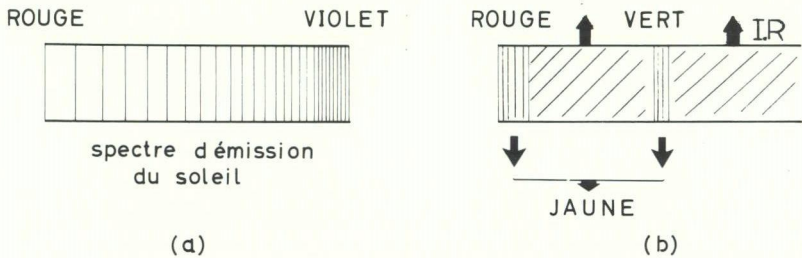


Fig. 13. La figure schématise le spectre continu de la lumière solaire ou d'une lampe d'éclairage. Il va du rouge au violet d'une manière continue (a). C'est l'ensemble de ces radiations que nous percevons sous forme de lumière blanche. Lorsque cette dernière tombe sur les objets, ils l'absorbent et la réémettent. Si la réémission est totale, l'objet est perçu blanc; au contraire, si l'objet ne réémet qu'une partie du rayonnement incident (b), l'objet sera perçu d'une certaine couleur résultant de l'addition des radiations réémises; le reste (hachures inclinées) se retrouve sous forme d'infrarouge. Les flèches indiquent le rayonnement réémis. Pour les couleurs, voir ci-dessous.

## V. COULEURS PERÇUES PAR L'ŒIL

Il faut distinguer les phénomènes physiques des phénomènes physiologiques liés à la perception visuelle (œil et cerveau). Les premiers s'expriment en vitesse de propagation, en valeur d'intensité, en longueurs d'onde et fréquences. Les seconds, induits nécessairement par les premiers, sont le résultat de processus physiologiques et psychologiques complexes.

Par la perception, nous ne pouvons pas différencier par exemple la raie unique jaune émise par le sodium d'une couleur jaune résultant de l'addition de deux couleurs monochromatiques provenant de deux sources séparées, l'une rouge, l'autre verte (fig. 14). Un pigment qui réémet par exemple dans les régions du rouge et du vert sera perçu de couleur jaune (fig. 13).

Suivant la valeur de l'intensité des rayonnements de fréquence différente captés par l'œil, nous percevons donc «une certaine couleur». En conséquence, les couleurs d'un tableau éclairé par une lumière blanche sont donc le résultat de l'absorption de cette dernière puis de la réémission de lumières différentes dues à la nature des constituants de chaque partie du tableau; de plus la couleur d'un tableau dépendra de la fréquence de la lumière incidente. Un tableau aux coloris verts prendra un aspect sombre s'il est éclairé par une lumière rouge.

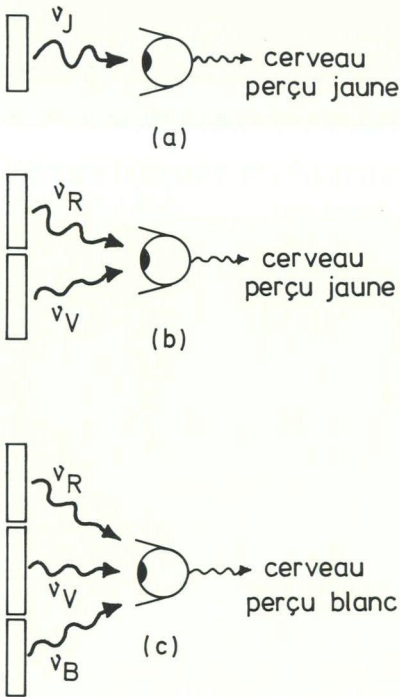


Fig. 14.

L'œil fonctionne comme un système optique ordinaire; le cristallin forme l'image de l'objet sur la rétine. C'est à partir de la rétine qu'interviennent des phénomènes physiologiques et psychologiques; les fréquences  $\nu$  des rayonnements sont alors interprétées en termes de couleurs. C'est le phénomène de la perception, celle-ci sort du domaine de la physique pure. Dans le schéma ci-contre sont représentés des « objets » qui émettent de la lumière de différentes fréquences; si ces rayonnements s'additionnent et arrivent sur la rétine, ils seront perçus d'une certaine couleur. En (a) une seule fréquence  $\nu_J$  est émise (par exemple éclairage des autoroutes par la lampe au sodium); en (b) addition de deux fréquences  $\nu_R, \nu_V$ ; en (c) addition de trois fréquences  $\nu_R, \nu_V, \nu_B$ .

Superposer des couleurs en peinture (mélanger des colorants) n'est pas équivalent à « additionner » des couleurs comme c'est le cas lorsque l'œil intercepte directement des lumières provenant de différentes sources. Superposer des couleurs peut donc être interprété comme une superposition de filtres colorés. La lumière blanche qui traverse un filtre rouge, est rouge; si on place un filtre vert après le filtre rouge, la lumière est complètement absorbée (noir). La figure 15 illustre ces phénomènes.

## VI. APPLICATION DE CES PRINCIPES AUX DIFFÉRENTES TECHNIQUES D'EXAMEN DE TABLEAUX

Dans le cas d'examens de tableaux, c'est généralement à l'aide de documents photographiques que l'étude s'effectue. Le principe consiste à envoyer le rayonnement choisi (I.R., U.V., RX, ...) sur le tableau; cette lumière, après « interaction » avec ce dernier, impressionne l'émulsion photographique. Cette émulsion est « sensible » à la plupart des rayonnements, notamment au visible, aux U.V., aux R.X. et aux I.R. proches. Soumise à ces rayonnements, elle présente après développement une certaine opacité (noircissement de l'émulsion) dépendant de l'intensité du rayonnement reçu et de la durée de l'exposition. Dans le cas des lumières visibles, I.R. et U.V., c'est la lumière

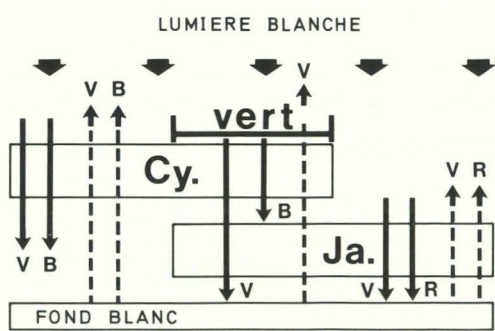
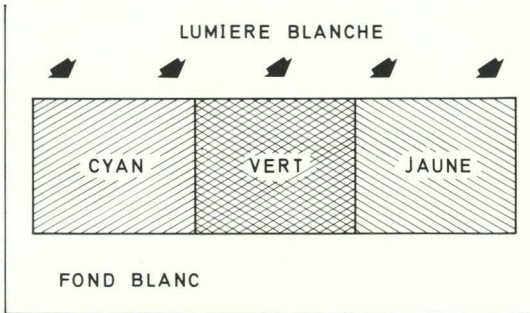
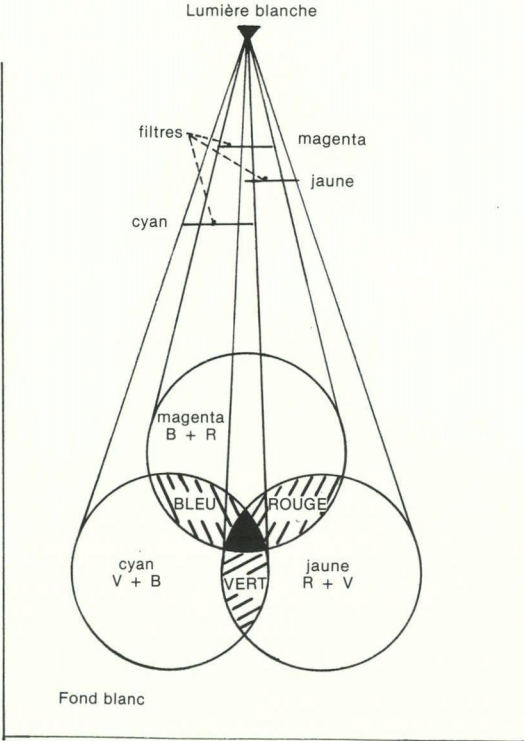
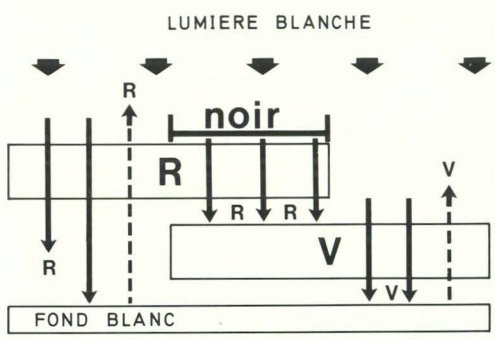
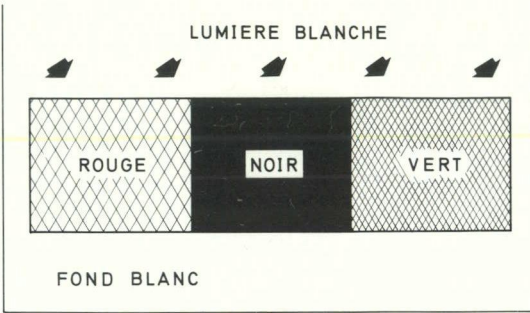
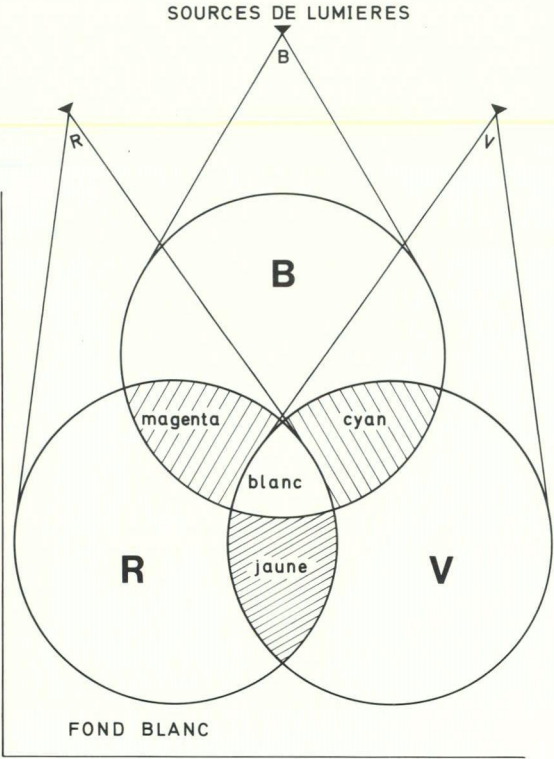


Fig. 15. (a) Trois sources de lumière de fréquences différentes correspondant aux couleurs fondamentales envoient chacune leurs rayonnements sur un écran blanc. A l'endroit où les trois rayonnements se recouvrent, la lumière est perçue blanche; dans les autres régions, on percevra du jaune, du magenta et du cyan. (b) En prenant ces mêmes couleurs en tant que peinture et en les superposant soit 2 à 2, ou les 3 ensemble sur un support blanc, la couleur résultante est le noir. (c) Devant une source de lumière blanche on place trois filtres, respectivement jaune, magenta, cyan. A l'endroit où les trois rayonnements se recouvrent, la région est noire. Dans les autres régions on retrouve les couleurs fondamentales. Par exemple, le cyan laisse passer le vert et le bleu et absorbe le reste de la lumière blanche; si cette lumière tombe sur un filtre jaune, qui laisse passer le vert et le rouge, le résultat perçu par l'œil sera le vert. (d) Même expérience qu'en (b). Le résultat sera alors le suivant: par exemple, le cyan additionné au jaune donne le vert pur pour les mêmes raisons qui sont expliquées en (c). Si on ajoute en plus du magenta, on obtient le noir. Les flèches en traits pleins représentent la lumière transmise tandis qu'en pointillés elles représentent la lumière non absorbée et qui revient vers l'œil.

qui, après interaction avec l'objet, revient vers l'appareil qui forme l'image sur l'émulsion, tandis que pour les R.X., c'est le rayonnement, après traversée de l'objet, qui forme l'image.

Envisageons le cas de différents rayonnements:

— Infrarouge (I.R.).

L'I.R. peut traverser certaines substances (couches picturales) et être totalement absorbé par d'autres tels que des pigments noirs du dessin sous-jacent (fig. 16c), ce qui permet de mettre en évidence des signatures, des esquisses ..., qui sont sous-jacentes à la peinture extérieure.

— Ultra-violet (U.V.)

Les U.V. sont partiellement réfléchis et partiellement absorbés par les différents matériaux. Ce qui est absorbé est parfois réémis sous forme de rayons visibles (fluorescence). Les intensités des rayonnements réémis dépendront de l'état local de la surface réfléchissante (fig. 16b) d'où la possibilité de détecter des défauts superficiels.

— Rayons X (RX)

Ces rayons passent au travers des vernis, peintures, supports, ... et subissent des absorptions locales dépendant de la nature et de l'épaisseur des obstacles traversés (fig. 16a), ce qui permettra notamment de juger de l'état du support.

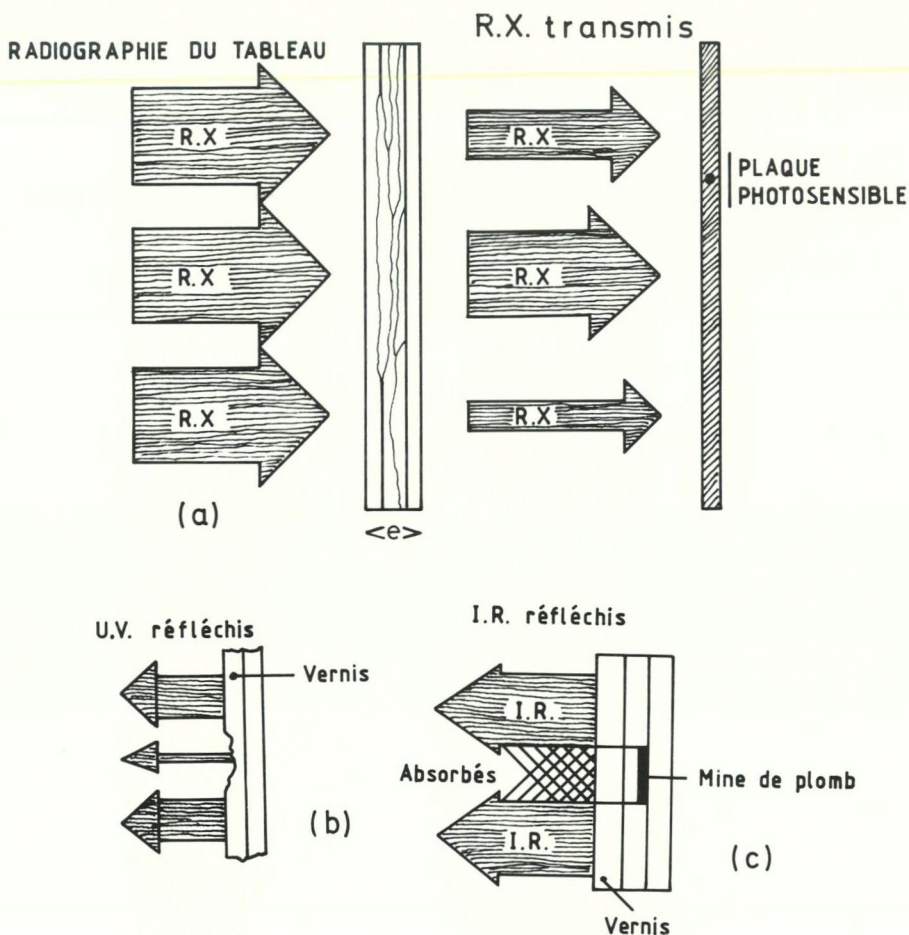


Fig. 16. La largeur des flèches sur ces dessins donne une idée de l'intensité des rayonnements. L'intensité du faisceau incident qui est uniforme sur l'ensemble du tableau à examiner peut subir, après interaction avec ce dernier, des variations locales d'intensité dépendant d'éventuels défauts dans la matière. Ces différences d'intensité engendrent des contrastes sur le document photographique. Ce sont ces contrastes de l'image qu'il faudra interpréter pour en définir l'origine. (a): le faisceau du RX, incident et homogène, après la traversée de l'épaisseur  $\langle e \rangle$  du tableau (vernis, peinture, support), a subi des absorptions locales modifiant l'intensité du faisceau incident. (b) et (c): Un rayonnement incident, soit infrarouge, soit ultra-violet, est envoyé sur le tableau avec une intensité homogène; c'est après l'interaction avec les couches superficielles du tableau que ces faisceaux peuvent devenir inhomogènes. Ce sont en général les rayons en « retour » schématisés sur la figure par des flèches qui sont enregistrés sur le document photographique. Les lentilles d'un objectif d'un appareil photographique peuvent former l'image à partir d'I.R. proches (très près du rouge) ou d'U.V. proches (très près du violet).

## VII. CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Les valeurs des intensités des rayonnements qui proviennent d'un tableau et donc « enregistrables » (photo, œil, ...) sont toujours dus à des phénomènes physiques qui sont produits localement soit à la surface, soit à l'intérieur de la matière qui constitue le tableau; ce sont ces différences d'intensité qui donneront les contrastes des images enregistrées par l'émulsion et permettront de mettre en évidence certains défauts ou particularités.





# APPLICATION DES MÉTHODES PHYSIQUES D'EXAMEN À L'ÉTUDE DES PEINTURES

CATHELINÉ PÉRIER-D'ETEREN

## Préliminaire

L'examen scientifique d'un tableau est primordial pour tout chercheur qui souhaite dépasser le cap des hypothèses formulées sur base d'un seul aspect d'un problème, le plus souvent celui de l'analyse de style. Or technique et style sont indissolubles dans la création artistique, l'un étant le support matériel de l'autre. Ce n'est donc que la confrontation de ces deux types de données, vérifiées par un examen scientifique adéquat, qui autorise à tirer des conclusions rigoureuses et qui aide à résoudre certains problèmes d'histoire de l'art tels que :

- la genèse de l'œuvre saisie à travers les phases de son exécution et les rapports entre l'aspect original et l'élaboration technique ;
- l'état actuel, l'état original et les modifications intervenues au cours de l'histoire de l'œuvre.

Les renseignements apportés par les documents de laboratoire sur l'état de conservation de la peinture, sur ses phases d'élaboration et sa technique d'exécution ainsi que sur son histoire matérielle peuvent être perçus séparément ou conjointement. Leur interprétation doit être nuancée et prudente, car les données qu'ils fournissent ne sont que souvent partielles à cause des limites inhérentes à chaque méthode. Enfin cette interprétation doit se faire, si possible, en présence de l'œuvre même et être tout à fait rigoureuse de manière à rester objective même si elle ne sert pas la démonstration désirée.

J. Taubert a utilement distingué les méthodes d'examen de surface ou d'étendue et les méthodes d'examen ponctuel.

Les premières couvrent la totalité ou une plage choisie de la peinture et fournissent donc une image directement comparable avec l'œuvre elle-même. La limite des méthodes d'examen de surface réside dans le fait qu'elles ne permettent pratiquement pas d'identifier les matériaux et que, dans la mesure où elles pénètrent en profondeur, elles ne situent pas stratigraphiquement les phénomènes mis en évidence. Au contraire, les examens ponctuels répondent essentiellement à ces deux questions, mais exigent un prélèvement, si minime soit-il, de matière originale, et leur valeur significative dépend évidemment du choix du point de sondage.

## I. UTILISATION DE LA LUMIÈRE VISIBLE DANS L'EXAMEN DES PEINTURES

De nombreux renseignements sont obtenus à l'œil nu, sans moyen auxiliaire. Mais on peut également examiner la peinture à l'aide d'une loupe ou d'un microscope binoculaire pour préciser certains aspects de la technique picturale (touches, empâtements, types de superposition...). Dans le domaine de la photographie dans le visible, le chercheur dispose de la *macrophotographie*, *microphotographie* et de la *photographie en lumière rasante*.

Voyons l'apport essentiel de chacune de ces méthodes.

La *macrophotographie*, en agrandissant jusqu'à 10× des détails choisis qu'elle isole (image visible dont l'appareil fournit une reproduction), intensifie la perception de l'écriture et permet ainsi de saisir de plus près le lien style-technique (incarnation de la forme dans la matière) (fig. 1a-b). Outre les informations qu'elle donne sur l'exécution picturale, cette méthode d'examen aide aussi à distinguer les parties originales des parties restaurées et met en évidence l'état de conservation des surfaces picturales (la faiblesse d'exécution et les altérations sont accentuées par le grossissement).

La *microphotographie* concerne un objet non perceptible à l'œil nu, tel un prélèvement de matière picturale (ca. 0,5 mm<sup>2</sup>). La photographie est dès lors prise au moyen d'un relais optique qui est le microscope ordinaire ou électronique. Ce dernier fournit une image agrandie de la coupe transversale effectuée à partir du prélèvement. L'observation de cette coupe révèle des caractéristiques de technique d'exécution et d'élaboration de la peinture, aide à identifier les constituants (verniss, pigments, ...) et à déceler les interventions ultérieures (repeints).

La *lumière rasante* (dite aussi oblique ou tangentielle) révèle, par le biais d'un faisceau lumineux formant un angle d'incidence variable avec la surface du tableau, les rapports image-matière, en mettant en évidence le relief de la peinture. Cette méthode d'examen donne donc des indications sur la technique picturale (empâtements, effets de facture, ...) et sur l'état matériel (soulèvements...) (fig. 2).

Fig. 1a.  
H. Memling, *Jugement Dernier*,  
*Visage d'un Elu*.  
Macrophotographie (2:2).  
Dantzig, Musée National.  
(Copyright A.C.L. Bruxelles)

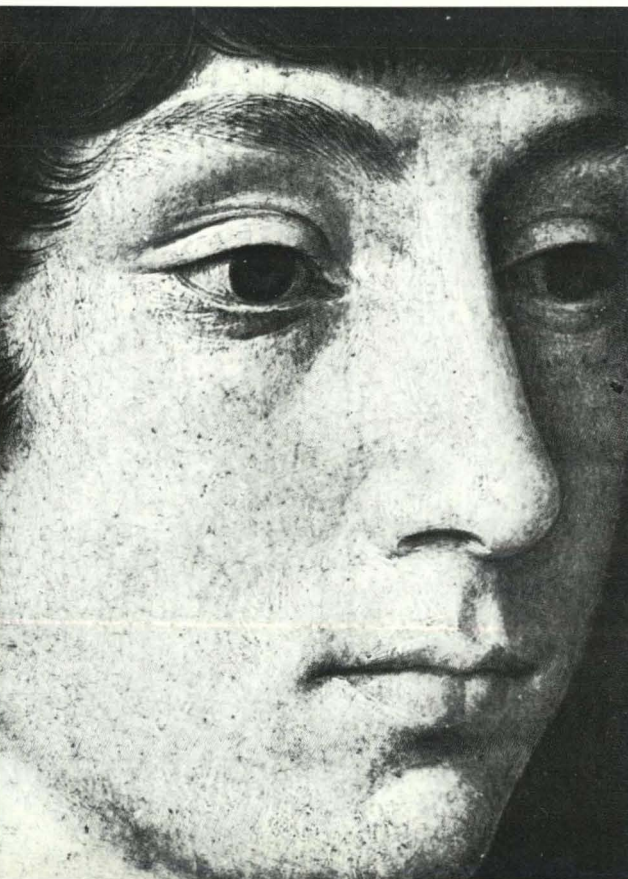
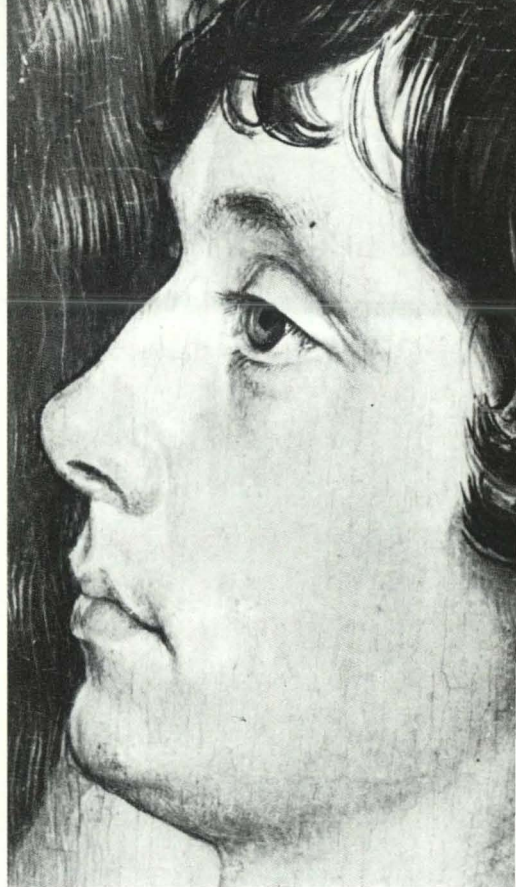


Fig. 1b.  
H. Memling, *Portrait d'un  
Jeune Homme en Prière*.  
Macrophotographie (2:2).  
Londres, National Gallery.  
(Copyright A.C.L. Bruxelles)



Fig. 2.  
A. Watteau, le *Jugement de Pâris*,  
ensemble en lumière rasante venant  
de droite. Paris, Musée du Louvre.  
(Cl. Laboratoire de Recherche des  
Musées de France)

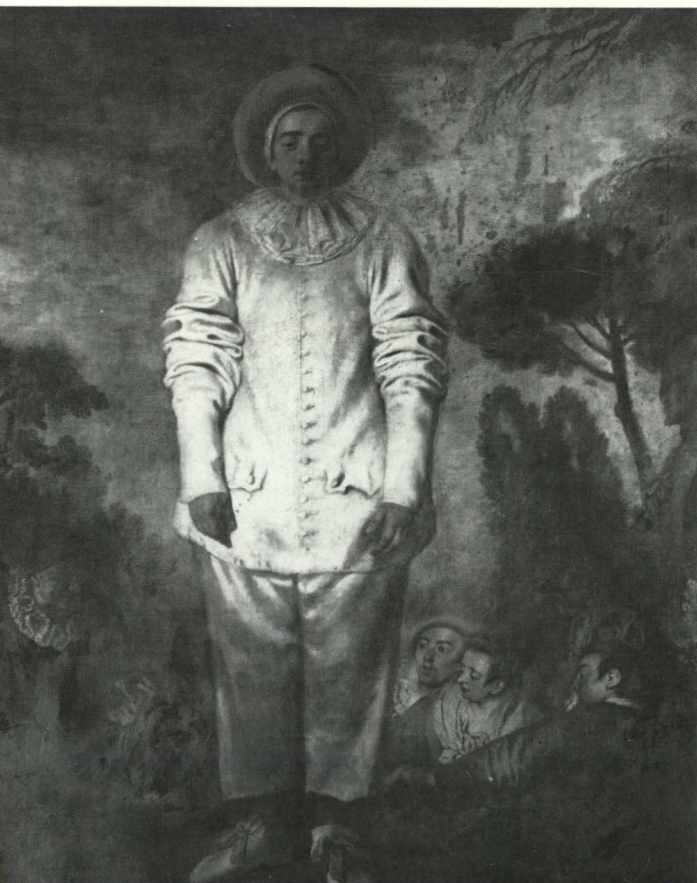


Fig. 3.  
A. Watteau, le *Gilles*,  
ensemble en ultra-violet.  
Paris, Musée du Louvre.  
(Cl. Laboratoire de  
Recherche des Musées de  
France)

## II. UTILISATION DES RADIATIONS INVISIBLES DANS L'EXAMEN DES PEINTURES

Les rayons infrarouges, ultra-violet et X constituent des radiations invisibles pour l'œil humain que les physiciens classent parmi les *radiations électromagnétiques*. Ces radiations se distinguent entre elles par leurs diverses longueurs d'ondes mesurées en *Ångström*. Envisageons-les successivement.

### LES RAYONS ULTRA-VIOLETS

Les *rayons ultra-violet*, découverts par le physicien américain Wood, en 1913, ne donnent des indications que sur les couches superficielles. Absorbés et transformés en lumière de fluorescence (rayons émis par les molécules excitées par l'ultra-violet) selon la nature ou l'état des matériaux irradiés, ils permettent de distinguer les hétérogénéités de l'état de surface et en particulier les restaurations effectuées sur les peintures (fig. 3). En effet, les matériaux neufs étant en général moins fluorescents que les vieux, ils apparaissent sous forme de taches sombres. Si le vernis est trop épais, il absorbe toute l'énergie des rayons et rend l'examen inefficace. La fluorescence d'ultra-violet peut être décelée à l'œil nu sur l'œuvre même au moyen de la lampe de Wood ou être photographiée.

Une grande prudence s'impose dans l'interprétation des photographies dans l'ultra-violet. Les résultats doivent nécessairement être comparés avec les données fournies par les rayons X entre autres pour contrôler l'étendue des surpeints.

### LES RAYONS INFRAROUGES

Les rayons *infrarouges* (fig. 4a-b et 5), en pénétrant certaines couches de couleur, principalement les rouges et les blanches, et en étant absorbés par d'autres (noires, bleues et vertes) révèlent le dessin sous-jacent peint en noir, là où la couche picturale est perméable. Cette méthode permet donc :

- d'avoir des informations sur la première phase de la création artistique ;
- de mesurer les modifications apportées par l'artiste au dessin préparatoire même, ou entre le stade du dessin et celui de l'œuvre terminée et de tenter d'interpréter les corrections en fonction du style du peintre ou du contexte historique ;
- de déterminer s'il s'agit d'une œuvre de création ou d'une copie (dessin sec, appliqué et sans reprise, traces d'utilisation d'un calque ou d'un poncif...);
- de reconnaître les outils employés, et de relever d'éventuelles indications de couleur apposées au stade du dessin sous-jacent ;
- de s'informer sur la distribution du travail dans les ateliers en distinguant l'intervention de différentes mains : celle du maître et celles de ses élèves ;
- enfin, de retracer une évolution du dessin de mise en place et de modelé et simultanément une évolution de la conception du dessin de modelé dans la peinture.

Fig. 4a.  
Juan de Flandes, *Retable de Palencia*, détail  
de la *Nativité* en photographie dans  
l'infra rouge. (Copyright A.C.L. Bruxelles)

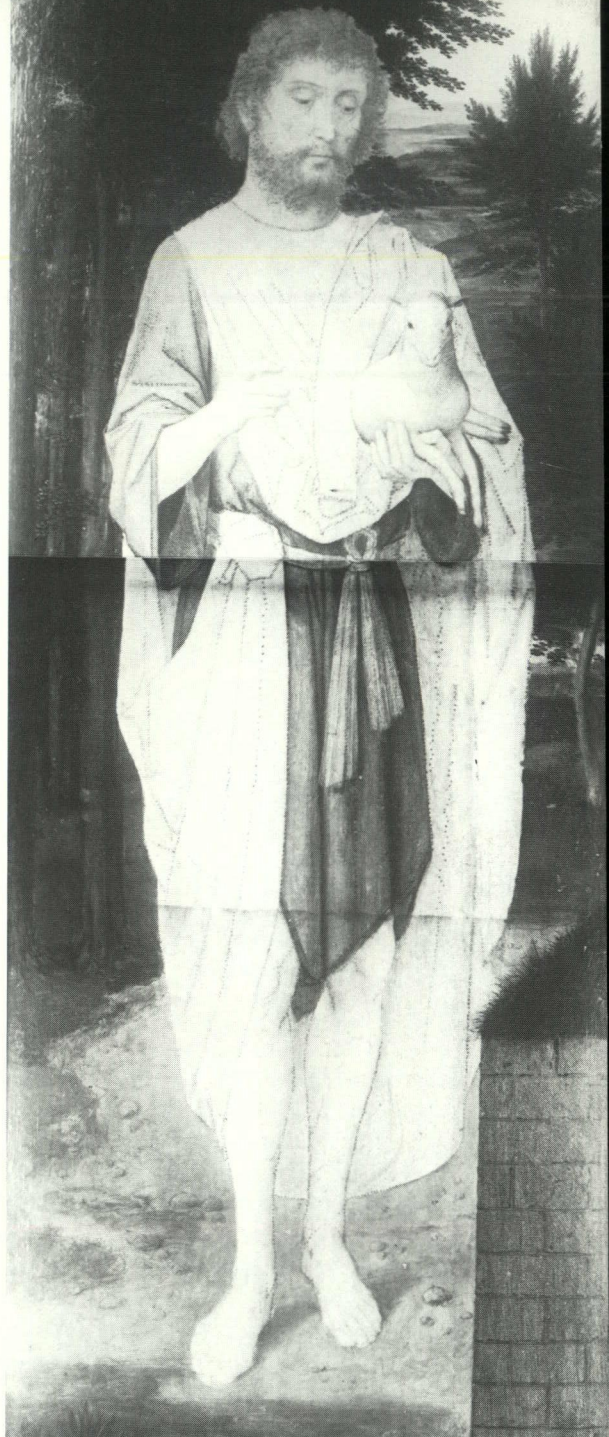


Fig. 4b.  
A. Isenbrant, *Saint Jean Baptiste*, volet droit  
d'un triptyque, ensemble en photographie  
dans l'infrarouge révélant un dessin  
sous-jacent exécuté entièrement au poncif  
(vêtements, cheveux et barbe, contours des  
carnations). Budapest, Musée Hongrois des  
Beaux-Arts. (Cl. du Musée)



Fig. 5. H. Memling. *Retable du Jugement Dernier*, figure d'un ange en photographie dans l'infrarouge. Dantzig, Musée National. (Copyright A.C.L.Bruxelles)

La photographie dans l'infrarouge fournit accessoirement des informations sur l'état de conservation d'une peinture en faisant apparaître les différences d'absorption et de réflexion entre les pigments d'origine et les pigments des repeints ou des repentirs (taches foncées).

La mise au point d'une autre méthode, appelée la *réflectographie dans l'infrarouge* permet d'obtenir une image plus complète du dessin sous-jacent car les rayons traversent toutes les couleurs sauf le noir et les couches trop épaisses. Les radiations sont enregistrées par une caméra vidicon, sensible à une longueur d'onde plus grande que celle des films photographiques, et traduite en une image visible sur écran de télévision. Cette image peut être photographiée et le résultat est appelé un réflectogramme.

L'interprétation de l'image exige que l'on se réfère constamment à la surface picturale de la peinture elle-même, la noirceur et l'aspect appuyé des traits pouvant être dus à l'épaisseur de la couche picturale (empâtements graphiques, etc...).

#### LES RAYONS X

Ces rayons furent découverts en 1895 par le physicien allemand Röntgen. La radiographie est une technique d'examen primordiale dans l'étude d'une œuvre d'art mais la lecture des films radiographiques et surtout leur interprétation exige de l'expérience et du matériel comparatif. Elle doit se faire, dans l'idéal, en présence du tableau.

Les rayons X ont la propriété de traverser les corps qui sont opaques à la lumière visible. Le flux de rayonnement et la façon dont il impressionnera la pellicule, dépendent de la *nature*, de l'*épaisseur*, et particulièrement, dans le cas des métaux, du *poids atomique* des éléments irradiés. Un métal de poids atomique élevé, comme le plomb, dont un dérivé, le blanc de plomb, est utilisé en peinture pour donner l'impression de la lumière dans les modelés, absorbe davantage les rayons qu'une substance de poids atomique moindre à épaisseur égale. On obtiendra donc un cliché dont les plages plus ou moins claires selon l'épaisseur de la couche de couleur, seront fonction de la répartition des éléments lourds dans le tableau. Au contraire, si le tableau est peint avec des matières qui se laissent traverser par les radiations, l'image obtenue ne sera que faiblement contrastée.

En fonction de ce principe, la radiographie, révélant la structure interne de la peinture, fournit plusieurs types de renseignements (fig. 6 et 7a-b):

- Elle permet de déterminer l'*état de conservation d'une œuvre* en mettant en évidence les lacunes (mastiquées ou non), et leur étendue ainsi que l'hétérogénéité de densité due à des repeints. La connaissance de cet état est une condition préalable à toute interprétation et évite à l'historien de l'art de juger un tableau en se basant sur la seule vision directe parfois rapide et superficielle par laquelle il risque de bâtir des théories sur des surfaces remaniées qui appartiennent à l'histoire de la peinture mais non à son style originel.





(a)



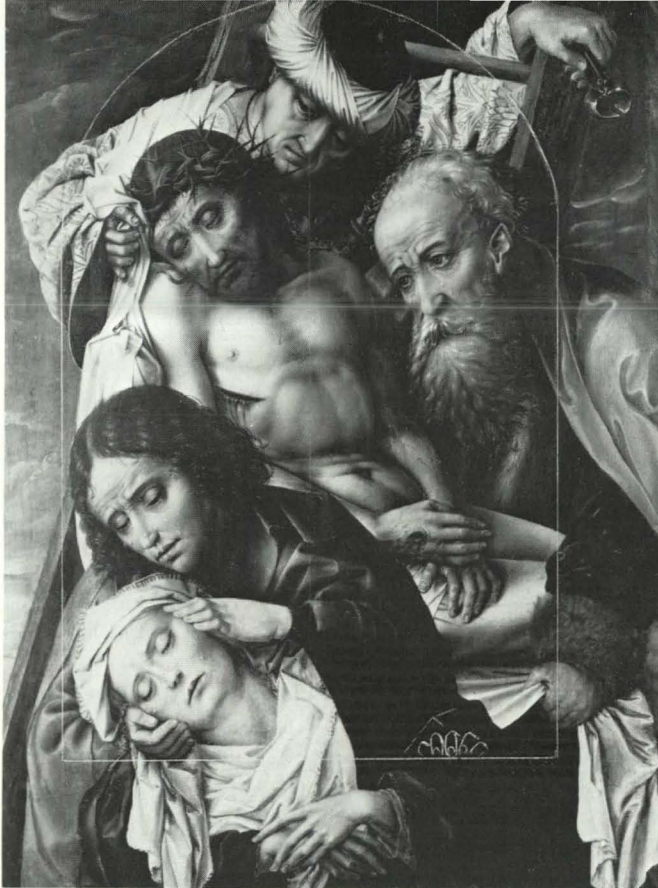
(b)

Fig. 6a-b.  
Colyn de Coter. *Saint Michel*, fragment du *Retable de Saint-Alban*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts  
a) ensemble en photographie ordinaire;  
b) ensemble en radiographie.

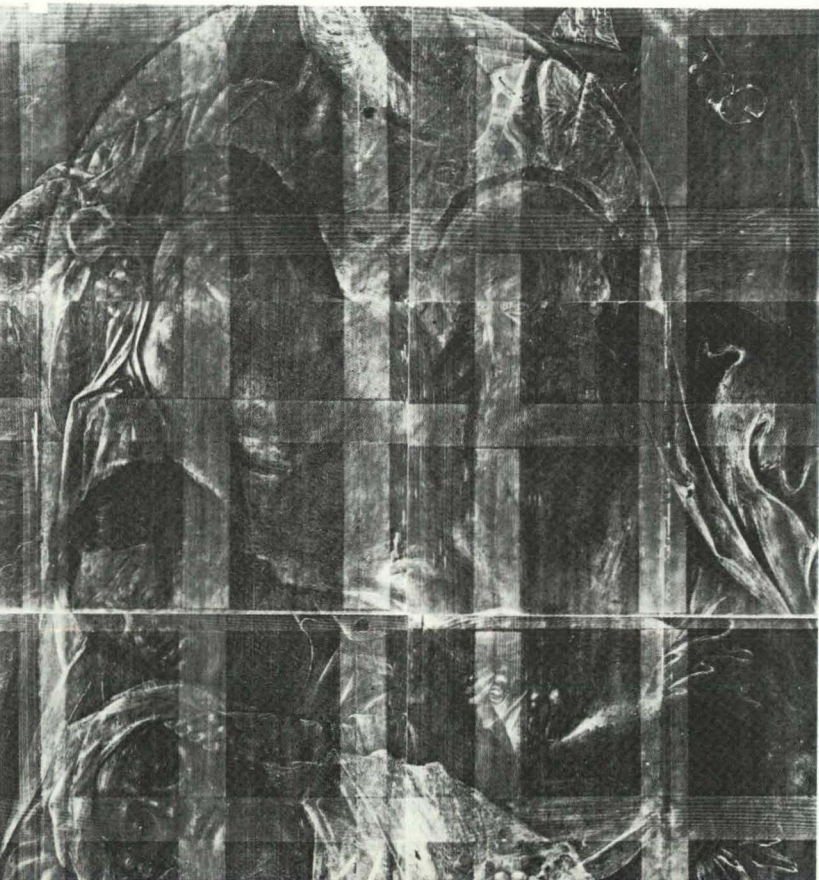
- Elle permet aussi d'observer la *constitution et les caractéristiques du support* (assemblage des planches, texture de la toile, état, identification des essences de bois...).
- Elle donne une *image du modelé* (distribution du blanc de plomb sur les formes). Cette distribution variant selon les époques, les artistes et les écoles de peinture, son étude aide à reconnaître le style d'une école ou d'un maître et à situer l'œuvre dans le temps.
- Elle aide à reconnaître la *facture d'un peintre* (l'incarnation de la forme dans la matière) ou les *caractéristiques techniques d'une école*.
- Elle renseigne sur le *processus d'élaboration de l'œuvre* (utilisation de dessin gravé, de réserve, — c'est-à-dire de partie de composition laissée sans ton de fond —, de réserve de contours...).
- Elle permet de suivre les *modifications apportées par le maître en cours d'exécution* (repentir ou changement de composition entre une première et une deuxième phase peinte), restituant ainsi dans une même image les phases successives de la démarche artistique.
- Elle aide aussi à relever les *modifications subies par la peinture au cours de son existence* (modification de format, œuvre arrangée pour suivre une mode, dans un but commercial, ou pour se plier aux souhaits d'un collectionneur, additions ultérieures dues à d'autres artistes, surpeints masquant l'aspect original de la peinture, etc...) et à déceler les *remplois* (réutilisation d'un support peint par l'artiste lui-même ou non).
- Elle aide encore à distinguer les *copies des originaux* et les *faux des originaux* par la mise en évidence des anomalies de la construction, de la structure picturale et de la technique d'exécution, ceci par référence aux œuvres originales reconnues d'un artiste ou d'une époque donnée.

La radiographie usuelle enregistre, avec une netteté comparable, la structure originale de l'œuvre et les éléments perturbateurs de l'image. Or dans le cas d'une peinture sur panneau, la vision de la structure picturale peut être entravée par des éléments étrangers à l'œuvre proprement dite (parquetage, pièces de renforcement ou d'assemblage du support, etc...), ou lorsque le panneau est peint sur les deux faces (volets de retable, par exemple). Aussi, pour atténuer la vision de ces obstacles ou pour éviter une lecture confuse due à la superposition de deux images, on a souvent recours au procédé de la stratiradiographie, soit la radiographie par « strates ». Ce procédé (voir L. LOOSE, *La stratiradiographie et le tirage cathodique. Une amélioration de la technique radiographique*, dans *Bull. IRPA*, VII, 1964, p. 172), en permettant d'isoler uniquement la couche supérieure, livre une image nette de la seule surface peinte, l'image des parties postérieures étant estompée, et ce, d'autant plus que la couche est éloignée de celle mise en contact direct avec le film radiographique.

Fig. 7.  
Colyn de Coter, *Descente de Croix*. Stuttgart, Staatsgalerie,  
ensemble  
a) en photographie ordinaire;  
b) en radiographie. (Le format  
de la composition originale et  
l'emplacement primitif de la main  
de la Vierge sont indiqués par le  
trait blanc).



(a)



(b)



Fig. 8a-b.  
Rembrandt, *Autoportrait*  
(1660). New York, Metro-  
politan Museum of Art  
a) photographie  
ordinaire;  
b) 5<sup>e</sup> autoradiographie  
révélant l'esquisse peinte  
préliminaire à la phase  
picturale.



## L'AUTORADIOGRAPHIE

Le principe de cette méthode réside dans le fait que, ayant soumis pendant un temps très bref une peinture à l'action d'un faisceau de neutrons thermiques, celle-ci devient elle-même faiblement radioactive; cette radioactivité décroît à une vitesse variable en fonction des éléments présents dans les couleurs.

La majorité des pigments ou mélanges de pigments apparaissant sur les autoradiographies (par contact direct de la pellicule avec la surface du tableau; opération répétée à des intervalles de temps choisis s'échelonnant de 5 minutes à 2 mois après l'irradiation) peuvent être identifiés à l'exception des blancs (plomb) (détectés en radiographie), des ocres et des ombres (fer) et des pigments organiques qui n'engendrent pas de radioactivité induite.

Cette méthode est donc intéressante pour :

- obtenir des informations sur la distribution d'autres pigments que le blanc de plomb. Elle permet de détecter une éventuelle esquisse sous-jacente (fig. 8b) qui est masquée en radiographie ordinaire par la présence de blanc de plomb et dont l'étude aide à mieux saisir le processus créateur d'un artiste;
- examiner les effets de facture dans les tons de fond foncés et relever les changements de composition, ce qui constitue une aide précieuse pour les problèmes d'attributions et de copies;
- livrer des informations de facture et d'état de conservation sur des parties de compositions qui, ayant foncé avec le temps, sont devenues illisibles.

Par contre, l'autoradiographie ne donne pas d'information sur les pigments organiques comme les glaciés — elle livre de ce fait un aspect un peu simplifié de la structure picturale — et elle ne permet pas non plus de connaître l'ordre dans lequel ces pigments ont été appliqués. Dès lors, si l'on désire situer une couche particulière à l'intérieur de la structure picturale, l'information doit être complétée par la lecture d'une coupe transversale.

## TECHNIQUE PICTURALE ET MÉTHODE D'EXAMEN DES PEINTURES \*

M. AINSWORTH, *Gerard David's working methods. Some Preliminary Observations*, dans *Colloque V du dessin sous-jacent dans la peinture*, (Louvain, 1983). Louvain n° 20, 1985, pp. 53-60.

M. AINSWORTH, J. BREALEY, E. HAVERKAMP-BEGEMANN, P. MEYERS, ... *Art and Autoradiography: Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dijck and Vermeer*, New York, 1982.

K. ARNDT, *Gerard Davids «Anbetung der Könige» nach Hugo van der Goes. Ein Beitrag zur Kopienkritik*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3<sup>e</sup> sér., XII, 1961, pp. 153-175.

E. BERGER, *Quellen und Technik der Fresko-, Oel-, und Temperamalerei des Mittelalters*, Munich, 1912.

F.D. BOSSHARD, *Tüchleinmalerei — eine billige Ersatztechnik?*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45, 1982, I, pp. 31-42.

P. COLMAN, *Les panneaux pré-eyckiens de Walcourt*, dans *Bull. IRPA*, III, 1960, pp. 35-54.

P. COREMANS, J. GETTENS et J. THISSEN, *La technique des «Primitifs flamands». Etude scientifique des matériaux, de la structure et de la technique picturale. II. Th. Bouts: le retable du Saint Sacrement (Louvain, église Saint-Pierre)*, dans *Studies in Conservation*, I, 1952, pp. 1-29.

P. COREMANS, *L'Agneau Mystique au laboratoire. Examen et traitement*, Bruxelles, 1953 (Les Primitifs flamands, série III. Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 2).

P. COREMANS, R. SNEYERS et J. THISSEN, *Memlinc's Mystiek Huwelijk van de H. Katharina. Onderzoek en behandeling*, dans *Bull. IRPA*, IV, 1961, pp. 28-32.

M. DOERNER, *The Materials of the Artist and their Use of Painting* (traduction par E. Neuhaus), New York, 1949 (rééd. 1960).

C.L. EASTLAKE, *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters*, Londres, 1847 (rééd. New York, 1960).

A. EIBNER, *Entwicklung und Werkstoffe der Tafelmalerei*, Munich, 1928.

J.P. FILEDT KOK, *Underdrawing and Other Technical Aspects in the Painting of Lucas van Leyde*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XXIX, 1978, pp. 1-184 (résumé des connaissances sur la technique picturale des peintres flamands des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, pp. 9-16).

R. GETTENS et J. STOUT, *Painting Materials. A Short Encyclopedia*, New York, 1966.

N. GOETGHEBEUR, R. LEVÊFE, A. PHILIPPOT et J. THISSEN, *Het Nood-Godsdieluk van de kerk te Watervliet. Materiële beschrijving, bewaringstoestand en behandeling*, dans *Bull. IRPA*, IX, 1966, pp. 73-88.

N. GOETGHEBEUR, A. DECLEIRE-GOSENS, L. KOCKAERT et J. VYNCKIER, *La Châsse pré-eyckienne de Namur. Essai d'identification. Examen et traitement*, dans *Bull. IRPA*, XVI, 1976-77, pp. 7-25.

\* La bibliographie est centrée en ordre principal sur la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle.

- R. GROSSHANS, *Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, XXIII, 1981, pp. 49-112.
- R. GROSSHANS, *Infrarotuntersuchungen zum Studium der Unterzeichnung auf den Berliner Altären von Rogier van der Weyden*, dans *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, XIX, 1982, pp. 137-177.
- Ph. HENDY, A.S. LUCAS et J. PLESTERS, *The Ground in Pictures*, dans *Museum*, XXI, 1968, n° 4, pp. 245-276.
- M. HOURS-MIEDAN, *A la découverte de la peinture par les méthodes physiques*, Paris, 1957.
- M. HOURS, *Analyse scientifique et conservation des peintures*. Fribourg, 1976 (Découvrir, Restaurer, Conserver).
- M. JOHNSON et E. PACKARD, *Methods Used for the Identification of Binding Media in Italian Paintings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, dans *Studies in Conservation*, XVI, 1971, n° 4, pp. 144-162.
- L. KOCKAERT, *La Chute des Damnés de Thierry Bouts au Musée des Beaux-Arts de Lille. Notes de laboratoire*, dans *Bull. IRPA*, XIII, 1971-72, p. 20.
- L. KOCKAERT, *Note sur les émulsions des Primitifs flamands*, dans *Bull. IRPA*, XIV, 1973-1974, pp. 133-139.
- L. KOCKAERT et M. VERRIER, *Application des colorations à l'identification des liants de Van Eyck*, dans *Bull. IRPA*, XIII, 1978-79, pp. 122-127.
- L. KOCKAERT, P.W.F. BRINKMAN, L. MAES, L. MASSCHELEIN-KLEINER, Fr. ROBASZYNSKI et E. THIELEN, *Het Lam Godsretabel van Van Eyck*, dans *Bull. IRPA*, XX, 1984-1985, pp. 137-166.
- H. KÜHN, *Farbmaterial und technischer Aufbau Altkölner Malerei*, dans *Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430, Kölner Berichte zur Kunstgeschichte*, 1977, pp. 177-190.
- H. KÜHN, *Die Zeichenmaterialien des Niklaus Manuel*, dans *Maltechnik Restauro*, 3, 1982, pp. 156-161.
- A. LAURIE, *The Pigments and Mediums of the Old Masters*, Londres, 1914.
- A. LAURIE, *The Technique of Great Painters*, Londres, 1949.
- L. LOOSE, *Infra-rouge en couleurs et positifs en couleurs à partir de sélections trichromes*, dans *Bull. IRPA*, XIV, 1973-74, pp. 13-33.
- G. LOUMYER, *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, Bruxelles et Paris, 1914.
- J. MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois. Du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961.
- R.H. MARIJNISSEN, *L'expertise des Tableaux et les Méthodes de Laboratoire*, dans *Tableaux*, Bruxelles, 1985.
- L. MASSCHELEIN-KLEINER, J. HEYLEN, F. TRICOT-MARCKX, *Contribution à l'analyse des liants, adhésifs et vernis anciens*, dans *Studies in Conservation*, XIII, 1968, pp. 105-121.
- L. MASSCHELEIN-KLEINER, *Liants, vernis et adhésifs anciens*, Bruxelles, 1983 (2<sup>e</sup> éd. mise à jour) (cours de conservation, 1).
- J.A.L. DE MEYERE, *Technique picturale et examen scientifique des peintures*, dans *cat. Jan van Scorel d'Utrecht*, Douai, 1977, pp. 43-55.

- C. PÉRIER-D'ETEREN, *Un triptyque maniériste anversois conservé à Diest. Contribution à l'étude du poncif et problème des volets*, dans *Bull. IRPA*, XVI, 1976-77, pp. 97-113.
- C. PÉRIER-D'ETEREN, *L'application des méthodes physiques d'examen à l'étude du modelé dans la peinture flamande du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, dans *AHAA*, I, 1979, pp. 41-56.
- C. PÉRIER-D'ETEREN, *La technique picturale de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle*. Actes du XXIV<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'art, Bologne, 1979 (paru en 1983), pp. 7-71.
- C. PÉRIER-D'ETEREN, *Dessin au poncif et dessin perforé. Leur utilisation dans les anciens Pays-Bas au XV<sup>e</sup> siècle*, dans *Bull. IRPA*, XX, 1984, pp. 39-46.
- C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1985.
- A. et P. PHILIPPOT, *La Justice d'Othon de Thierry Bouts. Examen stylistique et technique*, dans *Bull. IRPA*, I, 1958, pp. 31-48.
- P. PHILIPPOT et C. PÉRIER-D'ETEREN, *Style et technique dans la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle*, dans *Formes, Bull. de l'Institut d'Histoire de l'Art de Strasbourg*, n° 4, 1982, pp. 1-8.
- P. PHILIPPOT et C. PÉRIER-D'ETEREN, *Apports des examens technologiques à l'histoire de la peinture*, dans *Revue de l'Art*, n° 60, 1983, pp. 15-34.
- L.E. PLAHTER, E. SKAUG, U. PLAHTER, *Gothic Painted Altar Frontals from the Church of Tingelstad. Materials, Technique, Restoration*, Oslo, 1974.
- L.E. et U. PLAHTER, *The Technique of a Group of Norwegian Gothic Oil Paintings*, dans *Conservation and Restoration of Pictorial Art*, Londres et Boston, 1978, pp. 36-42.
- H.J. PLENDERLEITH, *The Conservation of Antiquities and Works of Art. Treatment, Repair and Restoration*, Londres, 1956 (Traduction française par P. PHILIPPOT, *La conservation des antiquités et des œuvres d'art*, Paris, 1966).
- S. REES-JONES, *Physics and Paintings*, dans *Bulletin of the Institute of Physics*, II, 1960, pp. 157-165.
- J. RUDEL, *Techniques de la peinture*, Paris, 1963 (Que Sais-Je?, 435).
- R. SNEYERS et J. THISSEN, *La Justice d'Othon de Th. Bouts. Examen de laboratoire*, dans *Bull. IRPA*, I, 1958, pp. 49-55.
- M. SONKES, *Note sur des procédés de copie en usage chez les Primitifs flamands*, dans *Bull. IRPA*, XI, 1969, pp. 142-152.
- M. SONKES, *Le dessin sous-jacent chez les Primitifs flamands*, dans *Bull. IRPA*, XII, 1970, pp. 197-225.
- M. SONKES, *Le dessin sous-jacent chez Roger van der Weyden et le problème de la personnalité du Maître de Flémalle*, dans *Bull. IRPA*, XIII, 1971-72, pp. 161-206.
- M. SONKES, *Roger van der Weyden dessinateur. Comparaison de ses dessins autonomes et du dessin sous-jacent de ses tableaux*, dans *Bull. IRPA*, XVI, 1976-77, pp. 130-142.
- R.E. STRAUB, *Tafel und Tüchleinmalerei des Mittelalters*, dans *Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken*, I, Stuttgart, 1984, pp. 125-259.
- J. TAUBERT, *Zur Kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen*. Inaugural Dissertation, Philipps-Universität, Marburg, 1956.



J. TAUBERT, *La Trinité du Musée de Louvain. Une nouvelle méthode de critique des copies*, dans *Bull. IRPA*, II, 1959, pp. 20-23.

J. TAUBERT, *Beobachtungen zum schöpferischen Arbeitsprozess bei einigen altniederländischen Malern*, dans *Scientific Examination of Early Netherlandish Painting. Applications in Art History*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XXVI, 1975, pp. 41-70.

J. TAUBERT, *Pauspunkte in Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts*, dans *Bull. IRPA*, XV, 1975, pp. 387-401.

D. THOMPSON, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York, 1956.

J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, *Infrared Reflectography. A Contribution to the Examination of Earlier European Paintings*. Thèse présentée à l'Université d'Amsterdam en 1970.

J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, *An Introduction to the Scientific Examination of Paintings. Scientific Examination of Early Netherlandish Painting, Applications in Art History*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XXVI, 1975, pp. 1-40.

J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, *A Scientific Re-Examination of the Ghent Altarpiece*, dans *Oud-Holland*, XCIII, 1979, n° 3, pp. 141-215.

I. VANDEVIVERE et R. GUISLAIN-WITTERMAN, *La Lamentation du Maître de la Virgo inter Virgines à l'hôpital Saint-Nicolas d'Enghien*, dans *Bull. IRPA*, XI, 1969, pp. 109-133.

R. VAN SCHOUTE et J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, *Les panneaux de Francfort. Premières considérations sur le dessin sous-jacent d'œuvres du Maître de Flémalle - van der Weyden conservées au Städelsches Kunstinstitut de Francfort*, dans *Le problème Maître de Flémalle - Van der Weyden*. Colloque III, 1979 (*Le dessin sous-jacent dans la peinture*). Document de travail, 11, Institut d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Louvain-la-Neuve, 1981, pp. 108-111.

R. VAN SCHOUTE, *Le Portement de croix de Jérôme Bosch au Musée de Gand. Considérations sur l'exécution picturale*, dans *Bull. IRPA*, II, 1959, pp. 47-58.

R. VAN SCHOUTE, *Le dessin de peintre chez Thierry Bouts*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au Professeur Jacques Lavalleye*, Louvain, 1970, pp. 327-333.

E. WILLEMSSEN, *Die Wiederherstellung der Altarflügel des Jan Joest vom Hochaltar in St-Nikolai zu Kalkar*, dans *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege*, XXVII, 1967, pp. 105-211.

Ch. WOLTERS, *Die Bedeutung der Gemäledurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte*, Francfort, 1938.

A. ZILOTY, *La découverte de Jean Van Eyck et l'évolution de la peinture à l'huile du Moyen Age à nos jours*, Paris, 1947 (2<sup>e</sup> éd.).

## Divers

Publiés par le Centre National de Recherches des «Primitifs flamands»:

- *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 14 volumes parus.
- *Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle*, 3 volumes parus.
- *Contributions à l'étude des Primitifs flamands*, 7 volumes parus.

Collection *Le dessin sous-jacent dans la peinture*. Colloque I à V, 1975-1984. Documents de travail 10-11-13-20, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Louvain-la-Neuve, 1979, 1981, 1983, 1985. *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, 1979, *le problème Maître de Flémalle - Van der Weyden*, 1981, *le problème de l'auteur de l'œuvre de peinture. Contribution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions*, 1983; *dessin sous-jacent et autres techniques graphiques*, 1985.

*Techniques of the World's Great Painters* (sous la direction de W. Januszczak), Londres, 1980.

*Les méthodes scientifiques dans l'étude et la conservation des œuvres d'art* (sous la direction de M. Hours), Paris, 1985, en particulier: L. Faillant-Dumas, J.P. Rioux, C. de Couessin, *Etudes des peintures*, pp. 9-60.

## Catalogues

Catalogue. *La Science au service de l'Art*, dans *La vie mystérieuse des chefs-d'œuvre*, Paris, Grand Palais, 1980.

Catalogue. *Watteau, technique picturale et problèmes de restauration*, Bruxelles, ULB, 1986.

## Revue spécialisée

*Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles.

*Maltechnik Restauero*. Internationale Zeitschrift für Farb- und Maltechniken, Restaurierung und Museumsfragen. Mitteilungen der IADA, München.

*National Gallery Technical Bulletin*, Londres.

*Studies in Conservation*. The Journal of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Londres.

*Annales du Laboratoire de Recherche des Musées de France*, ancien *Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre*, Paris.

*Boletín del Museo del Prado*, Madrid.

Preprints des réunions triennales du Comité de l'ICOM pour la Conservation (7 réunions jusqu'à ce jour).

Pour la bibliographie technique voir:

*Art and Archaeology Technical Abstracts*, publié actuellement par le Getty Conservation Institute, Londres. (Anciennement, publication de l'Institute of Fine Arts, New York University, pour l'Institut international de la Conservation des biens historiques et artistiques).

DE L'ÉCOLE DE SCULPTURE À L'ATELIER DE SCULPTEURS  
Quelques réflexions sur les signatures de sculpteurs à Athènes  
au VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère

DIDIER VIVIERS\*

Comme l'a fort bien souligné Cl. Rolley<sup>1</sup>, les études sur la sculpture grecque archaïque semblent dominées — voire limitées? — par deux préoccupations presque exclusives: la chronologie et la géographie, le temps et l'espace. Souvent, en effet, l'analyse se focalise sur la datation des œuvres et sur la recherche des influences artistiques régionales, soit ce que, depuis E. Langlotz surtout<sup>2</sup>, nous appelons l'école (*Bildhauerschule*). Cette notion — au demeurant assez floue ou, paradoxalement, trop précise —, par laquelle on prétend rattacher à telle ou telle région une expression formelle déterminée et unique,

\* Aspirant du Fonds National de la Recherche Scientifique.

Je tiens à remercier ici le Professeur J.Ch. Balty pour ses conseils, ses encouragements et pour avoir aimablement accepté de relire mon manuscrit. Je voudrais également remercier M<sup>me</sup> D. Peppas-Delmouzou, directrice du Musée Epigraphique d'Athènes, et son assistante, M<sup>me</sup> Z. Karapa, pour l'accueil qui m'y fut chaque fois réservé et l'aide efficace dont j'ai bénéficié.

<sup>1</sup> Cl. ROLLEY, *L'espace ou le temps. Points de vue sur la sculpture grecque archaïque*, dans *Formes* 2 (1978), pp. 3-12.

<sup>2</sup> Même si quelques auteurs comme H. LECHAT, *Au musée de l'Acropole* (Paris/Lyon 1903) ou W. DEONNA, *Les « Apollons Archaïques »* (Genève 1909) avaient déjà tenté une classification par écoles, c'est surtout E. Langlotz qui mit magistralement au point cette approche, depuis sa thèse: *Frühgriechische Bildhauerschulen* (Nuremberg 1927) jusqu'à son dernier livre: *Studien zur nordostgriechischen Kunst* (Mayence 1975), en passant par sa célèbre contribution à l'ouvrage collectif dirigé par H. SCHRADER, *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis I* (Francfort 1939 [1969]), pp. 3-184 (à propos des korai).

a suscité ces dernières années différents vocables<sup>3</sup> qui, dans l'ensemble, avaient pour but de rendre le concept plus concret. Mais on retrouve toujours la même démarche d'analyse, reposant sur le postulat que Fr. Croissant exprimait de la sorte: «il n'y a pas d'artiste, humble ou grand, qui ne se situe à l'intérieur d'un style»<sup>4</sup>. L'école de sculpture équivaldrait donc à un style, soit, selon le même auteur, à une sorte de «mémoire collective», «expression spontanée d'une culture, c'est-à-dire de cet ensemble de partis pris intellectuels et esthétiques par quoi cherche à se reconnaître toute communauté humaine en se distinguant des autres»<sup>5</sup>. Et, sur le fond, on ne peut nier l'existence de cet héritage diffus d'une certaine manière de voir, qui influence fatalement l'artiste. La question fondamentale réside cependant dans l'importance que revêt ce «patrimoine culturel» au sein de la création artistique. En d'autres termes, on se demandera si une approche de la sculpture grecque fondée *exclusivement* sur le critère stylistique, même si elle apparaît inévitable dans certains cas<sup>6</sup>, est vraiment satisfaisante et reflète fidèlement la complexité de la démarche artistique.

Sans se perdre dans un débat qui dépasserait de loin le cadre de cet article, il est essentiel de noter que la notion d'école est liée, au-delà de la *Stilgeschichte* d'A. Riegl — issue d'une vue hégélienne de l'Histoire —, à ce que A. Rumpf<sup>7</sup> a jadis nommé une «Kunstgeschichte ohne Künstler». Cette expression désignait tant un état particulier de notre documentation, qui bien souvent nous conserve des œuvres «orphelines», qu'une conception de l'histoire de l'art qui en découle directement. Car, disposant de trop nombreuses pièces anonymes, on en a peu à peu oublié qu'elles étaient l'œuvre d'artistes ou d'artisans, de ceux que P. Vidal-Naquet<sup>8</sup> a un jour baptisés «héros secrets». La notion d'école traduit ainsi, sur le plan de la critique, une tendance à rattacher la production artistique à un monde des formes de plus en plus coupé de celui des hommes, au point que celle-ci dépendrait exclusivement d'un lieu, d'une région. Ne pourrait-on d'ailleurs y déceler une des causes de la situation particulière dans laquelle s'écrivent aujourd'hui la plupart des études de sculpture archaïque? En effet, à l'heure où l'imagerie grecque et, dans une moindre mesure, l'architecture offrent à de nombreux chercheurs

<sup>3</sup> On citera e.a. l'utilisation du terme «workshop» par J.G. PEDLEY, *Greek Sculpture of the Archaic Period: the Island Workshops* (Mayence 1976) qui renvoie en définitive à une école et non pas à la structure socio-économique précise que nous appelons atelier en français. Plus récemment, Fr. CROISSANT, *Les protomés féminines archaïques. Recherches sur les représentations du visage dans la plastique grecque de 550 à 480 av. J.-C.* (Paris 1983) [= BEFAR, 250] proposa les synonymes suivants: «centres créateurs», «régions stylistiques».

<sup>4</sup> Fr. CROISSANT, *op. cit.* (n. 3), p. 379.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> On voit mal en effet quelle autre voie aurait pu emprunter, par exemple, N. WEILL, *La plastique archaïque de Thasos. Figurines et statues en terre cuite de l'Artémision I. Le haut archaïsme* (Paris 1985) [= *Etudes thasiennes*, XI].

<sup>7</sup> A. RUMPF, *Endoios. Ein Versuch*, dans *La Critica d'Arte* 3 (1938), p. 48.

<sup>8</sup> P. VIDAL-NAQUET, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec* (Paris 1981), p. 308.

une matière féconde et riche d'enseignements sur la société qui les a produites, la sculpture archaïque est encore largement tenue à l'écart de cette approche dite sociologique<sup>9</sup>. De manière presque paradoxale, en soumettant étroitement la production artistique à un « style », qui émane précisément d'une société donnée, on a perdu de vue le lien qui unissait l'œuvre aux hommes qui la contemplaient, au profit de la seule relation entre cette même œuvre et les concepts de temps et de lieu que j'évoquais en tête de cet article.

Cette troisième dimension, l'élément social, « humain » pourrait-on dire, me paraît cependant mériter également que l'on s'y intéresse. J'entends bien que des études comme celle, remarquable, de Fr. Croissant<sup>10</sup>, en tentant de définir les sensibilités diverses des « centres créateurs » de la Grèce, précisent toujours davantage notre connaissance de la sculpture archaïque. L'important est de ne pas vouloir s'y limiter et de tout mettre en œuvre pour multiplier les approches.

Par ailleurs, la sculpture attique de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> s. av. n. ère nous lègue un matériel prodigieusement riche qui offre pourtant — et peut-être doit-on y soupçonner un lien de cause à effet — quelque résistance à se plier à une classification par « styles régionaux ». C'est probablement ce qui poussait déjà H. Payne à écrire, il y a un demi-siècle : « these thirty years (= dernier tiers du VI<sup>e</sup> s.) are among the most difficult in the history of Attic sculpture »<sup>11</sup>. En tout cas, c'est ce qui, dans le cadre plus général du monde grec à cette époque, justifie l'opinion de J.G. Pedley : « the diversity of approaches gave way to a communal artistic attitude in which it is hardly possible to distinguish the works of one workshop<sup>12</sup> from those of another »<sup>13</sup>. On a ainsi prétendu que naissait, dans la seconde moitié du VI<sup>e</sup> s., un « Inter-

<sup>9</sup> Ce n'est pas ici le lieu pour citer les très nombreuses études sur la céramique ou l'architecture qui font le pont entre art et société. En matière de sculpture grecque, les travaux de ce genre sont beaucoup plus rares. L'Université Libre de Bruxelles a cependant joué un rôle de pionnier en ce domaine : cf. e.a. Ch. DELVOYE, *Le développement des arts plastiques à Athènes pendant la guerre du Péloponnèse*, dans *Archaeologia classica* 15 (1963), pp. 1-12; ID., *La signification des sculptures du Parthénon*, dans *Grec et Latin en 1980. Etudes et documents dédiés à E. Liénard* (Bruxelles 1980), pp. 21-25; G. DONNAY, *Art et politique dans l'Athènes classique*, dans *Gazette des Beaux-Arts* 104 (1962), pp. 5-20; ID., *Politische Anspielungen in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts*, dans *Perikles und seine Zeit* (Darmstadt 1979), pp. 379-394; A. VERBANCK-PIÉRARD et G. DONNAY, *Art et politique à Athènes de Solon à Démétrios de Phalère*, dans *Annales d'hist. de l'art et d'archéol. (ULB)* 3 (1981), pp. 17-45. Cette recherche part du principe énoncé par Ch. Delvoye dès 1961 : « l'art n'évolue pas selon les lois d'une vie des formes qui aurait son autonomie, mais il porte, au contraire, la marque du contexte dans lequel il se situe ». Et si, jusqu'ici, on s'est surtout préoccupé d'étudier en parallèle l'art et la politique, il est certain qu'il convient d'entendre l'investigation à toutes les expressions de la société (économie, idéologie ...). On notera enfin que, malheureusement, l'ouvrage de J. KLEINE, *Untersuchungen zur Chronologie der attischen Kunst von Peisistratos bis Themistokles* (Tubingen 1973) [= *Istanb. Mitt.*, Beiheft 8] utilise les rapprochements entre l'art et la politique à des fins strictement chronologiques!

<sup>10</sup> Fr. CROISSANT, *loc. cit.* (n. 3).

<sup>11</sup> H. PAYNE, *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis* (Londres 1936), p. 26.

<sup>12</sup> Sur la signification du terme « workshop » dans ce contexte, voir *supra* n. 3.

<sup>13</sup> J.G. PEDLEY, *op. cit.* (n. 3), p. 44.

national Style»<sup>14</sup>, ultime effort pour sauver de ses contradictions le primat du style<sup>15</sup>. De son côté, pour tenter d'expliquer la situation complexe de l'art attique, Fr. Croissant<sup>16</sup> montre qu'Athènes *interpréta* sans cesse des modèles extérieurs. Selon ses propres termes, le «style» attique «n'est pas un style à proprement parler, mais une faculté permanente d'analyse, grâce à laquelle, tout au long de l'archaïsme, les artistes d'Athènes ont «démonté» puis «remonté» à leur manière les formules stylistiques diverses en présence desquelles les mettaient, plus que d'autres, le dynamisme économique de leur cité et son caractère largement cosmopolite»<sup>17</sup>. Mais n'est-ce pas avouer implicitement la rigidité de cette approche et, finalement, son échec tout au moins pour la sculpture attique?

Pour tenter de dépasser cette conception de la recherche et ancrer plus profondément l'histoire de la sculpture dans celle des hommes, il semble donc indispensable de proposer un autre mode de classification. L'*atelier* devrait, à cet égard, se révéler efficace et relativement précis; entendons à la fois le lieu de création et la structure socio-économique<sup>18</sup>, cadre d'échanges entre une clientèle<sup>19</sup> et des artistes. Il s'agit là non seulement d'une «mémoire collective» mais bien d'une réelle structure historique<sup>20</sup>, composée d'hommes, qui devrait permettre d'étudier tant le phénomène de création que les rapports noués entre les sculpteurs et la société, évitant de la sorte la radicalisation néfaste d'un déterminisme géographique. Pourtant, on relèvera à ce sujet, dans l'un ou l'autre article, les signes d'un scepticisme hypercritique et sclérosant, qu'il convient ici de nuancer fortement. Ainsi, tout récemment encore, K. Sheedy prétendait sans autre forme de procès: «my own belief is that it is not possible to identify workshops of archaic sculpture»<sup>21</sup>. Or, si l'on se

<sup>14</sup> Cf. B.S. RIDGWAY, *Late Archaic Sculpture*, dans *Greek Art, Archaic into Classical. A Symposium held at the University of Cincinnati April 2-3, 1982* (Leyde 1985), p. 8.

<sup>15</sup> On relèvera ce même malaise et ces mêmes contradictions chez Fr. CROISSANT, *op. cit.* (n. 3), p. 26 qui, défendant le classement par «styles régionaux», prétend qu'«au morcellement politique a dû correspondre un morcellement culturel presque aussi radical», mais concède aussitôt que l'évidence de son postulat est masquée par «l'extraordinaire mobilité des artistes et spécialement des sculpteurs à travers le monde grec».

<sup>16</sup> Fr. CROISSANT, *op. cit.* (n. 3), pp. 235-294.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>18</sup> *La sculpture. Méthode et vocabulaire* (Paris 1978), p. 544 offre la définition suivante pour l'*atelier*: «ensemble des collaborateurs d'un maître sculpteur». Dans le cas du monde grec archaïque, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin, il n'est guère impossible que plusieurs maîtres sculpteurs aient participé à l'activité d'un seul atelier, qui cependant a pu n'appartenir qu'à un seul propriétaire.

<sup>19</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Archaeologia e cultura* (Milan 1961), p. 43 a, depuis bien longtemps, mis l'accent sur le rôle très important des «committenti».

<sup>20</sup> On se reportera à B.S. RIDGWAY, *The Archaic Style in Greek Sculpture* (Princeton 1977), pp. 286-292 pour l'existence d'ateliers au VI<sup>e</sup> s. Il est évident que de telles structures socio-économiques ont existé. Reste à les définir!

<sup>21</sup> K. SHEEDY, *The Delian Nike and the Search for Chian Sculpture*, dans *AJA* 89 (1985), p. 622 n. 35.

tourne à nouveau vers l'Attique du VI<sup>e</sup> s., on se trouvera confronté à un nombre important de bases de statues ou de stèles qui portent, en plus du nom d'un dédicant ou du défunt et de ses proches — c'est-à-dire des « commanditaires » —, la trace plus ou moins complète d'un nom de sculpteur. L'étude de ces bases devrait nous aider dans la détection et la définition des ateliers archaïques. Voilà du moins la thèse qui retiendra notre attention dans les pages qui viennent.

\*  
\* \*

Ne cachons pas plus longtemps que l'espoir d'éclairer les ateliers de sculpteurs grâce aux bases signées n'est guère partagé par une majorité d'historiens de l'art<sup>22</sup>. On se demandera néanmoins si ce scepticisme ne provient pas tout simplement du manque d'intérêt qu'ont suscité jusqu'ici ces inscriptions et leur support<sup>23</sup>. On y a essentiellement recherché un élément de datation ou un argument, souvent fragile, en faveur d'une attribution ponctuelle. Rarement on s'est préoccupé du rapport concret de la signature à l'artiste — fondement de notre analyse — et, partant, de l'apport de ces documents à l'histoire de la sculpture. En fait, les seuls commentaires précis sont dus à A.E. Raubitschek<sup>24</sup> et à L.H. Jeffery<sup>25</sup>. Sur leurs études reposent entièrement toutes les considérations émises sur ce problème depuis le début des années 60.

Dès 1961, L.H. Jeffery reprenait une partie des conclusions de son prédécesseur pour poser en ces termes la théorie qui guida la recherche: « it is clear from Attic inscriptions of the late sixth century that by this time some masons specialized in lettering, for the same hand can sometimes be detected alike in public inscriptions and in private dedications made by different sculptors »<sup>26</sup>. De là, la conception aujourd'hui largement répandue de « graveurs professionnels » au VI<sup>e</sup> s. av. n. ère<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Cf. e.a. B.S. RIDGWAY, *op. cit.* (n. 20), p. 289.

<sup>23</sup> Il est clair que l'absence d'un recueil des bases signées de l'Attique n'a pas encouragé la critique à s'y intéresser. Le premier inventaire d'Em. LOEWY, *Inschriften griechischer Bildhauer* (Leipzig 1885 [Chicago 1976]) est totalement périmé. Quant au catalogue plus récent de W. DEYHLE, *Meisterfragen der archaischen Plastik Attikas*, dans *Ath. Mitt.* 84 (1969), pp. 58-64, il est malheureusement trop succinct pour être utilisé efficacement. On peut toutefois annoncer que la troisième livraison du *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*, dont J. Marcadé nous a offert les deux premiers volumes, sera consacrée à l'Attique et est actuellement en préparation.

<sup>24</sup> A.E. RAUBITSCHKEK, *Dedications from the Athenian Akropolis. A Catalogue of the Inscriptions of the Sixth and Fifth Centuries B.C.* (Cambridge Mass. 1949), pp. 436-437.

<sup>25</sup> L.H. JEFFERY, *The Local Scripts of Archaic Greece* (Oxford 1961), p. 63 (pour une première mise en forme théorique); EAD., *The Inscribed Gravestones of Archaic Attica*, dans *BSA* 57 (1962), pp. 115-153 (pour une application de ces principes).

<sup>26</sup> L.H. JEFFERY, *The Local Scripts of Archaic Greece*, p. 63.

<sup>27</sup> Cette théorie fut rapidement acceptée. Cf. e.a. E. HOMANN-WEDEKING, dans *Gnomon* 27 (1955), p. 31; S. BRUNNSÄKER, *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotos* (Stockholm 1971), p. 94; J. KLEINE, *op. cit.* (n. 9), p. 44; Fl. JOHANSEN, *Rayethovedet og Endoios*, dans *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek* 34 (1977), p. 127; B.S. RIDGWAY, *op. cit.* (n. 20), pp. 288-290.

Or, cette position appelle quelques précisions. On notera avant tout que L.H. Jeffery renvoie ici à l'étude d'A.E. Raubitschek qui relevait les premiers exemples d'une même main détectée à la fois dans une inscription publique et une dédicace privée au début du V<sup>e</sup> s.<sup>28</sup>. La raison en est fort simple : très rares au VI<sup>e</sup> s. sont les textes à contenu public gravés sur pierre<sup>29</sup>. A cette époque, Athènes ignorait encore cette habitude, liée à la pratique démocratique, d'accorder aux décisions de la Cité la publicité la plus large. Si, au V<sup>e</sup> s., l'accroissement des inscriptions publiques a sans doute pu entraîner la spécialisation de certains artisans dans la gravure sur pierre, on est en droit de se demander si une telle situation s'applique également au VI<sup>e</sup> s., comme le propose L.H. Jeffery. La rareté des documents publics sur pierre incite au contraire à penser, à l'instar d'A.E. Raubitschek lui-même<sup>30</sup>, que ceux-ci étaient confiés à des artisans dont le gros des commandes concernait une clientèle privée. Tout ce qui, de près ou de loin, touchait à la taille de la pierre a très bien pu être commandé à un atelier de sculpteurs et une communauté de mains entre inscriptions publique et privée ne permet pas d'en déduire davantage.

Le travail de gravure doit donc être inclus dans les services qu'offraient les ateliers de sculpteurs. Et si d'aventure il arriva qu'un lapicide ait gravé les bases d'œuvres sculptées — et signées — par deux artistes différents<sup>31</sup>, cela ne signifie pas pour autant que celui-ci ait travaillé pour son propre compte<sup>32</sup>. Contre l'exclusion du graveur de l'atelier de sculpteurs plaide, entre autres nombreux exemples, le rapport des proportions entre la base du monument funéraire d'Aristodikos et la statue qu'elle supporte. Le degré supérieur de cette base, sur lequel est sobrement gravé le seul nom du défunt, équivaut, à

<sup>28</sup> A.E. RAUBITSCHKEK, *op. cit.* (n. 24), p. 436. E.a. une signature d'Euthyklès et une autre d'Hègias, toutes deux du début du V<sup>e</sup> s., à comparer respectivement avec l'épigramme de Marathon et les inscriptions de l'Hékatompédon ainsi qu'avec le décret de Salamine.

<sup>29</sup> Sans doute doit-on concevoir comme « commande publique » l'exécution d'*horoi*, dont on connaît quelques exemples au VI<sup>e</sup> s. Pour le reste, nous n'avons conservé aucune trace d'actes officiels, qui ont pu être peints ou gravés sur bois (cf. PLUT., *Solon* XXV 1 à propos des lois de Solon). Au sujet de la gravure sur pierre des documents officiels à l'époque classique, on consultera en dernier lieu D. WHITEHEAD, *The Demes of Attica 508/7 - ca. 250 B.C. A Political and Social Study* (Princeton 1986), pp. 161-162.

<sup>30</sup> A.E. RAUBITSCHKEK, *op. cit.* (n. 24), p. 101 : « it might be concluded that artists' studio accepted orders for the engraving of the public inscriptions ».

<sup>31</sup> Ce pourrait être le cas, entre autres, pour Phaidimos et Ariston de Paros, vers le milieu du VI<sup>e</sup> s., si l'on en croit L.H. JEFFERY, *The Inscribed Gravestones of Attica*, dans *BSA* 57 (1962), pp. 151-152.

<sup>32</sup> Si A.E. RAUBITSCHKEK, *op. cit.* (n. 24), p. 437 avait conclu son étude des signatures retrouvées sur l'Acropole d'Athènes en prétendant : « evidence that the engravers and the artists were independent from each other could be gained, if dedications engraved by the same hand were signed by different artists », la prudence l'incitait pourtant à ajouter : « though even then cooperation between the artists may be assumed ». De toute évidence et à juste titre, il hésitait fortement à démanteler le travail de la pierre en en disloquant les différents aspects et demeurerait, malgré tout, sensible à l'unité de l'atelier lorsqu'il laissait échapper cette phrase, qui équivaut à un compromis : « the famous artists, it may be assumed, had in their studios skilled stone-cutters who in most cases engraved the dedicatory inscription as well as the signature » (*ibid.*, p. 436) (c'est moi qui souligne).



très peu de chose près, à la hauteur de la tête du kouros, soit un septième de la grandeur totale de la statue<sup>33</sup>. Il existait donc une très nette volonté d'harmonie entre les diverses parties d'un monument funéraire, considéré comme un tout et par conséquent conçu et réalisé au sein d'une unique cellule créatrice, ce que l'on comprend d'ailleurs fort aisément. Doit-on imaginer qu'un lapicide « professionnel » se déplaçait dès lors, une fois l'œuvre achevée, pour y inscrire le texte choisi? Une signature d'Endoios, que nous étudierons ci-dessous, permet d'en douter très sérieusement.

Le graveur est donc probablement un membre de l'atelier, qui s'est peut-être spécialisé — mais cela n'est qu'une hypothèse — dans ce type de travail. On relèvera simplement que sur environ 40 signatures conservées dans leur intégrité pour le VI<sup>e</sup> s.<sup>34</sup>, nous pouvons, dans l'état actuel des études menées en ce domaine, reconnaître approximativement 25 mains<sup>35</sup>, soit presque autant que de sculpteurs nommés.

On constate ainsi que beaucoup de questions, pourtant fondamentales, restent posées au sujet de ces bases signées. Tout d'abord: qui signait<sup>36</sup>?

<sup>33</sup> Voir à ce propos Chr. KARUSOS, *Aristodikos. Zur Geschichte der spätarchaisch-attischen Plastik und der Grabstatue* (Stuttgart 1961), p. 5.

<sup>34</sup> L'approximation s'impose si nous voulons prendre conscience de la difficulté d'établir une stricte frontière entre le VI<sup>e</sup> et le V<sup>e</sup> s. et de répartir entre eux les différentes inscriptions qui frôlent le tournant du siècle. J'ai retenu ici, autant que faire se peut, les signatures des artistes dont la plus grande partie de la carrière se déroula au VI<sup>e</sup> s. et plus particulièrement avant la réforme clithénienne qui pourrait bien avoir marqué une certaine étape dans l'organisation de quelques ateliers, en raison du développement des commandes publiques que ce régime inaugure. Pour d'autres chiffres, un peu trop précis et, de toute façon, plus tout à fait à jour — puisqu'ils remontent à un recensement de 1963 —, voir B.S. RIDGWAY, *op. cit.* (n. 20), p. 285 n. 3.

<sup>35</sup> La détection des différentes mains demeure un exercice particulièrement délicat. Le chiffre que j'avance ici repose sur les études d'A.E. Raubitschek et de L.H. Jeffery ainsi que sur quelques observations personnelles. Il est purement indicatif, car je n'exclus pas qu'un examen comparatif minutieux de l'ensemble du matériel, se fondant sur une redéfinition des critères objectifs de détection, ne permette de modifier légèrement — à la hausse ou à la baisse — ces résultats. L.H. JEFFERY, *op. cit.* (n. 31), pp. 115-153, étudiant les seules bases funéraires, individualisa 8 mains différentes parmi les signatures conservées de 6 sculpteurs. Même si le matériel analysé s'est accru depuis 25 ans, ce résultat prouve lui aussi qu'il devait exister au moins autant d'artisans graveurs que de maîtres sculpteurs.

<sup>36</sup> Cette question est également posée — depuis un peu plus longtemps — à propos des céramistes. Mais dans ce domaine aussi, le rôle et le statut de la signature sont encore fortement controversés. Les différents arguments que l'on pouvait faire valoir ont été avancés par R.M. COOK, «*Epoiesen*» on *Greek Vases*, dans *JHS* 91 (1971), pp. 137-138 en faveur de signatures des propriétaires d'atelier. M. ROBERTSON, «*Epoiesen*» on *Greek Vases: Other Considerations*, dans *JHS* 92 (1972), pp. 180-183 a critiqué la conception de Cook en précisant notamment que si la signature avait eu une valeur strictement commerciale, elle nous serait apparue comme un usage généralisé. Enfin M.M. EISMAN, *A Further Note on ΕΠΟΙΕΣΕΝ Signatures*, dans *JHS* 94 (1974), p. 172 y verrait de préférence la trace d'une « marque », faite par le propriétaire de l'atelier ou un contremaître, peut-être le signe distinctif d'un chargement. Les preuves sont délicates à apprécier et on ne peut espérer aboutir à une solution en cette matière qu'en réexaminant systématiquement toutes les signatures sur les vases, ce qui — faut-il le souligner? — représente un travail considérable! Sur les signatures en général, on consultera également le survol de G. SIEBERT, *Signatures d'artistes, d'artisans et de fabricants dans l'Antiquité classique*, dans *Ktèma* 3 (1978), pp. 111-131.

Ensuite: qui gravait la signature? On ne peut espérer répondre à ces interrogations qu'après avoir multiplié les examens directs et les études ponctuelles. Mais dès à présent un point apparaît acquis. Si les bases sont bel et bien un produit de l'atelier, dont un des membres était chargé de la gravure de l'inscription, leur analyse (forme<sup>37</sup>, texte et gravure) devrait préciser notre connaissance des divers ateliers, leur date mais aussi leur clientèle, leur composition voire les rapports qu'ils nouèrent entre eux. Par ailleurs, la gravure des inscriptions devrait laisser transparaître certains «tics» d'atelier, atelier que la présence d'une signature permet de situer d'emblée. Il y a donc là tout un champ de possibilités qui méritent un intérêt plus enthousiaste que celui rencontré jusqu'ici au sein de la critique.

\*  
\* \*

Dans bon nombre de cas, on observe que la signature du sculpteur et la dédicace ou l'épigramme qui figurent sur une même base furent gravées par une seule et même main. Dans ce contexte, il est bien malaisé de chercher à connaître le responsable de la gravure. Un apprenti? L'artiste lui-même? C'est donc par l'exception qu'il convient d'aborder ce problème. A.E. Raubitschek<sup>38</sup> avait en effet déjà relevé, parmi les signatures de l'Acropole, quelques exceptions que je ne détaillerai pas ici<sup>39</sup>. Par la suite, Fr. Willemsen<sup>40</sup> a ajouté d'autres exemples sur lesquels j'espère revenir ailleurs. Je me limiterai pour ma part, dans le cadre de cet article, à mettre en évidence deux signatures qui se complètent fort bien.

<sup>37</sup> Sur les types de bases, on renverra e.a. à M. JACOB-FELSCH, *Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statue* (Waldsassen 1969).

<sup>38</sup> A.E. RAUBITSCHKEK, *op. cit.* (n. 24), pp. 16 et 27.

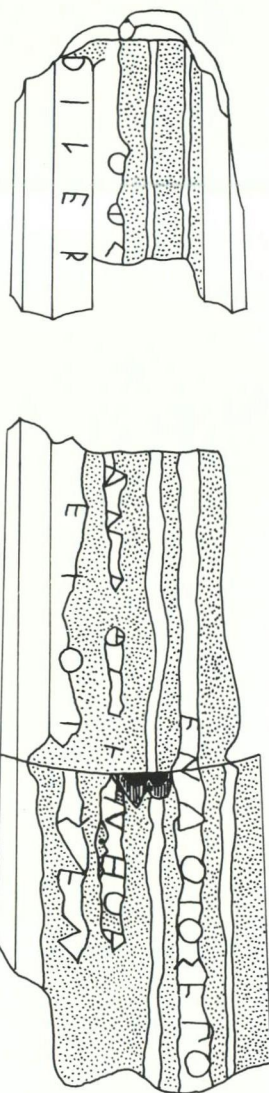
<sup>39</sup> Il s'agit d'une signature de Pythis (= Acr. 6507; *IG I<sup>2</sup> 507*), de l'extrême fin du VI<sup>e</sup> s., découverte sur l'Acropole en 1888/89, gravée sur une colonne à 18 cannelures en marbre insulaire, sur laquelle s'adapte, de manière assurée, un chapiteau rond de type lesbien (= Acr. 136), également en marbre des îles et présentant des traces de peintures sur l'abaque (méandres) et l'échine (palmettes). Ce chapiteau, qui compte parmi les plus anciens exemples en Attique, porte encore le pied droit d'une statue et un reste de vêtement féminin auquel on pourrait peut-être rattacher un fragment de jambe (= Acr. 453). Tant la forme des lettres que la gravure sont différentes entre la dédicace et la signature.

L'autre signature est d'Euénor (= Acr. 6963, *IG I<sup>2</sup> 495*), des environs de 480, découverte sur l'Acropole en 1886, gravée sur une colonne à 16 cannelures en marbre, supportant un chapiteau rond ionien (= Acr. 3753 + Θ 264), le tout constituant probablement la base de l'Athéna Acr. 140 que l'on a parfois considérée — sans véritable preuve — comme une œuvre de jeunesse de Phidias. Ici aussi la forme des lettres varie entre la dédicace et la signature; je n'ai cependant pu apprécier personnellement la différence de gravure, sans doute beaucoup plus déterminante en cette matière.

<sup>40</sup> Fr. WILLEMSSEN, *Archaische Grabmalbasen aus der athener Stadtmauer*, dans *Ath. Mitt.* 78 (1963), pp. 126-127.

Fig. 1. Base-colonne d'une statue votive, portant une dédicace d'Ops[ios] et les signatures de Philer[gos] et d'Endoios. Athènes, EM 6249. (Dessin de l'auteur)

Nous avons conservé trois signatures d'Endoios, toutes trois visibles aujourd'hui au Musée Epigraphique d'Athènes: EM 6249, EM 12870 et EM 10643. La première d'entre elles nous retiendra tout particulièrement<sup>41</sup> (fig. 1). Elle figure sur une colonne à 16 cannelures, dont 11 sont actuellement conservées, entièrement ou en partie; cette colonne est à ce jour composée de trois fragments en marbre pentélique, découverts sur l'Acropole d'Athènes entre 1877 et 1888<sup>42</sup> et réunis au plâtre. L'inscription date du dernier quart du VI<sup>e</sup> s. et présente cette particularité d'associer à la dédicace d'Opsios<sup>43</sup> non pas une signature mais bien deux: Φίλερ[γο]ς ἐποι[ε]σεν<sup>44</sup> et, trois cannelures plus loin, Ἐνδοῖος ἐποι[ε]σεν, la première jouxtant immédiatement la dédicace, la seconde s'en écartant d'une cannelure, de l'autre côté. Cette double signature a fort peu intéressé la critique en dépit de son caractère exceptionnel. Car, soulignons-le, il s'agit bien ici de deux signatures et non pas de la formule plus classique pour deux sculpteurs associés<sup>45</sup>: X καὶ Y ἐποίησάν τε. Comme le faisait remarquer A.E. Raubitschek<sup>46</sup>, il est hors de question d'imaginer que cette colonne ait pu supporter deux statues, ni contemporaines — en raison des dimensions du support —, ni successives — à cause de la graphie des signatures, fort semblable. Si, pour une raison incon-



<sup>41</sup> IG I<sup>2</sup> 492; A.E. RAUBITSCHKEK, *op. cit.* (n. 24), n° 7 (avec bibliographie).

<sup>42</sup> Le lieu précis des découvertes est inconnu. Tout au plus savons-nous que les fragments a et c furent trouvés ensemble au sud-ouest du Parthénon.

<sup>43</sup> A.E. RAUBITSCHKEK, *op. cit.* (n. 24), p. 13 avait restitué Ὀφσ[ιάδε]ς pour le nom du dédicant, mais on se rangera plutôt aux avis de Ph. STAVROPOULLOS, dans *Ἀρχ. Δελτ.* 20 (1965), p. 86 et de G. DAUX, *Notes de lecture*, dans *BCH* 92 (1968), p. 255 pour préférer la restitution Ὀφσ[ιο]ς.

<sup>44</sup> La publication par U. KNIGGE, *Zum Kuros vom Piräischen Tor*, dans *Ath. Mitt.* 84 (1969), pp. 79-84 d'une signature d'un artiste nommé Philergos autorise, sans discussion, la restitution ici proposée, contrairement aux leçons de Lolling, Raubitschek ou Daux. On ne peut s'expliquer que par un manque d'information la mention d'une signature d'un certain Philermos sur une colonne votive d'Opsiadès par M. TORELLI, *La cultura artistica all'età arcaica*, dans *Storia e Civiltà dei Greci* (dir. R. BIANCHI BANDINELLI) I 2 (Milan 1978), p. 678.

<sup>45</sup> Celle adoptée, par exemple, par Kritios et Nésiotès au début du V<sup>e</sup> s. (cf. A.E. RAUBITSCHKEK, *op. cit.* (n. 24), n° 120-123; 160).

<sup>46</sup> A.E. RAUBITSCHKEK, *op. cit.* (n. 24), p. 13.



Fig. 2. Signature d'Endoios. Détail du nom du sculpteur. Athènes, EM 6249. (Photo de l'auteur)

A noter: l'irrégularité de la gravure des *omicrons* ainsi que l'attaque linéaire, sans biseau final, du *iota*.

Fig. 3. Signature de Philer[gos]. Détail des noms du sculpteur et du dédicant. Athènes, EM 6249. (Photo de l'auteur)

A noter: la régularité du tracé des lettres circulaires (*omicron*, *phis*) ainsi que leur hauteur inférieure à celle des autres lettres; légère « cassure » au bout de la barre médiane du *epsilon*.

Fig. 4. Base-colonne d'une statue votive. Détail du fragment inférieur. Athènes, EM 6249. (Photo de l'auteur)

A noter: la présence d'un *sigma* à quatre branches dans la signature d'Endoios (à droite) et d'un *sigma* à trois branches renversé (fort abîmé mais absolument sûr) à la fin de la signature de Philer[gos] (à gauche); attaque « biseauté », entre autres, de la barre médiane du *epsilon* de cette même signature (à gauche) et « cassure » de la fin de la barre médiane du *epsilon* de la signature d'Endoios (à droite).



nue, Opsios avait chargé un second sculpteur de l'exécution d'une seconde statue, on comprendrait d'ailleurs mal pourquoi il n'aurait pas également fait regraver une nouvelle base ou, tout au moins, effacer le nom du premier sculpteur. Enfin, comme le notait B.S. Ridgway, «it is unlikely that the pedestal itself noted a signature»<sup>47</sup>. Dès lors, l'interprétation d'A.E. Raubitschek paraît de loin la plus convaincante : «it may be suggested that Philermos (*sic*) worked in the studio of Endoios, and that the famous old master signed the dedication at the special request of the dedicator»<sup>48</sup>. Tentons donc de reposer le problème du statut de la signature au départ de cet exemple concret qui s'impose à nous comme un *hapax*. Et intéressons-nous tout d'abord à la gravure de ce texte.

A.E. Raubitschek<sup>49</sup> avait jadis timidement soupçonné que les deux signatures aient pu relever de deux mains différentes. Mais, en raison peut-être du mauvais état de conservation de larges parties de l'inscription, cette hypothèse tomba dans l'oubli. Pourtant, un examen attentif de la pierre révèle quelques divergences troublantes. Avant tout, dans la graphie des lettres.

Les lettres circulaires sont différentes, moins régulières dans la signature d'Endoios où les *omicrons* ont, de plus, la même hauteur que les autres lettres, ce qui n'est pas précisément le cas ailleurs dans l'inscription (figg. 2-3). On notera surtout la présence d'un *sigma* à quatre branches en finale du nom d'Endoios, caractéristique de l'alphabet ionien à cette époque, alors que c'est un *sigma* attique traditionnel, à trois branches — et même renversé —, qui fut gravé pour le nom du dédicant ainsi que dans la signature de Philergos (fig. 4). On peut difficilement attribuer ce *sigma* à quatre branches à la minute du lapicide et en faire une sorte de «chiffre» qui aurait eu pour but de rappeler les contacts d'Endoios avec l'Ionie<sup>50</sup>. Car non seulement une signature du même artiste<sup>51</sup> n'affiche pas cette caractéristique d'écriture, mais en outre on comprendrait mal pourquoi, dans cette hypothèse, Philergos, probablement ionien lui aussi et dont nous avons conservé une signature munie d'un *sigma* à quatre branches<sup>52</sup>, n'aurait pas eu recours ici à la même marque distinctive. Cette différence de graphie ne s'explique donc de manière satisfaisante que par l'intervention d'une autre main, qui grava la seule signature d'Endoios.

<sup>47</sup> B.S. RIDGWAY, *op. cit.* (n. 20), p. 286.

<sup>48</sup> A.E. RAUBITSCHKEK, *loc. cit.* D'autres scénarios ont été proposés. Selon W. DEYHLE, *op. cit.* (n. 23), p. 14, Philergos aurait achevé l'œuvre commencée par Endoios. Mais la différence de main entre les deux signatures s'accommode mal de cette hypothèse. Quant à U. KNIGGE, *op. cit.* (n. 44), p. 83, elle imagine, de manière assez gratuite, que Philergos n'a pu signer seul tant qu'il travaillait dans l'atelier d'Endoios. Nous reviendrons sur ce postulat. Enfin, B.S. RIDGWAY, *op. cit.* (n. 20), pp. 287-288 suppose tout simplement que les deux maîtres ont participé à l'exécution de l'œuvre ou qu'Endoios signa «to introduce... his new assistant to the artistic circle».

<sup>49</sup> A.E. RAUBITSCHKEK, *op. cit.* (n. 24), p. 436.

<sup>50</sup> Les textes anciens nous relatent ces contacts avec l'Ionie (cf. PAUS., VII 5, 9; ATHÉNAGORAS, Πρεβ.π.Χριστ. XVII 4 et, probablement, PLINE, *HN* XVI (40) 79, 214). Je consacrerai prochainement une étude détaillée à la carrière et à l'œuvre d'Endoios.

<sup>51</sup> = EM 10643; *IG* I<sup>2</sup> 978; L.H. JEFFERY, *op. cit.* (n. 31), n° 24, p. 130.

<sup>52</sup> Cf. la signature publiée par U. KNIGGE, *op. cit.* (n. 44).

Par ailleurs — et cette constatation est sans doute plus déterminante encore —, l'examen direct de la pierre (en cette matière, la photographie livre en effet trop peu d'indications) permet de reconnaître un traitement différent de la gravure, moins profonde, plus floue dans la signature d'Endoios<sup>53</sup>, qui atteste également un trait moins régulier et une attaque du marbre moins précise. On ne retrouve pas dans la signature d'Endoios la finition facettée de la dédicace ou de la signature de Philergos, où les traits de certaines lettres s'achèvent par un très léger biseau (figg. 2 et 4). J'incline donc à proposer pour cette inscription l'intervention de deux artisans qui cependant — la précision est essentielle — appartiennent à une même tradition de gravure, qui rend leur différenciation à ce point délicate et se trahit notamment par ce que l'on pourrait nommer des « tics d'écriture », comme, par exemple, la légère « cassure » qui caractérise le bout de la barre médiane de certains *epsilons* tant dans le nom de Philergos que, de manière plus accentuée et plus systématique, dans celui d'Endoios (figg. 1 ; 3-4).

Cette mise en évidence des particularités de la gravure de la signature d'Endoios s'accorde par ailleurs fort bien avec son relatif isolement, tant par une hauteur de lettres sensiblement plus importante, par la cannelure anépigraphe qui la sépare du reste de l'inscription que par son décalage vers le bas de la colonne. On peut donc conclure qu'un premier artisan grava la dédicace d'Opsios suivie immédiatement de la signature de Philergos, tandis qu'un autre, appartenant au même atelier si l'on en juge par la similitude de traitement, se chargeait d'ajouter, avec une certaine emphase, celle d'Endoios. Ce genre d'indice nous conforte assurément dans notre conviction que le travail de gravure était confié à des membres de l'atelier de sculpteurs. On pourrait même supposer que la signature d'Endoios, *ajoutée* à celle de Philergos, fut gravée par le maître lui-même. En effet, pourquoi ne pas confier le complément de ce texte au même artisan qui grava le reste de l'inscription, si ce n'est parce que l'on veut soi-même s'acquitter de cette tâche ? Cette hypothèse exige cependant d'autres exemples, que pourraient bien nous offrir certaines signatures d'Aristoklès<sup>54</sup>.

Aussi, est-il très peu vraisemblable que se manifeste ici une collaboration *stricto sensu*<sup>55</sup>. A l'évidence, si exception il y a, c'est en raison de l'addition de la signature d'Endoios, celle de Philergos constituant la norme. Dès lors, l'interprétation d'A.E. Raubitschek paraît plus que jamais plausible, qui reconnaît en Endoios le propriétaire de l'atelier dans lequel Philergos sculp-

<sup>53</sup> Si les arêtes de la cannelure sur laquelle fut gravée cette signature ont été arrachées, le plat de la pierre est relativement bien conservé, présentant encore des traces de peinture rouge sur les lettres, ce qui autorise la comparaison avec les autres parties de l'inscription qui ne sont guère moins endommagées.

<sup>54</sup> Je prépare actuellement une étude des signatures de ce maître, en comparaison étroite avec celles d'Endoios et de Philergos.

<sup>55</sup> Comme le faisait déjà remarquer A.E. RAUBITSCHKEK, *Zu altattischen Weihinschriften*, dans *JÖAI* 31 (1939), Beiblatt col. 65, nous aurions probablement trouvé, dans le cas d'une réelle collaboration, la formule mentionnée plus haut : "Ἐνδοῖος καὶ Φιλεργὸς ἐποιεσάτεν.

taït... et signait ! Par conséquent, nous devrions revoir notre conception de l'identité du signataire. On a trop souvent identifié ces quelques noms conservés aux «grands» maîtres, c'est-à-dire en fait aux propriétaires d'ateliers. Or ici, si le propriétaire de l'atelier signa, celui-ci n'était guère Philergos mais bien plutôt Endoios, dont le nom est clairement mis en évidence<sup>56</sup>. Pourtant, comme je le soulignais, c'est la signature de Philergos qui constitue la norme et celle d'Endoios qui s'affirme comme l'exception. On en conclura que tout maître sculpteur, qu'il soit ou non propriétaire de l'atelier, pouvait signer une œuvre et, partant, qu'un atelier pouvait regrouper plusieurs maîtres sculpteurs ! Il me semble dès lors que l'hypothèse d'une spécialisation d'un artisan dans les travaux de gravure au sein de chaque atelier en ressort affaiblie. Il faudrait à tout le moins en imaginer plusieurs, à l'instar des maîtres sculpteurs dont le nombre, je le rappelle, est sensiblement identique à celui des mains détectées pour la gravure des bases signées du VI<sup>e</sup> s.

D'autre part, si la signature recouvre une part de «publicité», il me paraît impensable de la réduire à ce statut. Dans ce cas, on concevrait mal en effet l'importance qui lui est donnée, principalement sur les bases funéraires où la renommée du sculpteur m'apparaît bien plus honorer le défunt et sa famille qu'encourager les passants à la consommation ! Sans compter que la signature se serait entièrement généralisée si elle n'avait eu valeur que publicitaire. Il faut donc plutôt interpréter la signature comme la revendication d'une certaine responsabilité artistique certes, mais également — et les deux aspects sont étroitement liés — comme complément de la dédicace ou de l'épigramme, c'est-à-dire comme moyen de renforcer encore le prestige du client. N'oublions pas en effet que c'est lui qui passe commande et donne son accord sur le texte à graver. Dès lors, une intervention «publicitaire» de la part du sculpteur, dans le cas d'un *sêma* funéraire surtout, apparaîtrait totalement déplacée.

Enfin, on soulignera avec force combien une autre signature d'Endoios<sup>57</sup> (fig. 5) s'insère dans un projet d'ensemble. Les trois composantes de cette base (signature, épigramme et figure peinte) s'intègrent avec précision dans un schéma unique. Ainsi, à l'intérieur d'un cadre très finement incisé à 1 cm du bord de la pierre, la signature de l'artiste se dresse, verticale, sur la même hau-

<sup>56</sup> On ajoutera qu'avant de venir exercer son art à Athènes, Endoios avait connu la célébrité en Ionie et même à Tégée, ce qui plaide solidement en faveur de sa position dominante.

<sup>57</sup> Cette signature figure sur la partie gauche de la face antérieure de la base du monument funéraire de Neilonidès (= EM 12870; A. PHILADELPHUS, *Bases archaïques trouvées dans le mur de Thémistocle à Athènes*, dans *BCH* 46 (1922), pp. 26-34; *IG* I<sup>2</sup> 983; A.E. RAUBITSCHKE, *op. cit.* (n. 55), coll. 62-68; L.H. JEFFERY, *op. cit.* (n. 31), n° 19, p. 127). Cette base fut entièrement martelée mais en dépit de cette grave détérioration, dont je n'aborderai pas ici l'origine, on peut établir, avec une relative sûreté, le texte de l'épigramme et celui de la signature. Un examen sur place permet même de retrouver des bribes de gravure intacte. D'autre part, ce martelage a facilité la lecture des contours d'une figure assise jadis peinte et légèrement incisée dont certains traits ont survécu (broderies du vêtement, dessin du siège ...).

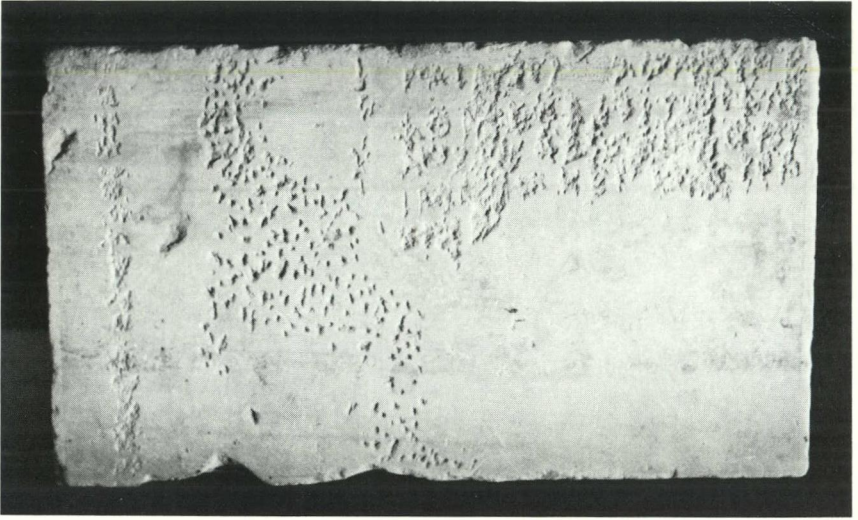


Fig. -5. Base funéraire de Neilonidès. Face antérieure. Athènes, EM 12870. (Photo du Musée)

teur que la figure peinte en face de laquelle se trouve le texte de l'épigramme. On ne peut nier que le personnage assis ait été peint par un membre de l'atelier (ce qui, au passage, met l'accent sur la relation entre peintres et sculpteurs). Or il est clair que les différentes inscriptions sont en étroite dialogue avec cette représentation ; la signature, à l'arrière de la peinture, accuse un certain isolement que son insertion exacte dans les limites de la hauteur de la figure empêche de rendre excessif, tandis que l'épigramme est en contact étroit avec le personnage, tourné dans sa direction. Il est dès lors peu vraisemblable que la position des deux inscriptions n'ait pas été déterminée au moment de la conception générale de la base et, par conséquent, au sein de l'atelier. Si le projet est unique, on est cependant en droit de s'interroger sur le nombre d'artisans qui en assumèrent la réalisation. Il est certes exclu d'atteindre à des certitudes en cette matière. Mais on notera combien la graphie et la gravure de cette signature comme de l'épigramme qu'elle accompagne se laissent aisément comparer à celles de la précédente signature — autographe? — du maître. Malgré le martelage de la base EM 12870, un examen sur place m'a permis de constater la même irrégularité du tracé des *omicrons*, la même inclinaison de la barre inférieure du *delta*, la même hésitation générale du trait ainsi qu'une attaque identique du marbre. Avec la prudence qui s'impose, on rapprochera ainsi la signature d'Endoios sur la colonne votive d'Opsios de cette autre inscription<sup>58</sup> ; toutes deux sont probablement d'une même main. Celle

<sup>58</sup> A.E. RAUBITSCHK, *op. cit.* (n. 24), p. 493 en avait timidement avancé l'hypothèse.



d'Endoios, qui par ailleurs était coutumier des personnages assis<sup>59</sup>? L'hypothèse est lancée, qui, si d'autres recherches venaient la confirmer, balayerait définitivement le scepticisme dédaigneux avec lequel on considère généralement ces bases de statues ou de stèles, au point de les attribuer chaque fois, et je ne sais sur quel critère, à un apprenti subalterne.

\*  
\* \*

Ces quelques considérations n'avaient d'autre prétention que d'ouvrir un débat qui me paraît s'imposer. Ma seule intention était de montrer combien l'étendue et l'importance des questions posées par ces bases pour notre compréhension de la sculpture archaïque méritaient que l'on s'en préoccupe de façon plus attentive. Dans cette voie, la poursuite du *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*, entamé par J. Marcadé, constituera une étape essentielle. Ce qui est en jeu, c'est non seulement la manière dont s'organisait l'atelier, sa composition, mais aussi, en toile de fond, le statut de l'artiste. En effet, il est clair par exemple qu'une signature autographe revêt une signification particulière qui met l'accent sur tout un contexte culturel qui nous a jusqu'ici échappé. D'autre part, la mise en évidence de «tics» d'atelier — ici à peine ébauchée — s'avère prometteuse. Elle autorise à penser que l'on pourra effectuer de nombreuses comparaisons, y compris avec des bases non signées. Il s'agira ainsi de définir un certain nombre d'ateliers au départ de l'étude de ces documents, d'en préciser les caractéristiques fondamentales (clientèle, traitement, formules typologiques favorites...) avant de tenter de prudentes attributions d'œuvres, attributions qui devront répondre aux lignes de force relevées pour ledit atelier. J'ai personnellement entamé cette recherche, fondée sur des examens directs longs et minutieux, à propos de plusieurs sculpteurs du VI<sup>e</sup> s., mais l'exhaustivité se révèle indispensable si l'on veut parvenir à des conclusions dignes de confiance. Peu à peu, on sera de la sorte en mesure d'approcher la sculpture archaïque sous un autre angle, complémentaire mais primordial si l'on vise à une «histoire totale», qui intègre l'art, non pas comme une simple *illustration* d'une conjoncture sociale, politique ou économique donnée, mais bien comme un révélateur à part entière — et de surcroît particulièrement sensible — de l'évolution des mentalités.

<sup>59</sup> On lui connaît une statue assise d'Athéna Ergané à Erythrées (PAUS., VII 5, 9) et une autre effigie d'Athéna, également assise, à Ephèse (ATHÉNAGORAS, *op. cit.* (n. 50)). Par ailleurs, on lui attribue, sans doute à raison, l'Athéna n° 625 du Musée de l'Acropole qui, elle aussi, fut sculptée assise.



L'ÉGLISE ESPAGNOLE VISIGOTHIQUE DE SAN PEDRO  
DE LA NAVE (EL CAMPILLO - ZAMORA)

Un programme iconographique de la fin du VII<sup>e</sup> siècle

JEAN-MARIE HOPPE

Perdue dans l'immensité monotone du *Campo de Zamora*, à proximité de la frontière portugaise, San Pedro de la Nave occupe un site nouveau depuis 1931. Pour éviter une disparition dans les eaux du lac de barrage de l'Esla, le chef-d'œuvre de l'architecture visigothique, démonté pierre par pierre, quitte la boucle de la rivière — la Nava — pour trouver un refuge près du village d'El Campillo. Le monument, découvert par M. Gómez Moreno en 1903, devient rapidement une pomme de discorde entre les médiévistes. Nous ne reprendrons pas l'échange d'arguments qui s'ensuivit<sup>1</sup>. Aujourd'hui, le visigothisme pressenti par M. Gómez Moreno est une certitude.

<sup>1</sup> On trouvera ces informations dans : P. DE PALOL, *Esencia del arte hispánico de época visigoda: romanismo y germanismo*, in *I Goti in Occidente: Problemi. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, III, 29 marzo-5 aprile 1955, Spoleto, 1956, pp. 65-126, notamment pp. 109 ss.; J. FONTAINE, *L'art préroman hispanique*, 1, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1973 (La nuit des temps, 38), pp. 199 ss.: principalement les arguments de M. Gómez Moreno en faveur du visigothisme. L'ouvrage sera abrégé J. FONTAINE, *Préroman*; H. SCHLUNK, *Arte visigoda. Arte asturiano*, in *Ars Hispaniae*, 2, Madrid, Editorial Plus. Ultra, 1947, pp. 289 ss. L'ouvrage sera abrégé H. SCHLUNK, *AHisp.* 2. Rejet du visigothisme de San Pedro, par exemple in *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, sous la direction de F. CABROL, Paris, Letouzet et Ané, 1907 ss., s.v. *Espagne*, col. 452. Sera abrégé *DACL.* H. SCHLUNK, Th. HAUSCHILD, *Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Mainz am Rhein, 1978, pp. 223-227 et pll. 126-138; H. SCHLUNK in B. BRENNK, *Spätantike und frühes Christentum*, Frankfurt am Main-Berlin-Wien, 1977 (= Propyläenkunstgeschichte, Suppl. Band I), pp. 275, 277 et pll. 335-339. Notre article était sous presse lorsque nous avons reçu le livre de Ramón CORZO SÁNCHEZ, *San Pedro de la Nave, Estudio histórico y arqueológico de la iglesia visigoda*, Zamora, 1986, qui est en fait la publication de sa thèse de doctorat. Si ce travail enrichit nos connaissances, il laisse toutefois ouvert le sujet de notre étude.



Fig. 1. Chapiteau N.-O.



Fig. 2. Chapiteau S.-O.

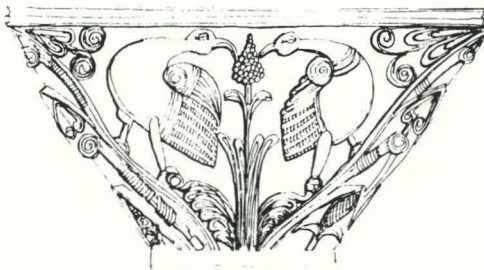


Fig. 3. Chapiteau S.-E.

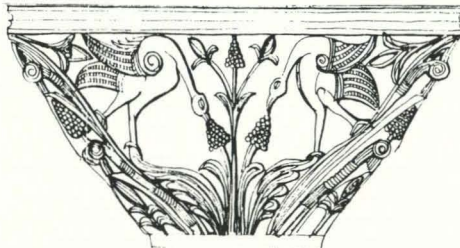


Fig. 4. Chapiteau N.-E.

Le monument est le premier grand ensemble de sculptures d'époque visigothique, nous ne traiterons ici que des éléments qui comportent une représentation humaine. Nous rappelons que les chercheurs ont distingué, dans l'ouvrage, deux ateliers différents. Les œuvres qui nous retiendront appartiennent à la deuxième commande attribuée à un anonyme que la critique désigne parfois comme *Maître de la Nave*. Il s'agit essentiellement de considérer ici les quatre colonnes de la croisée, leur base, leur chapiteau qui forment, pensons-nous, un programme iconographique cohérent (fig. 6). Les chapiteaux ont la forme d'un tronc de pyramide aplati présentant une face large et deux faces étroites. Notons en passant que, suivant l'habitude antique, l'astragale est partie intégrante de la colonne qui d'ailleurs, bien qu'adossée au mur, reste indépendante. Un gorgerin sert d'intermédiaire entre la corbeille et l'astragale.

\*  
\* \*

Les deux chapiteaux qui ouvrent la croisée à l'ouest portent, sur la face principale de leur corbeille, une scène de l'Ancien Testament : au nord, *Daniel dans la fosse aux lions* ; au sud, *le sacrifice d'Isaac*.

#### CHAPITEAU NORD-OUEST

Un bandeau épigraphique court au sommet du chapiteau, on y lit + UBI DANIEL MISSUS EST IN LAQUM (= lacum) LEONUM « où Daniel fut envoyé dans la fosse aux lions » (figg. 1, 7). La limite extérieure du chapiteau simule les bords d'une fosse dont le fond est rempli d'eau. Au centre de la composition, Daniel, dans une frontalité parfaite, se tient en position d'orant, les bras levés. De chaque côté, un lion qui prend appui sur les flancs inclinés de la corbeille, s'abreuve en lapant, langue tendue, à la manière des félins.

Le flanc ouest du chapiteau porte au sommet un bandeau épigraphique où l'on lit + SCS TOMAS *saint Thomas*. L'apôtre debout et de face présente un livre timbré de l'inscription + EMMANUEL. Les pieds, vus de profil, divergent (fig. 9).

L'autre petit côté est structuré de la même manière : le bandeau identifie le personnage + SCS FILIPUS APOSTOLUS qui porte, à bout de bras, au-dessus de la tête, un objet interprété comme une couronne sur laquelle deux trifeuilles flanquent une croix pattée. Les angles de la pyramide sont abattus. Les plans ainsi dégagés sont ornés d'éléments végétaux, de tiges dont le sommet s'enroule en crosse.

Dans l'histoire des découvertes de l'art visigothique, la sculpture de la *Nave* offrait aux chercheurs, pour la première fois, de véritables scènes. Bien que l'iconographie de Daniel soit connue depuis longtemps en Espagne — notamment par les sarcophages et la mosaïque —, le style des figures de la deuxième moitié du VII<sup>e</sup> siècle est totalement différent. En outre, l'observa-

tion révèle un autre courant iconographique : eau dans la fosse, lions qui boivent. Aussi, la question de savoir d'où viennent les prototypes n'est-elle pas de pure forme. H. Schlunk, en 1945, pense que les figures ne se rattachent pas à une tradition espagnole antique mais que leur apparition, au VII<sup>e</sup> siècle, reflète de nouvelles influences encore mal définies<sup>2</sup>. Dès les premières recherches, M. Gómez Moreno et ensuite E. Camps Cazorla — tous deux défendent dès le départ le caractère visigothique de la réalisation — relèvent l'analogie réellement surprenante du chapiteau et des plaques de ceinturon «burgondes»<sup>3</sup>. Il est permis de croire qu'ils supposèrent des relations directes. Les plaques barbares, classées vers les VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles, se rencontrent principalement dans la région de Lausanne, en Suisse. Chaque fois, la représentation de Daniel et des lions est identique. Les fauves sont disposés tête en bas et lèchent les pieds du prophète qui se tient en position strictement frontale, bras levés, mains tendues paumes en avant. Contrairement à ce que dit E. Camps Cazorla, les fauves sont plus nettement caractérisés sur le chapiteau. Sur la plaque provenant de Daillens, conservée au Musée de Berne, un bandeau épigraphique accompagne la scène (fig. 8). Une autre correspondance formelle a été notée par E. Camps Cazorla suivi en cela par J. Puig i Cadafalch<sup>4</sup>. Sur une plaque barbare provenant du cimetière de la Balme (Haute-Savoie), et conformément au récit biblique, est représentée, dans un cadre séparé à côté de la scène principale, une figure qui se tient debout, frontalement, et les bras levés<sup>5</sup>. Une inscription identifie la personne d'Habacuc. Sur d'autres exemplaires, il porte au-dessus de la tête un plateau chargé de pains. Il est tout de même remarquable que, sur le petit côté de notre chapiteau, figure également un personnage qui, bras levés au-dessus de la tête, porte un objet que E. Camps Cazorla n'hésite plus dès lors à identifier à un plateau. Le personnage occupe, ici aussi, un cadre séparé de la scène principale, et à sa droite, c'est-à-dire une même position relative que celle où on peut le voir sur les plaques. A la Nave, la figure est désignée par l'inscription : il s'agit de Philippe l'Apôtre. L'idée d'un plateau ne se justifie plus et l'on ne peut retenir que le parallélisme formel avec un modèle supposé. Malgré toutes ces analogies avec les plaques «burgondes», l'unanimité ne s'est pas réalisée. H. Schlunk, le premier semble-t-il, a réagi, et P. de Palol s'est rallié clairement à son opinion de même que, dernièrement encore, J. Fontaine. Voyons de plus près la critique de l'archéologie allemand<sup>6</sup>. Les relations établies précédemment ne lui paraissent

<sup>2</sup> H. SCHLUNK, *Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda*, in *AEArte*, 71, 1945, p. 242. Sera abrégé H. SCHLUNK, *Miniatura*.

<sup>3</sup> *Id.*, p. 242, n. 2; E. CAMPS CAZORLA, *El arte hispanovisigodo*, in *Historia de España*, dirigida por R. MENÉNDEZ PIDAL, 3, *España visigoda (414-711 d. J.C.)*, Madrid, Espasa Calpe, 1980<sup>4</sup>, p. 628. Sera abrégé E. CAMPS CAZORLA, *HE 3*.

<sup>4</sup> J. PUIG I CADAVALCH, *L'art visigothique et ses survivances. Recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du 4<sup>e</sup> au 12<sup>e</sup> siècle*, Paris, F. De Nobele, 1961, p. 148. L'A. fait aussi allusion à une plaque semblable mais trouvée en Espagne à Herrera de Pisuerga.

<sup>5</sup> W. DEONNA, *Les prototypes de quelques motifs ornementaux dans l'art barbare*, in *Revue de l'Histoire des Religions*, 73, 1916, p. 196, fig. 8. Sera abrégé W. DEONNA, *Prototypes*.

<sup>6</sup> H. SCHLUNK, *Miniatura*, pp. 242 ss.

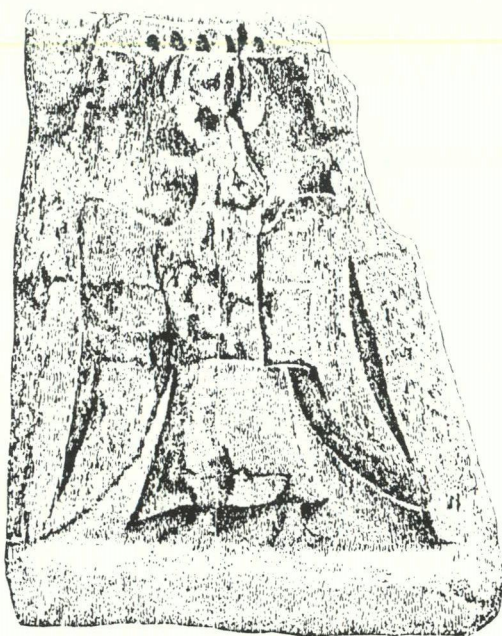


Fig. 5. Base : symbole de l'évangéliste Luc.

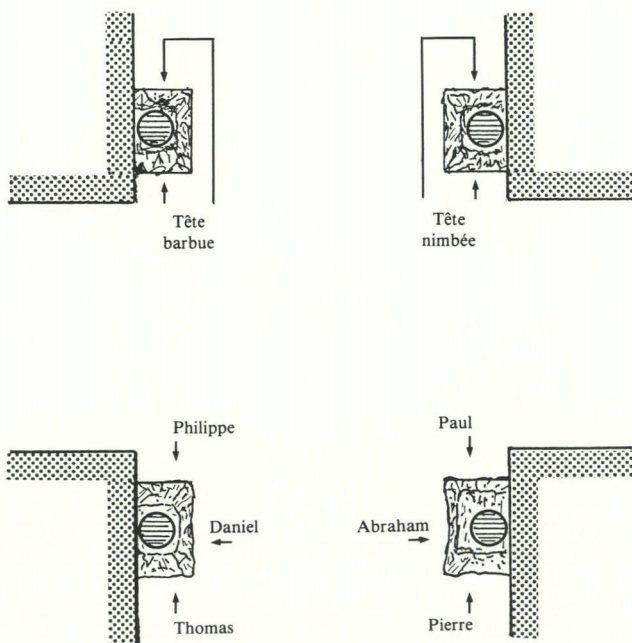


Fig. 6. Disposition de la croisée.



Fig. 7. Chapiteau N.-O.

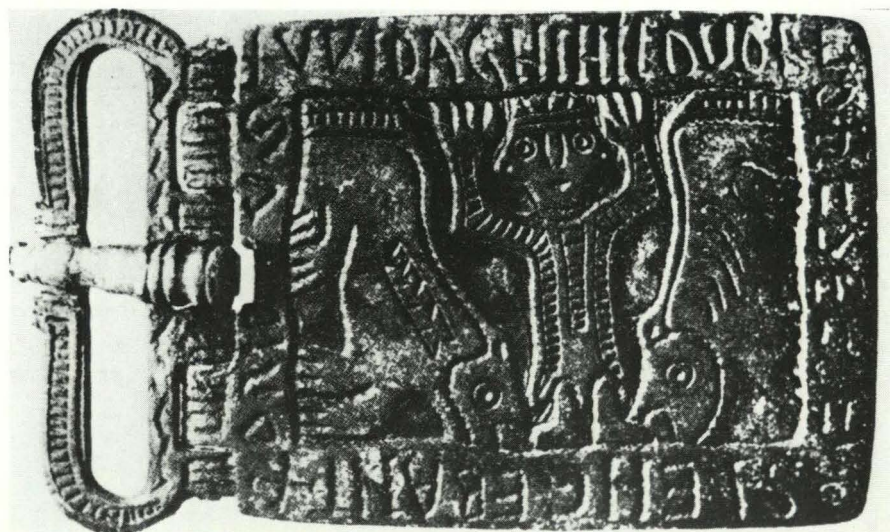


Fig. 8. Boucle de Daillens, Musée de Berne.



sent pas sûres. Il note en effet que, jusqu'à présent, rien ne prouve une influence des arts mineurs gothiques sur la sculpture de l'époque, ce qui rend encore plus improbable l'influence d'un autre peuple barbare. La ressemblance dépasse la simple parenté iconographique, elle porte également sur le bandeau épigraphique, argument sur lequel insistent les partisans de l'influence barbare. Si l'identité iconographique n'est évidemment pas contestée par H. Schlunk, il n'en va pas de même pour ce dernier point. L'auteur passe en revue les lectures publiées des légendes. L'inscription la plus proche du chapiteau donne: DAIDIVS + VVI DAGNIHIL DVO LEONES EEO EVVS LENGEBANT + . E. Camps Cazorla propose une lecture rapprochée du texte de la Nave: *Ubi Daniel duo leones pedes eius lengebant*. (Ici Daniel, deux lions lui lèchent les pieds)<sup>7</sup>. La première constatation concerne la différence d'esprit des deux textes: alors que celui de la plaque, vu par E. Camps, interprète la scène, celui de la Nave— + VBI DANIEL MISSUS EST IN LAQVM LEONVM — correspond plus étroitement au texte biblique<sup>8</sup>. La deuxième constatation porte sur la dissemblance évidente des deux textes. Il y a plus déterminant. Si la correspondance iconographique reste établie<sup>9</sup>, la comparaison stylistique met en cause de notables divergences. Ni la taille, ni la manière d'interpréter les plis parallèles légèrement courbes de la tunique, ni le rendu des fauves dans leur souplesse féline avec leur crinière aux mèches individualisées terminées par une petite boucle ne se rencontrent sur les plaques. La tête en forme de poire, pas davantage. Or le style du chapiteau se retrouve, d'une manière générale, dans d'autres œuvres hispaniques de l'époque visigothique. Il convient donc de chercher ailleurs l'explication stylistique. Cette question ne sera pas traitée ici car il ne faut pas dissocier l'ensemble des représentations de San Pedro de la Nave de celles de Santa María de Quintanilla de las Viñas (Burgos) pour entrevoir une solution. Disons simplement que H. Schlunk, pour «résoudre» le problème, après avoir rejeté le modèle «burgonde» fait appel à l'existence, malheureusement hypothétique, d'une miniature visigothique. On peut donc proposer une première conclusion. Entre les plaques de ceinturon dites «burgondes» et notre chapiteau, il existe un rapport évident mais qui se limite à l'iconographie. Puisque cette parenté ne peut s'expliquer par des relations directes, il reste à supposer l'intervention de prototypes venus de l'extérieur, peut-être de styles différents. Ceux-ci auraient agi simultanément sur les deux régions culturelles.

Une particularité iconographique se laisse saisir plus facilement: la présence d'eau dans la fosse. La représentation est si claire que nous répugnons à croire à une maladresse du sculpteur. Le mot *lacus* signifie tout à la fois fosse aux lions (notamment chez Prudence), étang, cuve, fontaine, citerne. Est-il vraisemblable d'y voir comme le voudrait H. Schlunk «une petite erreur ico-

<sup>7</sup> E. CAMPS CAZORLA, *HE* 3, p. 628.

<sup>8</sup> *Daniel*, 6,17: «*Et adduxerunt et miserunt eum in lacum leonum*».

<sup>9</sup> On peut croire que H. Schlunk l'admet également, voir *Miniatura*, p. 243: «la parenté iconographique est indéniable»; p. 244: «le type iconographique est réellement analogue».

nographique, explicable seulement sur base d'un prototype trop peu clair » ou encore faut-il admettre avec lui que « nous sommes sûrement en présence d'une interprétation erronée (...). Il semble très probable que ce sculpteur, peu familiarisé avec l'iconographie chrétienne, ait interprété dans ce dernier sens (étang) un modèle peut-être imprécis (...) »<sup>10</sup>. Peut-on vraiment penser, qu'à cette époque, une image aussi banale, aussi répandue dans la Péninsule que celle de Daniel dans la fosse ait pu laisser place à une quelconque incompréhension formelle? Ne pourrait-on plutôt créditer le *Maître de la Nave* ou le concepteur de l'image d'un minimum d'esprit, d'une certaine capacité de réflexion religieuse. Nous pensons pouvoir l'établir. Nous constatons, à propos du motif des cercles sécants, le goût ludique pour les imbrications de formes multiples<sup>11</sup>. Il n'est pas extravagant d'imaginer que le responsable de la conception de l'image du chapiteau de la *Nave* ait remarqué la polysémie du mot *lacus* et qu'il ait cherché à en tirer parti en créant une image à double lecture. Toute la tradition paléochrétienne a vu, dans l'épisode de Daniel, une image de salut. Or le salut chrétien passe par le baptême. Dans ce contexte, les lions touchés par la grâce divine boivent à la source de vie et reconnaissent le Juste. Les lions sont ici les néophytes lors du baptême et Daniel devient une figure du Christ qui clame sa foi dans le Père par-delà l'épreuve. Nous pouvons également nous demander si nous ne sommes pas en présence d'une transposition complexe du baptême du Christ tel que les modèles orientaux nous le transmettent. Daniel, anticipation du Christ, baptisé avec les néophytes, propose une figure, aux dimensions ecclésiales, de l'unité des deux Testaments. L'image ainsi perçue exprime une réactualisation chrétienne de l'Ancien Testament et rejoint l'exégèse patristique de la source cachée<sup>12</sup>. *Lacus*, dans le sens de fontaine et de fosse, appelle les images du *Cantique des cantiques*: « C'est un jardin fermé ma sœur, ma fiancée, une source close, une fontaine scellée, (...) Fontaine des jardins, puits d'eaux vives (...) »<sup>13</sup>. Dès le milieu du III<sup>e</sup> siècle, l'Occident latin s'en est souvenu. Dans ses lettres, Cyprien qui identifie l'Eglise et la *Sponsa* du *Cantique* comprend la source dans le sens d'un symbolisme baptismal. Ne lit-on pas dans *epist.* 74, 11, 2 comme commentaire à ce passage du cantique « *Si autem ecclesia eius hortus conclusus est et fons signatus quomodo (...) bibere de fonte eius potest qui in ecclesia non est?* »<sup>14</sup>. Cette vision du penseur africain est reprise en Espagne

<sup>10</sup> H. SCHLUNK, *Miniatura*, pp. 246 et 247. Idée souvent reprise, par exemple: W.D. ZIZICH-WILI, *Antecedentes a la decoración visigoda y ramirensa*, in *AEArte*, 27, 1954, p. 137.

<sup>11</sup> J.-M. HOPPE, *Eléments pour une étude de l'esthétique de l'époque visigothique*, in *AHAA*, 7, 1985, p. 56.

<sup>12</sup> Sur le thème de la source cachée, J. FONTAINE, *Trois variations de Prudence sur le thème du paradis*, in *Forschungen zur Römischen Literatur, Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Büchner. Herausgegeben von Walter WIMMEL*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1970, pp. 106-107 et n. 38.

<sup>13</sup> *Cant.* 4,12 ss.

<sup>14</sup> Cité d'après J. FONTAINE, *op. cit.*, p. 107, n. 38. L'A. donne deux autres extraits de Cyprien qui vont dans le même sens. Nous remarquons que dans *Daniel* 6,18, on parle de « fosse scellée », ce qui renforce le parallèle (*signatus*).

par Prudence qui, à travers toute son œuvre, prête la plus grande attention au thème de la source baptismale. Le chapiteau de la *Nave* devient ainsi porteur d'une symbolique complexe, exégèse tout à la fois ecclésiale et baptismale. C'est en effet au sein de l'Eglise qu'a lieu le passage initiatique du baptême dont l'idée de mort et renaissance est compatible avec l'histoire de Daniel enfermé sous terre puis libéré. Notre interprétation nous paraît suffisamment porteuse d'un sens cohérent pour nous empêcher de partager le point de vue d'une méprise du sculpteur et d'une incompréhension.

Est-il encore nécessaire, comme H. Schlunk et d'autres chercheurs l'ont fait, de rapprocher la scène de Daniel des ampoules de saint Menas<sup>15</sup> dès lors que nos lions boivent à la source de vie? L'iconographie de saint Menas montre deux chameaux dans une position identique, la tête en bas, léchant les pieds du saint. La représentation de Daniel sur les boucles barbares ne laisse aucun doute. «*Eius pedes lengebant*» disent les inscriptions<sup>16</sup>. Le sens nouveau que nous proposons, amplement justifié par la présence de l'eau, rend superflue cette spéculation dans l'église de la *Nave*. La représentation du chapiteau dont nous avons tenté de démontrer la perception fine des réalités spirituelles se distingue, par son esprit, des images semblables qui abondent sur des objets de production industrielle dont le sens se réduit le plus souvent à une simple valeur prophylactique<sup>17</sup>.

Le hasard nous a permis de prendre connaissance d'un article de M. Piccirillo, *Note de viaggio in Alta Siria*. L'auteur donne le dessin d'un petit pilastre de chancel<sup>18</sup>. Un des côtés est marqué d'une croix pattée accompagnée dans le haut de deux disques (stellaires?) et dans le bas de l'α et de l'ω traditionnels. Ce qui nous intéresse est la figure qui est représentée du côté opposé: il s'agit d'un personnage vu de face — les pieds sont de profil et divergent —, les bras levés soutiennent un objet d'une certaine épaisseur dont la longueur correspond à l'écartement des bras. L'auteur n'interprète pas l'image. Nous pensons qu'elle correspond assez étroitement à l'image d'Habacuc telle qu'elle figure sur les plaques de ceinture et, de manière plus proche encore, à celle de Philippe de la *Nave*: même disposition générale des éléments corporels, même forme générale de l'objet tenu à bout de bras, vêtement court très voisin. La

<sup>15</sup> H. SCHLUNK, *Miniatura*, pp. 256-257; *DACL*, s.v. *Ampoules*, coll. 1725 ss., figg. 448-449; H. SCHLUNK, *AHisp.* 2, p. 297.

<sup>16</sup> W. DEONNA, *Prototypes*, p. 196. Pour éclairer le problème de l'origine du prototype, nous pensons qu'il faudra regarder attentivement du côté du domaine byzantin et de l'Arménie. Dans ce contexte, nous proposons un rapprochement, sur lequel il conviendra de revenir, avec un monument publié par A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople (4<sup>e</sup>-10<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1963, p. 48 et pl. 17,1. Cette dalle de chancel historiée de l'île de Thasos (V<sup>e</sup> s.?) montre une lionne léchant les pieds de Daniel.

<sup>17</sup> C. GROSSET, *L'origine du thème roman de Daniel*, in *Etudes mérovingiennes, Actes des Journées de Poitiers, 1<sup>er</sup>-3 mai 1952*, Paris, Ed. J. et A. Picard, 1953, p. 155.

<sup>18</sup> M. PICCIRILLO, *Note di viaggio in Alta Siria nei villaggi di Qubbet es-Shih e Hawwa*, in *RAC*, 57, 1981, pp. 113-125, p. 120, fig. 8. La pièce a été découverte au nord-est de Hama.

croix qui figure sur la poitrine n'existe pas à la *Nave* mais bien sur les plaques barbares. De plus, nous pouvons constater la permanence formelle qui consiste à représenter ce personnage sur une surface séparée (ici, sur un pilastre); aussi peut-on supposer que la plaque de chancel qui était engagée dans le support portait également une image de Daniel dans la fosse aux lions.

## CHAPITEAU SUD-OUEST

La structure de ce chapiteau est identique à son pendant nord. Un bandeau épigraphique nous renseigne sur le sens de la scène qui remplit l'espace principal: + VBI HABRAAM OBTVLIT ISAC FILIVM SVVM OLOCAVPSTVM DNO (= holocaustum Domino) «où Abraham offrit Isaac son fils en holocauste au Seigneur» (fig. 2). Le sculpteur a choisi le moment le plus dramatique de la scène: Abraham, poignard levé, tient son fils par les cheveux et lui tire la tête au-dessus de l'autel (marqué du mot + ALTARE). Dans l'écoinçon est, la main de Dieu, gigantesque, jaillit des nuages, tandis qu'à l'opposé le bélier est figuré les cornes prises dans le buisson d'épines.

Le petit côté est: SCS PAULUS APOSTOLUS *saint Paul apôtre*. Le saint de face — les pieds de profil divergent — tient un rouleau dans la main droite et lève le bras gauche en un geste d'acclamation.

De l'autre côté: SCS PETRUS APOSTOLUS *saint Pierre apôtre* tient dans la main gauche un simple LIBER (marqué comme tel) et, de la main droite, une grande croix liturgique à manche long.

L'autel représenté dans la scène du sacrifice appelle un commentaire. Tout d'abord, il s'agit d'un autel chrétien constitué d'une dalle — inscription sur la tranche — portée par trois colonnettes avec bases et chapiteaux. L'absence de rendu spatial a conduit le sculpteur à représenter trois supports. Il s'agit en fait d'une plaque portée par quatre colonnes d'angle et une centrale. Ce type d'autel est bien connu et attesté dans la Péninsule et les îles<sup>19</sup>. Il apparaît dans la basilique menorquine de Es Formés de Torello, à Saint-Pierre de Mérida, etc... parfois supporté seulement par quatre colonnettes (Illeta del Rei). Or, il semble que ce type paléochrétien et méditerranéen ainsi décrit ait coexisté à partir de 600 avec l'autel de type visigothique dont les traces archéologiques abondent<sup>20</sup>. La dalle est supportée par un pied central donnant ainsi à

<sup>19</sup> Sur les autels paléochrétiens et visigothiques: P. de PALOL, *Arqueología cristiana hispánica de tiempos romanos y visigodos. Ensayo de Síntesis monumental y bibliográfica*, in *RAC*, 43, 1967, pp. 204 ss.; ID., *Las mesas de altar paleocristianas en la Tarraconense*, in *Ampurias*, 19-20, 1957-1958, pp. 81-102; ID., *Arqueología cristiana de la España romana. Siglos 4-6*, Madrid-Valladolid, C.S.I.C. Instituto Enrique Flórez, 1967, pp. 183 ss.; J. FONTAINE, *Préroman*, p. 160 (Son Bou).

<sup>20</sup> P. de PALOL, *Arqueología paleocristiana y visigoda*, Zaragoza, 1954 (4 Congreso internacional de ciencias prehistóricas y protohistóricas, Madrid, 1954), p. 205.

l'ensemble une forme de *tau*<sup>21</sup>. C'est ce modèle qui est représenté dans les miniatures mozarabes. Dans l'image du sacrifice d'Abraham de la *Nave*, ce serait donc un anachronisme par rapport à la mode contemporaine. L'enluminure de la Bible de Léon (960), très proche du chapiteau, s'en distingue notamment par cet élément<sup>22</sup>. On doit accepter la possibilité qu'un autel supporté par quatre pieds se soit maintenu aux temps visigothiques puisque l'on admet cette fonction pour les trois fragments de pilastres trouvés à la *Nave* même<sup>23</sup>. Il semble, en fait, plus probable que l'iconographie du chapiteau transmette un modèle ancien copié sans remise au goût du jour. Ceci expliquerait peut-être que l'imagier se soit senti obligé d'indiquer la mention ALTARE. Le souci d'identification claire des scènes et des objets est une caractéristique générale de l'atelier qui a travaillé à la *Nave*. En outre, la mention épigraphique signifie la liaison typologique de l'acte antique et de l'acte liturgique.

La scène ici représentée se distingue des nombreuses variantes du thème. L'imagier a choisi le moment précis qui marque le point ultime dans le récit dramatique. L'instant où tout le sens de l'image jaillit sans ambiguïté éclairé par la présence concrète de tous les acteurs. Il n'est plus nécessaire d'insister sur l'origine juive du thème chrétien de la main de Dieu. Les fresques de la *synagogue de Doura* (début du III<sup>e</sup> siècle) prouvent suffisamment l'antériorité juive sur les nombreux exemples chrétiens. A. Grabar a bien montré que le relais, entre les deux arts, a été assuré par les iconographes de Constantin<sup>24</sup>. Il nous reste à dire un mot de l'image d'Isaac : les mains liées dans le dos, il est tenu par les cheveux et attiré, la tête au-dessus de l'autel. H. Schlunk rappelle que cette variante n'est connue que dans les manuscrits espagnols et sur notre chapiteau. Il en tire argument pour appuyer son hypothèse d'une source manuscrite d'époque visigothique car effectivement la manière dont la scène est figurée ne se rattache à aucun prototype connu.

\*  
\* \*

<sup>21</sup> ID., p. 207 ; sur le sens symbolique du *tau* : E. DE BRUYNE, *Etudes d'esthétique médiévale. I. De Boèce à Jean Scot Erigène*, Brugge, De Tempel, 1946 (Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren, 97), p. 86 ; même remarque P. VERDIER, *Notes sur trois bijoux d'or byzantins de Walters art gallery*, in *CA*, 11, 1960, p. 124 : *tau* est l'apotropée par excellence de la bijouterie byzantine. Le symbole *tau* est à la fois la marque de salut pour les élus de Dieu (*Ez.*, 9, *Exode* 12) et en tant que signe numérique (300) le produit du nombre qui symbolise la charité (100) par les trois personnes de la Trinité.

<sup>22</sup> H. SCHLUNK, *Miniatura*, fig. 7.

<sup>23</sup> E. CAMPS CAZORLA, *HE* 3, p. 628 et fig. 393.

<sup>24</sup> A. GRABAR, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*, 3, in A. GRABAR, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, 2, Paris, Collège de France, 1968, pp. 789-794 ; ID., *Le thème religieux des fresques de la synagogue de Doura*, in *id.*, pp. 689-734.

Notre attention se portera maintenant sur les bases des colonnes. De forme pyramidale, celles-ci sont de deux types : la paire est, relativement basse, repose sur des socles hauts rectangulaires ; la paire ouest est plus haute alors que les socles sont bas. Les bases situées à l'est ne nous retiendront pas ici. Qu'il suffise de dire qu'elles sont essentiellement décorées de motifs végétaux et floraux dans des triangles. Entre ces triangles apparaissent des têtes humaines vues de face avec le menton appuyé sur une fleur de lys. Formant un élément saillant fort exposé, ces figures sont très détruites. Ce décor a été mentionné fréquemment. Par contre, les bases à l'ouest de la croisée n'ont pas souvent retenu l'attention sans doute à cause de leur très mauvais état de conservation. H. Schlunk leur a consacré une étude en 1970<sup>25</sup>. La face ouest de la base nord révéla, après un nettoyage minutieux, un personnage en pied, ailé, tenant un livre de la main gauche, qu'il désigne de la droite. Ce personnage porte une tête de taureau reconnaissable aux deux cornes. Il a été identifié au symbole de l'évangéliste Luc (fig. 5). Sur la face sud de la même base, une figure pourvue d'ailes correspond au même schéma et est donc également interprétée comme un symbole d'évangéliste. Malheureusement, la destruction de la tête ne permet pas l'identification. Sur la dernière face de la base, à l'est, on reconnaît un motif végétal : une palmette très ouverte semblable à celles de la paire de bases est. Il n'a pas été possible de reconnaître le décor de la base sud mais H. Schlunk suppose qu'y figuraient les deux autres symboles des évangélistes. Ainsi donc, les colonnes de l'arc ouest de la croisée étaient portées par les images des quatre évangélistes. Cette découverte est intéressante. Les reliefs sont trop détériorés pour permettre d'aborder les problèmes de style mais on peut supposer, avec H. Schlunk, qu'ils s'accordaient parfaitement aux autres personnages de la même église. Sur le plan iconographique, nous savons que la représentation anthropo-zoomorphique des symboles d'évangélistes à mi-corps est très fréquente dans les manuscrits mozarabes<sup>26</sup>. Le chapiteau des évangélistes de Cordoue (VII<sup>e</sup> siècle) offre le premier exemplaire connu en sculpture. Les figures symboliques de corps entier sont plus rares. L'intérêt de nos bases est précisément de nous fournir les plus anciens témoins. Les exemples français et anglais les plus précoces, à ce jour, appartiennent aux VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles. H. Schlunk affirme sans démonstration que la représentation du corps entier a dû précéder la forme réduite à mi-corps qui, au début, était probablement moins fréquente. Nous nous permettons de rappeler qu'il existe en Espagne, avec la peinture sur céramique d'époque ibère, une tradition de la représentation des protomés animales et des divinités ailées en buste. Elle est attestée dans cet art industriel jusqu'à l'époque

<sup>25</sup> H. SCHLUNK, *Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave*, in *AEArte* (Homenaje a Gómez Moreno), 43, 1970, pp. 245-267. Cet article sera abrégé *Nave*.

<sup>26</sup> Parmi plusieurs études : R. CROZET, *Les représentations anthropo-zoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane*, in *Cahiers de Civilisation médiévale*, 1, 1958, p. 185.

d'Auguste<sup>27</sup> sans que nous soyons capable de définir les relais qui conduisent à nos monuments. Les exemplaires occidentaux du VII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle donnent en tout cas l'impression de former un groupe homogène. Les cas relevés dans l'art copte et dans l'art éthiopien sont peu éclairants quant au problème de l'origine du type. Les dates proposées sont à la fois tardives et trop imprécises (du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle) et les faits connus ne permettent pas de savoir si ces images remontent à un type indigène ou si elles dépendent de modèles occidentaux. La question du prototype et les conditions de sa formation restent donc en suspens actuellement. H. Schlunk pense qu'il faut le chercher dans la miniature plutôt que dans une grande représentation monumentale. Toutefois, nous connaissons au moins par le dessin qui nous l'a conservée, la peinture de la voûte de la *Chiesa dei Pagani* à Aquilée<sup>28</sup>. La date contestée reste en tout cas tardive. L'œuvre ne peut donc nous aider. Dans la Péninsule, les autres exemplaires connus de corps entier appartiennent aux trois genres de l'enluminure, du relief, de la peinture mais les dates sont en général assez basses<sup>29</sup>.

\*  
\* \*

Si nous revenons maintenant aux chapiteaux, nous trouvons sur la face ouest, du côté nord, l'apôtre Thomas, et du côté sud, saint Pierre<sup>30</sup>. Ils sont associés, à l'est, respectivement à Philippe et Paul. L'association de Pierre et Paul ne nous surprend pas. De même Thomas et Philippe forment régulièrement un couple. A. Goldschmidt l'a observé à propos des ivoires byzantins; les *Actes des apôtres* les mentionnent souvent ensemble<sup>31</sup>. On sait que les textes canoniques ne limitent pas l'usage du mot apôtre aux douze. Le terme désigne une fonction d'émissaire, d'ambassadeur qui n'est d'ailleurs pas spécifiquement chrétienne mais s'enracine dans la tradition judaïque. De même le mot évangéliste désigne celui qui annonce la bonne nouvelle et n'est pas limité aux quatre auteurs canoniques. Les *Actes des apôtres* (21,8) appellent Philippe « celui des sept qui est évangéliste ». Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir Paul qualifié d'apôtre, lui qui ne connut pas le Christ. La présence de Thomas et de Philippe appelle le commentaire.

Si nous avons vu précédemment que E. Camps Cazorla avait repéré, dans le geste de Philippe, un souvenir formel du personnage d'Abacuc, il fallut attendre H. Schlunk pour identifier à une couronne l'objet porté à bout de

<sup>27</sup> G. NICOLINI, *Les Ibères. Art et civilisation*, Paris, Fayard, 1973, p. 109, fig. 92, p. 110, fig. 93; A. RAMOS FOLQUÉS, Elche (Alicante). *La Alcudia* (campana de 1940), in *Noticario Arqueológico Hispánico, Arqueología*, 2, 1953, notamment pll. 80, 83, 89, 91, 104 et p. 123.

<sup>28</sup> *DACL*, T. 1, col. 2162, fig. 2080; S. TAVANO, *Aquileia cristiana*, Udine, 1972, pl. 10.

<sup>29</sup> H. SCHLUNK, *Nave*, pp. 249-250, n. 12 catalogue et bibliographie.

<sup>30</sup> Si, comme nous le verrons plus loin, Thomas Didyme est l'*alter ego* du Christ — H.-CH. PUECH (cfr. notre note 37), p. 156 — la combinaison Thomas/Pierre = Christ/titulaire de l'église.

<sup>31</sup> A. GOLDSCHMIDT et K. WEITZMANN, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, 2: *Reliefs*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1934, p. 22.

bras. L'archéologue allemand s'est livré à une rapide analyse<sup>32</sup>. Il établit des parallèles avec les couronnes byzantines, lointaines descendantes du diadème hellénistique. Elles sont décorées de croix ou de fleurs de lys. Les exemplaires attestés sur les monnaies ne montrent jamais la présence simultanée des deux éléments. Mais, depuis le nettoyage de l'icône de *Santa Maria in Trastevere*, nous possédons une analogie certaine. Cette icône, attribuée à l'époque du pape Jean VII (705-707), nous assure de la vraisemblance de l'interprétation donnée de l'objet que tient Philippe. Il reste que la couronne n'est pas posée sur la tête de l'apôtre. Cherchant à éclaircir le sens de ce geste étrange, comme d'ailleurs de l'absence d'auréole — Philippe est le seul apôtre à ne pas en avoir —, H. Schlunk constate le silence des textes canoniques. Par contre, les *Actes de Philippe*, connus par trois versions grecques, peuvent être utilement sollicités. Le récit date sans doute du V<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>. Voici ce qu'on y lit : « Et le Sauveur dit à Philippe : puisque tu ne m'as pas écouté et as rendu le mal pour le mal et n'as pas observé mon commandement, tu finiras glorieusement et seras conduit par mes saints anges et iras avec eux jusqu'au paradis des délices, et eux entreront jusqu'à moi dans le paradis ; par contre, j'ordonnerai que tu restes exclu du paradis durant quarante jours, arrêté par l'épée de feu, et tu gémiras parce que tu as fait le mal à ceux qui te firent mal. Passés les quarante jours, j'enverrai mon archange Michel ». Philippe, sur la croix, adresse au Christ une oraison et entre autres lui dit : « Viens maintenant Jésus, et donne-moi la couronne éternelle de la victoire... ». Il meurt et on entend ensuite une voix du ciel « Philippe l'Apôtre est couronné avec la couronne de l'immortalité par le juge Jésus-Christ ». Et tous crièrent : « Amen »<sup>34</sup>. Ainsi donc l'apôtre dut attendre quarante jours avant d'entrer au paradis et de recevoir la couronne d'immortalité. Le récit, probablement d'origine monastique, fournit une solution acceptable à une iconographie très particulière. Faut-il dès lors penser que le concepteur de l'image de la *Nave* connaissait et utilisait cet apocryphe ? H. Schlunk, sans que l'on sache pourquoi, hésite à l'admettre. Il préfère croire en la copie d'un modèle existant.

Personne, à notre connaissance, n'a tenté d'expliquer la présence de Thomas. Pourtant, le personnage peut intriguer. Seul, son nom n'est pas accompagné de la mention apôtre. Il désigne de la main un livre où est inscrit EMMA-NUEL alors que sur le livre tenu par Pierre est simplement écrit LIBER. Isidore de Séville donne d'Emmanuel le sens habituel « Dieu est avec nous »<sup>35</sup>. Lors de la naissance du Christ, Dieu indique aux hommes le chemin du salut qui conduit au ciel. Or Thomas nous montre précisément le livre comme il désignerait une voie. Mais qui est donc Thomas ? Isidore, qui passe

<sup>32</sup> H. SCHLUNK, *Nave*, p. 255 ss.

<sup>33</sup> Texte parfois situé au IV<sup>e</sup> siècle.

<sup>34</sup> Cité par H. SCHLUNK, *Nave*, p. 257 ss.

<sup>35</sup> *Etymologies*, 7,2,10. Nos citations des *Etymologies* d'Isidore de Séville sont extraites de l'édition bilingue : SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Edición bilingüe, I. (libros I-X), II (libros XI-XX). Texto latino, versión española y notas por J. OROZ RETA y M.A. MARCOS CASQUERO. Introducción general por M.C. DÍAZ y DÍAZ, Madrid, La Editorial católica, 1982 (Biblioteca de autores cristianos, 433).



en revue les apôtres, nous dit de lui: «Thomas signifie “abîme” ou bien “jumeau”; en grec cela donne le nom de Didyme»<sup>36</sup>. En 1945, près de Nag Hamâdi, en Haute-Egypte, on découvrit le texte de l'*Évangile selon Thomas* jusqu'alors connu seulement par les allusions, dans la littérature patristique notamment<sup>37</sup>. La dénomination d'évangile n'est d'ailleurs par correcte, il s'agit en fait d'un recueil de cent quatorze *logia* «la plus vaste des collections de “Dits de Jésus”, ou de Paroles attribuées à Jésus, qui nous aient été jamais transmises»<sup>38</sup>. Nous ne nous étendrons pas sur cette œuvre mais nous avons trouvé dans les commentaires de H.-Ch. Puech des éléments intéressant notre propos. «Voici les paroles secrètes que Jésus le Vivant a dites et qu'a écrites Didyme Jude Thomas. Et il a dit: Celui qui trouvera l'interprétation de ces paroles ne goûtera pas de la mort»<sup>39</sup>. Ainsi s'exprime l'auteur du prologue. Thomas y revêt une importance capitale mais cette tradition est-elle attestée autre part? Un ouvrage gnostique, déjà connu, la *Pistis Sophia*, rapporte aux chapitres 42 et 43 «que Jésus aurait, après sa résurrection, confié à Thomas, ainsi qu'à Philippe et à Matthieu (ou plutôt, comme le conjecture Th. Zahn, à Matthias), la charge de relater tous les actes et de consigner toutes ses paroles»<sup>40</sup>. Nous voyons là un rappel du *Deutéronome* 19,15: «c'est sur la parole de deux témoins ou sur la parole de trois témoins que la chose sera établie». Nous retrouvons Thomas et Philippe, les deux apôtres du chapiteau, appelés à témoigner du message de salut.

Le nom de l'auteur de l'*Évangile* fournit un renseignement intéressant: Didyme Jude Thomas, Judas le jumeau. L'insistance sur la gémellité est telle qu'on ne recule pas devant la redondance *δίδυμος* en grec, *tauma* ou *tòmà*, en araméen. Or les *Synoptiques* et la tradition occidentale ne connaissent que «Thomas», l'autre forme est caractéristique de l'Orient<sup>41</sup>. Pourtant, en Espagne même, Priscillien parle de «*Juda apostolus didymus Domini*» dans son *Traité*, au chapitre 3 consacré à la foi et aux apocryphes<sup>42</sup>. Ceci n'a rien d'étonnant. Priscillien revendiquait la lecture des apocryphes comme il recherchait le patronage des martyrs africains qu'il préférait aux livres canoniques et aux martyrs de Rome. L'hérésiarque suit dans ce cas une source orientale, les *Actes de Thomas*. Il s'agit d'un écrit dont la version originale, probablement de la première moitié du III<sup>e</sup> siècle, fut sans doute rédigée en syriaque à Edesse ou non loin de là. On y retrouve l'appellation Jude Thomas Didyme et plus encore la mention du rôle privilégié de l'apôtre confident du Christ. Nous lisons au chapitre 39: «jumeau du Christ et apôtre du Très-Haut, toi qui as eu part à la parole secrète du vivificateur et reçus les mystères du Fils de Dieu»<sup>43</sup>.

<sup>36</sup> ID., 7,9,16.

<sup>37</sup> H.-CH. PUECH, *Une collection de paroles de Jésus récemment retrouvée: l'Évangile selon Thomas*, in *CRAI*, 1957, janvier-mars, pp. 146-167. L'article sera abrégé *Paroles*.

<sup>38</sup> H.-CH. PUECH, *Paroles*, p. 152.

<sup>39</sup> ID., p. 152.

<sup>40</sup> ID., p. 149.

<sup>41</sup> ID., p. 154.

<sup>42</sup> PRISCILIANO, *Tratados y Cánones*. (Preámbulo, traducción y notas de B. SEGURA RAMOS), Madrid, Editora Nacional, 1975 (Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, 1).

<sup>43</sup> H.-CH. PUECH, *Paroles*, p. 155.

Le parallèle est assez clair avec le prologue de l'*Évangile*, et H.-Ch. Puech, accumulant les rapprochements, pense que les *Actes* dépendent de l'*Évangile* qui leur est antérieur<sup>44</sup>. La tradition ainsi cernée fait du jumeau une sorte de «double» dépositaire de la connaissance suprême. On se souviendra de l'importance du priscillianisme et de son succès durable particulièrement dans le nord-ouest de l'Espagne<sup>45</sup>. De plus, notre église est un centre monastique. Il n'y a donc rien d'étrange à y retrouver des échos favorables à une doctrine qui prôna l'ascétisme dans sa forme virulente. Qu'on nous comprenne bien. Notre intention n'est nullement de voir dans l'iconographie de la *Nave* une expression hétérodoxe, ni d'y voir une image simplement priscillienne. Nous tentons de montrer que l'origine et le sens de l'image de Thomas s'enracinent dans la tradition d'un texte apocryphe et qu'elle pouvait être connue en Espagne. Les rapports de la Péninsule avec l'Orient, la médiation du priscillianisme, le milieu ascétique qui conçut l'image et le programme sont autant d'éléments qui nous paraissent autoriser cette hypothèse tout en la maintenant dans le cadre de l'orthodoxie. Nous tenons à dire qu'il ne nous paraît pas valable d'interpréter — sauf preuves indiscutables — une image dans une église au moyen d'une pensée franchement hérétique lorsqu'on sait avec quel acharnement l'Eglise a détruit ce qui reflétait une pensée étrangère à ses dogmes. Mais par contre l'orthodoxie, surtout dans le milieu mouvant et marginal qu'est souvent le monachisme, a très bien assimilé ce qui était récupérable dans ces courants étrangers. Le problème reste de ne pas confondre l'écho et le bruit d'origine. Nous avons vu que H.-Ch. Puech situe en Orient l'origine du texte apocryphe. Il développe des arguments qui le placent plus précisément en Syrie sans exclure toutefois une possibilité égyptienne. Il n'y a pour nous aucun obstacle; outre les rapports Orient-Espagne qui sont bien connus, nous savons l'importance que la Syrie et l'Égypte ont eue pour le monachisme occidental de haute époque. Nous avons également montré que la tradition orientale de Thomas était connue d'Isidore de Séville et pas seulement de Priscilien. Le principal problème restait, pour nous, le rapport de la tradition avec l'orthodoxie. De nombreux éléments situent le texte dans la mouvance gnostique et c'était un obstacle important. L'analyse de H.-Ch. Puech lève la difficulté: «Sous les mêmes réserves, je dirais qu'il ne me semble pas que l'*Évangile selon Thomas* soit exclusivement, ou ait été primitivement, l'œuvre d'un gnostique (...). Il faut toutefois tenir compte d'un fait, que des indices tenus mais assez sûrs, m'ont permis d'établir: il a existé au moins deux versions, ou, si l'on veut, deux «éditions», de notre collection de *logia*, l'une lue — et jusqu'au V<sup>e</sup> ou au VI<sup>e</sup> siècle — par des chrétiens orthodoxes, l'autre répandue dans les cercles gnostiques et manichéens». De plus «(...) la version hétérodoxe de l'*Évangile selon Thomas*, telle que nous la reproduisons le manuscrit

<sup>44</sup> ID., p. 156.

<sup>45</sup> J. ORLANDIS, *El cristianismo en el reino visigodo*, in *I Goti in Occidente: Problemi, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, III, 29 marzo-5 aprile 1955, Spoleto, 1956, pp. 155-156.

de Nag Hamâdi et les citations manichéennes, me paraîtrait n'être qu'une rédaction remaniée de sa version "orthodoxe" et devoir ainsi lui être postérieure»<sup>46</sup>. A l'issue de cette analyse, nous pensons que les scrupules de H. Schlunk à admettre une connaissance directe des *Actes de Philippe* et à préférer l'idée de la copie d'un modèle, ne sont plus de mise. Voici désormais une deuxième preuve de la connaissance des apocryphes dans le milieu monastique de la *Nave*.

A quelques reprises, nous avons parlé de programme à propos des sculptures. Il convient pour cela de tenter une détermination de leur cohérence. Elle peut se définir suivant les trois axes de l'espace : dans le sens haut-bas, ouest-est et nord-sud. Rappelons les éléments dont nous disposons : sur les bases sont représentés les symboles des évangélistes, sur les chapiteaux le sacrifice d'Abraham au sud, Daniel dans la fosse aux lions au nord et quatre figures d'apôtres.

#### a. Selon l'axe bas-haut

La position des quatre évangélistes n'est pas un hasard. Il apparaît nettement que les quatre versions canoniques sont considérées comme la base de l'édifice spirituel, le fondement même du message de salut qu'indiquent les deux figures vétéro-testamentaires de Daniel et Isaac connues et attestées en Espagne depuis l'époque paléochrétienne. On aurait pu s'attendre à ce que le Nouveau Testament soit porté par l'Ancien. Il n'en est rien. L'intention pourrait être l'affirmation claire que la révélation du Christ fonde et réalise seule le salut. Les deux grandes figures ne prennent tout leur sens qu'enracinées dans la « Bonne nouvelle ».

#### b. Selon l'axe ouest-est

Nous retrouvons pratiquement la même structure. Les deux images de l'Ancien Testament sont flanquées chacune de figures néo-testamentaires. Si nous voulons bien nous souvenir des exigences du *Deutéronome* (19,15), nous voyons deux figures de la nouvelle loi témoigner du salut ; elles actualisent en quelque sorte les préfigures au sein du message nouveau. Daniel/Christ, le Juste flanqué de Thomas et Philippe. Les deux témoins traditionnels chargés de recueillir ses paroles, les dépositaires selon la *Pistis Sophia* de leur sens caché, attestent que la foi sauve de la mort, tel est bien le sens des paroles de Jésus le Vivant dans le prologue de l'*Evangile selon Thomas*. Boire à la *Source de vie* s'identifie à l'acte du baptême, voie royale pour le néophyte qui entre au sein de l'Eglise et aspire à vaincre la mort.

Du côté opposé, Isaac, figure du sacrifice du Christ, est flanqué de Pierre et Paul. A la fois témoins et dépositaires, nous avons là un autre aspect de la continuité qu'il n'est pas possible de dissocier des nombreuses images de la *traditio legis*. Comme souvent dans cette scène, Pierre porte la croix liturgique et Paul lève la main, ce qui peut très bien passer pour une allusion directe.

<sup>46</sup> H.-CH. PUECH, *Paroles*, p. 163.

### c. Selon l'axe nord-sud

Lorsque le fidèle, dans la nef, regarde vers l'abside, il voit, face à lui, Thomas et Pierre. Les deux apôtres sont ainsi placés comme deux gardiens à l'entrée de la croisée. Là où se termine le *quadratum populi* et où commence l'espace sacré, les deux figures témoignent. Ainsi sont affirmés côte à côte les deux dépôts sacrés : Pierre dépositaire de l'autorité, Thomas dépositaire du savoir<sup>47</sup>. Sans trop spéculer sur la valeur ésotérique de l'apocryphe attribué à l'apôtre, on ne peut pas l'éloigner complètement. Dans le *logion* 13, nous avons un récit parallèle à celui de la *confession de Césarée* (*Matthieu* 16,13 ss) mais qui se prolonge ainsi : le Christ se retire avec Thomas « et il le prit, se retira et lui dit trois mots »<sup>48</sup>. Nous ignorons ce qu'ils sont. Un fragment copte de l'*Évangile de Barthélemy* indique qu'il s'agissait peut-être d'une révélation concernant la divinité du Maître. Les trois mots pourraient être *Dieu avec nous*, c'est-à-dire *Emmanuel*, ce mot inscrit sur le livre que Thomas nous montre. Mais quelle que soit la valeur de cette hypothèse, il est important de remarquer que cette affirmation *Emmanuel* accompagne la scène de Daniel et qu'elle se trouve à l'entrée du sanctuaire. Pierre et Thomas, dépôt de l'autorité et dépôt du savoir, représentent aussi la tradition canonique et la tradition apocryphe.

Le couple de l'est rassemble (toujours selon l'axe nord-sud) Philippe et Paul qui ont en commun d'avoir été les apôtres des païens. Si tout le monde connaît l'apôtre des gentils, il faut également se souvenir que Philippe fut le premier à les évangéliser puisqu'il s'attacha à la conversion de la Samarie (*Actes* 8). Quant à Paul, sa présence à côté du sacrifice d'Isaac, prend une valeur particulière, lui qui centre son message sur la mort et la résurrection et sur la continuité avec l'Ancien Testament.

Cette analyse du programme n'épuise pas les constatations possibles. Lorsqu'on compare côte à côte l'image de Pierre et celle de Paul, on remarque une différence de taille. Cet élément n'a pourtant jamais été noté, à notre connaissance. Il apparaît comme un reflet, dans la pierre, de la tradition isidorienne. L'évêque écrit au sujet de Paul : « En latin, le nom de *Paulus* a la signification de "petit" (...) le même dit "je suis le dernier parmi les apôtres" et aussi "à moi, le plus petit de tous les élus" (*Eph.* 3,8) »<sup>49</sup>.

Personne, jusqu'à l'article de H. Schlunk en 1970, n'avait décrit en détail la tête des apôtres<sup>50</sup>. Ils portent autour du crâne une espèce de « ruban » et tous à l'exception de Philippe, comme nous l'avons déjà noté, un « disque uni presque semi-circulaire qui leur arrive en dessous des oreilles ». Pour ce qui est du « ruban », il s'agit en fait d'une tonsure en forme de couronne telle qu'elle existe encore dans le monde monastique. Alors que les apôtres ont rarement

<sup>47</sup> *Etymologies*, 7,9,3.

<sup>48</sup> H.-CH. PUECH, *Paroles*, p. 155.

<sup>49</sup> *Etymologies*, 7,9,9. La différence de grandeur est peu perceptible sur le dessin proposé comme illustration. Sur les photos prises à la même échelle, elle est indiscutable.

<sup>50</sup> H. SCHLUNK, *Nave*, pp. 252 ss.

été confondus avec des prêtres, cet élément prend une valeur particulière en Espagne et illustre la tradition isidorienne. Il s'explique à la lecture du canon 41 du 4<sup>e</sup> concile de Tolède (633)<sup>51</sup>. La disposition est claire, elle tend à unifier la forme de la tonsure et, surtout, à différencier les prêtres catholiques des prêtres hérétiques. A ce propos, on peut se demander s'il s'agit bien de réagir contre un souvenir de l'arianisme comme le pense H. Schlunk<sup>52</sup>. J. Orlandis a montré que la survivance du priscillianisme fut très longue. Au milieu du VII<sup>e</sup> siècle encore, Braulion de Saragosse écrit à son ami Fructueux, abbé de Dumio et par la suite métropolitain de Braga ; il juge encore nécessaire de le mettre en garde et de lui donner un conseil salutaire : « *Cavate autem dudum illius patriae venenatum Priscilliani dogma* »<sup>53</sup>. L'intérêt, pour nous, tient au souci d'orthodoxie dans les représentations de la *Nave*. Isidore, qui présida ce 4<sup>e</sup> concile de Tolède, voulut fonder l'usage de ce type de tonsure en le faisant remonter aux apôtres : « (...) *usus, ab apostolis introductus est* (...) ». La question du disque descendant sous les oreilles peut être vite réglée (fig. 9). Il s'agit d'une auréole qui n'est pas formée d'un disque complet<sup>54</sup>. D'autres exemples existent dans le domaine lombard à Cividale et à Ferentillo.

#### CHAPITEAU SUD-EST

La face principale de ce chapiteau nous montre deux oiseaux affrontés picorant un fruit en forme de grappe. Seuls les petits côtés de ce chapiteau nous intéressent ici (fig. 3).

Sur chaque face, une tête jaillit d'un décor végétal, emplissant complètement l'espace triangulaire libéré par les plantes. Il semble, en tout cas pour la face ouest, que la tête soit supportée par un buste minuscule. Nous observons, comme précédemment pour les apôtres, la présence de la couronne de cheveux qui indique l'appartenance à l'état clérical. La grande dimension du visage permet un rendu plus détaillé de la tonsure sous forme d'un bandeau capillaire dessiné par des carrés juxtaposés. Une coquille, dont les côtes divergentes s'épanouissent vers le haut, entoure la tête à la manière d'une auréole.

La valeur sacralisante de la conque est bien connue, et H. Schlunk pense qu'on a voulu représenter des saints. Lorsqu'on se penche sur l'évolution du motif, on constate que la relation coquille-architecture devient de plus en plus confuse pour transformer la coquille en marque distinctive, en signe sancti-

<sup>51</sup> J. VIVES (éd.), *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Barcelona-Madrid, Consejo superior de Investigaciones científicas, Instituto Enrique Flórez, 1963 (España cristiana, Textos, 1), pp. 206-207. Les cheveux courts étaient déjà une règle pour le clergé depuis le 2<sup>e</sup> concile de Braga (572) Canon 66, *id.*, p. 102.

<sup>52</sup> Si l'on veut bien se souvenir que les priscillianistes portaient les cheveux longs et rejetaient la tonsure, le texte conciliaire prend un sens précis.

<sup>53</sup> J. MADOZ, *Epistolario de S. Braulio de Zaragoza*, in *Estudios onienses*, série 1, 2, 1941, p. 193. Cfr. notre n. 45.

<sup>54</sup> Disque lisse, creusé en biseau vers l'intérieur. H. SCHLUNK, *Nave*, p. 255.



Fig. 9.  
Chapiteau N.-O. Flanc ouest.



Fig. 10.  
Chapiteau N.-E. Flanc ouest.

fiant. Nous voudrions seulement rappeler un exemple : la plaque de reliquaire du Louvre, en argent doré, provenant de Syrie. Le stylite Syméon méditant en haut de sa colonne est visité par le dragon mâle ; au-dessus, comme planant dans le vide, une coquille, cette fois absolument indépendante de toute architecture.

#### CHAPITEAU NORD-EST

La face principale est semblable à celle du chapiteau précédent (figg. 4, 10). Nous ne nous intéresserons donc qu'aux représentations des petits côtés. Chacun porte une image équivalente. Comme pour le chapiteau qui lui est pendant, une tête jaillit d'un décor végétal. Si le buste est mieux représenté — et l'on voit une main tenir une croix à manche —, l'essentiel de l'espace est quand même occupé par la tête. A la différence de ce que nous venons d'examiner, il n'y a ni tonsure ni auréole. Les cheveux sont coiffés de la manière compliquée que l'on observe partout à cette époque : les mèches semblent être retenues par des ligatures. Pour la première fois, les visages portent la barbe.

H. Schlunk souligne la différence entre cette croix-ci et celle que Pierre tient sur l'épaule sur le chapiteau sud-ouest. Reprenant les travaux de E. Schäfer, il interprète cette dissemblance<sup>55</sup>. Les grandes croix sont réservées, en dehors du Christ, à Pierre et à quelques martyrs. La petite croix avec un manche est, au contraire, typique de l'art byzantin qui la confère à tous les saints. On peut ajouter aux ivoires des IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles cités par E. Schäfer, des icônes byzantines des VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles. Mais surtout, nous voudrions attirer l'attention sur un parallèle intéressant que l'archéologue allemand ne pouvait connaître. Pendant la 5<sup>e</sup> campagne de fouilles (1968) à Saraçhane (St-Polyeucte - Istanbul), les chercheurs ont mis au jour trois petites plaques de marbre. L'une d'elle représente un personnage en buste, sans auréole, tenant à la main une croix du type qui nous intéresse<sup>56</sup>. Le relief, lié au décor d'un chancel, appartient à la période préiconoclaste et peut être daté, avec beaucoup de certitude, de la fin du VI<sup>e</sup> ou du VII<sup>e</sup> siècle. Quant au port de la barbe, on sait qu'en Orient il est lié à l'état clérical en général. Le 1<sup>er</sup> concile de Barcelone (540), en son canon 3, stipule : « qu'aucun clerc ne se laisse pousser les cheveux ou ne se rase la barbe ». Les personnages représentés appartiennent donc au clergé. On peut admettre que la barbe et la croix rendent superflue la présence d'une auréole. Il est également probable qu'une image orientale de saint ait servi de modèle pour une adaptation locale (différence de chevelure). Si nous partageons l'idée que ces représentations sont liées au culte des saints, si important dans la vie de l'Eglise, nous tenons à souligner leur anonymat<sup>57</sup>. Alors que l'imagier a abondamment utilisé le bandeau épigraphi-

<sup>55</sup> ID., p. 260 et n. 44.

<sup>56</sup> R.M. HARRISON et N. FORATLI, *Excavations at Saraçhane in Istanbul fifth preliminary report*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 22, 1968, pp. 195-216, particulièrement p. 199 et figg. 10-12.

<sup>57</sup> H. SCHLUNK, *Nave*, p. 261 semble perplexe devant l'absence de mention d'un nom quelconque. « (...) nous sommes face à des images de personnes dont les noms malheureusement nous sont inconnus (...) ».

que à l'ouest, nous sommes certain que l'omission à l'est est intentionnelle et nous proposons une interprétation. Les chapiteaux sud et nord nous fournissent une image des saints — moines et séculiers, tonsurés et non tonsurés — qui, par leur anonymat, peuvent représenter une communion des saints — interprétation renforcée par les faces principales des chapiteaux qui portent la même image eucharistique — c'est-à-dire l'Eglise, corps mystique du Christ, selon ce qu'on peut lire dans l'*Epître aux Ephésiens* 4,11-12: « Et c'est lui qui a donné les apôtres, les prophètes, les évangélistes, les pasteurs et les maîtres pour former des saints dont l'œuvre soit de servir, et de bâtir le corps du Christ (...) ». D'ouest en est, on constate une « épuration » du programme. Les chapiteaux les plus rapprochés de l'autel abandonnent toute référence à l'événementiel pour ne plus traduire qu'une idée abstraite exprimée par un nombre minimum de signes.

\*  
\* \*

Au terme de l'analyse de l'iconographie de *San Pedro de la Nave*, nous disposons d'une intéressante moisson d'informations. La cohérence de l'enseignement dispensé détermine l'existence d'un véritable programme. Il apparaît en outre comme le lieu géométrique de la rencontre de deux traditions: l'orientale et l'hispanique.

Pour nous résumer, l'Orient fournit des sources — insistance sur la géméllité de Thomas, apocryphes — peut-être acclimatées depuis longtemps dans la Péninsule, mais également des références formelles, sans doute plus proches dans le temps — forme de la couronne de Philippe, buste de saint et croix à manche court. D'origine orientale plus lointaine, l'utilisation du chapiteau à buste issant dans un décor végétal. Ce sont aussi des correspondances thématiques comme la communion des saints et la valorisation du rôle de l'Eglise. Autant d'éléments qui nous assurent de l'ouverture du monde visigothique aux courants étrangers.

Cependant, on ne peut s'arrêter là et croire simplement à une colonisation spirituelle. L'examen montre un enracinement dans les préoccupations ibériques et une originalité indéniable dans l'approche tant sur le fond que dans la forme. L'alignement sur la tradition isidorienne — apôtres tonsurés, taille de Paul —, l'insistance à se conformer aux dispositions du 4<sup>e</sup> concile de Tolède qui montre le souci de se démarquer des hérésies locales, la création d'images nouvelles ou leur adaptation particulière — symboles anthropozoomorphiques de corps entier des évangélistes, Daniel, sacrifice d'Isaac — sont autant de faits saillants. Le message ecclésial qui fait de l'Eglise le relais indispensable vers le salut, l'insistance sur les sacrements du baptême et de l'eucharistie, la volonté de voir le Nouveau Testament comme l'aboutissement annoncé et attendu par l'Ancien Testament ne sont pas des nouveautés mais témoignent dans notre église de préoccupations particulièrement insistantes.



Le goût visigothique pour l'utilisation ludique du décor géométrique, déjà analysé dans un article précédent<sup>58</sup>, trouve son pendant dans le domaine iconographique. Il crée une expression renouvelée et caractéristique. Les images héritées de l'époque paléochrétienne se combinent en nouvelles unités qui appellent une lecture multiple (Daniel, baptême du Christ, Isaac, *traditio legis*). La polysémie de l'icône s'amplifie et se fond — comme par le jeu de deux miroirs — dans un discours complexe et cohérent. Il n'y a là rien qui ne soit en parfait accord avec ce que nous pressentons de la vision esthétique de l'époque. Tout laisse entrevoir une pensée personnelle qui rassemble et recrée les courants divers pour composer une œuvre propre de très haut niveau spirituel.

Mais sans doute ne comprendrait-on pas ce qu'il y a de plus novateur dans l'art de *San Pedro* si l'on négligeait les problèmes formels. La sculpture ne se cantonne plus dans le domaine ornemental. Elle a pris le relais de la peinture et de la mosaïque comme support essentiel du discours dogmatique et édifiant. C'est probablement un des grands points de rupture avec l'époque paléochrétienne. En outre, les chapiteaux, éléments architectoniques par excellence, s'ouvrent à une autre fonction : l'enseignement. Ils appellent l'attention du fidèle pour autre chose que le simple agrément du regard et ceci nous paraît déboucher directement sur la pratique romane. «Exquise fragilité sénile» comme l'écrit J. Fontaine<sup>59</sup>, certes, mais n'y a-t-il pas dans le regard du vieillard assez de savoir pour préparer l'avenir ?

## Abréviations

AEArte	<i>Archivo español de Arte</i>
AHAA	<i>Annales d'Histoire de l'Art &amp; d'Archéologie</i>
CA	<i>Cahiers archéologiques</i>
CRAI	<i>Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres</i>
RAC	<i>Rivista di Archeologia cristiana</i>

## Origine des illustrations

Fig. 1 à 4 : dessins de A.L. ESTEBAN RAMÍREZ extraits de M.A. MATEOS RODRÍGUEZ, *San Pedro de la Nave*, Zamora, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1980, pp. 108 à 115.

Fig. 5 : H. SCHLUNK et Th. HAUSCHILD, *Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1978, p. 104, fig. 73.

Fig. 7, 9, 10 : Id., p. 133a, 136 et 137b.

Fig. 8 : G. de FRANCOVICH, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma, 1961, vol. I, p. 187, fig. 12; Berne, Musée historique.

Nous remercions M. L. CABALLERO ZOREDA, Conservateur en Chef de la Section d'archéologie romaine et visigothique du M.A.N. (Madrid), les Professeurs L. HADERMANN et CH. DELVOYE pour les observations pertinentes qu'ils ont eu la gentillesse de nous communiquer.

<sup>58</sup> V. notre n. 11.

<sup>59</sup> *Préroman*, p. 205.



## CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE LA NATIVITÉ DE GÉRARD DAVID CONSERVÉE À BUDAPEST

SUZANNE URBACH

Une étude des œuvres de jeunesse de G. David est extrêmement importante pour l'histoire de la peinture aux Pays-Bas. Si l'on admet que l'artiste arrive, déjà formé, à Bruges en 1484, les œuvres du début de sa carrière reflètent nécessairement la première école de peinture de Haarlem; malheureusement, il n'existe pas de peinture documentée de cette période. La plupart des historiens de l'art sont enclins à interpréter les échanges entre l'art des Pays-Bas du Sud et du Nord d'une manière plutôt mécanique et schématique. Pourtant les échanges d'idées, de motifs et de types furent dynamiques et naturels et parvinrent à se frayer un passage au travers des réglementations locales des Gildes.

Un cas similaire au manque d'information sur la production de jeunesse de G. David est celui de Gérard de saint Jean. S'il est vrai qu'il travaillait à Bruges comme enlumineur vers 1475-1476, nous sommes toutefois incapables de déterminer l'origine des éléments «flamands» dans ses œuvres — c'est la perte considérable de matériaux qui cause notre *docta ignorantia*.

La principale œuvre de jeunesse de G. David est la *Nativité* conservée au Musée des Beaux-Arts de Budapest dont le thème est en réalité celui de l'*Adoration des Bergers*<sup>1</sup>. Le panneau est en assez bon état de conservation<sup>2</sup>, seules quelques retouches mineures peuvent être observées au microscope et sur photographie dans l'ultra-violet. Ces retouches apparaissent, en particulier, sur le toit de l'étable, sur la colonne située derrière St Joseph et à l'avant-plan de la composition.

<sup>1</sup> Inv. Nr. 1336, chêne, 76,7 × 56,5 cm.

<sup>2</sup> Aucune radiographie de la peinture n'a pu être réalisée jusqu'à présent.



Fig. 1. Gérard David, *La Nativité*. Budapest, Musée Hongrois des Beaux-Arts. (Copyright du Musée)

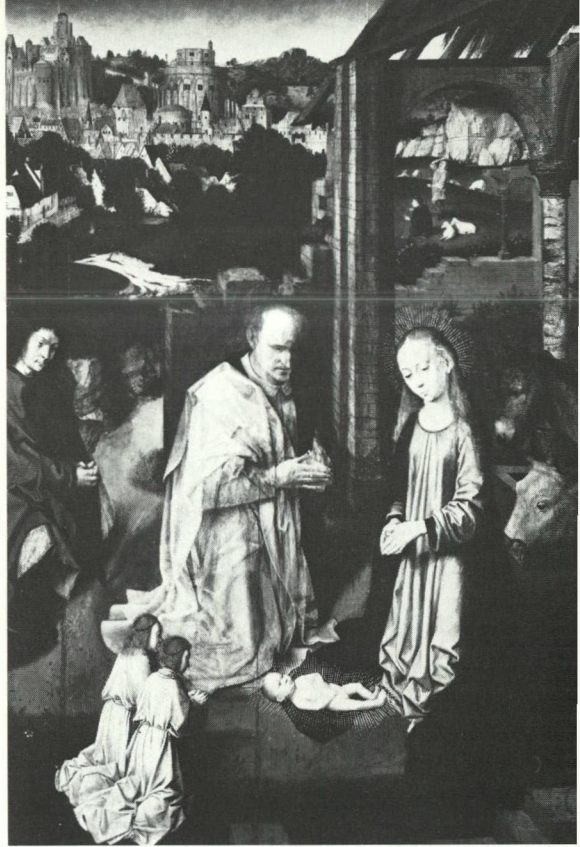


Fig. 2. Gérard David, *La Nativité*. The Cleveland Museum of Art (Purchase, Leonard C. Hanna Jr. Bequest). (Copyright du Musée)

Fig. 3. Gérard David, *La Nativité*, même photographie dans l'infrarouge. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

La localisation primitive de l'œuvre est inconnue de même que son histoire, jusqu'à son apparition en 1883 en tant que tableau « apporté de l'Espagne à Londres lors de l'invasion française en 1811 ». Il s'agirait de l'unique partie conservée d'un retable. Malheureusement, aucun autre panneau ne peut lui être rattaché de par le format ou le style. En mai 1883, il fut catalogué comme un Memling à la vente M.C.J. Nieuwenhuys<sup>3</sup>. En 1894, le conservateur du Musée des Beaux-Arts de Budapest l'acquit à Cologne des frères Bourgeois. En 1896, le tableau est publié pour la première fois<sup>4</sup>. Aucun doute n'a jamais été émis sur l'attribution de la *Nativité* à G. David, les chercheurs y

<sup>3</sup> Monuments des Arts. Coll. Nieuwenhuys. La Chronique des arts et de la curiosité, Paris, 1883, n° 19, p. 150.

<sup>4</sup> La bibliographie sur la peinture, jusqu'en 1964, est publiée par A. PIGLER, *Katalog der Galerie alter Meister*, Budapest, 1967, p. 178. Quelques références bibliographiques manquent. Il s'agit de : K.G. BOON, *Gerard David*, Amsterdam, 1946, pp. 7-9; M. CONWAY, *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921, pp. 278, 283; H.S. FRANCIS, *The «Nativity» by Gerard David*, in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1958, n° 10; *Lexikon der Marienkunde*, hersg. K. Algermissen, L. Boer, C. Feckes, Regensburg, 1959, col. 757; *Catalogue Flanders in the fifteenth Century: Art and Civilisation*, The Detroit Institute of Arts, Detroit, 1960, p. 188; J. SNYDER, *The early Haarlem School of Painting*, II, in *The Art Bulletin*, 42, 1960, pp. 188-189.

reconnaissent unanimement une œuvre de ses débuts. Toutefois, pour progresser dans son étude, il fallait entreprendre de nouvelles recherches relatives à la datation et aux contacts stylistiques, revoir l'origine des motifs utilisés et de l'iconographie développée et soumettre le panneau à un examen technique.

Voyons les résultats fournis par ces différentes démarches.

## I. DATATION ET STYLE

Trois *Nativités* sont attribuées à G. David : la *Nativité Friedsam*, la *Nativité de Budapest* (fig. 1) et la *Nativité de Cleveland* (fig. 2)<sup>5</sup>. Aucune ne peut être datée de manière certaine ; par contre, il est possible de déterminer leur chronologie relative<sup>6</sup>. La plus ancienne est la *Nativité Friedsam*. Ce tableau, qui appartient directement à l'histoire de la peinture des primitifs hollandais, a sans doute été peint à Haarlem. Malgré les quelques analogies qu'il présente avec la *Nativité de Budapest*, je doute de son attribution à G. David. Si on accepte l'appartenance originale des volets à l'ensemble actuel, on observera

Bibliographie concernant la peinture après 1964 :

M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, Bruxelles-Leyde, 1971, vol. VI/b, p. 103, n° 177, fig. 177 ; S. URBACH, *Maîtres des Anciens Pays-Bas*, Budapest, 1971, figg. 8-10 ; EAD., *Früh-niederländische Tafelbilder*, Budapest, 1974, figg. 8-10 ; S. BERGMANS, compte rendu in *Revue d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, XL, 1971, p. 138 ; Ch. D. CUTTLER, *Northern Painting from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Century*, Londres, New York, 1968, 1973<sup>2</sup>, p. 191 ; S. URBACH, compte rendu in *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XVII, 1971, 1-2, p. 135 ; A. MARKHAM SCHULZ, *The Columba Altarpiece and Rogier van der Weyden's Stylistic Development*, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XXII, 1971, p. 10 ; Catalogue *The Cleveland Museum of Art: European Paintings before 1500*. Cleveland, 1974, pp. 151-153 ; D. CILLIA GRAYBOWSKI, *Gerard David and Manuscript Illumination in the Low Countries 1480-1509*. Diss. Ph. D. Case Western University, 1975 [Ann Arbor, 1980] ; A.W. BIERMANN, *De Miniaturenhandschriften des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1514-1545)*, in *Aachener Kunstblätter*, 46, 1975, p. 288 ; S. URBACH, *Geertgen tot Sint Jans, in Hungarian*, Budapest, 1976, p. 33 ; J. VÉGH, *Netherlandish Painting*, Budapest, 1977, fig. 40 ; E.J. MUNDY *Gerard David Studies*, Ph. D. Diss. Princeton University, 1980, p. 29 et ss. ; A. CHÂTELET, *Les Primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XV<sup>e</sup> siècle*, Fribourg, 1980, fig. 148 ; C. PÉRIER-D'ETEREN, *Précisions sur la technique d'exécution des peintures de Gérard David*, in *Preprints ICOM*, 7<sup>e</sup> réunion triennale, Copenhague, 1984, vol. 2, 84.1.38, 84.1.40 ; W.A. REAL, *Exploring New Applications for Infrared Reflectography*, in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1985, pp. 399, 401 ; J. SNYDER, *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture and the Graphic Arts from 1350 to 1575*, New York, 1985, p. 188, fig. 183 ; C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la Technique picturale des Peintres flamands du XV<sup>e</sup> Siècle*, Bruxelles, 1985, p. 32, fig. 63 ; S. URBACH, compte rendu in *Művészeti-történeti Értesítő*, Budapest, 1985, vol. XXXIV. Nos 3-4, p. 199 et ss. S. URBACH, *Research Report on Examination of Underdrawings of some Early Netherlandish and German Panels*, in *VI<sup>e</sup> Colloque pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture*, Louvain-la-Neuve, 1987, pp. 45-61.

<sup>5</sup> *Nativité Friedsam*, New York, Metropolitan Museum, 47,6 × 34,3 cm ; *Nativité de Budapest*, Budapest, Musée Hongrois des Beaux-Arts, 76,5 × 56 cm ; *Nativité de Cleveland*, Cleveland, Museum of Art / Purchased, Leonard e. Hanna, Jr. Bequest, 85,2 × 59,7 cm.

<sup>6</sup> Parmi les premières *Nativités* conservées qui sont attribuées à G. David, seul le manuscrit de l'Escorial est daté de 1486. Voir W. SCHÖNE, *Über einige altniederländische Bilder, vor allem in Spanien*, in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 58, 1937, p. 170. Escorial, cod. lat. Vitrinas 12 attribué à G. David par Hulin de Loo.

que la figure de *St Jean-Baptiste* dérive directement de celle du tableau de la *Capilla Real* à Grenade attribuée à Ouwater<sup>7</sup> et que la composition est certainement le reflet d'un prototype commun perdu qui eut une grande influence. Pour preuve parmi d'autres exemples, la petite *Nativité* du Musée Chrétien d'Esztergom (Hongrie) quasi inconnue (fig. 8), attribuée le plus souvent au mystérieux Hugo Jacobsz<sup>8</sup>, celle des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles donnée à un Maître anonyme hollandais et la *Nativité* perdue de Dirk Bouts<sup>9</sup>. Cette dernière pourrait être le fragment d'une *Adoration des Bergers* comptant peut-être des anges en adoration et dont le cadre architectural était constitué d'un double arc roman.

Boon datait la *Nativité de Budapest* de la période haarlemoise de G. David; récemment Snyder a parlé de «l'aboutissement du style hollandais du maître»<sup>10</sup>. Je suggère de situer son exécution autour de 1484, une date plus précise étant malaisée à donner<sup>11</sup>.

L'ambiguïté stylistique du tableau de Budapest, où la Vierge est copiée de la *Nativité Bladelin*, où le modelé sec et la gamme chromatique sont issus des œuvres de Gérard de saint Jean et où les drapés sont traités à la manière de Dirk Bouts, dénote l'éclectisme propre aux œuvres du début du maître qui s'inspire manifestement de ces trois grands peintres et qui modifie son style en passant de Haarlem à Bruges. La littérature a déjà souligné l'influence des deux premiers maîtres, celle de Bouts, par contre, fut mise en évidence plus récemment par Francis<sup>12</sup>; en effet, les fragments de la *Nativité* de Bouts conservés à Berlin-Dahlem et au Louvre, ou ses copies plus tardives, pourraient avoir exercé une grande influence sur G. David<sup>13</sup>.

Aucune des œuvres peintes par G. David à ses débuts ne peuvent être rapprochées stylistiquement de la *Nativité de Budapest*. Le *Christ en croix* de Lugano (elle-même peinture problématique) est de style différent, de même que la *Crucifixion* de la Collection Winterthur dont l'exécution picturale est plus sèche. On peut relever quelques analogies entre la *Nativité de Budapest* et la *Lamentation* de Philadelphie<sup>14</sup> qui est sans doute de peu postérieure, dans

<sup>7</sup> Une recherche approfondie sur le triptyque de la *Nativité Friedsam*, Friedländer, *ENP*, VI b, 1971, pll. 161-162 est actuellement menée par M. Ainsworth, au sein d'un programme d'étude sur les œuvres de G. David conservées aux Etats-Unis. Il faudra donc en attendre les résultats pour voir plus clair dans le problème d'attribution.

<sup>8</sup> S. URBACH, 1971, pl. 28. A. CHÂTELET, *op. cit.*, 1980, n° 45.

<sup>9</sup> M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, vol. XII. 23, 25a, pl. 41 and 80, 80a, pl. 90.

<sup>10</sup> J. SNYDER, *op. cit.*, 1985, p. 188.

<sup>11</sup> S. BERGMANS et D. GRAIBOWSKY ont mal compris mon texte.

<sup>12</sup> H.S. FRANCIS, *op. cit.*, 1958, p. 233.

<sup>13</sup> Pour les fragments de peinture de D. Bouts, voir W. SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin-Leipzig, 1938, 87d, Kat. Nr. 66; *Berlin, Katalog der ausgestellten Werke des 13-18. Jahrhunderts*, Berlin, 1975; *Catalogue Exposition Dieric Bouts*, Bruxelles-Delft, 1957, n° 18. Il serait intéressant d'étudier le dessin sous-jacent de ces deux fragments et de voir s'il a des points communs avec les premiers tableaux de G. David.

<sup>14</sup> Catalogue 1972, p. 28. *John G. Johnson Collection*, Philadelphie. Le format est plus grand que celui du panneau de Budapest : 85,4 × 64,8 cm. L'examen en réflectographie dans l'infrarouge de la peinture a été réalisé par M. Faries, mais les résultats ne sont pas publiés.

le traitement des drapés, celui des visages et surtout des paysages. Ainsi, le rendu des rochers blancs au second plan de la *Lamentation* est similaire à celui de la route blanche du paysage de Budapest qui évoque à son tour les paysages peints par Piero della Francesca. La *Nativité de Cleveland* (fig. 2) est nettement plus tardive que celle de Budapest ; par sa gamme chromatique saturée et son exécution en «sfumato» plus lourde, elle appartient à la période brugeoise du maître.

La miniature de la *Nativité* attribuée à G. David et conservée au British Museum montre comment le maître perdit graduellement son style hollandais<sup>15</sup>. L'*Adoration des Mages* dans le même manuscrit est une copie d'après une composition perdue d'Hugo van der Goes. Dès lors, on peut se demander si la *Nativité* ne serait pas aussi une invention d'Hugo van der Goes, d'autant plus que sur le volet gauche du *Retable Montforte* figurait jadis une *Nativité* actuellement perdue mais qui est connue par des copies<sup>16</sup>.

La littérature a toujours mis en évidence l'influence de van der Weyden, à travers Memling, sur le jeune G. David, une fois celui-ci installé à Bruges. Cependant, la structure spatiale de la *Nativité* nous paraît être très éloignée de celle des compositions de Memling entre autres par l'importance accordée au premier plan vide qui dénote une tendance nordique plutôt que brugeoise<sup>17</sup>.

Abordons maintenant le problème crucial de la relation entre la *Nativité de Budapest* (fig. 1) et celle de *Cleveland* (fig. 2). La question principale restera peut-être toujours sans réponse : pourquoi G. David répéta-t-il sa première composition à plusieurs années d'écart. Sans doute parce qu'il s'agissait d'une commande.

Les examens par rayonnement infrarouge ont montré que le dessin sous-jacent du tableau de Cleveland n'était pas le fait de la copie mécanique d'une version plus ancienne mais était, au contraire, exécuté librement<sup>18</sup>.

Dans sa brève publication, Real formulait les résultats<sup>19</sup> de ses recherches avec trop de prudence, l'examen en réflectographie dans l'infrarouge apportant selon nous des réponses à de nombreuses questions. Ainsi, il révèle l'existence d'un magnifique dessin sous-jacent de la figure originale de St Joseph, sous le surpeint actuel de la tête et de la main (fig. 3).

Ce dessin, très semblable à celui de la *Nativité de Budapest*, évoque les styles de Ouwater et de Bouts.

<sup>15</sup> British Museum, Ms. Add. 18 851, fol. 297. Voir L.M.J. DELAÏSSÉ, *A Century of Dutch Manuscript Illumination*, Berkeley-Los Angeles, 1968, p. 73.

<sup>16</sup> Maître de Francfort, copie d'après Hugo van der Goes, voir F. WINKLER, *Hugo van der Goes*, Berlin, 1964, fig. 2.

<sup>17</sup> Les pierres et l'herbe à l'avant-plan apparaissent clairement sur la photographie dans l'infrarouge.

<sup>18</sup> Je remercie W.A. Real de m'avoir permis d'examiner la peinture *in situ* et Madame Ann Tzeuschler Lurie pour m'avoir envoyé les photographies de la *Nativité*.

<sup>19</sup> W.A. REAL, *op. cit.*, 1985, pp. 399-401.



La question fondamentale est de savoir si la figure de St Joseph fut terminée par G. David et repeinte ultérieurement ou si déjà le dessin sous-jacent a été modifié par une autre main. La première hypothèse nous paraît la plus vraisemblable. Ce surpeint se caractérise par la mauvaise proportion de la tête et de la main (fig. 2), sans comparaison dans l'œuvre de G. David, même si l'exécution picturale des carnations blanches, travaillées en sfumato, est proche de celle du style tardif du maître et, en tout cas, propre à la peinture de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, comme Bodenhausen le faisait déjà remarquer en 1905<sup>20</sup>.

Pour Bodenhausen, le donateur pourrait s'être fait représenter sous les traits de St Joseph. Bien qu'il ne soit pas rare dans la peinture des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles qu'intervienne un changement de donateur, la transformation d'un personnage biblique en un donateur est inusitée et je n'en connais pas d'autre exemple.

Les remaniements du XVI<sup>e</sup> siècle ont modifié de nombreux détails dans la *Nativité de Cleveland* (fig. 2). A l'opposé de Real, je pense que le détail de paysage illustré dans son article par la figure 9 est également exécuté par une main postérieure<sup>21</sup>. Les larges touches peintes de la montagne sont typiques de l'école brugeoise tardive, mais se retrouvent aussi à Anvers dans l'atelier de Joos van Cleve. Ainsi, pourrait-on imaginer l'intervention de deux mains dans ces remaniements tardifs. Par ailleurs, le mauvais état de conservation du visage du berger ne permet pas de déterminer s'il s'agit d'un autoportrait. On ne relève pas de dessin sous-jacent dans ce visage ruiné. Seul le vêtement brun de cette figure est resté intact.

## II. «MOTIFS» DE LA NATIVITÉ DE BUDAPEST

Je n'ai pas l'intention de reprendre ici les propos des auteurs antérieurs relatifs à la Vierge rogeresque et au paysage eyckien du tableau; quant au caractère boutsien, il a déjà été mentionné.

Le type de St Joseph de la *Nativité de Budapest* dérive directement des personnages peints par Ouwater, mais son attitude se retrouve fréquemment dans les tableaux flamands. L'analogie la plus étroite à relever est celle de la tête avec celle du St Joseph de l'*Adoration des Mages* de G. David conservée aux Musées des Offices à Florence, également une œuvre du début de la production du maître qui dénote l'impact direct de Gérard de saint Jean.

Savoir s'il faut reconnaître un portrait dans le visage du berger adulte est une question très controversée<sup>22</sup>. Toutefois ici, la physionomie de ce jeune

<sup>20</sup> E.F. VON BODENHAUSEN, *Gerard David und seine Schule*, Munich, 1905 (réédition New York, 1971), p. 93.

<sup>21</sup> W.A. REAL, *op. cit.*, 1985, p. 400.

<sup>22</sup> Le type de visage du berger de Budapest apparaît souvent dans les peintures de G. David, parfois sous une forme idéalisée, comme dans le St Jean l'Évangéliste du retable de *Jan de Tromp* ou encore dans l'*Adoration des Mages* de Bruxelles.



Fig. 4. Gérard David, *La Nativité*, détail du visage du berger adulte. (Copyright du Musée)

Fig. 5. Gérard David, *La Vierge parmi les saintes*, détail du portrait du peintre, Rouen, Musée des Beaux-Arts. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

homme ressemble à celle de l'autoportrait de G. David dans le tableau de Rouen des années 1509 (figg. 4-5)<sup>23</sup>. On y retrouve, bien qu'en moins corpulent, le profil de trois-quarts très dur, la direction des yeux, la pomme d'Adam et une même structure de la tête.

En 1971, j'ai proposé que ce personnage avec son attitude d'adoration très gauche soit identifié comme un autoportrait de l'artiste jeune<sup>24</sup>. Cette hypothèse fut rejetée par quelques auteurs<sup>25</sup>. Pourtant, je reste toujours encline à y voir une espèce d'autoportrait «caché». Dans la peinture du XV<sup>e</sup> siècle, il n'est pas rare qu'un autoportrait d'artiste apparaisse dans une scène biblique, mais ici la particularité consiste à présenter l'autoportrait déguisé en figure de genre, celle du berger.

Les portraits peuvent aussi être remplacés par une autre figure. Ainsi dans la copie tardive du *Retable Bladelin* de Roger van der Weyden (Institut d'Art de Minneapolis), le substitut du portrait de Bladelin est la figure d'un berger

<sup>23</sup> De bons détails photographiques de l'autoportrait de Rouen et du dessin du *Recueil d'Arras* sont publiés dans le *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine Artistique*, XIX, 1982/83, p. 76. M. CONWAY, *op. cit.*, 1921. Depuis Conway, on suppose que le berger de Cleveland est aussi un autoportrait de l'artiste.

<sup>24</sup> S. URBACH, *op. cit.*, 1971, pl. 10.

<sup>25</sup> D. GRAIBOWSKY, *op. cit.*, 1975 et J. SNYDER, *op. cit.*, 1985.

en adoration (fig. 6). Par ailleurs, l'autoportrait du jeune Gérard de saint Jean fut identifié plusieurs fois, selon nous à tort, dans *l'Incinération des Ossements de St Jean-Baptiste* de Vienne. Comme nous connaissons son visage par un dessin conservé à Haarlem<sup>26</sup>, nous croyons le retrouver, dans une très petite figure habillée de rouge située loin à l'arrière-plan droit de la composition, sous l'arche d'une porte de ville. La même figure apparaît, mais avec une expression différente, dans *l'Adoration des Mages* de Prague où elle est aussi vêtue de rouge.

La figure du troisième berger qui regarde au travers du mur en ruine dans la *Nativité de Budapest* est un vieux motif traditionnel dans la peinture des Pays-Bas au XV<sup>e</sup> siècle. Sa couleur de peau est assez sombre et il donne l'impression d'avoir été peint plus tard. La photographie en infrarouge a révélé que sa position fut modifiée durant l'exécution picturale. Ce motif se retrouve dans le *Retable de Montforte* de Hugo van der Goes (Berlin-Dahlem) et dans le retable de *l'Adoration des Mages* du Maître de la Vierge entre les Vierges (Salzbourg, Museum Carolino Augusteum). Dans les *Sept Joies de la Vierge* de Memling (Munich, Alte Pinakothek), c'est le donateur du tableau, peint d'une façon plus schématique, qui est agenouillé derrière la fenêtre.

Le plus jeune garçon dans la *Nativité de Budapest*, un simplet aux cheveux roux, en pleine dévotion, découle directement du berger peint par Hugo van der Goes dans la *Nativité avec Prophètes* du Musée de Berlin-Dahlem. Les mots de Bonaventure semblent s'appliquer à ces bergers créés par Van der Goes: «... *nota quod pastores erant pauperes, simplices et contemptibiles: ideo ne timerent accedere, datum est eis in Christo infante signum paupertatis et humilitatis...* »<sup>27</sup>.

Le thème iconographique de St Joseph et Marie, qui cherchent un abri à Bethléem et sont refusés à l'auberge, est rare dans la peinture. G. David semble être le premier à l'avoir utilisé<sup>28</sup>. Il est illustré à l'arrière-plan de la *Nativité de Budapest* (fig. 1) alors qu'il n'apparaît pas dans l'exemplaire de Cleveland. L'origine de cette scène remonte à *L'Evangile de St Luc* et aux apocryphes, elle est aussi mentionnée brièvement dans les *Meditationes Vitae Christi*<sup>29</sup>. Elle devient une scène favorite du drame médiéval et reste encore vivante dans le folklore européen<sup>30</sup>.

Sur le volet gauche du *Retable Portinari* le voyage de la Vierge et de Joseph est représenté, mais non la scène du refus à l'auberge. On en rencontre quelques exemples dans l'enluminure, par exemple, dans un manuscrit attribué au

<sup>26</sup> Gemeente Archief.

<sup>27</sup> F.O. BÜTTNER, *Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung*, Berlin, 1983, p. 40. Tiré du commentaire de *l'Evangile de saint Luc*, 2,7.

<sup>28</sup> *Lexikon der Marienkunde*, op. cit., 1959, col. 757.

<sup>29</sup> Edité par I. RAGUSA-R.B. GREEN, *Meditations on the Life of Christ. An illustrated manuscript of the fourteenth century*, Princeton, 1961, p. 31.

<sup>30</sup> T. MEIER, *Die Gestalt Marias im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters*, Berlin, 1959, p. 139 et ss.

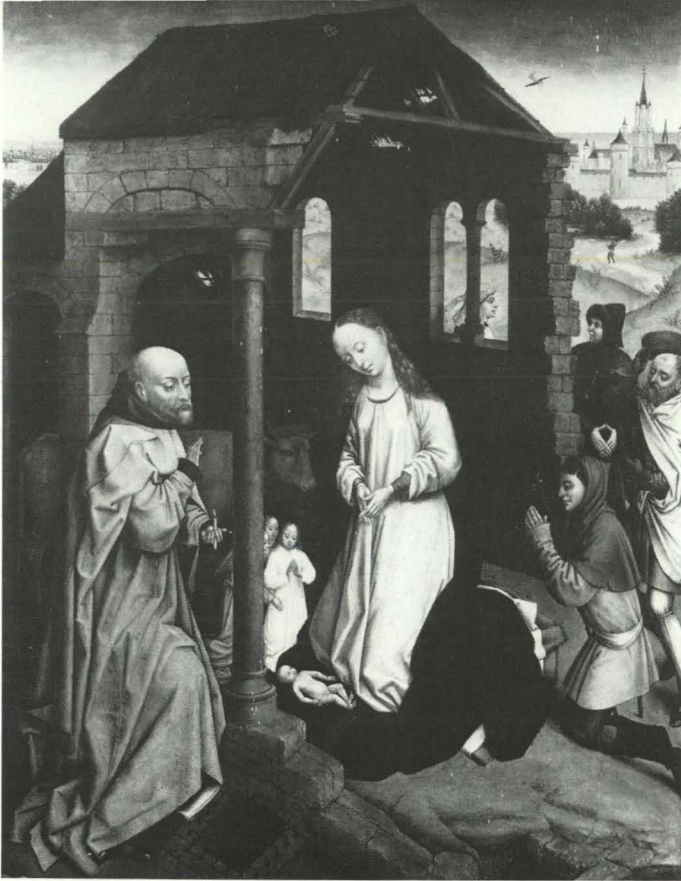


Fig. 6.  
Ecole de Rogier van der  
Weyden, *La Nativité*,  
The Minneapolis Institute  
of Arts.  
(Copyright du Musée)

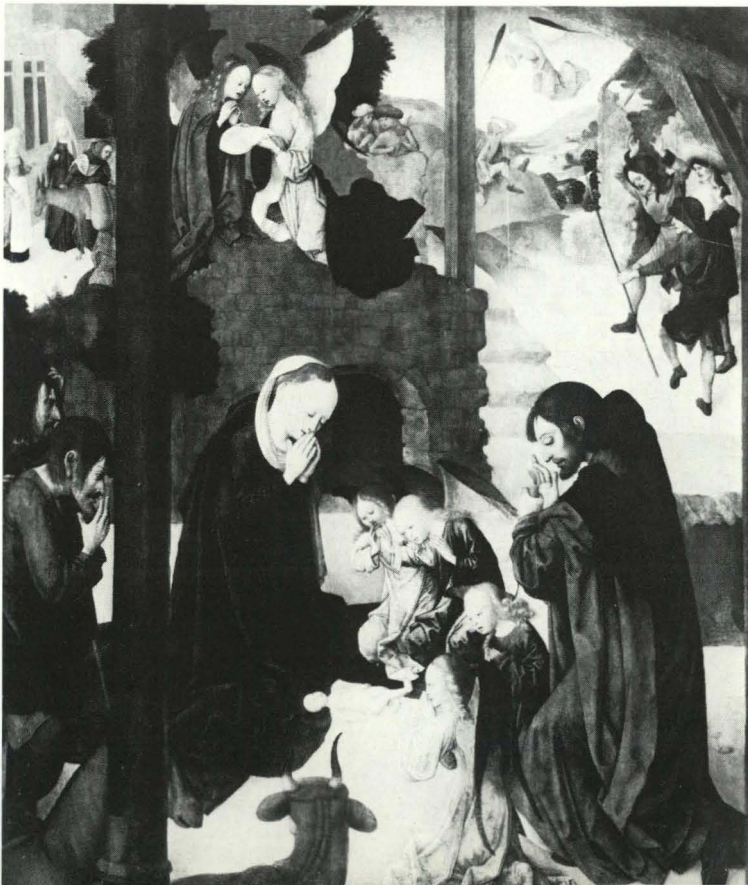


Fig. 7.  
Maître de la Vierge entre  
les Vierges, *La Nativité*,  
collection privée,  
Allemagne Fédérale.



Fig. 8.  
Maître des Pays-Bas du Nord,  
*La Nativité*, fin XV<sup>e</sup> siècle,  
Esztergom, Musée Chrétien.  
(Copyright du Musée)



Fig. 9.  
Maître des Pays-Bas du Nord,  
*La Nativité*, fin XV<sup>e</sup> siècle,  
Bruxelles, Musées Royaux des  
Beaux-Arts de Belgique.  
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Maître de Marie de Bourgogne conservé à Oxford et dans le Bréviaire Mayer van den Bergh d'Anvers<sup>31</sup>. Cet épisode apparaît encore, traité de façon similaire à celui du tableau de Budapest, à l'arrière-plan gauche de l'*Adoration des Bergers*<sup>32</sup> du Maître de la Vierge entre les Vierges (fig. 7). Après G. David, cette scène fut reprise dans la peinture brugeoise, par exemple, par Jan Provost (Bearsted Collection, Upton House). Enfin, une œuvre tardive de Jan Massys conservée à Berlin-Dahlem illustre ce thème sous forme d'une scène indépendante.

Les autres éléments iconographiques de la *Nativité de Budapest*, tels que la figure de St Joseph tenant la chandelle ou l'architecture romane en ruine (ici, avec un beau chapiteau à crochets du gothique scaldien) sont récurrents dans la peinture du XV<sup>e</sup> siècle.

Le motif de la tour (voir ci-dessous, p. 101, fig. 7), quant à lui, nouvellement découvert grâce aux examens par rayonnement infrarouge, s'avère être très intéressant. La tour s'élève de l'église du St-Sépulchre à plan central, ce qui est une forme architecturale totalement absurde. Cette même construction apparaît néanmoins dans les *Heures de Turin-Milan* et elle est bien connue de Jean van Eyck qui y recourt, par exemple, dans le *Calvaire* conservé à la Ca' d'Oro à Venise. Dans la peinture de G. David, on la relève aussi dans la *Lamentation* du Musée de Philadelphie et la *Crucifixion* de Berlin. Cette tour est-elle une réminiscence de celle d'Utrecht ou est-ce la tour de Notre-Dame de Bruges<sup>33</sup>? Les deux édifices, bien connus, sont souvent représentés dans la peinture du XV<sup>e</sup> siècle. Toutefois dans le cas qui nous occupe, il est d'autant plus malaisé de trancher que le nombre de fenêtres (deux sur le dessin) ne correspond pas à la réalité, les murs étant percés de trois baies. Il serait donc audacieux de déterminer l'origine du tableau par le seul motif de la tour, d'autant plus que G. David pourrait très bien avoir peint la tour d'Utrecht de mémoire alors qu'il était déjà à Bruges.

En conclusion les quelques remarques marginales sur la *Nativité de Budapest* que nous venons de développer ne sont qu'une contribution réduite à la révision du catalogue des œuvres attribuées à G. David. Plusieurs problèmes restent à résoudre. Ainsi la relation entre le tableau de Budapest et celui de Cleveland, elle-même, demande à encore être précisée.

L'étude technique qui suit, menée par Madame Périer-D'Ieteren, apporte une série de données objectives nouvelles mais propose aussi des hypothèses de travail qui ne pourront être valablement vérifiées qu'au moment où un corpus suffisant de documents de laboratoire aura été publié.

<sup>31</sup> Oxford, MS Douce 219, fol. 115. Le Bréviaire Mayer van den Bergh, in J. DE COO, *Museum Mayer van den Bergh, Catalogus I*, Anvers, 1978, p. 190.

<sup>32</sup> M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, vol. V, 46; A. CHÂTELET, *op. cit.*, 1980, n° 120.

<sup>33</sup> Une tour analogue apparaît dans la *Crucifixion*, Amsterdam Rijksmuseum. Voir A. CHÂTELET, *op. cit.*, 1980, n° 107. La tour de la *Nativité de Budapest* révélée par la photographie dans l'infrarouge ressemble à la tour d'Utrecht par ses proportions élancées et sa flèche basse entourée de petites tourelles, par contre elle n'est pas de forme octogonale. La tour de Notre-Dame de Bruges est toujours représentée dans les peintures du XV<sup>e</sup> siècle avec une flèche élevée flanquée de hautes tourelles; elle est de plan carré.

## PRÉCISIONS SUR LE DESSIN SOUS-JACENT ET LA TECHNIQUE D'EXÉCUTION DE LA NATIVITÉ DE GÉRARD DAVID DU MUSÉE DE BUDAPEST

C. PÉRIER-D'ETEREN

Lors d'un séjour d'étude au Musée Hongrois des Beaux-Arts de Budapest en 1983, j'ai eu l'occasion d'examiner dans l'atelier de restauration la *Nativité* attribuée à G. David<sup>1</sup>. Aujourd'hui, en complément à l'intéressante étude de S. Urbach, j'aimerais présenter une brève synthèse des observations faites alors sur le dessin sous-jacent et la technique picturale du maître<sup>2</sup>.

Le nombre d'œuvres de référence qui pourraient servir à une étude comparative avec la *Nativité*, unanimement acceptée comme peinture autographe et de jeunesse, est malheureusement réduit. En effet, actuellement seuls les résultats des examens en réflectographie dans l'infrarouge de la *Nativité de Cleveland*<sup>3</sup> et des deux *Panneaux de Justice*<sup>4</sup> peints pour l'hôtel de ville de Bruges, ont été publiés<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Nous tenons à exprimer notre gratitude à la direction du Musée et aux conservateurs des divers départements, en particulier à S. Urbach et à C. Deàk, pour le chaleureux accueil qu'ils nous ont réservé.

<sup>2</sup> Nos observations se basent sur l'examen de l'œuvre *de visu* et au microscope binoculaire ainsi que sur l'étude des photographies dans l'infrarouge fournies par le Musée. Ces dernières qui ont été prises en 1984 par l'Institut Hongrois de Criminologie constituent les premiers documents de ce genre réalisés à Budapest. Le Musée, malheureusement, n'est toujours pas équipé d'un appareil de réflectographie dans l'infrarouge. Il est donc évident que tout examen avec cette méthode d'investigation apportera des données complémentaires à celles que nous avons relevées.

<sup>3</sup> A. REAL, *Exploring New Applications for Infrared Reflectography*, dans *The Bull. of the Cleveland Museum of Art*, Cleveland, 1985, pp. 399-401.

<sup>4</sup> La *Justice de Cambyse* datée de 1498 et le *Supplice de Sésame*, quoique d'exécution plus tardive, sont deux tableaux particulièrement importants pour les comparaisons car ils sont authentifiés par des documents d'archive contemporains.

<sup>5</sup> Pour une étude plus générale sur le dessin sous-jacent et la technique picturale de G. David, voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *Précisions sur la technique d'exécution des peintures de G. David*, dans *Preprint de la 7<sup>e</sup> réunion triennale de l'ICOM à Copenhague*, 1984, vol. 1, pp. 38-43 et EAD., *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1985, pp. 31-36.



Fig. 1.  
Gérard David, *La Nativité*, détail des anges et de l'Enfant en photographie dans l'infrarouge, Musée Hongrois des Beaux-Arts de Budapest. (Copyright du Musée)

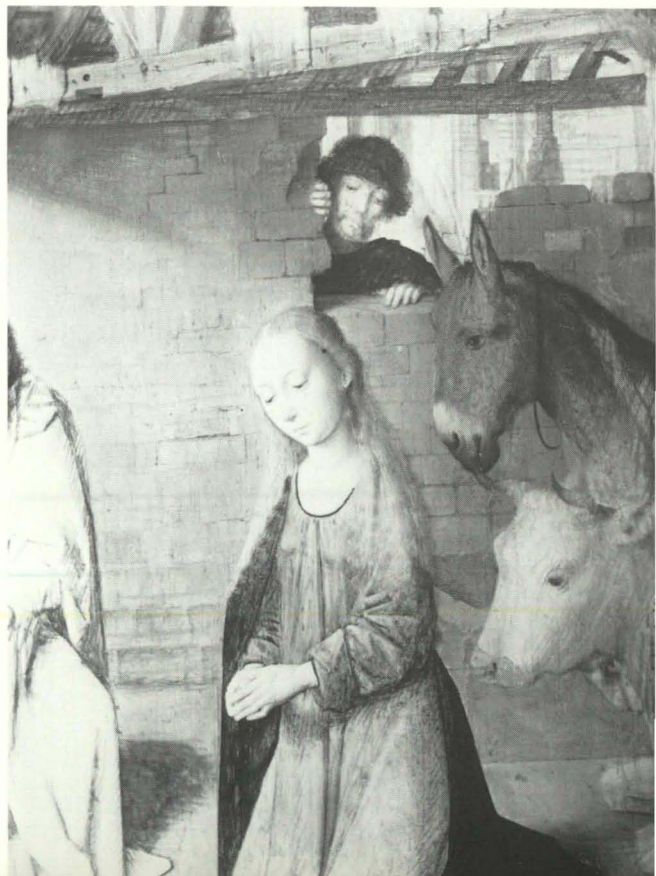


Fig. 2.  
Gérard David, *La Nativité*, détail de la Vierge, de l'architecture et des animaux, Musée Hongrois des Beaux-Arts de Budapest. (Copyright du Musée)



Nous examinerons successivement le dessin sous-jacent et la technique picturale de la *Nativité de Budapest*. (Pour la photographie ordinaire, voir : S. Urbach, p. 84, fig. 1).

Le dessin sous-jacent se présente sous le double aspect d'un dessin linéaire de mise en place des formes et d'un dessin hachuré de modelé. Le premier est très libre dans son tracé et est soumis à de multiples modifications lors de l'exécution picturale. Parmi les modifications de détails que nous qualifierons de *repentirs*, nous retiendrons en particulier ceux qui portent sur la figure de Jésus (fig. 1). Ainsi le volume du corps a été légèrement élargi par rapport aux contours fixés par le dessin sous-jacent, les mèches de cheveux n'ont pas été brossées si largement sur le front et surtout la position de la main gauche de l'Enfant a été changée. Initialement elle reposait sur sa poitrine alors que, dans la version peinte, elle a été reculée et soulevée afin de pouvoir représenter les doigts ouverts. D'autres repentirs s'observent encore dans les drapés des deux anges agenouillés (fig. 1), le dessin de plusieurs plis n'ayant pas été suivi lors de l'exécution picturale, dans le pan du manteau de St Joseph conçu plus large, dans les visages des bergers, des corrections étant apportées à la position relative des yeux, des sourcils et de l'aile du nez (fig. 2), dans les motifs décoratifs du premier plan de la composition tels les rochers et les plantes (fig. 1), dans l'emplacement et la forme des oreilles de l'âne (fig. 2), et enfin dans le dessin des assises et des joints verticaux des briques de l'étable<sup>6</sup>. La photographie dans l'infrarouge révèle aussi des modifications plus conséquentes que nous interpréterons comme des *changements de composition*. G. David a ainsi supprimé le petit chien (fig. 3) placé derrière son éventuel autoportrait en berger adulte<sup>7</sup>. Il a modifié l'emplacement du bras de l'ange de gauche sans doute pour pouvoir rapprocher les deux figures (fig. 1). Il a également renoncé à représenter des parties de végétation et des fragments de rochers qui décoraient le sol de la *Nativité* (fig. 1), ménageant ainsi un grand espace vide, plus conforme à la sensibilité hollandaise que flamande. Enfin, il n'a pas repris au stade pictural la tour élancée de style gothique qui, dans le dessin sous-jacent, surgissait du bâtiment à plan central du St-Sépulchre (figg. 6-7)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Un examen plus détaillé de la composition révèle encore d'autres *repentirs*. Toutefois, comme une énumération exhaustive serait fastidieuse, nous nous sommes permis d'opérer un choix.

<sup>7</sup> La présence du chien comme pur motif décoratif pourrait être due à une influence de l'enluminure ou des peintures narratives des petits maîtres brabançons de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, tel le Maître de la Légende de Ste Catherine.

<sup>8</sup> Ces deux architectures, l'une fantastique, l'autre d'un réalisme apparent révèlent selon nous, l'engouement que G. David, peintre archaïsant à ses débuts surtout, portait aux œuvres de J. Van Eyck. La tour dessinée ne s'inspirerait-elle pas de celle peinte dans le paysage de l'*Agneau Mystique*?

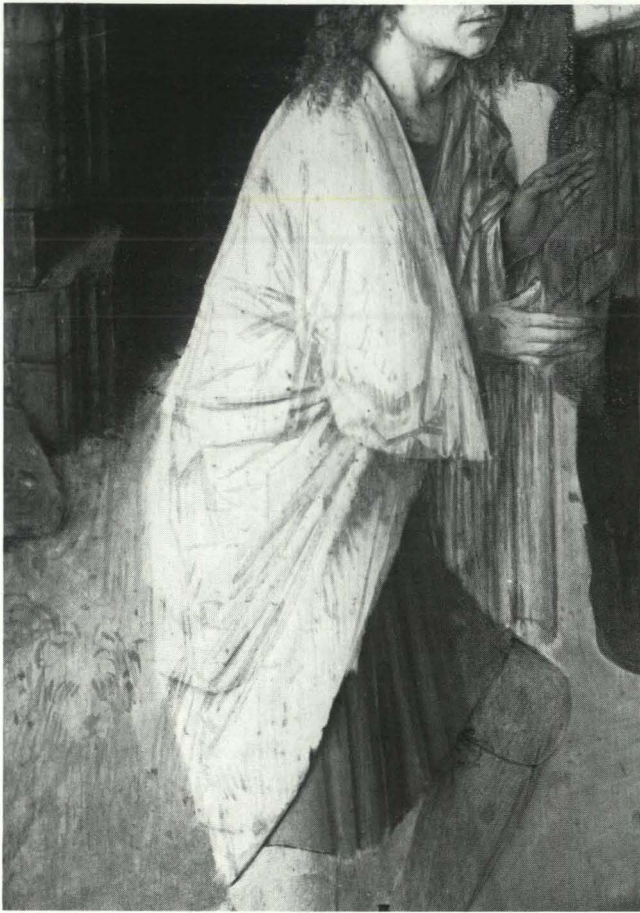


Fig. 3.  
Gérard David,  
*La Nativité*,  
détail du drapé  
du berger adulte,  
Musée Hongrois des  
Beaux-Arts de Budapest.  
(Copyright du Musée)

L'écriture du dessin sous-jacent, exécuté ici entièrement à main libre, semble-t-il<sup>9</sup>, est très caractéristique du style de G. David par l'aspect appuyé des traits, de largeur et de formes variables (épaule du berger adulte par exemple). Les hachures parallèles et posées en oblique de manière régulière sont abondantes dans toute la composition. Elles marquent les plans d'ombre plutôt qu'elles n'en modulent l'intensité. Elles couvrent ainsi la colonne engagée, le pilier et le mur situés derrière St Joseph (fig. 4), les faces externes des rochers de l'avant-plan et de la scène de l'*Annonce faite aux Bergers*, le toit des chaumières<sup>10</sup>, la charpente de l'étable et ses structures architectoniques, des parties du corps de l'âne et du bœuf et le sol (fig. 2). Le tracé au pinceau de ces hachures est rigoureux et leur présence très généralisée nous paraît,

<sup>9</sup> G. David semble avoir utilisé un dessin au poncif dans plusieurs de ses œuvres autographes pour camper les contours des figures mais aussi pour préparer des détails de formes et de modelé (voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter...*, op. cit., 1985, pp. 39-41). En 1983, je croyais avoir relevé un dessin au poncif sur le pignon de la chaumière devant laquelle St Joseph et Marie sont arrêtés. Un nouvel examen pratiqué par S. Urbach infirme cette hypothèse. Une réponse définitive ne pourra être apportée que par un examen en réflectographie dans l'infrarouge.

<sup>10</sup> Dans l'ombre profonde du toit, on observe un réseau appuyé de larges hachures entrecroisées.



Fig. 4.  
Gérard David, *La Nativité*, détail de St Joseph,  
Musée Hongrois des Beaux-Arts de Budapest.  
(Copyright du Musée)



Fig. 5.  
Gérard David, *La Nativité*, détail de la figure de  
St Joseph en réflectographie dans l'infrarouge,  
The Cleveland Museum of Art (Purchase,  
Leonard C. Hanna Jr. Fund).  
(Copyright du Musée)

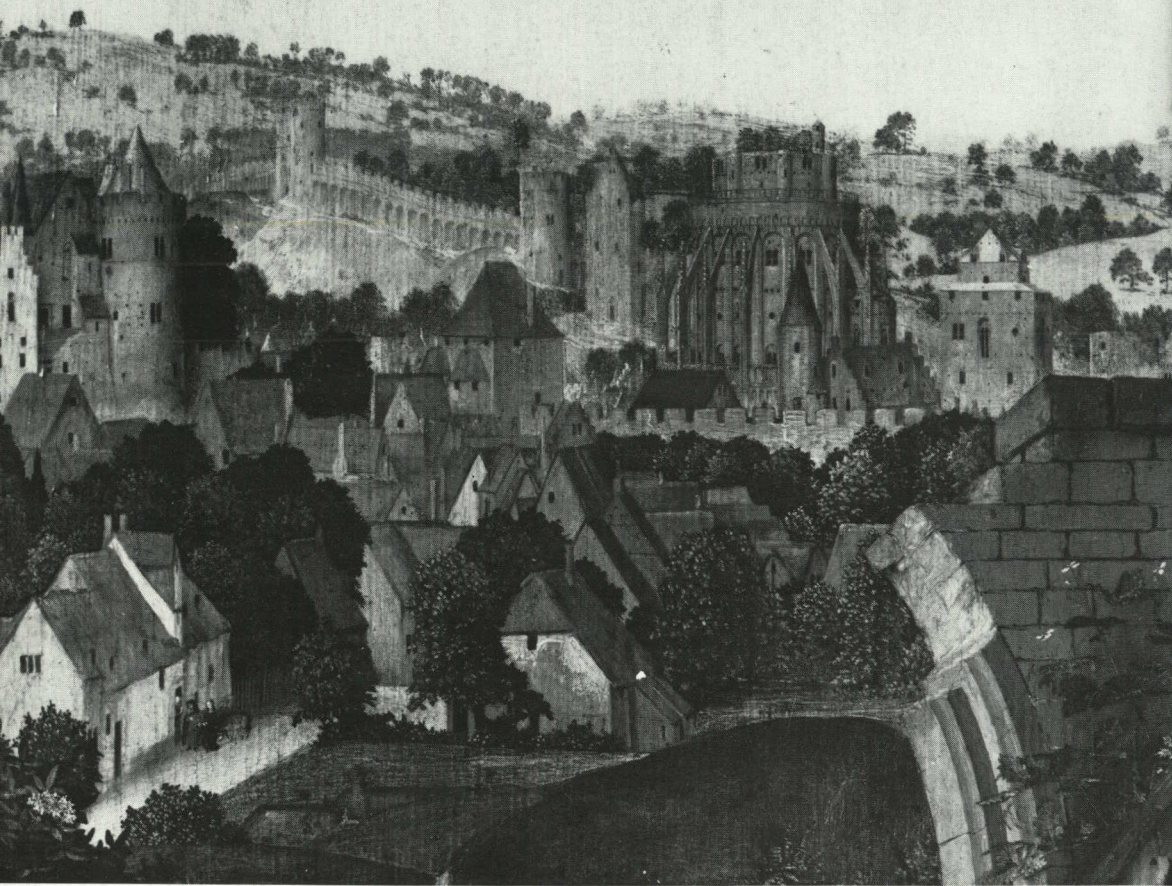


Fig. 6. Gérard David, *La Nativité*, détail du paysage en photographie ordinaire, Musée Hongrois des Beaux-Arts de Budapest. (Copyright du Musée)

dans l'état actuel des connaissances sur le dessin sous-jacent de G. David<sup>11</sup>, constituer une des particularités de cette *Nativité*, peut-être liée à une volonté d'application typique d'une œuvre de jeunesse.

Un système plus élaboré dans la distribution des hachures et dans leur écriture apparaît dans les vêtements. Dans ceux de St Joseph (fig. 4) et de la Vierge (fig. 2), les hachures préparent le modelé en clair-obscur avec soin et profusion de détails. Leur graphisme est changeant ; sous forme de petits traits brefs couvrant les pans latéraux de la robe et du manteau du saint, elles

<sup>11</sup> Lors du Congrès de l'ICOM à Ottawa en 1981, je soulignais le peu d'études existantes sur le dessin sous-jacent de G. David, fournissais une série d'hypothèses de travail qui pourraient servir de guide à une recherche plus approfondie sur le maître et faisais appel à une collaboration internationale entre scientifiques. Des études ponctuelles de plusieurs œuvres clés se révélaient, en effet, nécessaires et demandaient un matériel d'investigation adéquat que l'Université Libre de Bruxelles ne possédait pas. Ces études ont été en partie menées par M. Ainsworth et nous attendons le résultat de ses recherches qui remettront nécessairement en question certaines de nos hypothèses formulées au départ d'une documentation scientifique malheureusement très réduite. Ces hypothèses auront toutefois eu le mérite de définir des axes d'investigation et de stimuler la recherche.

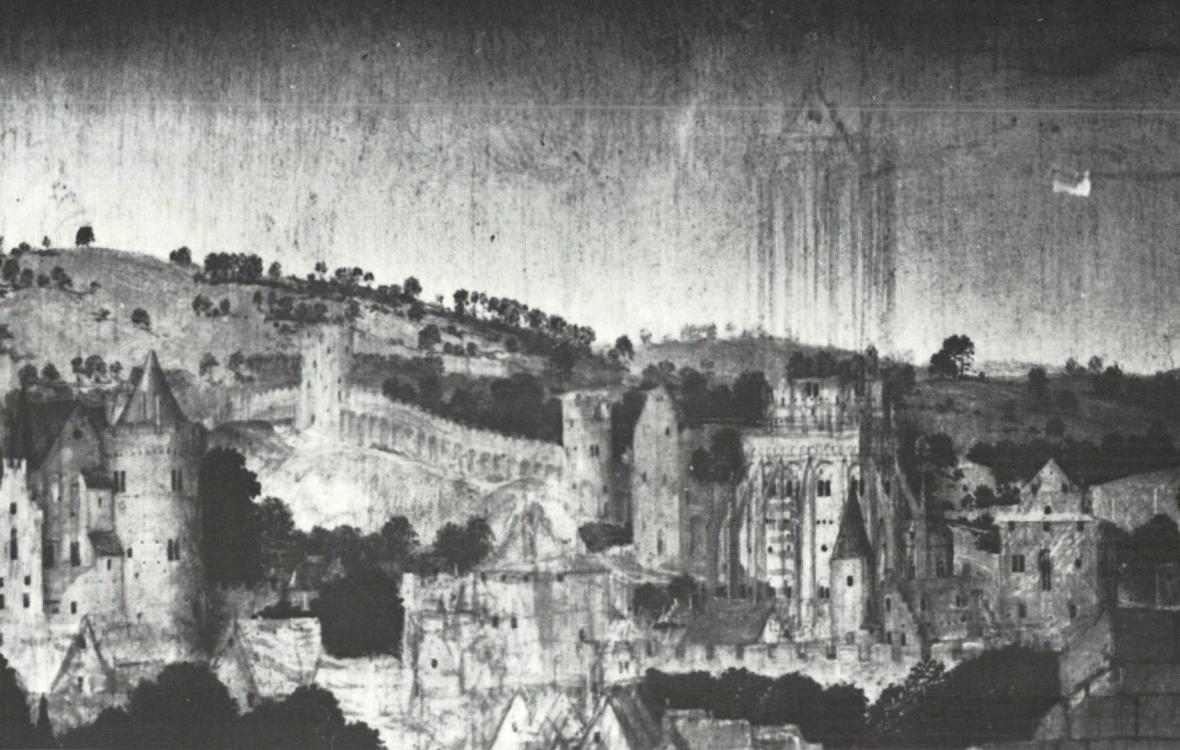


Fig. 7. Gérard David, *La Nativité*, détail du paysage en photographie dans l'infrarouge, Musée Hongrois des Beaux-Arts de Budapest. (Copyright du Musée)

s'allongent sur l'épaule et le genou. Leur distribution en plans d'orientation variable tient compte des jeux de la lumière. Enfin, des séries de hachures plus serrées et, semble-t-il, plus chargées en pigment marquent les accents forts du modelé, par exemple, sur l'épaule gauche de St Joseph et la bordure externe droite de son manteau. A ces endroits, l'aspect de bâtonnets rectilignes des traits amène à se poser la question de l'outil que G. David aurait utilisé? On pourrait songer à une plume, les traits plus souples du reste du dessin évoquant un pinceau<sup>12</sup>. On retrouve ce type de graphisme, quoique exécuté avec une plus grande rapidité d'écriture, dans la cape du berger adulte (fig. 3).

Enfin, une autre particularité du dessin sous-jacent de G. David dans cette *Nativité* est l'attention qu'il accorde aux composantes du paysage. La typologie de chaque édifice (chaumières, tours, rempart) est, en effet, ébauchée et est souvent soumise à plusieurs corrections au stade du dessin sous-jacent mais aussi lors de l'exécution picturale (figg. 6-7). Cet intérêt du peintre pour le

<sup>12</sup> Déterminer l'outil du dessin sous-jacent sur base du seul examen des photographies dans l'infrarouge est malaisé et souvent insuffisant; voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter...*, *op. cit.*, 1985, pp. 17-18.

naturalisme et l'individualisation des paysages est propre à toute son œuvre mais s'affirme surtout dans les tableaux de maturité tels le *Baptême du Christ* de Bruges ou la *Crucifixion* de Berlin encore plus tardive. Il s'agirait donc ici d'une des premières manifestations de cette tendance.

Voyons maintenant quelles sont les données nouvelles mises au jour par la confrontation des dessins sous-jacents des *Nativités de Budapest et de Cleveland*<sup>13</sup>. De façon générale, cet examen fournit des arguments de preuve inédits sur l'antériorité de la version de Budapest et sur sa fonction de prototype<sup>14</sup>. En effet, les composantes du dessin sous-jacent de la *Nativité de Cleveland* (pour la photographie ordinaire, voir : S. Urbach, p. 85, fig. 2), s'apparentent étroitement à celles de la peinture de Budapest. Ainsi la figure dessinée du St Joseph de Cleveland (fig. 5) est analogue à celle peinte de Budapest. On relève une identité de position, de morphologie du visage, de geste de la main et on note même la présence de la bougie<sup>15</sup>.

Des détails du schéma de mise en place de la composition (enceinte fortifiée, château sur la montagne, oreille de l'âne etc...) sont aussi similaires à ceux représentés dans la version peinte de Budapest. Toutefois, aucun de ces éléments ne sont repris lors de l'exécution picturale de la *Nativité de Cleveland*.

La tour qui surgit du St-Sépulchre dans le dessin de la *Nativité de Budapest* (fig. 7) et qui a été abandonnée par G. David au stade de la peinture n'apparaît naturellement pas dans la version de Cleveland. Par ailleurs, le montage de réflectogrammes de cette même construction, publié par A. Real<sup>16</sup>, révèle un dessin sous-jacent qui s'écarte du prototype, la batterie d'arcs-boutants étant remplacée par une série de tourelles qui entourent la partie inférieure de l'édifice (fig. 8). Ce projet n'a toutefois pas été maintenu, le peintre étant revenu lors de l'exécution picturale au modèle initial du St-Sépulchre de la *Nativité de Budapest*. Il y reprend ainsi le groupe d'édifices situés entre l'église et le mur d'enceinte mais ajoute une petite construction ronde. Enfin il modifie légèrement l'ensemble des maisonnettes logées au pied de la tour sur plan carré et qui est placée au centre du paysage.

<sup>13</sup> Pour le dessin sous-jacent de la *Nativité de Cleveland*, voir l'intéressante étude d'A. Real, *op. cit.*, 1985. Nous n'incluons pas dans cette comparaison la *Nativité Friedsam* du Metropolitan Museum of New York parce que nous attendons la publication des résultats de son étude par M. Ainsworth. Personnellement, nous ne croyons pas qu'il s'agisse d'une œuvre autographe de G. David.

<sup>14</sup> Friedländer, sur base de considérations d'ordre stylistique, situait déjà la *Nativité de Budapest* avant celle de *Cleveland* tandis que Bodenhausen jugeait que cette antériorité était malaisée à affirmer vu les surpeints étendus qui défigurent l'œuvre.

<sup>15</sup> L'image radiographique de la *Nativité de Cleveland* publiée par A. Real, *op. cit.*, 1985, p. 398, fig. 6c, révèle la présence d'une figure de berger derrière St Joseph, détail qui rapproche encore le schéma initial de composition de celui de la *Nativité de Budapest*.

<sup>16</sup> A. REAL, *op. cit.*, 1985, p. 400, fig. 10b. Cette ceinture de tourelles autour du bâtiment du St-Sépulchre se retrouve comme l'a signalé Real, dans la *Crucifixion* de Berlin.

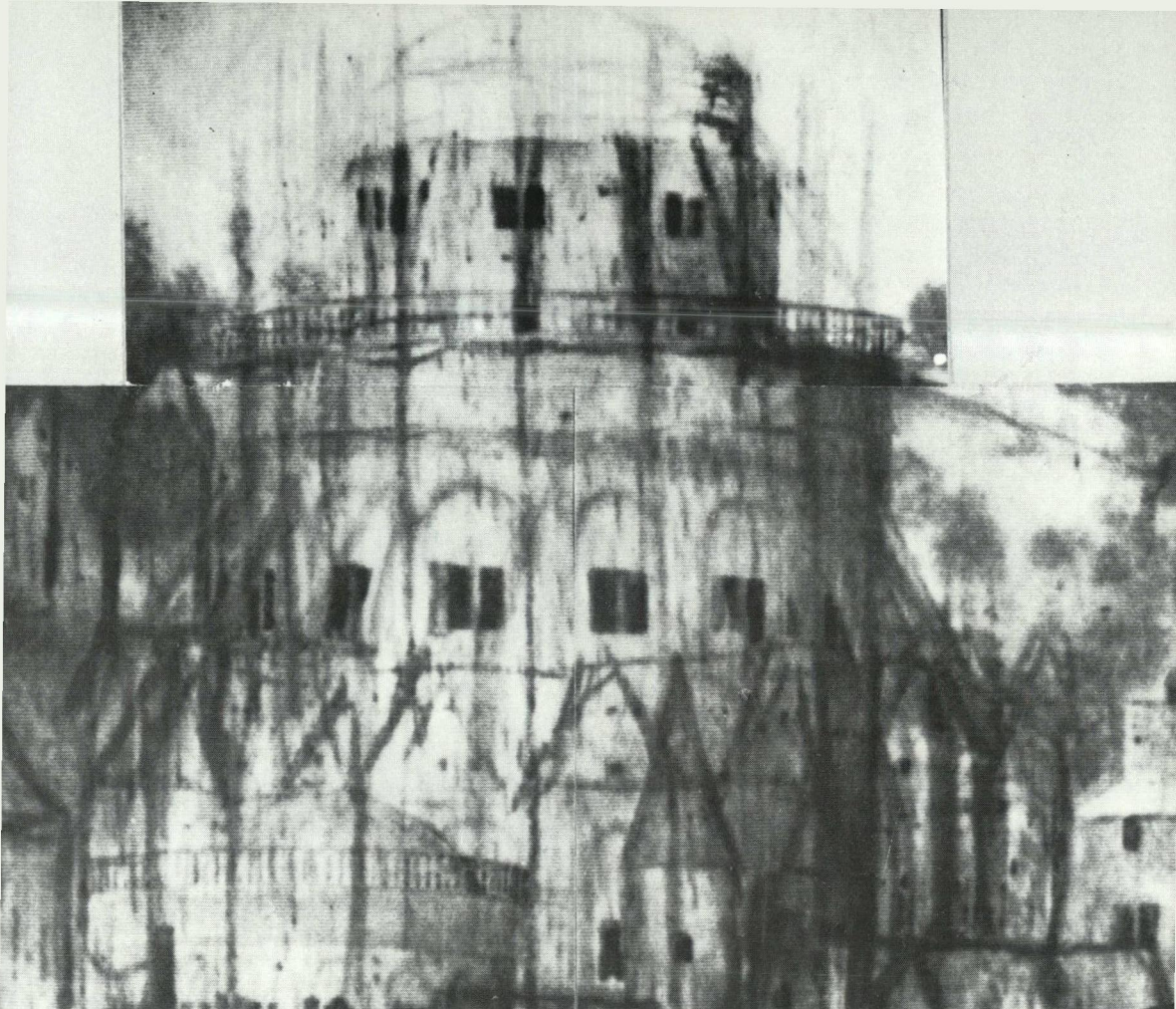


Fig. 8. Gérard David, *La Nativité*, détail du paysage en photographie dans l'infrarouge, The Cleveland Museum of Art (Purchase, Leonard C. Hanna Jr. Fund). (Copyright du Musée)

Ces observations nous amènent à formuler deux hypothèses<sup>17</sup>. Ou bien la *Nativité de Cleveland* est autographe et, dès lors, G. David pour épargner un travail préparatoire inutile s'est inspiré directement du dessin qu'il a exécuté une première fois pour la *Nativité de Budapest*. Ensuite, lors de l'exécution picturale il se serait écarté partiellement de ce modèle pour donner naissance à une œuvre qui présente ses caractéristiques propres. Ou bien il s'agit d'une œuvre d'atelier copiée directement de la peinture du maître — elle ne serait donc pas trop éloignée dans le temps de l'exécution de cette dernière — et qui aurait encore subi des remaniements au XVI<sup>e</sup> siècle, comme le signale

<sup>17</sup> La réponse à ces questions pourra certainement être apportée par les chercheurs américains qui disposent d'un appareillage plus performant que celui qui a été mis à notre disposition et donc de documents de lecture plus aisés.

Fig. 9.  
Gérard David, *La Nativité*, détail de la  
robe bleu-violet de la Vierge.  
(Photo Périer).

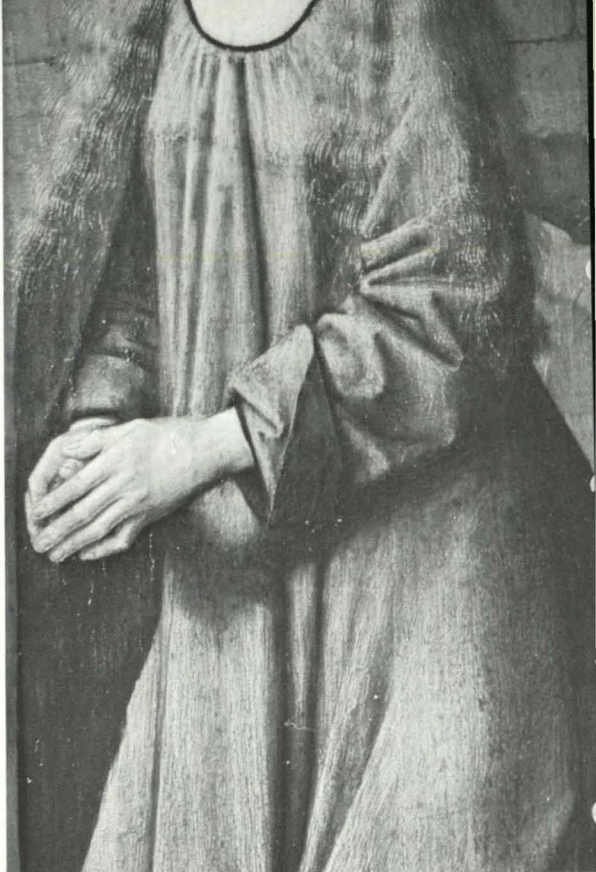


Fig. 10.  
Gérard David, *La Nativité*, détail de la  
robe rouge de St Joseph.  
(Photo Périer)





S. Urbach (p. 89). Cette hypothèse expliquerait le mieux, les analogies relevées entre le dessin sous-jacent de mise en place du tableau de Cleveland<sup>18</sup> et l'image de surface de la peinture de Budapest. Elle expliquerait aussi les modifications de composition assez conséquentes, par rapport au prototype, apportées au stade pictural de la version de Cleveland.

L'examen comparé du dessin sous-jacent de la *Nativité de Budapest* confirme enfin, si nécessaire, l'attribution de l'œuvre à G. David. Il présente, en effet, une série de ressemblances avec le dessin sous-jacent des autres œuvres d'attribution reconnue du maître et en particulier avec la *Justice de Cambyse*. On relève ainsi une liberté de facture en germe qui se manifeste ici encore sporadiquement, un graphisme déjà très varié et l'usage d'outils différents. On observe aussi des parties de composition préparées avec plus de soin que d'autres, la vision du modelé en clair obscur dans les vêtements, héritée de Van der Goes et préparée dès le dessin sous-jacent à l'opposé du dessin des visages qui est plus esquissé et soumis à de fréquentes reprises. Plusieurs de ces caractéristiques se manifestent de manière encore timide dans la *Nativité de Budapest*, ce qui trahit l'œuvre de jeunesse<sup>19</sup>. La liberté de facture, en particulier, va se muer dans les visages des *Panneaux de Justice*, par exemple, en une facture hâtive se traduisant par un dessin schématique, nerveux et dur.

L'examen de l'exécution picturale, comme celui du dessin sous-jacent, amène à voir dans la *Nativité de Budapest* une œuvre du début de la production de G. David. L'aspect général de la peinture se rattache encore à la tradition des maîtres antérieurs par ses modelés transparents et émaillés. Toutefois, une simplification de la structure picturale se dessine et des innovations techniques, que G. David développera dans ses peintures ultérieures, sont déjà sensibles<sup>20</sup>. Ainsi des effets de facture apparaissent dans la robe garance de St Joseph (fig. 9), la trace du pinceau se marquant dans le ton couvrant épaissi par une addition importante de blanc de plomb. Ce dernier, dans les hautes lumières et sur le dos des plis, revêt l'aspect de stries graphiques, perceptibles sous le léger glacis. Des charges de blanc ponctuelles modèlent aussi le volume des mains et en particulier des doigts. La couleur délicate bleu violet de la robe de la Vierge rompt avec les tons entiers traditionnels et son exécution dénote une volonté d'obtenir aisément des effets de profondeur par simple superposi-

<sup>18</sup> Comme je n'ai pas eu l'occasion d'examiner personnellement la *Nativité de Cleveland*, je ne veux pas prendre position quant à son attribution. D'après S. Urbach, le dessin sous-jacent de la *Nativité de Cleveland* diffère dans sa technique et son style de celui de la *Nativité de Budapest* qui lui paraît beaucoup plus libre dans son exécution. La composition du dessin de modelé du vêtement des deux St Joseph m'amène à une conclusion identique, les hachures plus nombreuses, plus minces et plus serrées dans la robe et le manteau du St Joseph de Cleveland sont aussi d'une exécution moins sûre. De même la mise en place des volumes des maisons paraît plus appliquée.

<sup>19</sup> D'après S. Urbach, le dessin de la *Nativité de Budapest* est caractéristique de celui des œuvres de jeunesse de G. David et présenterait des analogies avec les dessins exécutés dans les Pays-Bas du Nord. Néanmoins une comparaison entre les dessins sous-jacents de G. David et les dessins autonomes du XV<sup>e</sup> siècle ne pourra être réalisée que lorsque les dessins sous-jacents des tableaux les plus importants du maître auront été publiés.

<sup>20</sup> C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter*, op. cit., 1985, pp. 31-35.

tion d'une couche de couleur fort mince à un ton de fond chaud très apparent dans les ombres (fig. 9). Le modelé du visage du berger adulte et de St Joseph est traité en un clair-obscur contrasté, l'intensité des plages de lumière annonçant, quoique avec des transitions moins fluides, le traitement des visages de la *Justice de Cambyse*. L'exécution des détails du paysage est serrée comme dans le *Baptême du Christ* de Bruges sans cependant être aussi bien intégrée à l'ensemble de la composition. Un cerne foncé reprend les contours des formes (fig. 9) mais son tracé n'atteint pas encore la liberté et la force plastique qui caractérisera les cernes des figures de *Dieu le Père entre deux Anges* du Louvre et de *l'Annonciation* du Metropolitan Museum.

En conclusion, l'examen des documents de laboratoire, actuellement en notre possession, corrobore la thèse de l'œuvre autographe et de jeunesse, qui, avancée déjà en 1905 par Bodenhausen, a été retenue depuis par les générations successives d'historiens de l'art.

La *Nativité de Budapest* se particularise par le soin apporté aux différentes phases de son élaboration et par son ambiguïté stylistique. Elle dénote, en effet, par certains aspects de sa composition les liens étroits qui unissent G. David à ses débuts à l'école des Pays-Bas du Nord et par d'autres, elle se rattache directement à l'école des grands Primitifs flamands. L'examen technique montre, par ailleurs, que G. David, tout en suivant l'évolution du modelé propre à la peinture flamande du dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle, innove dans son dessin sous-jacent comme dans l'exécution picturale. La *Nativité de Budapest* porte ainsi en germe les caractéristiques individuelles du Maître qui, à des degrés divers, s'affirmeront toutes dans ses peintures ultérieures d'attribution reconnue.

## LE MARTYRE DE SAINTE CATHERINE DE WINNIPEG EST-IL ESPAGNOL?

Apports de l'examen technologique

COLETTE NAUD

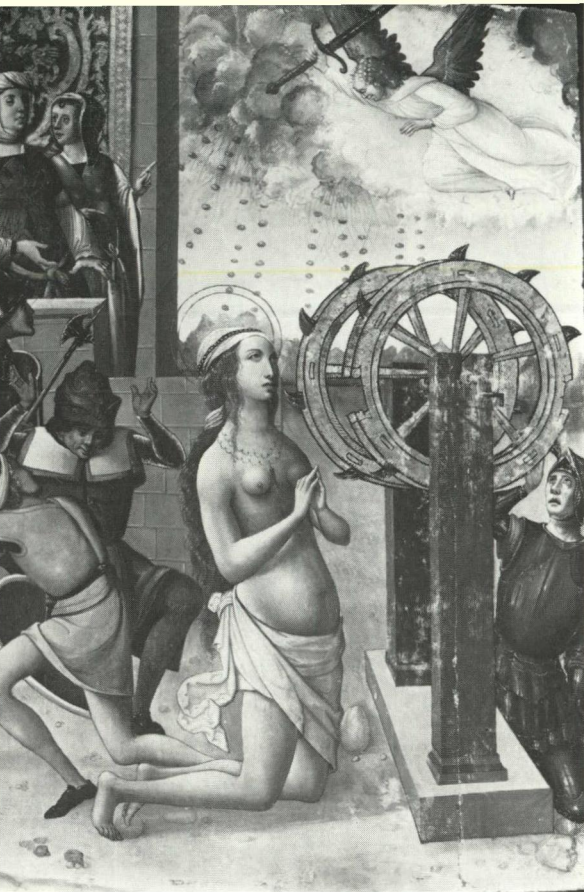
Nous avons récemment traité à l'Institut canadien de conservation le *Martyre de sainte Catherine* (fig. 1 a-b), tableau anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle, conservé à la Winnipeg Art Gallery<sup>1</sup>. Cette peinture représente un épisode de la légende de sainte Catherine d'Alexandrie: la sainte, après avoir converti l'impératrice, est soumise au supplice des roues dentées; cependant, les roues hérissées de lames de fer qui devaient déchiqueter son corps sont brisées miraculeusement par un ange et par la foudre qui aveugle les bourreaux<sup>2</sup>. L'impératrice et probablement une suivante assistent au miracle<sup>3</sup>, à l'arrière-plan debout devant un brocart. La tête de Catherine est déjà entourée d'une double auréole<sup>4</sup>. Elle est agenouillée en prière sur un sol pierreux et porte au cou un collier orné d'un corail, symbole de l'Afrique. Un voile recouvre sa tête et

<sup>1</sup> Cette peinture, ainsi que plusieurs autres œuvres allemandes, flamandes et autrichiennes du XVI<sup>e</sup> siècle, a été offerte au Musée de Winnipeg en 1973 par Lord Gort, auparavant Honorable S.R.G. Prendergast Vereker of Hamsterley Hall, près de Rowlands Gill, comté de Durham, Angleterre. Dimensions 83 × 61,5 × 1,9 cm. Inv. WAG n° G-73-56.

<sup>2</sup> L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1958, p. 263 ss.

<sup>3</sup> L'étude de certains détails des costumes de l'impératrice, de la suivante et de l'armure des soldats pourrait peut-être aider à mieux situer cette œuvre.

<sup>4</sup> H. BRÉMONT, dans *Sainte Catherine d'Alexandrie*, Paris, 1917, p. 5, mentionne que Catherine est la seule, parmi tous les habitants du paradis, à avoir les trois auréoles, celle des vierges, celle des docteurs et celle des martyrs. L'artiste lui donne donc, ici, les deux premières auréoles; elle obtiendra celle du martyr plus tard quand l'empereur la fera décapiter.



(a)

Fig. 1a-b.  
Maître anonyme. *Martyre de sainte Catherine*, ensemble (a) avant restauration  
Maître anonyme. *Martyre de sainte Catherine*, ensemble (b) après restauration  
Winnipeg (Canada), Art Gallery.



(b)

Fig. 2.  
*Martyre de sainte Catherine*,  
revers. Panneau composé de trois  
éléments verticaux, traces de  
clous et de traverses.



Fig. 3.  
*Martyre de sainte Catherine*,  
ensemble en radiographie  
d'émission d'électrons.



maintient à l'arrière ses longs cheveux en laissant son corps presque complètement dénudé, seul un drapé est noué sur les hanches<sup>5</sup>. Le paysage, traité de manière très schématique, représente des montagnes d'un vert bleuté.

## TECHNIQUE D'EXÉCUTION

L'examen de ce tableau mené à l'occasion de sa restauration a mis en évidence certains aspects de l'histoire matérielle de l'œuvre qui permettront sans doute d'en clarifier l'origine. Parmi les éléments relevés, l'essence du bois utilisé pour la construction du panneau est significative. Il s'agit de pin sylvestre. Ce bois a été employé dans plusieurs écoles de peinture mais il est surtout caractéristique de l'école espagnole<sup>6</sup>.

Le *Panneau de Winnipeg* est constitué de trois planches débitées sur dosse (fig. 2); elles sont de largeur et d'épaisseur inégales et portent au revers des traces d'outils (scie, herminette); certaines traces d'herminette s'étendent sur deux planches, ce qui indique que le panneau a été aminci, même après le collage du joint. L'assemblage vertical des planches a été fait à l'origine à joint vif. Le joint gauche est intact mais le droit, ouvert et surpeint quasi sur toute la longueur, avait été inadéquatement renforcé lors d'une restauration antérieure au moyen de taquets posés à contre-fil.

Au revers du panneau, on note des restes de fibres de lin, procédé traditionnel de renforcement des joints, et les traces de deux traverses clouées qui maintenaient primitivement les planches. Les six clous forgés de la traverse supérieure sont restés dans l'épaisseur du panneau au moment où on a enlevé les traverses. La pointe des clous est coupée mais les têtes subsistent sous la couche picturale noyées dans la préparation et les fibres végétales, preuve que ce système de maintien est d'origine (fig. 3). Une légère déformation de la couche picturale causée par ces clous révèle leur présence à plusieurs endroits sur la face du tableau<sup>7</sup>. Des restes de gesso, postérieur à la pose des traverses, semblent indiquer que le revers a été, à un moment donné, recouvert de cette matière. Le panneau s'est cependant considérablement déformé avec le temps, le bois ayant travaillé suite aux variations d'humidité d'autant que son revers n'était pas peint. Le débitage sur dosse et l'assemblage des planches sont la cause de la forte courbure convexe actuelle (environ 6 cm). Le panneau présente aussi de nombreuses galeries de vers.

<sup>5</sup> Les artistes qui ont peint cette scène (Dürer, Cranach ...) semblent avoir en général représenté Catherine vêtue somptueusement comme une princesse et rarement presque nue comme sur la peinture de Winnipeg ou comme sur un tableau espagnol de F. Gallego. Voir ill. dans *Boletín del Museo del Prado*, t. II, n° 4, 1981, p. 28, fig. 4.

<sup>6</sup> J. MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, Paris, 1961, p. 68.

<sup>7</sup> Ces déformations apparaissent par exemple sur le front de sainte Catherine.

Les dimensions du tableau ont été modifiées et les quatre côtés auraient été coupés comme le suggèrent plusieurs observations :

- L'arrachement de particules de bois et de peinture sur les bords inférieur et supérieur a sans doute été provoqué par le sciage du panneau. L'existence au revers d'une seconde traverse de maintien est probable, son emplacement primitif nous étant révélé par la ligne d'arrêt très nette du gesso à quelques centimètres de la partie inférieure.
- Sur les côtés gauche et droit du panneau, les galeries de vers ouvertes transversalement indiquent que les planches ont été sciées après avoir été rongées par les insectes. Comme il est peu probable que le peintre ait utilisé du bois vermoulu, nous devons en conclure que ces bords ont été coupés après la fabrication du support. Iconographiquement, la composition est amputée de certains détails comme l'épée, les ailes et le pied de l'ange, la lisière gauche du brocart, ce qui ne peut être dû à l'intervention de l'artiste.

La forme originale de ce tableau a également été transformée : dans le coin supérieur gauche, en effet, le brocart était recouvert d'un masticage<sup>8</sup> cachant un fragment de ligne courbe ; on a donc, comme cela arrivait fréquemment, enlevé l'arc supérieur gothique pour donner à la peinture un format rectangulaire<sup>9</sup>.

Une des principales caractéristiques de ce tableau est la présence d'une couche de fibres de lin brut sur le côté face du panneau, entre le support et la préparation de gypse ; cette couche apparaît clairement sur le joint droit ouvert. Elle a évité le désassemblage total des planches lors de l'ouverture du joint. Nous ignorons la distribution exacte de ces fibres sur l'ensemble de la peinture mais nous pouvons constater leur utilisation à plusieurs endroits sur les bords inférieur et supérieur. Ce détail est particulièrement intéressant puisque, selon J. Marette<sup>10</sup> : « ... ce qui différencie les écoles espagnoles des écoles allemandes c'est la présence ou non de filasse à la face des panneaux. A notre connaissance, il n'existe pas de panneaux allemands présentant de la filasse sous la couche picturale de la face. Par contre, il en existe en Espagne comme nous pouvons le constater au Musée de Barcelone sur de nombreux panneaux des écoles de Catalogne et de Castille ».

La préparation blanchâtre de un à deux centimètres d'épaisseur est composée principalement de gypse<sup>11</sup> ce qui apparente cette peinture aux écoles du sud de l'Europe.

<sup>8</sup> Ce masticage et les surpeints ont été enlevés lors de la restauration.

<sup>9</sup> La légère déformation (bourrelet) de la couche picturale et de la préparation dans le coin gauche est sans doute due au frottement du cadre original. Dans le coin supérieur droit, la suppression du masticage a révélé une ligne oblique incisée qui délimite curieusement une couleur mauve différente du bleu du ciel à cet endroit. Ces détails dans les angles supérieurs ont été laissés apparents.

<sup>10</sup> J. MARETTE, *op. cit.*, p. 150.

<sup>11</sup> Anhydrite et gypse contenant des traces de Al, Si, Fe et Cu.

Le dessin préparatoire apparaît à plusieurs endroits même à l'œil nu à travers la mince couche picturale. La réflectographie dans l'infrarouge a permis de découvrir plusieurs repentirs : la position de l'oreille de la sainte a été modifiée, les cheveux couvraient davantage le front et un des doigts de pied a été redressé. Des hachures de modelé apparaissent sur le vêtement de l'homme à gauche, au premier plan, et dans les plis du drapé de sainte Catherine. Une modification plus importante de la composition, qui présentait une épée abandonnée lors de l'exécution picturale (fig. 4), apparaît dans le coin inférieur gauche. Enfin, on distingue à plusieurs endroits des petits points révélant l'usage d'un poncif, par exemple, sur le pied droit de sainte Catherine et sur l'épée tandis que des lignes de composition et de perspective incisées dans la préparation sont visibles à l'œil nu dans la roue du supplice, sur la base du pilier et dans le coin supérieur gauche où la préparation est à nu (procédé fréquent dans les écoles de peinture du Sud et en particulier dans l'école espagnole).

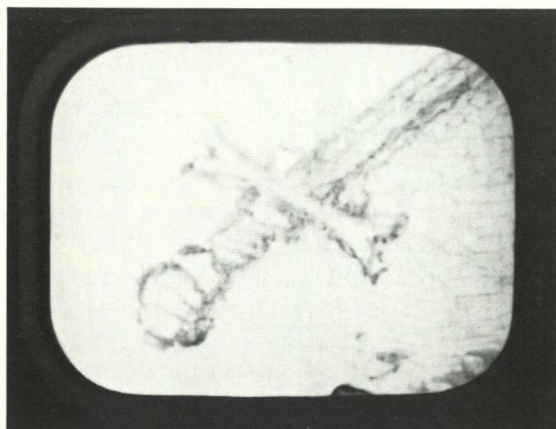


Fig. 4. *Martyre de sainte Catherine*, détail du coin inférieur gauche en réflectographie dans l'infrarouge.

Les nombreuses marques circulaires<sup>12</sup> imprimées dans la préparation qui apparaissent dans le ciel et sur le mur gris près du brocart se sont révélées être des empreintes de doigt (fig. 3). Ces dernières ont dû être réalisées dès le début de l'exécution, pour indiquer l'emplacement des pierres tombant du ciel.

La technique d'exécution varie selon les couleurs : la couche de couleur est parfois très mince comme dans le sol et le ciel et est plus empâtée dans les blancs comme le montrent les zones de lumière sur les vêtements de l'ange et de sainte Catherine. Les glacis utilisés dans les rouges et les verts ont beaucoup

<sup>12</sup> Ces marques sont visibles sur la radiographie avec émission d'électrons.



souffert des restaurations antérieures ; l'analyse chimique indique que le glacis verdâtre de la tunique de l'homme aux mains levées derrière la sainte contient une résine ; il s'agit probablement de résinate de cuivre.

Un trait noir entoure souvent les formes : le corps de sainte Catherine est ainsi délimité. Le peintre a parfois appliqué grossièrement une plage de couleur sur laquelle il a ensuite tracé une forme ; la figure du soldat casqué d'une salade, à gauche du tableau, en est un bon exemple. A plusieurs endroits, cette plage colorée débordé ou est en retrait du trait noir devant la délimiter ; peut-être ce trait sert-il à cacher les points d'un poncif ?<sup>13</sup>

L'analyse scientifique n'a pas permis de déterminer avec certitude la nature du liant ; la chromatographie en phase gazeuse indique que c'est une substance grasse acide.

L'or qui recouvre la roue du supplice est mat et repose, sans doute pour des raisons optiques, sur une couche presque noire ; l'or du brocart, lui, est brillant et sa mixtion est blanchâtre. La technique d'exécution du brocart nous porte à croire que l'artiste a été ici un piètre artisan ; pour des raisons d'économie, en effet, l'artisan médiéval n'appliquait l'or que sur les parties visibles. Or ici, contrairement à cet usage, l'or n'a pas été épargné et on le retrouve avec son décor poinçonné sous le voile noir et la robe bleue de la suivante de l'impératrice, ce qui cause d'ailleurs la faible adhérence de la couche picturale à cet endroit. Ce même phénomène est sans doute aussi à l'origine de la chute d'une grande partie de la couche picturale de la couronne de l'impératrice. Le poinçon a été utilisé sur l'or d'une manière gauche et le mauvais état de conservation du brocart empêche de retrouver le motif du tissu.

Le tableau était surpeint dans une proportion de plus de 40%. Le dégagement des parties surpeintes a permis de découvrir sur la roue du supplice des traces de coups en X qui semblent avoir été faits volontairement, probablement par des croyants voulant venger leur sainte en détruisant l'instrument de son supplice. Tous ces surpeints ont été enlevés, y compris celui qui camouflait l'oreille un peu grande de la sainte. Nous avons réintégré les lacunes mais laissé visibles, comme témoins de l'histoire de l'œuvre, les traces de vandalisme sur la roue du supplice.

## CONCLUSION

La mise en évidence de certaines particularités techniques et la parenté que nous avons cru voir entre le *Martyre de sainte Catherine* de Winnipeg et certaines peintures espagnoles nous ont incitée à écrire à Madame Maria del Carmen Garrido, chef du Cabinet de documentation technique du Prado, pour lui soumettre nos hypothèses. Après examen de la documentation, elle a confirmé

<sup>13</sup> C. PÉRIER-D'ETEREN, « Dessin au poncif et dessin perforé. Leur utilisation dans les anciens Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, XIX, 1982-83, p. 92.

que le tableau de Winnipeg est, selon elle, une peinture hispano-flamande castillane datant des environs de 1540, postérieure aux œuvres de Pedro Berruguete et de Juan de Borgona et contemporaine des œuvres de jeunesse de Juan Correa de Vivar. Comme le tableau dénote des influences conjuguées de ces trois peintres, on pourrait établir une relation entre sa facture et celle des écoles de Tolède. Techniquement, la peinture s'avère être espagnole, de l'époque précitée. La construction du support est traditionnelle, la pose de filasse est habituelle et le matériau employé, le pin, est le bois le plus utilisé par l'école castillane. Par ailleurs, le dessin incisé, le type de pigments utilisé et l'emploi d'une émulsion comme liant sont d'autres particularités techniques fréquentes dans les peintures espagnoles<sup>14</sup>.

Lorsque l'examen approfondi d'une œuvre, mené à l'occasion d'une restauration, est combiné à un intérêt pour l'histoire des techniques, il permet au restaurateur d'observer et d'analyser des phénomènes neufs, surtout lorsqu'il est secondé par un laboratoire scientifique. La publication des renseignements rassemblés s'avère dès lors essentielle pour progresser dans la recherche et permettre d'éventuelles comparaisons et recoupements des informations recueillies au cours de la restauration avec les données fournies par d'autres œuvres analogues qui seraient étudiées ultérieurement. Dans le cas du *Martyre de sainte Catherine* de Winnipeg, nous espérons avoir aidé l'historien de l'art en lui fournissant un ensemble d'observations relevant de l'histoire des techniques qui ont permis de déterminer l'école d'origine de la peinture. Il reste maintenant à en rechercher l'attribution.

<sup>14</sup> Renseignements fournis à l'auteur par M<sup>me</sup> Maria del Carmen Garrido (lettre du 15-11-1985).

LE MOYEN ÂGE DANS L'ART BELGE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE.  
I. LA STATUE ÉQUESTRE DE CHARLEMAGNE  
PAR LOUIS JÉHOTTE (LIÈGE, 1868)

ALAIN DIERKENS

Une des préoccupations majeures des dirigeants de l'Etat belge créé en 1830 fut d'exalter l'image originale d'une Belgique forte, dont la conscience nationale s'ancrait dans un passé lointain. Pour combattre l'idée d'une formation artificielle du pays, il convenait de recourir à l'histoire, de montrer la volonté, permanente à travers les siècles, d'union de nos provinces et de mettre en évidence les traits spécifiques du Belge, combattant, pour la liberté et l'indépendance, contre les « dominations étrangères » : Charlier « à la jambe de bois » et les héros de la Révolution de 1830 devaient apparaître comme les fidèles descendants d'Ambiorix et de Boduognat, des vainqueurs de la bataille des Eperons d'Or et des 600 Franchimontois<sup>1</sup>.

Dès le 30 mai 1835, le Parlement décidait d'honorer la mémoire de ses grands hommes en leur dédiant des statues. Il fallait forger une « âme belge », faite de complémentarité entre la rationalité latine et la sentimentalité germanique ; il fallait faire naître un patriotisme belge incarné par le roi et la Constitution. Les mesures suivirent rapidement : programmes iconographiques des bâtiments publics (et, en particulier, du Parlement, des hôtels de ville et des palais provinciaux), concours pour l'érection de statues aux endroits importants des villes belges, création et développement d'institutions historiques et archéologiques centrées sur l'étude du passé national<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Pour replacer cet article dans un contexte plus vaste, on pourra se reporter au fascicule qui reprend le texte d'une conférence donnée à l'Université de Liège le 17 février 1987 : A. DIERKENS, *Le Moyen Âge dans l'art et la littérature belges du XIX<sup>e</sup> siècle*, Liège, 1987 (*Faculté ouverte. L'Histoire aujourd'hui*, B 38).

<sup>2</sup> Première approche dans F. VERCAUTEREN, *Cent ans d'histoire nationale en Belgique*, t. I (seul paru), Bruxelles, 1959.

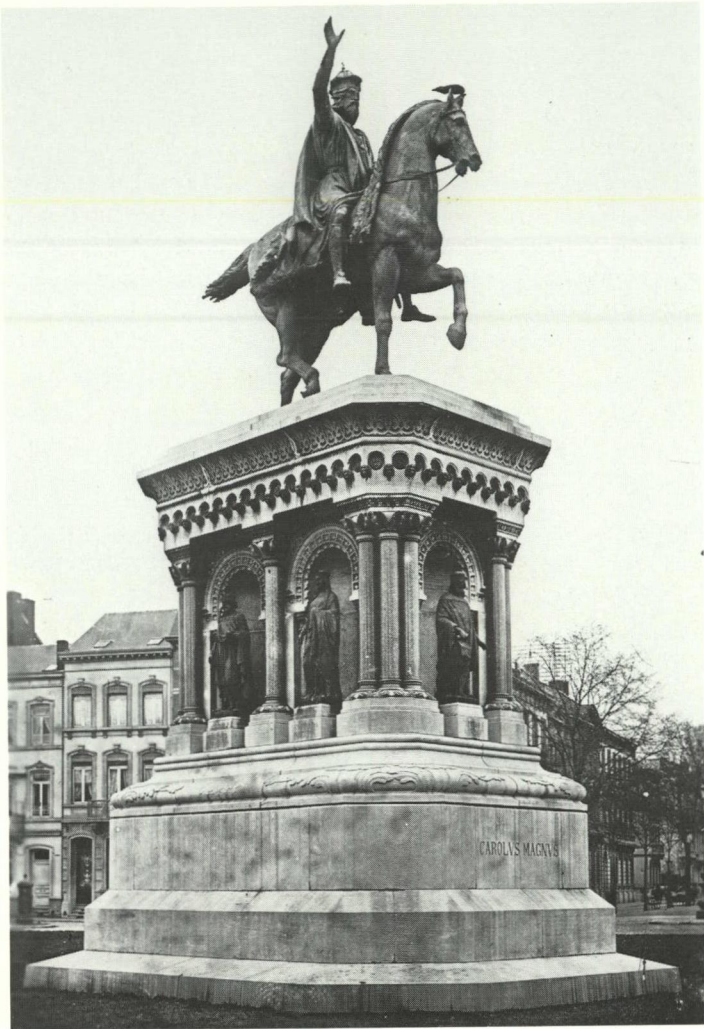


Fig. 1. Louis Jéhotte, *Charlemagne*. (Copyright A.C.L., A 126600)

Au courant «historiciste» et nationaliste général dans l'Europe de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la Belgique ajoutait une coloration plus explicitement politique et patriotique. Voici, par exemple, ce qu'écrivait Alexandre Pinchart en 1845: «Pour ceux qui se lancent dans la peinture historique (...), l'histoire est là, riche et glorieuse, prête à ouvrir le grand livre de nos annales à l'artiste qui se sentira assez de courage et d'ardeur pour oser en retracer une page. Ce sont Ambiorix, Charlemagne, Godefroid de Bouillon, le Téméraire, Charles-Quint, qui s'avancent et se pressent dans la lice; ce sont eux et leur siècle tout entier: à qui donner la palme parmi ces noms illustres? Artistes belges, votre pinceau en décidera. Oui, c'est au foyer ardent du patriotisme qu'il vous faut réchauffer votre génie; c'est en retraçant les actions de nos pères que vous devez les rappeler à notre souvenir. Que l'étranger lise dans les productions de votre talent, l'histoire de notre pays; que cette histoire soit écrite dans nos temples, sur nos places publiques et dans nos musées, afin que nous

l'ayions sans cesse devant les yeux et que, selon l'expression d'un grand écrivain, la gloire de nos ancêtres soit notre guide et notre flambeau»<sup>3</sup>.

Les grandes figures proposées en exemples à la population belge du XIX<sup>e</sup> siècle sont choisies dans la totalité de l'histoire nationale : de l'époque «gauloise» à la période autrichienne, voire aux événements de 1830. Une place à part doit être réservée au XV<sup>e</sup> siècle (le siècle d'or au cours duquel les Pays-Bas bourguignons florissaient sous la houlette éclairée de Philippe le Bon) et au XVI<sup>e</sup> siècle qui vit, à l'image de Tyl Uylenspiegel, se dresser les Belges contre l'absolutisme politique et religieux. Quant au millénaire habituellement qualifié de «Moyen Âge», il se taille la part du lion ; on y voit surtout la genèse des libertés communales (préfigurations de la Constitution belge de 1830) et la formation des principautés territoriales, nos futures provinces. Les grands noms abondent ; à côté des ducs de Brabant et des comtes de Flandre, se détachent Charlemagne et ses ancêtres, Godefroid «de Bouillon», Baudouin de Constantinople.

L'objectif que je vise en entreprenant la rédaction d'une série de contributions sur «Le Moyen Âge dans l'art belge du XIX<sup>e</sup> siècle»<sup>4</sup> est triple : mettre en évidence l'extraordinaire importance de la peinture d'histoire et de la sculpture dans la Belgique du siècle dernier et du début de ce siècle ; tenter d'appréhender, par le biais des œuvres d'art, la genèse d'une idéologie belge qui, par exemple, structure la si remarquable *Histoire de Belgique* d'Henri Pirenne ; plaider pour l'insertion à part entière des œuvres d'art, figurées ou littéraires, dans les études d'historiographie.

L'œuvre par laquelle j'ai choisi de commencer cette série de monographies<sup>5</sup> apparaît comme particulièrement représentative du type de problèmes que je voudrais aborder ; il s'agit de la fameuse statue équestre de Charlemagne par Louis Jéhotte, dressée — après de multiples péripéties — à Liège, boulevard d'Avroy en 1868<sup>6</sup>.

\*  
\* \*

<sup>3</sup> A. PINCHART, *De la peinture historique en Belgique*, dans *Messenger des Sciences Historiques de Belgique*, 1845, pp. 244-254.

<sup>4</sup> Parmi les œuvres d'art que j'examinerai ensuite, la statue équestre de Godefroid de Bouillon par Eugène Simonis (1848), la statue équestre de Baudouin de Constantinople par Joseph Jaquet (Mons, 1868), les six statues du péristyle du vestibule du Parlement (*infra*, n. 11), les peintures de Louis Gallait pour la salle du Sénat, etc.

<sup>5</sup> Ces études monographiques doivent être comprises comme des premières approches en vue d'une synthèse, dont je ne puis préjuger des résultats. Il ne s'agit donc pas d'études qui prétendraient à l'exhaustivité (notamment en matière d'archives ; certains fonds sont, de plus, non consultables, tel celui de la Compagnie des Bronzes aux Archives Générales du Royaume), mais bien de réflexions sur base de premières recherches.

<sup>6</sup> Cette statue touche en effet à des problèmes d'urbanisme et d'édilité, à des questions historiques nationales/régionales/locales, à l'iconographie d'un personnage particulièrement illustre, à l'œuvre d'un sculpteur quelque peu méconnu, etc.

Louis Jéhotte (Paris 1803 - Liège 1884)<sup>7</sup> n'a guère bénéficié de l'attention qu'il mérite; bien des ouvrages sur la sculpture belge du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle l'ignorent totalement<sup>8</sup> et les notices biographiques qui lui sont consacrées sont, en général, peu satisfaisantes<sup>9</sup>. Ce n'est qu'il y a quelques mois, à l'occasion de l'intéressante exposition sur l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles (où Jéhotte devint professeur de statuaire en 1835), que l'on a pris conscience du rôle éminent que joua, dans l'organisation de l'Académie, le maître d'artistes aussi connus que Godefroid Devreese, Joseph Jaquet, Egide Rombaux, Guillaume De Groot ou Constantin Meunier<sup>10</sup>.

En plus du *Charlemagne* qui fait l'objet du présent article, il faut citer ici deux sculptures majeures de Louis Jéhotte: son *Charles de Lorraine*, d'abord conçu pour le Parc Royal puis pour la place Royale (à l'emplacement où s'élève, depuis 1848, le *Godefroid de Bouillon* d'Eugène Simonis), finalement dressé en 1848 dans les jardins de la Bibliothèque Royale et aujourd'hui remplacé, dans un nouvel aménagement, place du Musée, dans la cour de l'ancien palais de Charles de Lorraine; une statue de *Thierry d'Alsace*, comte de Flandre, commandée en 1845 pour figurer dans le péristyle du grand vestibule du Parlement de Bruxelles, aux côtés d'autres «souverains de notre histoire nationale»: Pépin de Herstal, Baudouin de Constantinople, Jean I<sup>er</sup> de Brabant, Philippe le Bon et Charles-Quint<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> J'insiste sur l'orthographe *Jéhotte* et non *Jehotte*, comme on l'écrit trop souvent.

<sup>8</sup> Ainsi, rien dans R. DUPIERREUX, *La sculpture wallonne*, Paris-Bruxelles, 1914; M. LAURENT, *L'architecture et la sculpture en Belgique*, Paris-Bruxelles, 1928; J. LAVALLEYE, *Histoire de la sculpture en Belgique*, Bruxelles, 1948; E. DE KEYSER, *La sculpture contemporaine en Belgique*, Bruxelles, 1972. Rien non plus dans des ouvrages consacrés aux nouveaux courants de la sculpture belge de la fin du siècle (par ex. O.G. DESTREE, *The Renaissance of Sculpture in Belgium*, Londres, 1895 ou E. HESSLING, *La sculpture belge contemporaine*, Berlin-New York, 1903); mais cette absence n'a rien d'anormal, compte tenu de la personnalité et du style de Jéhotte.

<sup>9</sup> Principales notices biographiques: Edm. MARCHAL, *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges*, Bruxelles, 1895, surtout pp. 714-716 et P. SAINTENOY, *Notice sur Louis Jéhotte*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, CVIII, 1942, pp. 151-171 (qui signale notamment que les événements de 1914-18 ont fait disparaître les notes, les fiches, jusqu'à son portrait, recueillis en vue de la rédaction de la biographie de l'artiste). Notices plus brèves: THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XVIII (Leipzig, 1925), p. 494; L. SERCK, *Louis Jéhotte*, dans *Biographie Nationale*, XXXV (Bruxelles, 1970), col. 478-479; N. RUELENS, dans cat. *Cent cinquante ans de vie artistique. Documents et témoignages*, Bruxelles, Palais des Académies, 1980, pp. 114-115. Mentions fort sommaires: A. MICHA, *Les maîtres tombiers, sculpteurs et statuaires liégeois*, Liège, 1909, pp. 187-190; M. DEVIGNE, *Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la sculpture*, Bruxelles, 1922, p. 76; M. DEVIGNE, *La sculpture belge 1830-1930*, Bruxelles, 1930, p. 9; S. PIERRON, *La sculpture en Belgique 1830-1930*, Paris-Bruxelles-Courtrai, 1932, p. 39; Ch. CONRARDY, *La sculpture belge au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1947, p. 26; etc.

<sup>10</sup> J. VAN LENNEP, *Louis Jéhotte*, dans *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement*, Bruxelles, 1987, pp. 348-349.

<sup>11</sup> Sur la décoration du Parlement, voir L. SOMERHAUSEN et W. VAN DEN STEENE, *Le Palais de la Nation*, Bruxelles, 1981, surtout pp. 159-160 et 213-222.

D'emblée apparaissent trois caractéristiques de Louis Jéhotte comme sculpteur d'histoire : l'inspiration plus néo-classique que romantique (Jéhotte fut, à Rome, l'élève de Mathieu Kessels avant de travailler dans l'atelier de Thorwaldsen), l'insistance sur l'aspect sagement didactique qui, on l'a déjà fait remarquer<sup>12</sup>, contraste avec le souffle épique qui anime, par exemple, le *Godefroid de Bouillon* de Simonis ou le *Guillaume le Conquérant* de Louis Rochet<sup>13</sup>, le réalisme dans le rendu des vêtements et du caractère.

Avant d'examiner plus attentivement l'œuvre et son sujet, je crois indispensable de m'attarder sur les péripéties qui ont entouré l'érection de la statue à son emplacement actuel ; elles reflètent non seulement le dur dialogue qui oppose souvent un artiste aux instances officielles en ce qui concerne la réalisation de monuments publics, mais encore l'importance accordée, au XIX<sup>e</sup> siècle, à la statue comme élément décoratif et idéologique majeur de l'urbanisme<sup>14</sup>.

C'est en 1855 que Louis Jéhotte écrit au conseil communal de Liège pour « faire l'offre gratuite à la Ville du modèle d'une statue équestre en bronze à élever à Charlemagne sur la place Saint-Lambert » : « c'est au centre de la place Saint-Lambert, au seuil même de la résidence de ses ancêtres, que vous voudrez ériger la statue équestre du chef de la dynastie carlovingienne »<sup>15</sup>. Mais ce n'est qu'en séance du 4 mai 1860 que, pressé par le ministre de l'Intérieur, le conseil communal adopte, à l'unanimité, le rapport de la Commission de l'instruction publique et des Beaux-Arts de la Ville : « Si Liège est fier d'avoir donné le jour à Charlemagne, il est grand temps qu'un monument le consacre. En rappelant ainsi la gloire de cet homme célèbre, notre Ville acquittera la dette de la Belgique entière, le pays de ces illustres princes Carlovingiens, qui accomplirent des choses si grandes et si durables et qui se sont placés si haut dans l'estime des peuples »<sup>16</sup>. On décida alors que la Ville prendrait à sa charge un tiers des dépenses, les deux autres tiers étant répartis entre l'Etat et la Province. Les implications de cette répartition financière se répercuteront d'ailleurs dans divers débats et procès, qui ne s'achèveront qu'à la mort de l'artiste.

<sup>12</sup> Notice sur Jéhotte dans cat. *Le romantisme au pays de Liège*, Liège, Musée des Beaux-Arts, 1955, pp. 151-152.

<sup>13</sup> Si je cite ici cette œuvre de Louis Rochet érigée à Falaise (Calvados) en 1851, c'est à la fois parce que Rochet est l'auteur d'un *Charlemagne* dont je parlerai un peu plus loin et qu'en 1875, six statuettes de ducs de Normandie furent ajoutées par l'auteur sur le piédestal de la statue : le rapprochement avec les six statues qui décorent le piédestal du *Charlemagne* de Jéhotte est frappant.

<sup>14</sup> Sur cette question fondamentale, voir surtout *La sculpture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Grand Palais, 1986 et l'article de M. AGULHON, *La « statuomanie » et l'histoire*, dans *Ethnologie française*, n.s., VIII, 1978, pp. 145-172 (qui complète ID., *Imagerie civique et décor urbain dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, *ibid.*, V, 1975, pp. 34-56).

<sup>15</sup> *Bulletin administratif de la Ville de Liège*, 1855, p. 428 (séance du 7 décembre 1855) et 1864, p. 278 (séance du 25 mars 1864). Sans mention complémentaire, les citations qui suivent, dans ce paragraphe, sont issues du *Bulletin administratif*. Je tiens à remercier de tout cœur Madame Chr. Renardy-Van Roy, archiviste de la Ville de Liège, pour les recherches qu'elle a bien voulu effectuer pour moi dans les Archives qu'elle dirige.

<sup>16</sup> *Bulletin administratif de la Ville de Liège*, 1860, p. 248 (séance du 4 mai 1860).

Autre élément de discussion : l'emplacement exact de la statue. On l'a vu, Louis Jéhotte souhaitait que son monument soit élevé sur la place Saint-Lambert et, de fait, ordre est donné (mais non réalisé), en février 1863, de construire là les fondations de la statue. Cependant, dès septembre 1863, des contestations apparaissent, soulevées par la Province, qui voulait « qu'un simulacre soit élevé sur la place Saint-Lambert afin de pouvoir apprécier en toute connaissance de cause l'effet à produire par l'érection de la statue sur cet emplacement » ; cette proposition est rejetée tant par l'artiste que par l'Etat. Le Conseil communal de Liège suggère alors « comme emplacement qui pourrait convenir le boulevard d'Avroy, en face du quai Cockerill » puis, en octobre 1863, « un point pris dans le prolongement de l'axe du quai Cockerill vers les Augustins ». Comme il était prévisible, Louis Jéhotte refuse une nouvelle fois et, après avoir rappelé les motifs allégués par lettre du 25 mai 1858 en faveur de la place Saint-Lambert (« les souvenirs historiques que rappelle cette place, son aptitude à recevoir un monument de cette importance, son embellissement »)<sup>17</sup>, donne un nouvel argument : ce serait en vue de le placer à la place Saint-Lambert « qu'il avait exécuté un Charlemagne législateur promulguant ses lois et que, prévenu à temps, il l'eût conçu autrement, qu'il l'eût taillé en homme de guerre sous sa brillante armure partant pour une expédition lointaine »<sup>18</sup>. Or, argumente la Ville, dès le 25 mai 1858 — c'est-à-dire à un moment où la Ville ne s'était pas encore prononcée sur la statue —, « nous avons vu que cette œuvre était achevée, que son Charlemagne était représenté en législateur, étendant la main pour rassurer ses peuples »<sup>19</sup>. En vertu de quoi, la Ville persiste, le 25 mars 1864, dans sa décision : « l'érection du monument dont il s'agit aura lieu au boulevard d'Avroy, au point pris dans le prolongement de l'axe du quai Cockerill vers les Augustins ». En juin suivant, le ministre de l'Intérieur revient à la charge et plaide pour une solution de conciliation : il faudrait, au moins, « ériger le monument de Charlemagne sur la place Saint-Lambert, à titre d'essai », « l'épreuve, au cas où elle serait jugée défavorable, entraînerait, il est vrai, une assez forte dépense, mais je ne vois pas d'autres moyens de sortir convenablement des difficultés d'une situation que le Gouvernement n'a pas créée »<sup>20</sup>. La solution de compromis présentée alors par la Commission spéciale est rejetée par 13 voix contre 9<sup>21</sup>.

Une action en justice ayant été intentée par l'Etat à la Ville, Louis Jéhotte ayant finalement été débouté<sup>22</sup>, se repose la question de l'emplacement exact de la statue : le 22 février 1867, le conseil ayant pris en compte diverses possibilités et les ayant rejetées pour des raisons urbanistiques (par ailleurs, fort inté-

<sup>17</sup> *Bulletin administratif de la Ville de Liège*, 1864, pp. 278-279 (séance du 25 mars 1864).

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 281-282.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>20</sup> *Bulletin administratif de la Ville de Liège*, 1864, pp. 433-434 (séance du 10 juin 1864).

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 435-437.

<sup>22</sup> *Bulletin administratif de la Ville de Liège*, 1864, p. 821 (séance du 4 novembre 1864) et 1866, p. 231 (séance du 30 mars 1866).





Fig. 2. Louis Jéhotte, *Charlemagne*. Vue latérale.  
(Copyright A.C.L., 125182)

ressantes) décide, définitivement, «que la figure doit faire face en partie au quai Cockerill et en partie au bassin du Commerce»<sup>23</sup>. Une nouvelle question intervient alors, fondamentale pour l'insertion de la statue dans la Ville: «quelle direction convient-il de donner au bienheureux Charlemagne et à son cheval?»<sup>24</sup>. La réponse de Louis Jéhotte, sollicité sur ce point, ne manque pas d'intérêt: «la pensée qui a présidé à la conception de l'œuvre demande que le cheval s'avance parallèlement à la voie publique, c'est-à-dire que l'empereur paraisse venir de Liège et se diriger vers le dehors. Venant des maisons qui bordent la route et se dirigeant vers la rivière, est un contre-sens qui nuirait sensiblement au sentiment intime de l'œuvre»<sup>25</sup>. Le sculpteur ajoute quelques

<sup>23</sup> *Bulletin administratif de la Ville de Liège*, 1866, pp. 796-800 (séance du 2 novembre 1866) et 1867, pp. 182-188 (séance du 22 février 1867).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 184.

conseils destinés à mettre en valeur son *Charlemagne* et insiste pour que « la physionomie du personnage fasse face au midi: c'est là une condition heureuse pour l'emplacement d'une œuvre de sculpture ». L'affaire, du moins du point de vue artistique, est alors close et le monument sera inauguré le 26 juillet 1868<sup>26</sup>.

\*  
\* \*

Je ne souhaite pas entrer ici dans le débat relatif à la beauté de la statue ou à la réussite de Jéhotte dans son dessein de rendre hommage à Charlemagne. D'aucuns estiment que « l'ensemble banal et lourd manque de style et d'accent »; d'autres jugent que « l'œuvre est intrinsèquement belle par la majesté en quelque sorte épique qui l'anime »<sup>27</sup>. Il est, par contre, certain que le monument occupe une place importante dans la vie liégeoise; objet des moqueries de certains (la statue est surnommée *Hoût si ploût* — écoute s'il pleut — à cause de la position de la main de l'empereur)<sup>28</sup>, au centre de canulars dignes des *Copains* de Jules Romains<sup>29</sup>, le *Charlemagne* de Jéhotte « a su conquérir la faveur populaire et faire triompher le nom de Jéhotte par le suffrage unanime de ses compatriotes »<sup>30</sup>.

L'on pourrait, par commodité, décomposer le gigantesque monument à Charlemagne (12 m de haut sur 7.50 m de large) en trois parties: la statue équestre en bronze (5 m de haut), le piédestal néo-roman et les six statues (1.50 m de haut) en bronze représentant les plus illustres ancêtres de Charlemagne.

Fig. 3 (page de droite). Louis Jéhotte, *Charlemagne*. Quatre des statues du socle.

3a. Sainte Begge.

3b. Pépin II « de Herstal ».

3c. Pépin III le Bref, père de Charlemagne.

3d. Bertrade (Berthe « au grand pied »), mère de Charlemagne.

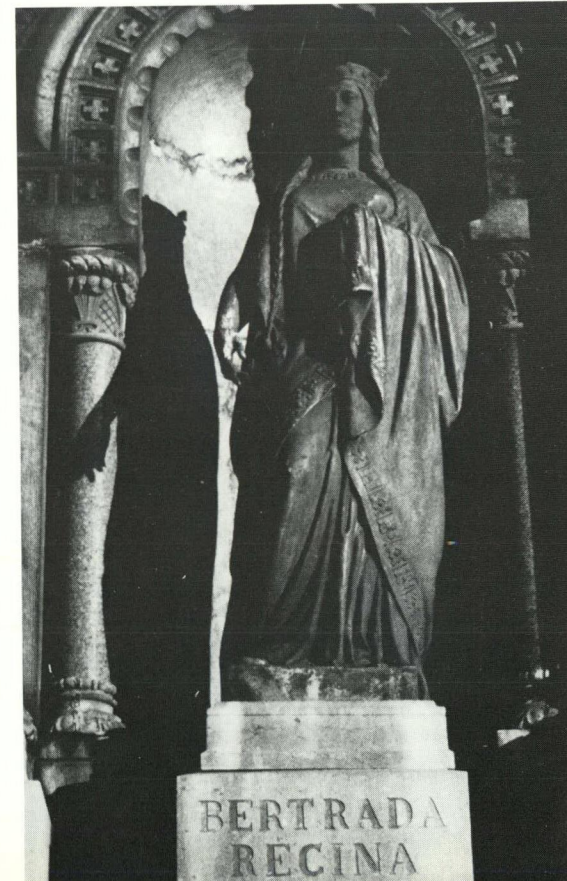
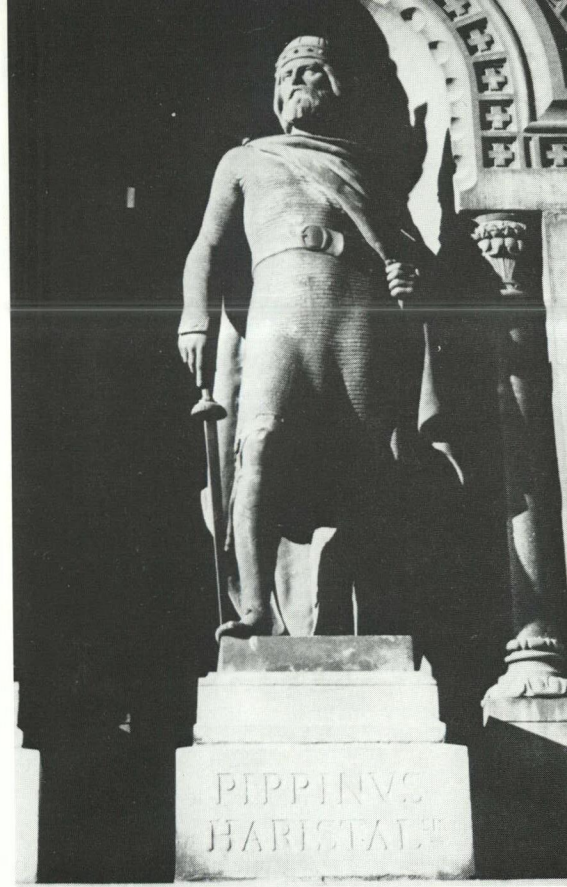
<sup>26</sup> Pour une description du monument dans son contexte liégeois, on peut se reporter à Th. GOBERT, *Les rues de Liège*, t. I (Liège, 2<sup>e</sup> éd., s.d.), pp. 81-82.

<sup>27</sup> La première opinion est celle de Jules Bosmant; la seconde, celle de Jacques Stiennon; cfr. J. STIENNON, *L'iconographie de Charlemagne*, dans *Charlemagne et l'épopée romane. Actes du VII<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals (Liège, 28 août-4 septembre 1976)*, Paris, 1978, I, pp. 159-176, aux pp. 173-174.

<sup>28</sup> SAINTENOY, *Notice sur Louis Jéhotte*, pp. 161-162.

<sup>29</sup> Je dois à Jacques Stiennon, que je remercie chaleureusement pour les innombrables renseignements qu'il m'a fournis notamment sur l'art wallon du XIX<sup>e</sup> siècle, la connaissance de deux affichettes-programmes non datées. La première, intitulée *Souvenir immortel de l'érection monumentale de la statue équestre de S.M. Charlemagne, empereur d'Occident, né partout (...)*, reprend une chanson satirique en liégeois à chanter sur l'air de « Valeureux Liégeois » et de « Maty-Géra Boum Boum ». L'autre (1868?) contient le « Programme (aux ficelles) comique, critique et drolatique des Fêtes qui ne seront pas données à Liège à l'occasion de l'inauguration du monument des Karl-aux-vingt-chiens ».

<sup>30</sup> SAINTENOY, *Notice sur Louis Jéhotte*, p. 162.



La statue représente l'empereur, ceint de la couronne impériale, monté sur un fier étalon marchant au pas; de sa main gauche, Charlemagne tient les rênes et son bras droit est étendu, dans un signe d'apaisement et de salut qui n'est pas sans rappeler celui du *Marc Aurèle* du Capitole. Le ton général est calme et majestueux, impression que renforce encore l'absence d'armes (à l'exception de l'épée courte qu'aux dires d'Eginhard, Charlemagne portait toujours au côté), d'éperons, d'étriers. Conformément à l'iconographie mythique, Charlemagne porte une épaisse barbe qui souligne la sagesse et l'expérience. Ses vêtements sont inspirés par ceux que l'on peut voir dans les miniatures de l'époque: tunique maintenue par une ceinture, chausses et délicates chaussures, vaste manteau jeté sur le corps.

Le piédestal, fort haut, est de style néo-roman ou plutôt, comme le remarque Jacques Stiennon, romano-byzantin. Dans sa partie supérieure, une corniche reprend, entre des têtes de lion, d'innombrables modillons historiés, qui mériteraient une analyse attentive. L'ensemble est conçu de façon à ménager six niches (deux par long côté, une par petit côté) séparées par des colonnes aux chapiteaux décorés de l'aigle impérial; chacune de ces niches contient la statue d'un des ancêtres de l'empereur.

En tournant de gauche à droite, on remonte ainsi dans la généalogie de Charlemagne: ses parents Berthe «au grand pied» et Pépin III le Bref, son grand-père Charles Martel, son arrière-grand-père Pépin dit de Herstal, son aïeule Begge et son bisaïeul Pépin dit de Landen (figg. 3 et 4). Jéhotte a donc privilégié la descendance directe à partir du maire du palais mort en 640 et a négligé tant les illustres collatéraux (Gertrude, Grimoald, Carloman) que le représentant de la branche «mosellane» (et donc française!) des Pippinides, Arnoul mari de Begge. L'étude des vêtements de ces Pippinides se révèle intéressante, car elle révèle d'abondantes recherches (notamment sur base des découvertes archéologiques) mais aussi parce qu'elle reflète d'évidentes confusions chronologiques. Ainsi l'épée de Charles Martel est manifestement calquée sur celle de Childéric, de deux siècles et demi plus ancienne. Ainsi aussi Pépin II est-il vêtu de la cotte de mailles et du baudrier comme l'on en verra au XI<sup>e</sup> siècle. Tout aussi intéressant est le parti de Jéhotte de magnifier l'aspect religieux (Begge représentée en moniale, Pépin I<sup>er</sup>, bien que ceint d'une couronne, porte — on ne sait pourquoi — un habit religieux) et l'essence royale du pouvoir pippinide (Pépin I<sup>er</sup>, pourtant «simple» maire du palais, porte la couronne; Pépin III le Bref porte l'épée, la couronne royale et le globe: double allusion à la légende des «rois fainéants» et au coup d'Etat de 751).

Manifestement Louis Jéhotte avait l'intention, en célébrant les Pippinides et Charlemagne, de donner à Liège une véritable généalogie sacrée, qui évoque un peu les procédés des rédacteurs de *Gesta episcoporum* du Haut Moyen Âge. Intervient ici, en effet, une des clés de la compréhension de l'œuvre de Jéhotte: la polémique ardue sur le lieu de naissance de Charlemagne. Était-il «belge», liégeois, mosan? ou était-ce encore un étranger (Français ou Allemand) installé chez nous? Derrière cette question naïve et jugée aujourd'hui sans intérêt, se situe la justification même de l'Etat belge de 1830. C'est pour-



Fig. 4. Louis Jéhotte, *Charlemagne*. Une des statues du socle: Pépin I<sup>er</sup> «de Landen».

quoi à plusieurs reprises l'Académie Royale de Belgique a mis en concours l'interrogation suivante: «Charlemagne est-il né dans la province de Liège?»<sup>31</sup>. En 1856, pas moins de cinq mémoires furent déposés sur ce problème (deux travaux de M. Polain, une étude de F. Hénaux, un mémoire de Tiron et un autre de Arendt)<sup>32</sup>; ils ne furent pas jugés suffisants sur le plan scientifique et c'est en 1861 que fut couronné un travail intitulé *Sur le lieu de naissance de Charlemagne*, dû à M. Hahn qui concluait à l'impossibilité de donner une solution définitive et certaine<sup>33</sup>. Si donc il n'y a pas moyen d'éta-

<sup>31</sup> On le verra dans un prochain article, la question du lieu de naissance s'était aussi posée, peu auparavant, pour Godefroid de Bouillon: contre toute probabilité, les historiens belges soutinrent Baisy en Brabant contre Boulogne. Sur cette question, cfr. G. DESPY, *Godefroid de Bouillon: mythes et réalités*, dans *Bulletin de la Classe des Lettres (...) de l'Académie Royale de Belgique*, 5<sup>e</sup> s., LXXI, 1985, pp. 249-275.

<sup>32</sup> Sur les positions respectives de ces historiens et, en particulier, sur l'historiographie liégeoise du siècle dernier, je renvoie globalement aux *Cent ans d'histoire nationale* de Fernand Vercauteren, à divers articles de Jacques Stiennon et aux notices du catalogue *Le romantisme au pays de Liège*, Liège, 1955, surtout pp. 78-91.

<sup>33</sup> M. HAHN, *Sur le lieu de naissance de Charlemagne*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1861 (Mémoires..., XI, 1861, 5).

blir que Charlemagne est bien né en pays mosan et non, comme certains le prétendaient, dans un des *palatia* de l'Oise, dans la vallée du Rhin ou à Mayence, les historiens se sont attachés à montrer que c'est bien le pays mosan qui est le berceau des Carolingiens.

Louis Jéhotte lui-même publia, avec André van Hasselt, une monographie sur *Charlemagne et le pays de Liège*<sup>34</sup>. Contre des historiens farouchement liégeois comme Ferdinand Hénaux, mais comme Emile Gachet l'avait suggéré dès 1856<sup>35</sup>, Louis Jéhotte défend l'hypothèse d'une naissance à Herstal — tout en rejetant le fameux palais situé sous la place Licour actuelle — ; ses préférences vont à un hameau de Herstal et, plus particulièrement, à un moulin sis à la Préalles, où Berthe aurait reçu les visites assidues de Pépin III<sup>36</sup>. Qu'importent ici ces spéculations<sup>37</sup> ! Il est sûr que l'on ne peut dissocier la statue de Charlemagne, élevée finalement à Liège et non sur la place Licour à Herstal comme le suggérait Gachet, de son contexte historiographique et nationaliste.

\*  
\* \*

Il reste à s'interroger sur l'originalité iconographique de la statue de Jéhotte. Charlemagne est une figure majeure de l'histoire et de l'historiographie. Au-delà de la vénération religieuse qui lui est portée (rappelons-le, c'est à l'instigation de Frédéric I<sup>er</sup> Barberousse qu'en 1165, Charlemagne fut canonisé)<sup>38</sup>, Charlemagne est honoré comme souverain, comme défenseur de l'Eglise, comme chevalier parfait, comme illustre représentant du pays mosan. Jéhotte a choisi de magnifier le souverain mosan, le législateur pacifique. D'autres solutions peuvent être observées ailleurs ; les options des artistes prennent d'autant plus d'importance qu'en dehors de la description minutieuse qu'a donnée de lui Eginhard dans sa *Vita Karoli*<sup>39</sup>, l'iconographie ancienne (je veux dire, du IX<sup>e</sup> siècle) de Charlemagne est peu éloquente<sup>40</sup> et contraint donc le sculpteur ou le peintre à projeter sur Charlemagne ses choix idéologiques et artistiques.

<sup>34</sup> A. VAN HASSELT et L. JÉHOTTE, *Charlemagne et le pays de Liège*, 2<sup>e</sup> éd., Bruxelles, 1880.

<sup>35</sup> E. GACHET, *Une légende inédite sur Charlemagne. A propos de sa statue*, dans *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, 2<sup>e</sup> s., VIII, 1856, pp. 289-295.

<sup>36</sup> Dernière synthèse sur cette question : Cl. GAIER, *Survivances de Pépin le Bref et de Charlemagne à Herstal*, dans *Herstal avant l'an mil*, Herstal, 1972, pp. 86-101, surtout pp. 88-94.

<sup>37</sup> Pour une étude scientifique récente : K.F. WERNER, *Das Geburtsdatum Karls des Grossen*, dans *Francia*, I, 1973, p. 115-157.

<sup>38</sup> Sur la canonisation de Charlemagne et le culte de saint Charlemagne, on dispose d'innombrables études de R. Folz, surtout ses deux ouvrages R. FOLZ, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, Paris, 1950 et *Etudes sur le culte liturgique de Charlemagne dans les Eglises de l'Empire*, Strasbourg, 1951. On trouvera la liste des autres études dans R. FOLZ, *Les saints rois d'Occident (VII<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles)*, Bruxelles, 1985.

<sup>39</sup> EGINHARD, *Vita Karoli*, XXII-XXIII ; cfr., par ex., la traduction reprise par J. Stiennon dans *L'iconographie de Charlemagne*, pp. 160-161.

<sup>40</sup> Les éléments connus sont rassemblés dans un article fondamental (mais qu'il faudrait remettre à jour) : P. CLEMEN, *Die Porträt Darstellungen Karls des Grossen*, dans *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, XI, 1889, pp. 185-271.

Louis Jéhotte a opté pour une statue équestre, inscrivant ainsi son *Charlemagne* dans une longue tradition ; dès l'Antiquité (et le *Marc Aurèle* du Capitole en est un exemple particulièrement bien connu), la statue équestre permet de magnifier un homme illustre en l'associant au cheval, tantôt au repos (c'est la formule que retiendra Thomas Vinçotte pour son *Léopold II*), tantôt au pas, tantôt cabré ou en position suggérant le mouvement (comme le *Godefroid de Bouillon* de Simonis ou le *Baudouin de Constantinople* de Jaquet). Parmi les nombreuses implications du choix de la statue équestre — type qui connaîtra son apogée à la Renaissance ou au siècle de Louis XIV<sup>41</sup> —, il faut accorder une attention particulière à la question du socle, du piédestal, dont la longueur et la largeur sont obligatoirement importantes et entraînent, par jeu de proportionnalité, une forte hauteur. De là, la fréquence des motifs décoratifs annexes placés sur le piédestal (les six statues des Pippinides pour le *Charlemagne*) qui, s'ils n'ont pas été conçus dès l'origine, ont souvent été rajoutés dans la suite : au *Guillaume le Conquérant* de Rochet (1851) ont été ajoutés six statues en 1875 et le *Godefroid de Bouillon* de Simonis (1848) a été doté, en 1897, de deux bas-reliefs dus à Guillaume De Groot dans la ligne des bas-reliefs du *Baudouin de Constantinople* de Jaquet (1868)<sup>42</sup>. Il me semble évident que Jéhotte a surtout été inspiré par le *Marc Aurèle* de Rome ainsi que par deux des chefs-d'œuvre de la Renaissance : le *Gattamelata* de Donatello à Padoue et, dans une moindre mesure, le *Colleone* de Verrochio à Venise.

Le contraste est d'autant plus marqué avec le *Charlemagne et ses leudes* de Louis Rochet, aujourd'hui érigé sur le parvis de Notre-Dame de Paris. En effet, si Jéhotte a voulu représenter un Charlemagne historique et réaliste, Rochet a choisi le Charlemagne légendaire, l'« empereur à la barbe fleurie », celui qui — avec Godefroid de Bouillon et le roi Arthur — incarne la chevalerie mythique<sup>43</sup>. Il a représenté le souverain accompagné des deux preux de la *Chanson de Roland*, Roland et Olivier qui, à pied, tiennent les rênes du cheval et guident l'empereur. L'histoire de ce groupe sculpté mérite que l'on s'y attarde un peu<sup>44</sup> : c'est en août 1853 (soit un peu moins de deux ans avant la démarche similaire de Jéhotte pour Liège) que Louis Rochet, disciple de David d'Angers et déjà auteur de nombreuses statues d'histoire, fait à la Ville d'Aix-la-Chapelle l'offre gratuite du modèle d'une gigantesque statue de Charlemagne. Les négociations entre l'artiste et la Ville d'Aix n'aboutissent pas, même si, dès juillet 1854, le frère de Louis Rochet, Charles, lui aussi

<sup>41</sup> Voir, par exemple, le chapitre introductif (« La rencontre de l'art et de la politique ») de M. MARTIN, *Les monuments équestres de Louis XIV. Une grande entreprise de propagande monarchique*, Paris, 1987.

<sup>42</sup> Sur ces diverses œuvres, je renvoie à des articles à paraître prochainement.

<sup>43</sup> Sur l'iconographie de Charlemagne aux Temps Modernes, on se référera surtout à P. SCHOENEN, *Das Karlsbild in der Neuzeit*, dans *Karl des Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, IV : *Das Nachleben*, ed. W. BRAUNFELS et P.E. SCHRAMM, Düsseldorf, 1965, pp. 274-305 et au catalogue *Charlemagne. Œuvre, rayonnement et survivances*, Aix-la-Chapelle, 1965, pp. 499-539.

<sup>44</sup> Eléments biographiques sur Louis Rochet (1813-1878) dans St. LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XIX<sup>e</sup> siècle*, IV (Paris, 1921), pp. 157-161.

sculpteur, s'était rendu sur place<sup>45</sup>. Le modèle en plâtre du *Charlemagne* a figuré à l'exposition universelle de Paris en 1867 puis a été placé, en 1878, sur la place du Parvis Notre-Dame à Paris, probablement à titre d'essai; ce n'est qu'en 1895 que la Ville de Paris acquit le bronze de la statue, exposé à l'exposition universelle de Paris en 1878, et remplaça le modèle de plâtre par la version définitive. Louis Rochet était mort en 1878 et c'est son frère Charles qui est partiellement responsable du socle, très (trop) élevé et ne permettant pas une bonne lecture des détails de la sculpture<sup>46</sup>.

Entre les deux statues équestres de Charlemagne (celle de Liège et celle de Paris) il faut placer la statue de Charlemagne due à Guillaume Geefs et solennellement placée dans l'église Saint-Servais de Maastricht le 13 mai 1845. C'est la personnalité du commanditaire, Dominique-Hubert Nijpels, responsable de la moitié des dépenses (l'autre moitié étant assumée par la fabrique d'église), qui explique le choix de Geefs comme sculpteur : Nijpels avait participé à la Révolution de 1830 et souhaitait que Maastricht soit rattachée à la Belgique; il n'est donc guère étonnant qu'il ait fait appel au « statuaire du roi des Belges » pour représenter celui que l'on croyait alors avoir fondé Saint-Servais<sup>47</sup>. Geefs a sculpté Charlemagne en souverain idéalisé, dans toute sa majesté et sa sagesse : portant la barbe abondante, la couronne impériale, le globe crucifère, la longue épée au flanc droit, une vaste cape recouvrant une armure anachronique, Charlemagne cumule ici les symboles du fondateur d'Empire, du souverain chrétien et du chevalier idéal. C'est cette même image du Carolingien qui sera reprise par Louis Gallait dans le portrait de Charlemagne destiné à la décoration de la salle du Sénat de Bruxelles; commandé en 1863, ce portrait en pied ne fut placé — avec quatorze autres tableaux de souverains — qu'en 1878 : le fond doré contribue à donner à chacun des personnages un caractère intemporel et exemplaire<sup>48</sup> (fig. 5).

Charlemagne est donc présenté comme un souverain, fondateur d'une dynastie illustre. A ce titre, il est fréquemment repris dans les monuments publics, et ce dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Il figure aussi, à côté de la quasi-totalité des Pippinides, dans la série de statues décorant l'hôtel de ville de Bruxelles : cette statue en pied fut, en 1858, confiée à Armand-Pierre Cattier, élève d'Eugène Simonis<sup>49</sup>. Mais Charlemagne est aussi revendiqué comme souverain fonda-

<sup>45</sup> Renseignements sur cet épisode : R. PICK, *Der Schöpfer des Pariser Kaiser-Karls-Denkmal und seine Beziehungen zur Stadt Aachen*, dans *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, XXXIV, 1912, pp. 150-152.

<sup>46</sup> Pour l'iconographie de Charlemagne comme protagoniste du cycle de Roland, on se reportera, bien sûr, à R. LEJEUNE et J. STIENNON, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, Bruxelles, 1965.

<sup>47</sup> Sur le Charlemagne de Geefs, voir surtout C.A.A. LINSSEN, *Historische opstellen over Lotharingen en Maastricht in de Middeleeuwen*, Assen-Maastricht, 1985, pp. 82-85 ainsi que Th. J. VAN RENSCH, *St. Servaaskerk*, I (Maastricht, 1981), p. 21 et B. VAN HELLENBERG HUBAR, *St. Servaaskerk*, II (Maastricht, 1982), pp. 38-40.

<sup>48</sup> SOMERHAUSEN et VAN DEN STEEN, *Palais de la Nation*, pp. 213-222.

<sup>49</sup> Par ex. M. GOEDEE, *De standbeelden van het Brusselse Stadhuis*, Bruxelles, 1985, surtout pp. 23 et 73.





Fig. 5. Louis Gallait, *Charlemagne*. Bruxelles, Salle du Sénat. (Copyright A.C.L., B 90938)

teur d'Empire ou du royaume de France. Ainsi, à Versailles, dans la galerie des Batailles conçue par Louis-Philippe dans le cadre du Musée Historique de Versailles, entre la *Bataille de Tolbiac*, celle de Poitiers et la défense de Paris contre les Normands, figure un épisode de la carrière politique de Charlemagne: *Charlemagne reçoit à Paderborn la soumission de Witikind* (on dit aujourd'hui Widukind). Ce monumental ensemble peint, commandé à Ary Scheffer dès 1834, fut achevé en 1837. La scène représentée est — et on en était conscient dès les années 1835! — une contre-vérité historique mais elle fut retenue pour son aspect exemplaire, montrant la victoire du grand empereur chrétien sur le païen Widukind, incarnation de la résistance nationale saxonne face à la conquête franque<sup>50</sup>.

En Allemagne, Charlemagne rejoint Frédéric I<sup>er</sup> Barberousse dans le panthéon des grandes figures du Reich<sup>51</sup>. A cet égard, le cycle de fresques peintes dans l'hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle<sup>52</sup> est exemplaire; malheureusement fort

<sup>50</sup> On trouvera les renseignements complémentaires souhaitables dans Th. W. GAEHTGENS, *Versailles, de la résidence royale au Musée Historique. La Galerie des Batailles dans le Musée Historique de Louis-Philippe*, Anvers-Paris, 1984, surtout pp. 130-134.

<sup>51</sup> A replacer dans son contexte médiéval (cfr. R. FÖLZ, *Charlemagne en Allemagne*, dans *Charlemagne et l'épopée romane*, I, pp. 77-101), moderne et contemporain: H.T. WAPPENSCHMIDT, *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert*, Munich, 1984 ou, plus général, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhundert in Deutschland. Texte und Dokumente*, Band III: *Skulptur und Plastik*, ed. U. BISCHOFF, Stuttgart, 1985.

<sup>52</sup> Sur Charlemagne dans les arts à Aix-la-Chapelle, cfr. P. GRIMME, *Karl des Grosse in seiner Stadt*, dans *Karl der Grosse*, IV, pp. 229-273.

endommagé pendant la Seconde Guerre Mondiale, cet ensemble illustre fut commandé à Alfred Rethel en 1844 et exécuté entre 1847 et 1850. Rethel avait d'abord pensé à représenter Charlemagne recevant les ambassadeurs d'Haroun al Rachid ainsi que le roi présidant au célèbre synode de Francfort de 794, mais ces deux épisodes ne lui parurent pas assez significatifs des fonctions militaires et religieuses du fils de Pépin le Bref. Il opta donc pour Charlemagne détruisant l'Irminsul près de Paderborn (épisode fondamental de la conquête et de la conversion de la Saxe), Charlemagne battant les Maures près de Cordoue (illustration de la victoire du catholicisme contre l'Islam), l'entrée solennelle de Charlemagne à Pavie (précédant l'attribution à Charlemagne du titre de roi des Lombards et annonçant donc l'union à la Francie orientale de l'Italie du Nord) et la visite d'Otton III au tombeau de son illustre prédécesseur<sup>53</sup>. On connaît la fortune historiographique de cet épisode significatif de la *Renovatio Imperii* de l'an mil et donc de la force du *Reich* médiéval; par ailleurs, on soulignera la prédilection des peintres d'histoire pour le thème de la visite au lit de mort ou au tombeau, thème qui rejoint l'intensité des adieux ou des derniers moments<sup>54</sup>.

Charlemagne, souverain chrétien<sup>55</sup>. Charlemagne, fondateur du *Reich*. Charlemagne, fondateur du royaume de France<sup>56</sup>. Charlemagne, illustre enfant du pays mosan<sup>57</sup>. A ces clichés, on préfère aujourd'hui l'image de Charlemagne, fondateur de l'Europe<sup>58</sup>. Autres temps, autres mythes.

<sup>53</sup> Sur les fresques de Rethel, voir H. VON EINEM, *Die Tragödie der Karlfresken Alfred Rethels*, dans *Karl der Grosse*, IV, 306-363 et le catalogue *Charlemagne* (1965), pp. 539-542. Huit peintures murales avaient été prévues à l'origine; Rethel en a exécuté quatre et les quatre autres ont été réalisées, sur les plans de Rethel, par J. Kehren. Des quatre fresques de Kehren, une seule a été sauvée: *Le couronnement de Louis le Pieux*.

<sup>54</sup> Bonnes remarques sur ce point dans J. FEKETE, *Carl von Häberlin (1832-1911)*, dans *Carl von Häberlin und die Stuttgarter Historienmaler seiner Zeit*, Sigmaringen, 1986, pp. 13-24 (à la p. 14).

<sup>55</sup> Et, à ce titre, Charlemagne est représenté dans de nombreuses sculptures de cathédrales, ainsi à Strasbourg (sculpture de la façade occidentale) et à Reims (sculpture du bras sud du transept).

<sup>56</sup> Et, à ce titre, Charlemagne est représenté dans de nombreuses fresques de bâtiments officiels; on connaît bien, par exemple, le Charlemagne peint par Lemeire à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.

<sup>57</sup> Introduction sur ce point dans M. PIRON, *Le cycle carolingien dans les traditions du pays de Liège*, dans *Charlemagne et l'épopée romane*, I, pp. 177-188. C'est à cette vénération mosane pour Charlemagne que l'on peut raccrocher diverses peintures d'artistes liégeois, comme le *Charlemagne découvrant les eaux d'Aix-la-Chapelle* de Joseph Dreppe (1737-1810) (cfr. *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique*, Bruxelles, 1985, pp. 59-60). Quant au «culte» voué à Charlemagne à Herstal, en plus des renseignements donnés par Claude Gaier dans le catalogue cité n. 36, voir le catalogue *Saint-Lambert. Herstal. Patrimoine historique et religieux*, Herstal, 1985, p. 71.

<sup>58</sup> Exemple significatif, le titre du récent livre de P. RICÉ, *Les Carolingiens. Une famille qui fit l'Europe*, Paris, 1983.

ATTILIO BERTOLUCCI  
ENTRETIEN AUTOUR DU CINÉMATOGRAPHE

FABIEN S. GERARD

*Aprite, cinematografi, versate  
sulla gente vogliosa gli inviti  
impudenti ...*

*(la Camera da letto)*

La figure d'Attilio Bertolucci occupe au sein du panorama littéraire italien de ce dernier demi-siècle une place des plus privilégiée. Né en 1911 dans la campagne de Parme, il publie à l'âge de dix-huit ans son tout premier recueil poétique intitulé *Sirio* [Sirius], tandis que *Fuochi in novembre* [Feux en novembre, 1934] lui vaut peu de temps après le soutien et bientôt l'amitié du futur prix Nobel Eugenio Montale.

S'il participe activement à la vie intellectuelle parmesane des décennies trente et quarante — on lui doit entre autres la création de la prestigieuse collection bilingue de « *La Fenice* », lancée par l'éditeur Ugo Guanda, — il choisit néanmoins de s'installer à Rome avec sa famille en 1952, puisant dans cet exil volontaire l'une des nourritures les plus fécondes d'une œuvre sans cesse traversée d'échos « hermétiques » et « crépusculaires », affectueuse transfiguration des lieux, des jours et des lumières, sous-tendue par la confiance inaltérable de l'écrivain en un bonheur toujours possible.

Ses recueils ultérieurs, en particulier *la Capanna indiana* [la Hutte indienne, 1955] et *Viaggio d'inverno* [Voyage d'hiver, 1971], traduisent l'évolution d'une démarche poétique située aux confins de l'impressionnisme, sereinement en dehors des modes littéraires, qui le place parmi les principaux auteurs de sa génération, aux côtés de Giorgio Caproni et de Vittorio Sereni, de Mario Luzi, de Giorgio Bassani et d'Andrea Zanzotto. Plus près de nous, enfin, *la Camera da letto* [la Chambre à coucher, 1984] relançait le poète au centre de l'attention. L'ouvrage constitue le premier tome d'un imposant

roman écrit en vers dans la tradition de l'*Eugène Oneguine* de Pouchkine, mais qui, en l'occurrence, embrasse plusieurs siècles, au fil de la chronique patiemment réinventée de sa propre famille.

Disciple, comme son ami Pier Paolo Pasolini, du grand historien de l'art Roberto Longhi, Attilio Bertolucci compte parmi les premiers rédacteurs de la fameuse revue «*Paragone*». Scénariste remarqué de plusieurs documentaires artistiques — dont un *Naissance de l'art roman* [Nasce il Romanico] primé à Bruxelles à la fin des années quarante, — il a également mené pendant près de vingt ans une intense activité critique dans le domaine cinématographique, activité qui ne devait pas manquer de marquer en profondeur l'orientation de ses deux fils Bernardo et Giuseppe, devenus l'un et l'autre les cinéastes que l'on sait (fig. 1).

Les pages qui suivent, extraites d'un long entretien à bâtons rompus, à paraître cette année en Italie, retracent la découverte passionnée du cinéma par le poète pendant l'entre-deux-guerres, tout en éclairant sa conception esthétique d'un art qui, «pour le meilleur et pour le pire, incarne sans doute mieux que tout autre notre époque».

\*  
\* \*

— *Le cinéma n'apparaît pour la première fois qu'au chapitre XXIV de votre dernier ouvrage la Camera da letto. Nous sommes en 1928 et «le héros qui s'appelle A.» est alors âgé de dix-sept ans. Comment faut-il interpréter une découverte aussi tardive du cinéma dans le chef d'un adolescent que nous savons déjà fort attentif aux phénomènes culturels de son temps?*

— Jamais je n'aurais cru qu'un tel détail pût être relevé par le lecteur ! La date est sans doute un peu arbitraire ; reportons l'événement autour de 1925. Il n'en reste pas moins, effectivement, que le cinéma fit irruption assez tard dans ma vie. Quatre longues années de réclusion au collège Maria Luigia de Parme, puis l'isolement relatif de notre famille à la campagne en sont en partie responsables. A cela s'ajoute le peu d'attrait que présentait à mes yeux la production courante du moment. Tandis que mes compagnons se passionnaient pour les mauvais westerns de Tom Mix ou les farces de Ridolini, je ne vivais déjà que pour *la Recherche* et *les Fleurs du mal*. Par ailleurs, le plus clair de mes sorties adolescentes avait pour but le théâtre Reinach, aujourd'hui disparu, où, bien plus que l'histoire — grandiloquente à souhait, — pouvaient m'enchanter par exemple les jeux de lumière, les changements de décor, et les vers, parfois sublimes, de la *Phèdre* de D'Annunzio.

Un élément décisif devait être la rencontre de Pietrino Bianchi, mon aîné de deux ans et mon guide en bien des domaines, à un âge où je m'obstinais de tout mon être à ne pas ressembler à ces adultes si peu sympathiques d'apparence ! Allergique aux pompes désuètes de la tradition théâtrale, c'est lui qui, «petit Socrate moderne» à la façon de l'abbé Galiani, m'initia aux trésors insoupçonnés de cette nouvelle muse appelée Cinématographe. Proust et



Fig. 1.  
Attilio et Ninetta, Giuseppe et  
Bernardo Bertolucci à la fin des  
années '50. (Photo Bavagnoli)

Montale avaient au reste présidé d'emblée à la naissance de notre amitié; pouvait-on rêver meilleure garantie? En l'absence de toute information spécialisée dans la presse italienne de l'époque (la première critique régulière — encore anonyme — fut inaugurée par Filippo Sacchi dans le «*Corriere della sera*» en 1930), j'avais aussi commencé à suivre la chronique d'Alexandre Arnoux dans le journal parisien «*les Nouvelles littéraires*», dont les échos lointains et les titres évocateurs excitaient notre passion de plus en plus irraisonnée. Un jour sortit à Parme un film intitulé *Capitan Barbablù...* Les interprètes — Victor McLaglen, Edmund Lowe et Louise Brooks — étaient ceux d'*Une fille dans chaque port*, tant vanté par Arnoux. S'agissait-il du même film? Fébrilement, je tentai de rattacher les images exposées en vitrine aux commentaires de l'article en question, jusqu'à ce que je tombe sur un jeu de photos coloriées directement en provenance d'Hollywood, précisant en grandes lettres le titre original anglais: *A Girl in Every Port* [Howard Hawks, 1928]. L'après-midi promettait de voir assouvi un désir patiemment entretenu.

— *Un autre épisode mémorable est la vision de l'Aurore [Sunrise, F.W. Murnau, 1927].*

— Un épisode presque légendaire dans certains milieux, tant de fois je l'ai raconté! En compagnie de Pietrino et d'un ami plus âgé, déjà universitaire,

nous nous étions donc présentés à la toute première séance du lundi, au cinéma *Edison*, préparés de longue date à accueillir comme il se doit ce chef-d'œuvre de Murnau. Quelle ne fut pas notre déconvenue — surtout la mienne — quand on nous annonça que, les bobines n'étant pas arrivées de Bologne, la projection était reportée au lendemain ! Un brusque accès de fièvre dû à l'émotion ne me quitta pas jusqu'au matin suivant. Enfin, ponctuels, nous nous représentons tous les trois — uniques spectateurs — à la séance du mardi. J'étais assis au milieu. A peine vit-on s'animer sur l'écran les premières images, quasi cubistes — surimpressions et fondus enchaînés de bateaux et de trains en marche, suivis de ces mots prometteurs : « L'été, temps des vacances, les foules quittent les grandes villes », — que je commençai à lancer incontinent quelques coups de poing d'enthousiasme à gauche et à droite. Et mes deux compagnons de me renvoyer aussitôt dix rangs derrière eux afin de me laisser savourer en solitaire la magie incomparable, la nouveauté si poétique de ces images parfaitement cadencées, toujours en mouvement...

Le sujet, inspiré d'un roman assez quelconque d'Hermann Sudermann, rappelle un peu celui d'une *Tragédie américaine* de Dreiser, que von Sternberg allait également porter à l'écran peu après. Janet Gaynor et George O'Brien formaient un couple de jeunes paysans dans une campagne plutôt abstraite qui évoquait autant l'Allemagne que l'Amérique du reste (fig. 2). Lui s'éprenait d'une fille perdue de la ville et projetait de tuer son épouse lors d'une promenade en barque sur le lac, mais, pris de remords, finissait par renoncer à son idée. Alarmée par son attitude équivoque, la femme prenait la fuite, aussitôt leur esquif avait-il touché la berge. L'homme la rattrapait au vol alors qu'elle venait de monter dans un tramway vicinal traversant le bois avant de les conduire au cœur de la ville. Au-delà des vitres du tram presque vide, qui tournait et tournait en faisant mille arabesques, comme par enchantement le paysage se métamorphosait peu à peu sous nos yeux, à l'arrière-plan de ce couple immobile, déchiré, muet, sans espoir. Un moment inoubliable, marqué par un bonheur absolu d'expression. Appelé aux Etats-Unis, Murnau était loin, on le voit, d'avoir renoncé aux qualités qui avaient assuré sa réputation en Europe ; en misant sur lui, Hollywood manifestait de son côté d'indéniables préoccupations artistiques.

— *Comment se déroulait la vie cinématographique à Parme, à la fin des années vingt ?*

— Comme dans toutes les villes de province de l'époque, j'imagine. Il y avait donc quatre cinémas : l'*Edison*, le *Lux*, le *Centrale* et l'*Orfeo* — qui est toujours resté le plus « chic ». Les films étaient bien sûr accompagnés par un pianiste, lequel s'aventurait parfois à glisser une chevauchée des Walkyries en plein western, ce qui ne manquait jamais de piquant... surtout dans la cité de Verdi ! Les dernières années, l'*Orfeo* avait même monté un petit orchestre de dix musiciens dirigé par une femme, la propre fille de l'illusionniste Watry, fameux naguère dans la région. Quant au *Centrale*, il prévoyait en outre un spectacle de music-hall lors de la séance du soir — avec trapézistes et prestidi-



Fig. 2. George O'Brien et Janet Gaynor dans *l'Aurore* [F.W. Murnau, 1927]. (Cl. Cinémathèque Royale de Belgique)

gitateurs, comiques et chanteurs — qui disparut lui aussi à la naissance du parlant.

Comme il n'y avait pratiquement pas de publicité ni d'information dans les journaux, de temps à autres nous avions la surprise de découvrir quelques merveilles comme la *Jeanne d'Arc* de Dreyer [1928], au milieu de productions sans ambition. Parmi les souvenirs les plus marquants, je citerais, dans le désordre, les tout premiers westerns de Ford — *le Cheval de fer* [The Iron Horse, 1924] et les *Trois sublimes canailles* [Three Bad Men, 1926], — la *Thérèse Raquin* de Feyder [1928], le *Napoléon* d'Abel Gance [1927] et les films de Fritz Lang — *Métropolis* [1926], *les Espions* [Spione, 1928], *la Femme sur la lune* [Die Frau im Mond, 1929]. Il y avait encore un intéressant *Joueur d'échecs* [Raymond Bernard, 1927], et puis Chaplin et Clair, évidemment, Stroheim, Vidor et tant d'autres...

— *C'était l'époque de la Grande Parade de Vidor...*

— *The Big Parade* [1925] est le film qui l'a rendu célèbre, je sais, mais je n'ai pu le voir pour la première fois que beaucoup plus tard, en ciné-club. Une œuvre très forte, avec notamment cette course de la femme — Renée Adoré — derrière le camion, qui anticipe un peu celle de la Magnani dans *Rome, ville*

ouverte [Roma, città aperta, Roberto Rossellini, 1946]. En revanche, je me rappelle fort bien *la Foule* [The Crowd, 1928], avec ce sens si concret, presque «néo-réaliste» avant la lettre, de la vie d'une métropole et le problème crucial du chômage à la veille du «crack» de 1929. Il y avait la scène bouleversante du protagoniste accompagné de son enfant, sur le point de se jeter du pont surplombant la voie ferrée, qui est digne du meilleur De Sica. Peu après, déguisé en clown, il en était réduit à faire l'homme-sandwich, en mettant en relief les mérites d'un détachant dont le slogan, tellement efficace que je l'ai gardé en mémoire, disait : «Nettoie tout, même les mauvaises consciences!».

Puis ce fut son chef-d'œuvre, *Hallelujah!* [1929], dont Bardèche et Brasilach ont dit très justement qu'il avait pour la première fois fait «écouter le silence» au cinéma. J'ai lu par la suite qu'on reprochait au film de n'avoir pas clairement posé la question des Noirs aux Etats-Unis en termes marxistes : une remarque absurde si l'on songe à l'audace extrême que représentait déjà à l'époque le fait de consacrer un long métrage entier à des gens de couleur, et de les montrer comme des personnes humaines, animées des mêmes passions que les Blancs. (Encore que le message fut loin d'être perçu par tout le monde : un spectateur qui se trouvait dans la salle, surpris de voir un des personnages au clavier d'un harmonium, s'exclama brusquement dans mon dos : «Ça alors, un harmonium en Afrique!». De toute évidence, il n'avait pas compris que le film traitait de la condition des esclaves... en Amérique.)

— *Stroheim, pour sa part, était alors au faîte de la gloire, tant comme acteur que comme metteur en scène.*

— Je me souviens qu'une fin de saison, on avait projeté le diptyque de *Symphonie nuptiale* [The Wedding March, 1928] deux semaines consécutives (fig. 3). La distribution italienne l'avait annoncé comme s'il s'agissait d'un film à épisodes, à la façon d'un *serial*. Une scène, la procession du Corpus Domini, était même présentée en couleurs, entièrement peinte à la main. Le second volet, qu'on oublie souvent aujourd'hui, s'intitulait *Mariage de prince* [Honeymoon] et se déroulait au Tyrol. L'une des deux actrices, Faye Wray, allait devenir quelques années plus tard l'immortelle hégérie de King Kong... Une autre scène m'avait impressionné aussi dans *Folie de femmes* [Foolish Wives, 1921]. Stroheim était, comme toujours, impeccable dans sa tenue d'officier de cavalerie. Pour autant que la mémoire ne me trahisse pas, il me semble qu'il giflait un rival étrangement immobile ; le manteau de ce dernier, posé en cape sur ses épaules, s'ouvrait alors pour nous laisser voir que le personnage en question n'avait plus de bras!...

— *Une autre amitié importante de ces années-là fut celle de Cesare Zavattini. Comment l'avez-vous connu?*

— «Za», encore étudiant à l'université, avait à peine plus de vingt ans. Pendant deux mois, il fut mon suppléant d'italien au lycée Romagnosi. Sa grande passion du moment était le théâtre — surtout Ibsen et Pirandello, bien qu'une rencontre avec ce dernier, de passage à Parme, devait profondément le



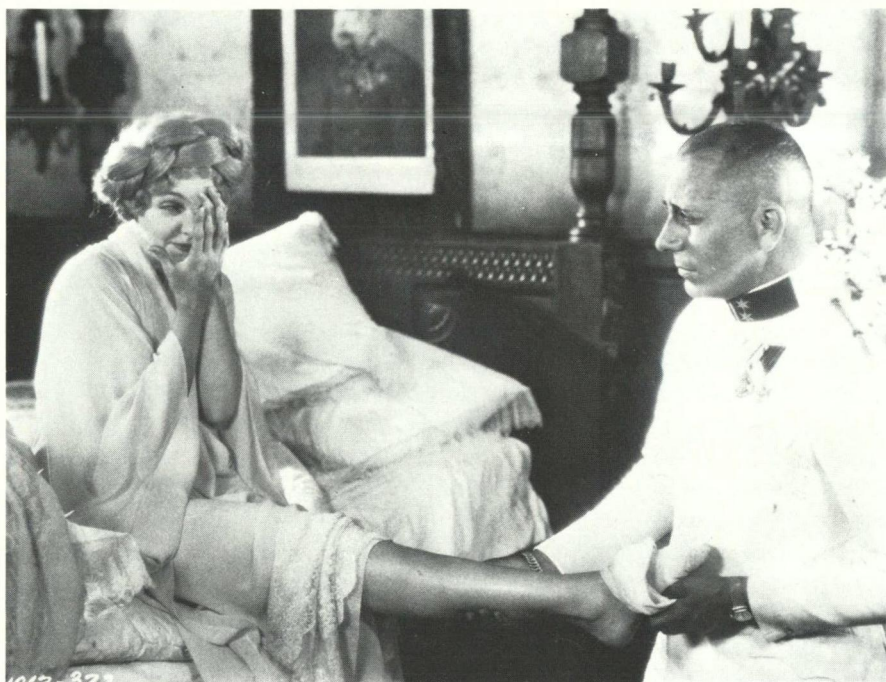


Fig. 3. Zazu Pitts et Eric von Stroheim dans *Symphonie nuptiale* [Stroheim, 1928]. (Cl. C.R.B.)

décevoir. Le cinéma, par contre, lui semblait un produit bâtard, et même quelque peu vulgaire. Aussi Pietrino Bianchi et moi l'emmenâmes-nous de force à la projection de *la Ruée vers l'or* [The Gold Rush, Chaplin, 1925] que nous venions de découvrir, extasiés, le jour précédent. Comme pour saint Paul, ce fut pour lui la Fulguration. Promu rédacteur en chef de la «*Gazzetta di Parma*», quelques années plus tard, il en confia à Pietrino la première chronique cinématographique hebdomadaire<sup>1</sup>. Nous étions à mille lieues de nous douter qu'il deviendrait vingt ans après, aux côtés de De Sica, l'infatigable

<sup>1</sup> Installé à Milan après la guerre, Pietro Bianchi (1909-1976) deviendra pour sa part le responsable des pages culturelles du grand quotidien «*Il Giorno*», dès sa fondation en 1956. Parmi ses nombreuses publications dans le domaine qui nous intéresse, citons *H.G. Clouzot* (Guanda, 1951), *L'occhio del cinema* (Garzanti, 1957), *Storia del cinema* en collaboration avec F. Berutti (Garzanti, 1957), *Cinema d'oggi* en collaboration avec M. Gromo, M. Soldati et C. Zavattini (Vallecchi, 1958), *Francesca Bertini e le dive del cinema muto* (UTeT, 1969), *Maestri del cinema* (Garzanti, 1972), *L'occhio di vetro I. Il cinema degli anni 1940-1943* (Il Formicchiere, 1978), *L'occhio di vetro II. Il cinema degli anni 1945-1950* (Il Formicchiere, 1979), *Il Portoghese discreto. Raccolta dei corsivi apparsi sulla «Gazzetta di Parma» tra il 1934 e il 1940* (Parme, Artigrafica Silva, 1985). Il a en outre édité chez Cappelli les volumes consacrés à *la Viaccia* de Bolognini (1961), ainsi qu'à *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965) et *Ludwig* (1973) de Visconti.

artisan du néo-réalisme que l'on sait, avec *Sciuscià* [1946] et *le Voleur de bicyclettes* [Ladri di bicicletta, 1948], *Miracle à Milan* [Miracolo a Milano, 1950] et *Umberto D* [1952].

— *Toujours dans la Camera da letto, vous définissez le cinéma à l'image d'un refuge, d'une compensation — « refuge à l'arrivée d'une saison peu clémente, / compensation au séjour prolongé de N. dans une ville étrangère », — comme s'il s'agissait du palliatif idéal d'une existence non vécue au sens plein du terme...*

— En fait, cette passion du cinéma n'était pas aussi exclusive. Elle allait de pair avec notre attention pour la peinture moderne d'un Matisse, d'un Braque, d'un Picasso ; avec l'enthousiasme que pouvaient susciter en nous les disques encore rarissimes de Louis Armstrong ou de Duke Ellington. De plus, il ne faut pas oublier que ces années de profonde transformation appelaient une constante effervescence artistique. Ce qui nous passionnait, c'était d'assister « en direct » à la naissance même d'un nouveau langage expressif — avec son vocabulaire, sa syntaxe — auquel presque chaque nouveau film contribuait à sa façon par l'une ou l'autre invention.

L'heure était à la recherche, à l'expérimentation, spécialement en France — avec L'Herbier, Delluc et toute l'avant-garde — et en Allemagne, où cette extraordinaire liberté de création fut favorisée, au départ, par le gouvernement de Weimar qui tenait à diffuser une image positive du pays, tout juste sorti de la Grande Guerre, à travers ce moyen d'expression populaire par excellence qu'était le cinéma. Ces années, je le répète, étaient des années merveilleuses à cet égard : une période irremplaçable. Nous étions à la veille de « l'avènement » du parlant et l'image avait atteint son degré d'expressivité maximal. Le 7<sup>e</sup> Art venait de trouver son visage ; c'était le cinéma à l'état pur.

Un exemple : *Variétés* de Dupont [1925], un film allemand de la « Nouvelle Objectivité », comme on l'appelait, dont l'action se déroulait dans un cirque. Emil Jannings y tuait par jalousie l'amant de sa compagne, Lya de Putti. Nous n'assistions pas au crime proprement dit, mais il y avait ce plan rapproché de l'assassin présenté de dos, avec ses énormes épaules, qui se penchait pour se tremper les mains dans un bassin d'eau dont nous voyions alors le contenu s'obscurcir à vue d'œil... Seul le cinéma, et le cinéma de cette époque en particulier, pouvait inventer un effet aussi parfaitement suggestif. Coppola a d'ailleurs redéveloppé cette idée, m'a-t-on raconté, dans un de ses derniers films [*The Outsiders*, 1983].

— *C'est Murnau qui dira que le cinéma parlant est arrivé trop tôt, alors que l'on commençait à peine à maîtriser le muet.*

— Et c'est Murnau aussi qui devait signer *le Dernier des hommes* [Der letzte Mann, 1924] en réalisant cette gageure de ne pas introduire un seul dialogue dans son film, fût-il écrit en toutes lettres sur un carton noir. Ce sont de



Fig. 4. Renée Falconetti dans *la Passion de Jeanne d'Arc* [C.Th. Dreyer, 1928]. (Cl. C.R.B.)

telles inventions qui font le charme irremplaçable du moment où elles apparaissent pour la première fois, même si par après celles-ci sont inévitablement destinées à tomber dans le domaine public. On retrouve le même phénomène en peinture. Prenons Raphaël : la perspective est parfaite, mais on n'y fait même plus attention ; ce n'est pas ce qui compte dans son œuvre. Par contre la perspective est pure poésie chez Piero della Francesca. C'est elle la véritable protagoniste de la *Flagellation* d'Urbino, de même que le montage parallèle est le véritable protagoniste d'*Intolérance* de Griffith [1916], et on pourrait en dire autant du tout premier «travelling» utilisé par Pastrone dans *Cabiria* [1914] ou des inoubliables gros plans de Dreyer (fig. 4).

Cela dit, ces intuitions formelles, ces moments de grâce, il peut tout aussi bien arriver de les trouver, à l'insu même de l'auteur, dans des œuvres généralement tenues pour mineures en raison d'un sujet... moins «noble». Je songe à deux films probablement oubliés qu'interpréta Ivan Mosjoukine après son arrivée en France : l'un était un très beau *Michel Strogoff* [Tourjansky, 1925] ; l'autre s'intitulait *le Lion des Mogols* [Epstein, 1924]. Peu importait l'histoire ; il suffisait d'une séquence efficace en soi, d'un mouvement de caméra, d'une solution technique inattendue, mais profondément *juste* là où elle était employée, pour passer aussitôt d'une écriture de caractère fonctionnel — c'est-à-dire de la «prose» — à ce que l'on peut appeler la «poésie».

— Cette attention à la primauté expressive de l'image fait songer à la polémique conduite par Chaplin aux débuts du cinéma parlant, et à la caricature fameuse du discours d'inauguration sur laquelle s'ouvrent les Lumières de la ville [*City Lights*, 1931].

— Chaplin, en effet, «résista» plus longtemps que tout le monde à l'avènement du parlant, même si par la suite il se révélera, dans *Limelight* [1952], un authentique poète du verbe, lorsque Calvero évoque par exemple «l'élégante mélancolie du crépuscule» (fig. 5)... Pirandello lui-même, dont l'œuvre entière n'est pourtant qu'un dialogue sans fin, considérait qu'on parlait dix fois trop au cinéma, et Tati a prouvé plus tard, de façon «héroïque», que l'on pouvait très bien se passer de la parole à l'écran. L'essentiel, comme en toutes choses, est d'arriver au juste milieu, à cet équilibre où les mots retrouvent le naturel, mais aussi la nécessité, de la vie courante.

Toujours est-il que je fus loin de refuser en bloc la naissance du cinéma sonore: les premiers échos qui nous parvinrent dans le sillage du *Fou chantant*, avec Al Jolson [*The Singing Fool*, Lloyd Bacon, 1928], comblaient bien trop ma passion pour ce *jazz hot* dont le livre du Belge Hugues Panassié allait bientôt nous révéler la fabuleuse histoire... L'âge d'or du muet reste un moment, un moment qui portait peut-être en soi quelque chose de proche de la perfection, mais qui n'était malgré tout qu'une étape. Il était juste que cet art ayant à peine atteint l'âge adulte trouve à présent sa voix, de manière à pouvoir poursuivre son chemin vers la maturité.

— *Le fascisme était alors bien implanté en Italie. Dans quelle mesure le poids de la dictature se ressentait-il au niveau du spectateur privilégié que vous étiez?*

— En 1930, je me lance donc, sans grand enthousiasme, dans des études de Droit — qui n'auront en réalité d'études que le nom! En quatre ans, je ne présenterai, je crois, qu'un seul examen, l'essentiel de mon avidité se portant entre-temps sur la lecture, le cinéma et puis, naturellement, la poésie (le recueil *Fuochi in novembre* date précisément de ces années-là). L'Italie fasciste avait été l'un des premiers pays à reconnaître l'Union Soviétique à l'échelon diplomatique, ce qui nous valut de voir circuler un certain nombre de films russes dans la Péninsule à cette époque, dont *les Ailes du serf* qui devait être une sorte de première mouture muette d'*Ivan le terrible* [Kryl'ja holopa, Youri Taritch, 1926] (fig. 6), et surtout ce beau film réalisé par une femme, *le Village du péché* [Baby rjazanskie, Olga Preobrajenskaia, 1927]. Toute la partie concernant la Révolution d'octobre en avait été coupée à l'insu du public italien, mais la magie de ces grands espaces et des champs de blé qui s'étendaient à perte de vue demeurait intacte. Peu de temps après, *le Chemin de la vie* de Nicolaï Ekk [Putevka v žizn, 1931] devait d'ailleurs triompher à Venise...

Toutefois le cinéma américain se taillait déjà la part du lion avec Ford, Hawks et Vidor, mais aussi avec la *sophisticated comedy* et tous les *musicals*. Mamoulian nous proposait également ses premières expériences de cinéma en



Fig. 5. Claire Bloom et Charlie Chaplin dans *Limelight* [Chaplin, 1952]. (Cl. C.R.B.)

couleurs — *Becky Sharp* [1935], d'après *Vanity Fair* de Thackeray, — tandis que, en prise directe sur l'actualité, les films sur la Prohibition commençaient à faire leur apparition. De façon assez grotesque, notre censure nationale tentait souvent, par le biais du doublage, d'affubler les *mafiosi* d'Outre-Atlantique de patronymes aux résonnances étrangement hispaniques! *Scarface* [Hawks, 1932] et *Little Caesar* [Melvyn Le Roy, 1930] ne sortiront, pour les mêmes raisons, qu'après la guerre: tout rapprochement avec Mussolini et ses tristes sicaires eût été par trop inconvenant au cours de la décennie précédente... Le vieux continent restait un peu en retrait, même si de Marlène à Garbo, sans oublier Lubitsch, c'est lui qui continuait à fournir aux Etats-Unis quelques-unes de ses meilleures cartes. Ford lui-même subit clairement l'influx de l'Europe et la leçon d'un certain expressionnisme dans ses œuvres les plus intellectuelles, comme *le Mouchard* [The Informer, 1935], *Toute la ville en parle* avec Edgar G. Robinson [The Whole Town's Talking, 1935] ou *le Long Voyage* d'après O'Neil [The Long Voyage Home, 1940].

Après la campagne d'Abyssinie, cependant, en représaille au refus de l'Italie de transférer en Amérique les gains réalisés ici avec leurs films, les *Big Four* cessèrent de nous approvisionner en nouveautés, ce qui explique en partie le succès inattendu de maisons mineures, telles que la *RKO* symbolisée par le

couple Ginger Rogers et Fred Astaire. Compte tenu de la guerre, cet embargo, cet isolement soudain allait durer près de dix ans. (En fait, le seul film américain distribué durant les hostilités fut, je crois, *Seuls les anges ont des ailes* [Only Angels Have Wings, 1939], une mémorable évocation à la Faulkner au travers de laquelle Hawks dépeignait en quelque sorte sa propre expérience d'aviateur militaire). Il fallait se replier alors sur les comédies légères de Camerini ou sur les drames historiques de la *London Film* de Korda, ou encore sur les quelques films français qui nous parvenaient — surtout René Clair, Carné et Duvivier, — souvent édulcorés eux aussi par les ciseaux sournois de la censure. Ainsi n'apprîmes-nous que bien plus tard le suicide final du *Jour se lève* [Carné, 1939], tout comme on nous avait évidemment caché que le Gabin de *Quai des brumes* [Idem, 1938] était un déserteur... Quant à Renoir, enfin, nous ne le connaissions presque que par ouï-dire, bien que le fascisme ait assez curieusement laissé passer cet hymne au Front Populaire qu'était *la Marseillaise* [1937].

— *Le ciné-club de Parme fut, dans les années trente, avec celui d'Imola, l'un des premiers d'Italie. Quelle part avez-vous joué dans cette initiative historique ?*

— Quarante ans après les frères Lumière, il était juste que le 7<sup>e</sup> Art commence à regarder derrière lui, et un groupe de jeunes universitaires s'attela autour de 1935 à mettre sur pied les premiers « cercles du cinéma », grâce entre autres à l'entremise et aux encouragements de Roberto Longhi<sup>2</sup> qui, grand ami d'Umberto Barbaro<sup>3</sup>, réussit à nous faire obtenir quelques pièces rares du *Centro Sperimentale*. *Cap Folorn* de Dupont [Menschen im Käfig, 1930] fut présenté lors de la séance inaugurale, suivi de la *Symphonie nuptiale* de Stroheim, dont je dus même conserver les bobines sous mon lit pendant tout un mois, en attendant que quelqu'un se décide à venir les rechercher de Rome en voiture ; trop facilement inflammable, on interdisait alors le transport de la pellicule en chemin de fer ! Critique affirmé de la « *Gazzetta* », Pietrino Bianchi patronnait vaguement le cercle de Parme, tandis qu'un jeune disciple de Longhi, Alberto Graziani, animait celui d'Imola. La collaboration entre nos

<sup>2</sup> Est-il besoin de présenter ici le fondateur de la revue « *Paragone* », qui compte parmi les plus illustres historiens de l'art de ce siècle ? Pour qui l'aurait oublié, les travaux de Roberto Longhi (1890-1970) contribuèrent de manière décisive à « révéler » l'œuvre de Giotto et de Masaccio, de Piero della Francesca et du Caravage.

<sup>3</sup> Dramaturge et romancier, théoricien et cinéaste, Umberto Barbaro (1902-1959) participa à la fondation du fameux *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Rome, l'un des premiers établissements professionnels spécialisés dans l'enseignement des arts de l'audiovisuel, créé à l'initiative de Mussolini en 1935, dans le cadre de la réorganisation de l'industrie cinématographique italienne qui vit également la naissance des studios de Cinecittà. On lui doit entre autres deux remarquables documentaires artistiques réalisés en collaboration avec Roberto Longhi : *Carpaccio* (1947) et *Caravaggio* (1948).

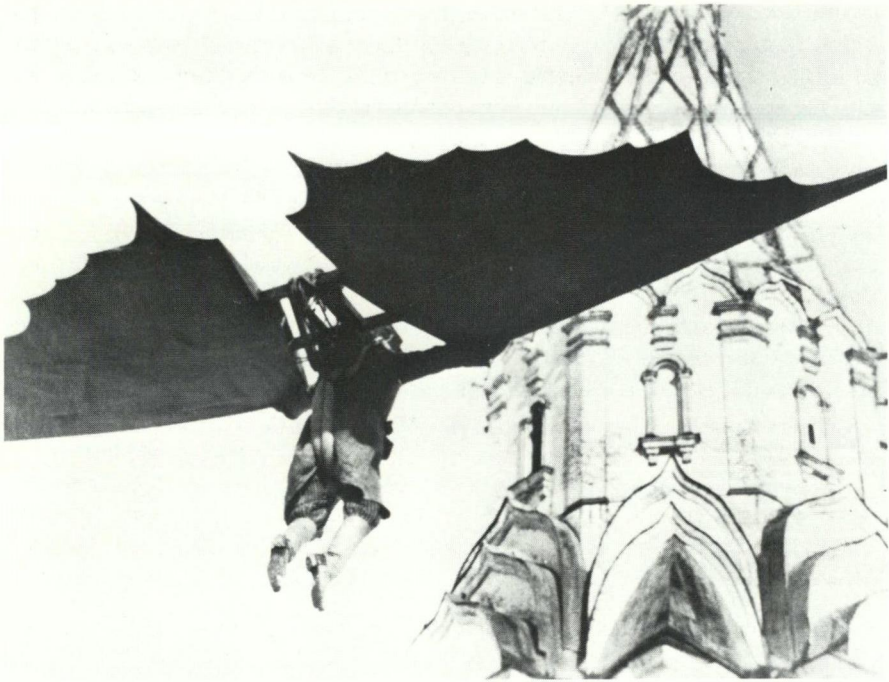


Fig. 6. Une image des *Ailes du serf* (ou *Ivan le terrible*) [Youri Taritch, 1926]. (Cl. C.R.B.)

deux *Ciné-GUF*, comme on les appelait en ce temps-là<sup>4</sup>, consistait principalement à nous échanger les films dont nous disposions. Tout au plus, je me limitais à jouer les « éminences grises », dans la mesure où, par bonheur, la partie organisatrice m'échappait complètement ! Je m'obstinais par ailleurs à refuser d'adhérer officiellement à un groupement d'origine fasciste, même si l'appartenance aux *GUF* n'engageait en fait à aucune compromission réelle.

Mon diplôme de Lettres en poche, tout juste sorti des cours de Longhi à Bologne, je commence à enseigner l'Histoire de l'Art au collège Maria Luigia, en 1938. L'originalité relative de mon programme tenait sans doute à l'idée d'y intégrer d'emblée l'histoire du cinéma, ce qui me semblait assez naturel pour un art qui fait la synthèse de tous ceux qui l'ont précédé. Je proposai

<sup>4</sup> D'après le sigle des *Gioventù Universitarie Fasciste* (GUF), les Jeunesses Universitaires Fascistes dont émanèrent d'emblée les groupements s'étant donné pour mission de coordonner la promotion et la diffusion de la culture cinématographique dans la Péninsule. L'historien Gian Piero Brunetta, de l'Université de Padoue, s'étend sur l'importance fondamentale jouée en réalité par ce mouvement dans la formation d'une génération entière de critiques et de cinéastes directement à l'origine de l'Ecole néo-réaliste (voir le chapitre *Il cinema nei GUF*, in : *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, 1979, pp. 342-359).

notamment à mes élèves la lecture critique du catalogue d'une petite cinémathèque «idéale» en 8 mm, dénichée chez un photographe bolonais. Par la suite, une pièce fut mise à notre disposition à l'Université, et c'est ainsi que toute une génération de jeunes put découvrir à Parme, sur un projecteur Pathé-Baby, le *Faust* de Murnau sur son tapis volant [1926], le *Voyage imaginaire* de René Clair [1925], ou la *Petite Marchande d'allumettes* de Renoir [1928], mais aussi le *Merveilleux Mensonge de Nina Petrovna* avec Brigitte Helm [Die wunderbare Lüge der Nina Petrovna, H. Schwartz, 1929], le *Chant du prisonnier* tiré du roman de Leonard Frank *Karl und Anna* [Heimkehr, Joe May, 1928], ou encore le *Kean* de Volkoff [1923-24] interprété par Mosjoukine, avec son étonnant montage quasi pré-eisensteinien ! J'avais réussi à éveiller la conscience «archéologique» des classes dont je m'occupais. Le flambeau était transmis, et l'avenir du ciné-club paraissait assuré en dépit des années difficiles. C'est en sortant d'une projection de *Tabou* [Tabu, Murnau, 1931], dont la copie avait été apportée de Milan par Lattuada et le frère de Comencini, que nous devons apprendre, le matin du 10 juin '40, l'entrée en guerre de l'Italie.

— En 1946, après avoir abandonné l'enseignement, vous héritez pendant trois ans de la critique cinématographique de la «Gazzetta di Parma», avant de poursuivre cette activité à Rome, jusqu'en 1964<sup>5</sup>. Vous est-il arrivé de mal-mener quelques films en particulier ?

— Certains films trop acclamés, sans doute, mais il a toujours été dans mon caractère de chercher à aider plutôt, dans la mesure de mes moyens, les œuvres qui risquaient de connaître moins de succès, comme *Goupi mains-rouges* de Jacques Becker [1943] ou *Brève rencontre* [Brief Encounter, 1945] (mal accueilli à sa sortie en Italie, ce beau film de David Lean, dans la lignée d'un Tchekov ou d'une Katherine Mansfield, eut heureusement sa revanche quelques années plus tard !). C'est pour les mêmes raisons que je défendis aussi *A bout de souffle* [1959] et *Vivre sa vie* [1962] de Godard, dont la grâce et la nouveauté, l'audace d'écriture et l'invention formelle — en un mot la vitalité — me parurent d'emblée celles d'un poète authentique, ce qui était loin d'être l'avis unanime des critiques officiels du moment... Aujourd'hui encore, trop souvent ces derniers semblent n'attacher d'importance qu'au sujet, aux «belles images» ou au jeu des acteurs, et passent tout à fait à côté

<sup>5</sup> Sitôt installé à Rome, l'écrivain collaborera de façon régulière aux journaux «*Il Momento*» et «*Giovedì*» entre 1952 et 1955, ainsi qu'à l'éphémère «*Telesera*» en 1960. Plusieurs réflexions occasionnelles paraîtront parallèlement dans les revues «*Sequenze*» et «*Paragone*». Toutefois sa contribution la plus soutenue en la matière concerne la responsabilité de la rubrique cinéma, assurée pendant dix ans sur les ondes du 3<sup>e</sup> programme de la RAI, jusqu'en 1964. «Par négligence autant que par coquetterie», Attilio Bertolucci avoue n'avoir conservé aucun double de ces textes. La persévérance de quelque archéologue à la limite de l'inconscience réussira-t-elle à recomposer un jour ce précieux corpus, dispersé pour l'essentiel dans les archives borgésiennes de la radio italienne ? Seule l'année 1963 a jusqu'à présent été mise au jour, grâce à l'intervention de M. Giorgio Bassani.





Fig. 7. Les partisans de *Paisà* recueillent le corps sans vie d'un des leurs, flottant à la dérive dans le delta du Pô [Rossellini, 1946]. (Cl. C.R.B.)

de ce « plaisir du texte » si fondamental évoqué par Barthes. Combien d'articles pourraient être écrits, en effet, sur la seule base de la lecture du synopsis...

Ce que je veux dire, c'est que si *Paisà* ou *Rome, ville ouverte* [1946] sont restées des œuvres importantes, elles le doivent davantage à l'instance poétique qu'à l'instance politique. Le miracle qui les distingue à mes yeux, c'est le corps martyrisé de ce partisan qui dérive calmement dans la lumière blanche de Comacchio, à l'embouchure du Pô (fig. 7), ou encore les enfants qui assistent à l'exécution du prêtre derrière la clôture, avec la ville qui se devine à l'arrière-plan; c'est le fait que Rossellini ait réussi à dire « ces choses-là » à travers « ces images-là »... De même, il aura fallu attendre un critique anglais pour éviter le lieu commun du « film pasolinien » à propos de *la Commare secca* [Bernardo Bertolucci, 1962] et mettre en évidence, au-delà de l'enquête sans fard sur le meurtre d'une prostituée des faubourgs romains, le travail sur le temps qui passe et sur la lumière qui change, au cours de cette journée fatale de soleil et de pluie, entre Monteverde et les anciens jardins de l'EUR. N'oublions pas que le devoir d'un artiste consiste entre autres à réaliser une œuvre à l'encontre de l'idéologie traditionnelle de celle-ci. Ainsi, en dépit des thèmes religieux, le Corrège reste-t-il avant tout un peintre sensuel. Il s'agit donc de savoir lire une œuvre d'art, non seulement « au-delà » du sujet, mais aussi « contre » le sujet.

— Vous souscrivez en somme à l'idée de Wim Wenders, lorsqu'il proclame que les histoires, au cinéma, ne sont finalement que des « prétextes » qui servent à produire des images.

— Ce n'est pas tout à fait faux. D'ailleurs, l'un des derniers films de Wenders le confirme en quelque sorte par l'absurde. Pour la première fois il s'est retrouvé avec un sujet peut-être trop écrit, et la mise en scène de *Paris, Texas* [1984] a nécessairement perdu en « vibration » par rapport à ses réalisations précédentes ; comme si le texte de Sam Shepard l'avait inhibé. Non, le vrai cinéma chez Wenders, c'est dans l'étonnante séquence finale de *l'Etat des choses* [Der Stand der Dinge, 1982] qu'on le trouve... Je ne sais pas, sans doute est-ce là une déformation professionnelle du poète impénitent que je suis. Que ce soit au cinéma, comme dans la littérature, ou même en musique, ce que j'ai toujours recherché, ce sont ces moments lyriques, apparemment communs, mais profondément chargés de poésie, qui, à la limite, font passer l'action, la psychologie des personnages ou la structure de l'œuvre au second plan, et que Joyce, pour la première fois, en parlant des *Gens de Dublin*, définit par le terme d'« épiphanies ». Autrement dit, la révélation soudaine d'une certaine qualité des choses, une suite de moments où même le drame peut acquérir une vie artistique permanente, absolue, dans une joie spirituelle qui permet au créateur, d'abord, puis au spectateur, de s'élever au-dessus des contingences et des misères de la vie. Maintenant, que ce soit clair : si c'est toujours l'expression qui transcende le sujet au bout du compte, il est évidemment excessif de ne ramener l'apport de l'histoire qu'à un simple prétexte. Dans ce sens — et dans ce sens seulement — on peut dire que le principal contenu devient le style, l'expression de l'idée au travers de la forme. Ce qui nous ramène une fois encore à Longhi, et à la façon dont il concevait l'Histoire de l'Art et la « lecture » des tableaux.

Casarola, été 1985

COLLOQUE STYLE ET TECHNIQUE  
DANS L'ŒUVRE DE WATTEAU  
le 22 novembre 1986



## COMPTES RENDUS DES COMMUNICATIONS

Le colloque Watteau s'est inscrit dans l'optique des recherches menées au sein du groupe de travail de l'ICOM: *Investigation scientifique des œuvres d'art*<sup>1</sup> et a été organisé sous l'égide du Comité national belge.

Parallèlement une exposition didactique sur le thème *Watteau, technique picturale et problèmes de restauration* s'est tenue à l'Université Libre de Bruxelles du 22 novembre au 12 décembre 1986. Elle comptait de nombreux panneaux illustrés de photographies provenant de divers musées et organismes scientifiques, et, pour la majorité, du Laboratoire de Recherche des Musées de France et du Service de Restauration des Peintures des Musées Nationaux français.

L'objectif poursuivi par ces deux manifestations était triple: présenter la synthèse des connaissances sur la technique picturale du maître et le processus d'élaboration de ses œuvres, et établir le bilan des données nouvelles apparues à l'occasion de la restauration des peintures ou lors de leur confrontation à l'exposition. Enfin, inciter les historiens de l'art à entreprendre l'important travail de recherche qui reste à mener pour vérifier le bien fondé des observations techniques réalisées jusqu'ici, en les comparant aux œuvres non encore investiguées.

Le colloque, en particulier, constitue une manifestation analogue à celle organisée à Milan à l'initiative de C. Gallone Galassi sur l'*investigation scientifique des peintures de Raphaël*. Ces deux symposiums attestent le dynamisme du groupe de travail entre les réunions triennales et se présentent comme une contribution à l'élaboration d'une histoire des techniques comparées, effort entrepris — et que l'on souhaite voir se poursuivre — à un niveau international.

<sup>1</sup> (Coordinateur: Christian Lahanier, coordinateur-adjoint du sous-groupe « Investigation scientifique des peintures »: C. Périer-D'Ieteren).

Les membres du Comité de rédaction des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie remercient vivement l'ICOM pour sa participation financière à la publication des tirés-à-part réunissant les comptes rendus des communications ou l'intégralité de celles-ci pour les intervenants dont l'étude n'avait pas paru dans le catalogue *Watteau, technique picturale et problème de restauration*, Bruxelles, 1986 (*Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. Cahier d'Etudes*, 1).

## UNE ŒUVRE RETROUVÉE DE WATTEAU

Huguette COURTEAUX-ÉNAULT

*« Nous sommes persuadés qu'un tel ensemble sans précédent ne contribuera pas seulement à réévaluer l'importance de l'artiste dans l'art français et européen, mais conduira également à de nouvelles recherches. »*

Cette phrase, avalisée par les trois conservateurs responsables de l'exposition célébrant le tricentenaire de la naissance d'Antoine Watteau en 1984, ouvrait de nouvelles perspectives quant à la compréhension du peintre et de son œuvre.

Déjà à cette époque, j'étais chargée d'étudier un tableau dont la situation officielle est exprimée, encore actuellement, en ces termes: «les vicissitudes du tableau sont inconnues» (*Tout l'œuvre peint de Watteau*, Flammarion 1970).

La découverte de l'estampe: «Pour garder l'honneur d'une belle...» (Paris, B.N., Cabinet des Estampes) suivie des indications Watteau pin<sup>x</sup> et Cochin sculp<sup>t</sup>, dans le Recueil Jullienne, véritable inventaire gravé de l'œuvre dessiné et peint d'Antoine Watteau, orientait mes recherches vers ce peintre.

Le moins contestable dans cette peinture est qu'elle nous soit parvenue dans un état différent de son aspect initial. La composition plus grande, ainsi qu'en témoigne la gravure, a permis d'effectuer la conversion nécessaire pour trouver les dimensions d'origine: (anc. 130 × 165 - act. 89,5 × 105). La réduction du tableau faisant disparaître le docteur à droite et la marmotte du premier plan à gauche a causé l'apparition de plantes et fleurettes inexistantes dans la gravure, que l'analyse stylistique, l'expertise scientifique et des documents historiques confirment comme étant de la main de Watteau. Il s'agissait donc de tenter d'éclairer le mystère d'un tel changement et répondre à l'hypothèse selon laquelle la transformation du tableau n'était pas accidentelle, mais la conséquence directe de faits historiques précis et d'une démarche volontaire de la part de l'artiste<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cette recherche fait l'objet d'une thèse de Doctorat à l'Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne - en art et science de l'art, sous la direction de Monsieur Bernard TEYSSÉDRE.

Le double titre de notre thèse, *Une œuvre retrouvée de Watteau: Commedia dell'arte? Ou la métamorphose d'un sol*, quelque peu énigmatique, repose sur deux problèmes fondamentaux. Comment expliquer que deux comédiens célèbres de la Comédie Française soient mêlés, sur un même plateau, à des comédiens du Théâtre de la Foire et jouent une scène précise issue de la Commedia dell'arte? Cela aurait-il entraîné les modifications apportées au tableau? Contrairement à la gravure, la découverte de la peinture a rendu possible une identification des protagonistes.

Les portraits de grandes dimensions du tableau sont à rapprocher de deux gravures de Louis Desplaces — d'après les dessins de Watteau — de la série des Figures Françaises et Comiques, au bas desquelles paraissent les noms de Mademoiselle Desmares, notre guitariste et Colombine, puis de Philippe Poisson, l'amant ou Léandre. Charlotte Desmares, célèbre comédienne de la Comédie Française, est aussi la maîtresse intermittente du Duc d'Orléans, futur Régent, dont elle eut une fille en 1700 — Philippe-Angélique de Froissy, future Comtesse de Ségur. Philippe Poisson, quant à lui, est fils et petit-fils d'une illustre lignée d'acteurs de la Comédie Française, les inventeurs du rôle de Crispin.

La perspective en contre-plongée, la grande dimension des personnages, le sujet représentant une scène de théâtre et la dénomination «rideaux de scène» à la Chalco-graphie du Louvre m'incitent à penser que la peinture a été réalisée pour un public. Elle fut vraisemblablement exposée au Théâtre de la Foire Saint-Laurent, au Nouvel Opéra-Comique de Dominique, le 22 juillet 1713, jour de l'unique représentation de la comédie de P.F. Biancolelli, dit Dominique «Arlequin, fille malgré lui» dont la scène finale inspira Watteau: ... Le Docteur survient et surprend Colombine en conversation galante avec son rival Léandre. Arlequin et Pierrot se tiennent en retrait. Arlequin a laissé son déguisement féminin dans la corbeille.

Le sujet du tableau et sa date peuvent être fixés avec une rare précision et le fait de cet unique jour de représentation laisse supposer que la troupe fut victime d'une répression exceptionnelle. Arlequin, qui est aussi l'auteur, espérait une meilleure issue pour sa pièce qui se terminait ainsi: «*Si l'on dit qu'on s'en accommode, nous la donnerons souvent*». La pièce de Biancolelli, à bien des égards, est critiquable et répréhensible pour le goût de l'époque: elle représente des scènes d'Enfer, interdites par l'Eglise, parle de maltôtes ou de financiers véreux, de «mignonnes» que l'on envoie en Amérique... La teneur de cette comédie était bien trop caustique pour une période durant laquelle les entrepreneurs du Théâtre de la Foire étaient encore en procès.

La pièce n'a pu être vraisemblablement jouée qu'après un arrangement des parties adverses et la précarité d'une telle situation favorisera la sanction. Elle entraînera aussi la confiscation du tableau.

Sept écrans à main, provenant de la collection du Duc de Richelieu (Paris, B.N., Cabinet des Estampes) présentent des montages pamphlétaires qui relatent l'événement sous forme de rébus et d'énigmes:

*«Voilà une Eventaille  
mon Cousin  
de plaisante figure  
Admiré son Dessein mon Cousin  
Mais non pas la peinture mon Cousin  
Elle est à l'allure mon Cousin  
Mon Cousin à l'allure.»*

Une «allure» au XVIII<sup>e</sup> siècle désignait une personne qui profite de ses charmes, ici il faut comprendre: Charlottes Desmares. En 1713 la situation du Duc d'Orléans n'est pas confortable. Louis XIV n'est pas encore mort et il plane au-dessus de la tête du futur Régent un vent de suspicion en ce qui concerne les morts successives dans la famille royale. Aurait-il accepté que sa maîtresse fut ainsi exhibée dans un théâtre de la Foire à un moment où une cabale se formait pour l'empêcher de gouverner le royaume? Pour le Duc d'Orléans, le moyen le plus sûr de garder le secret était certainement de confier la garde du tableau à la personne directement concernée: Charlottes Desmares. Arlequin, le Directeur de la troupe, est accoudé à un cadre auquel il manque la peinture: d'où la confiscation.

Sur un autre écran à main, seul un angle du cadre enfoui dépasse et laisse apparaître des petites plantes, évoquant celles du tableau retrouvé. Or à cette époque ces petites plantes, appelées lierre terrestre, étaient fréquemment utilisées pour soigner les affections pulmonaires. Nous savons que Watteau est atteint de tuberculose depuis 1711 et que les docteurs ne lui inspiraient aucune confiance: «*Qu'ai-je fait assassins maudits, pour m'attirer ainsi votre colère?*». Les modifications apportées au tableau entraîneront la suppression du docteur et l'apparition de ces plantes.

S'il semble impossible que des actes notariés ou autres écrits puissent témoigner de façon directe de l'existence et du parcours d'un tableau — que certains tenaient à garder dans le secret — l'événement de son apparition sur scène puis de sa disparition subite, fut probablement suffisamment important pour avoir occasionné des médisances secrètes apportant ainsi des témoignages indirects.

Il ne faut pas voir ici le style d'une peinture intimiste de salon, mais plutôt celle d'une «peinture-affiche» à fonction décorative et d'un manifeste informatif, que Watteau signe en se présentant sous les traits d'un Pierrot dont le costume est trop grand pour lui.



## RUBENS ET WATTEAU

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

Dès les premières années de son séjour parisien, Watteau, venu de Valenciennes, passera de nombreuses journées à étudier le cycle de la *Vie de Marie de Médicis* au Palais du Luxembourg. Plusieurs des motifs rubéniens comme le chien qui s'épuce sont passés tels quels dans les tableaux de Watteau : le *Jugement de Paris*, les *Charmes de la Vie*, l'*Enseigne de Gersaint*. Plus tard c'est à la *Kermesse* de Rubens qu'il empruntera le couple s'empoignant dans une danse endiablée pour de nombreux dessins et un petit tableau intitulé la *Surprise*.

Le *Jardin d'Amour* de Rubens fut pour Watteau une source incomparable d'inspiration. On retrouvera chez le peintre français la lumière vaporeuse, la mélancolie veloutée, la palette or et argent du *Jardin d'Amour* et même son architecture à l'italienne qui sera reprise, sans grands changements, dans *Un Habit de Mezzetin* comme dans les *Plaisirs du Bal* ou les *Charmes de la Vie*. La rythmique basée sur l'arabesque du *Jardin d'Amour* fait participer les acteurs à un véritable « ballet de corps assis et couchés, animés pourtant d'une véritable gravitation ». Cette ligne en S, continuée par Rubens dans la composition du *Parc du Steen*, est présente chez Watteau dans les deux versions du *Pèlerinage à l'île de Cythère*. Watteau y magnifie la technique bien flamande de la perspective aérienne et noie désormais les formes dans une brume vaporeuse qui dilue les lointains mais les relie aux autres plans de la composition dans une véritable unité picturale. C'est aussi au *Jardin d'Amour* et au *Parc du Steen* que Watteau emprunte le système de décomposition du mouvement pour mieux décomposer l'action. Les couples du *Pèlerinage* participent, comme chez Rubens, aux différentes phases de leur destin amoureux : la résistance, l'hésitation, le consentement et peut-être le désenchantement.

Dans le *Jardin d'Amour* l'ambiguïté de la Vénus de Rubens, statue de chair qui a le gris de la pierre et le frémissement de la vie, influencera beaucoup Watteau. On retrouvera bien souvent cette hésitation voulue entre le règne minéral et animal dans les statues des *Plaisirs d'Amour*, de l'*Embarquement pour Cythère*, des *Fêtes Vénitienes*, des *Divertissements Champêtres*, des *Champs Elysées*, etc.

Chez Watteau comme chez Rubens la couleur l'emporte sur le dessin et c'est elle qui exprime les volumes. Le dessin n'y emprisonne ni le mouvement, ni la forme. Watteau va reprendre la palette de Rubens et l'enrichir au fil des années par un chromatisme

raffiné qui lui est personnel tandis qu'il baignera ses tableaux d'une lumière qui noie les teintes dans une fluidité voluptueuse et unifiante, telle qu'elle était rendue dans le *Jardin d'Amour* et le *Parc du Steen*.

Watteau emprunte encore à Rubens sa manière libre et rapide qui donne à ses tableaux le charme de l'esquisse, ses transparences et ses glacis ainsi que la nervosité vibrante de la touche. Mais si Rubens entraîne dans un même tourbillon brosse et personnages, Watteau sépare ces deux éléments et décrit paradoxalement d'un pinceau fébrile et alerte des scènes où la vie ne s'agite jamais mais reste suspendue dans l'intervalle d'un moment fugitif.

Watteau remplace la puissance et le réalisme de Rubens par l'évasion dans un monde enchanté et réduit les dimensions grandioses du maître flamand à des tableaux apparemment de boudoir où le canon robuste des figures se transforme en personnages délicats et gracieux. Watteau reprend à Rubens le métier, la palette, la rythmique, certains motifs, la lumière ainsi que le souvenir des jardins d'amour et des fêtes champêtres mais il charge ses emprunts d'une gravité poétique qui n'appartient qu'à lui.

## LA TECHNIQUE DU DESSIN DE WATTEAU

par Marianne ROLAND-MICHEL

M. Roland-Michel a choisi de structurer son exposé autour d'un extrait de la « Vie de Watteau » par Dezallier d'Argenville (1745), une des sources les plus riches en informations sur l'art et la manière de Watteau dessinateur, comme sur sa technique d'exécution. Ce texte nous révèle la fréquente utilisation, par Watteau, du crayon rouge (sanguine) sur papier blanc afin d'obtenir des contre-épreuves, l'emploi de la pierre noire et de la sanguine ou encore de la mine de plomb et de la sanguine et l'usage plus rare, mais très intéressant, des trois crayons, de l'aquarelle, de couleurs à l'huile ou de gouache. Il souligne également le jeu de hachures et l'usage de lavis.

L'emploi de sanguine est constant dans les dessins de Watteau et seules deux exceptions sont connues à ce jour : une *Femme jouant du Luth* (Chantilly) et une *Tête de Vierge et Enfant* (Francfort), tous deux réalisés à la pierre noire. La sanguine comme moyen d'expression essentiel se rencontre dans les dessins de la première moitié de la carrière de l'artiste, autour de 1707-1708, tels la *Boutique du Perruquier* (+ 1705) et la *Boutique du Marchand d'Etoffes* ou encore les dessins à sujets militaires, même postérieurs à 1710. Au-delà de cette période, la sanguine est utilisée seule spécifiquement dans la copie de paysages d'après les Maîtres et dans les dessins d'arabesques.

M. Roland-Michel présenta deux dessins d'arabesques exécutés en vue d'être gravés ou peints postérieurement et dont la composition était achevée pour moitié, l'autre étant laissée à l'initiative du graveur ou du peintre.

Dans certains dessins, Watteau combine des sanguines de différentes tonalités dans une recherche d'effets chromatiques. Mais, le plus souvent, il mêle deux « couleurs » telles pierre noire et sanguine ou mine de plomb et sanguine.

Sa technique est quelquefois malaisée à définir. Le plus souvent, la sanguine semble être utilisée pour la mise en place générale des éléments de la composition, la pierre noire n'en reprenant que certaines parties. Inversement, dans le dessin de la *Fête d'amour*, conservé à Chicago, la mise en place de la composition est réalisée à la mine de plomb très légère et est reprise complètement à la sanguine. Watteau varie encore les effets chromatiques en jouant sur la répartition des couleurs dans la composition comme l'illustre le *Portrait de Vleughels* conservé à Francfort.

La nature des crayons utilisés fait problème. Il semble qu'il faille envisager l'utilisation de crayons synthétiques en plus de l'emploi de la pierre noire ou de la mine de plomb. En effet, un trait noir, gras et épais ne peut être obtenu par ces deux derniers crayons, mais bien par une pierre grasse comme dans les dessins de figures populaires conservés à l'Art Institute de Chicago, au Louvre et au Musée Teyler de Haarlem (*Figures de Savoyards, Figures persanes*, etc.) datés aux alentours de 1715. M. Roland-Michel souligna, ici, la nécessité d'une étude des dessins en laboratoire dans le but d'identifier l'outil et d'affiner les chronologies relatives. Ces dessins témoignent de l'impossibilité de retracer leur propre genèse, les chairs étant travaillées à la sanguine comme c'est souvent le cas, et la pierre noire étant présente partout. Cette difficulté est encore plus grande dans les dessins aux trois crayons. Watteau les mêle d'une manière telle que leur usage paraît simultané, comme s'il «dessinait des deux mains à la fois».

Les effets produits par ces trois crayons sont ainsi remarquables sans que l'on puisse véritablement les analyser. Seuls les cas de repentirs fournissent une indication sur leur élaboration.

Le recours à la craie blanche — mouillée pour être plus stable (peut-être est-ce là la «gouache» dont parle Dezallier) — est fondamental pour donner le volume tandis que le crayon noir mouillé et estompé, comme dans le dessin d'un *Savoyard* du British Museum, contribue à une recherche d'effets picturaux.

Les hachures omniprésentes assurent, quant à elles, l'aspect graphique des dessins, créent des volumes et renforcent les sujets. A ces différentes techniques s'ajoutent encore le lavis et l'aquarelle, plus rares, que l'on retrouve souvent au dos de dessins de personnages datant des années 1710. C'est vers cette époque que Watteau se serait intéressé à l'étude de paysage et aux façons de le rendre avec plus de fluidité. Le *Paysage (à Gentilly)* conservé au musée Teyler à Haarlem est exécuté de cette manière.

En guise de conclusion, M. Roland-Michel souligna la variété des techniques utilisées et surtout l'immense esprit d'invention de Watteau dans l'application de ces techniques.

Claire Ruytinx

## LA TECHNIQUE PICTURALE DE WATTEAU. SYNTHÈSE DES CONNAISSANCES ACTUELLES

par Catheline PÉRIER-D'ETEREN

Catheline Périer-D'eteren a centré sa communication sur une étude comparative de l'exécution picturale de Rubens et de Watteau, et accessoirement de Boucher. Elle en précise les « manières » respectives, abordant ensuite les points forts de la démarche de ces maîtres.

Watteau se rattache à la tradition picturale flamande par le rendu des lumières et l'usage subtil des glacis. C'est la fluidité de sa matière picturale qui lui permet de jouer sur la densité des couleurs pour obtenir des effets d'opacité et de transparence et d'exploiter le ton de la préparation. Toutefois, cette volonté esthétique se traduit par une construction picturale moins élaborée que celle de Rubens qui, jouant sur les effets d'une impression grise ou ocre translucide, confère au modelé une profondeur lumineuse supplémentaire. Watteau pose les glacis en couche légère, directement sur la préparation ou sur une couche de couleur à peine couvrante et non pas en une succession de strates émaillées comme le fait Rubens. Dans l'ensemble, d'ailleurs, les effets de facture sont plus développés que dans la peinture rubénienne où domine un travail en glacis des surfaces picturales. Ainsi, la recherche d'effets caractérise toute l'œuvre de Watteau : effets vaporeux obtenus par un travail de blaireutage ; effets d'opalescence résultant de la superposition d'une couche opaque à un glacis — inversion du procédé traditionnel ; travail à la hampe du pinceau et à la pointe pour graver ou griffer la matière picturale. On observe encore les rehauts graphiques rouges, d'origine rubénienne — que côtoient des rehauts noirs ou bruns posés en surface (dans les cheveux, par exemple) — et qui sont moins intégrés à la forme. Boucher, par contre, reprendra ces rehauts rouges d'un tracé plus fluide pour cerner les carnations.

Par sa démarche artistique, Watteau se différencie fortement de Rubens. A la vision en trois dimensions de ce dernier, traduite dans ses esquisses préparatoires donnant des indications précises de formes, de modelés et de situation dans l'espace, répond la simple vision monochrome et schématique de mise en place des « constituants » de la peinture de Watteau ; le contour des formes étant ébauché le plus souvent par des traits rouges ou noirs au pinceau.

Les esquisses de Boucher, quant à elles, sont plus fouillées que celles de Watteau, et des indications de modelé sont souvent données par apposition de couleur grise au camaïeu brun. Le dessin de Watteau sert par endroits de contour peint et à d'autres apparaît, par perte de pouvoir couvrant de la couche picturale ou suite au nettoyage. Parfois, un dessin noir (différent des simples rehauts graphiques) précise ce premier dessin rouge. Peu nombreux sont les cas de dessins préparatoires modifiés dans leur ensemble lors de l'exécution picturale. Seuls quelques exemples de repentirs ou d'abandons de formes ont été relevés. La rareté des dessins préparatoires aux compositions peintes, liée au tempérament de Watteau, pourrait expliquer les nombreuses modifications qu'il apporte aux différentes phases de son exécution picturale.

Des accidents de surface dus au séchage difficile de la matière sont engendrés non seulement par l'abus d'huile grasse, mais aussi par les constantes modifications que Watteau apporte à ses compositions. Ils se manifestent par des gerçures, des craquelures prématurées ou des rétractions de la couche picturale.

En conclusion, si Watteau a subi l'influence stylistique de Rubens et s'il a adopté plusieurs de ses principes techniques, il s'en différencie non seulement par l'esprit de ses compositions mais aussi par la liberté de sa démarche artistique et par son écriture qui privilégie les effets de surface. Rubens, au contraire, donne priorité aux masses chromatiques variant en translucidité et densité et confère ainsi un caractère immuable à ses compositions qui s'imposent par la présence de ces masses.

Claire Ruytinx

ANTOINE WATTEAU  
ÉTUDE AU LABORATOIRE DE RECHERCHE  
DES MUSÉES DE FRANCE

Lola FAILLANT-DUMAS\*

Trente et un tableaux de Watteau ont fait l'objet d'un examen au Laboratoire de Recherche des Musées de France; il est donc hors de question d'en tirer des conclusions d'ordre général, mais simplement d'enregistrer quelques remarques sur la technique picturale du peintre, remarques basées sur les documents et analyses scientifiques obtenus.

Cette étude a été conduite à l'aide de différentes méthodes: examens en lumière rasante, macrophotographies, sous fluorescence ultraviolette, dans l'infrarouge et réflectographie, radiographies; analyses par microfluorescence X, chromatographie en phase gazeuse, etc... Nous devons constater chez cet artiste — qui veut inventer quelque chose que le public désire sans le savoir et renouveler une école qui se meurt — une pluralité de moyens dans la recherche de la lumière et de la nouveauté.

Comme support, Watteau privilégie la toile (du lin ou du chanvre) mais il utilise aussi le bois de diverses essences, le cuivre, sans citer le papier pour ses innombrables dessins mais il s'agit là d'une pratique hors de notre propos.

Les préparations, souvent minces, sont généralement constituées d'ocres rouges posées en deux couches, ou bien blanches, épaisses, composées de blanc de plomb et d'huile émulsionnés avec de la colle.

Le dessin sous-jacent est rarement retrouvé: en réflectographie infrarouge, quelques tracés noirs (pierre noire?) ou rouges posés au pinceau apparaissent, mais il semble bien que Watteau travaille vite, modifie immédiatement selon son inspiration sans souci de redessiner une forme ou un contour, affirmant parfois sa volonté en creusant la matière de la hampe du pinceau.

\* Les documents ont été réalisés par le service photographique et radiographique du LRMF; les analyses de matière picturale par les services de chimie et de physique.

Cette manière de revenir sur sa pensée première se traduit par plusieurs effets :

- formation de craquelures larges, de plissements dus à des difficultés de séchage d'une matière trop chargée en huile ;
- transparence de sujets abandonnés qui tendent à réapparaître avec le temps sous une couche très mince.

D'autres transformations, vraisemblablement intervenues au cours de l'esquisse, reprises totales de composition ou modification de format, n'ont été révélées que par la radiographie.

D'importantes et parfois abusives restaurations mises en évidence par les techniques scientifiques ont permis de certifier certaines œuvres parfois controversées par les historiens.

Enfin, il est possible de reconstituer la palette de Watteau, limitée certes : ocres, terre verte, jaune au plomb et à l'étain, orpiment, laques rouges, bleus de Prusse et de lapis. En ce choix de couleurs, Watteau reste fidèle à la tradition de son époque. Son originalité réside dans la « manière » dont il les élabore et y mêle l'huile qui apporte transparence, fluidité, contribuant ainsi à créer ce monde qui est à lui, idéalisé de rêve, d'imprévu et de mélancolique poésie.



## LES WATTEAU DU LOUVRE ET LE CHOIX DES INTERVENTIONS DE RESTAURATION

par Ségolène BERGEON

Ségolène Bergeon s'est proposé de rappeler tout d'abord brièvement les choix de restauration — ainsi que quelques grands principes de restauration adoptés par le Louvre — puis de nous montrer un ensemble de documents photographiques. Ces derniers sous-tendent, d'une manière informelle, quelques réflexions sur la technique picturale, en particulier de Fragonard. En effet, la technique picturale de cet autre grand peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle vient d'être révélée par les travaux du Service de Restauration.

Deux des œuvres de Watteau parmi les dix tableaux du Louvre qui ont fait l'objet d'un examen approfondi ou d'une intervention fondamentale furent abordées lors du colloque.

D'une part, *Nymphe et Satyre* (dit aussi *Jupiter et Antiopé*) dont presque la moitié de la surface picturale fit l'objet d'un repeint au XIX<sup>e</sup> siècle. L'« objectivité » scientifique suggérait, comme l'a rappelé S. Bergeon, d'ôter ce repeint au profit d'une plus grande authenticité. Or, sous ce surpeint, l'examen avait révélé qu'on ne trouverait, semble-t-il, rien d'autre qu'une matière usée. Dès lors, le principe adopté par le Louvre fut de respecter l'histoire de l'œuvre en conservant le repeint, « l'enlever n'aurait abouti ici qu'à rendre la peinture lacunaire ».

Le cas du *Pèlerinage à l'Île de Cythère*, d'autre part, concernait davantage la politique que la technique de restauration. Une demande d'amincissement de vernis fut présentée suite à la découverte, sous le cadre, d'une zone protégée des apports de vernis successifs et donc d'une gamme chromatique toute différente. La question était de savoir si l'on pouvait retrouver une harmonie acceptable dans l'état actuel des matériaux originaux. Il restait encore à mesurer ce qui allait être ôté et, avant cela, à obtenir une connaissance claire de l'état sous-jacent. La documentation en infrarouge apporta une partie de la réponse: la matière picturale s'avérait pure et en bon état, sans usure profonde ou étendue.

L'allègement dit « à la française » visait à respecter la patine de l'œuvre et S. Bergeon fit, à ce propos, référence à la nécessité esthétique de sauvegarder cette dernière, notion définie antérieurement par P. Philippot.

S. Bergeon rappela encore, exemple précis à l'appui, la nécessité d'une remise en cause constante des connaissances acquises. Ayant examiné à Berlin une toile au bleu intense sous le cadre et décolorée ailleurs, elle invita les laboratoires à se pencher sur l'étude de la nature des pigments bleus des œuvres de Watteau. En effet, la décoloration lui fait penser à l'emploi d'un colorant (l'indigo) difficile à repérer par des analyses simples et non à l'usage d'un pigment minéral — l'indigo étant, de plus, toujours mentionné dans les textes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Pour conclure quant à la restauration, S. Bergeon signala que les problèmes de changements de composition rendus visibles par transparence accrue de la matière picturale avaient défini, en quelque sorte, le degré d'allègement général du tableau. Il ne fallait pas, en effet, faire réapparaître ces changements de manière excessive. D'autre part, le gain obtenu par la restauration réside, d'un point de vue spatial, dans « la récupération des trois plans (le plan roux, le plan multicolore et le plan du fond (vert et bleu) » et, d'un point de vue chromatique, dans la récupération des couleurs cendrées et diversifiées.

Vint alors le deuxième volet de son exposé, qu'elle qualifia de « jeu visuel ». S. Bergeon fit remarquer, par une série de comparaisons avec Fragonard, que « lorsqu'on étudie la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle, Watteau est peut-être moins isolé qu'il n'y paraît ». En effet, le dessin noir préliminaire à la pose des couleurs (plus rare chez Fragonard que chez Watteau), les accents rouges (plus développés chez Fragonard), les empâtements (dont le rapport entre le pigment et le liant est plus équilibré), l'opalescence, le travail à la hampe (plus subtil), c'est-à-dire les principes picturaux eux-mêmes, restent présents au fil de ce XVIII<sup>e</sup> siècle français, tandis que l'écriture, comme le soulignait C. Périer-D'Ieteren, est de plus en plus diversifiée.

En conclusion de ce jeu visuel, S. Bergeon invita à « ne pas s'attacher aux menus détails que permettent de mettre en évidence les macrophotographies » mais bien d'essayer, par et au-delà de ceux-ci, d'avoir une vision générale de l'artiste ou du siècle considéré. Néanmoins, S. Bergeon souligna que si la macrophotographie apporte des indications importantes sur un artiste, « les spécialistes de la technique et des sciences exactes sont loin d'avoir les connaissances nécessaires à un essai de généralisation ». Ainsi, c'est à l'historien de l'art que doivent servir ces documents pour infirmer ou confirmer des hypothèses, afin d'insérer l'évolution de la technique dans une vision esthétique générale.

Claire Ruytinx

## RÉFLEXIONS EN GUISE DE CONCLUSION AU COLLOQUE

par Paul PHILIPPOT

Le colloque, présidé par P. Rosenberg, Conservateur en chef au Département des Peintures du Louvre, et dont l'introduction avait été confiée à Chr. Lahanier, Président du Comité international de Conservation de l'ICOM, fut clôturé par P. Philippot, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles.

P. Philippot, dans la foulée de l'exposé de S. Bergeon, proposa à N. Delseaux, restauratrice au Louvre, de présenter la ligne de conduite suivie lors du nettoyage d'un tableau au Musée du Louvre. En effet, au-delà de la conception personnelle du restaurateur ou au-delà d'une politique d'approche qui peut varier suivant le tableau, le Louvre a prévu une procédure technique lente visant à faire collaborer étroitement et dans la plus grande prudence restaurateurs et historiens de l'art. Cette procédure est nécessaire et la lenteur même est souhaitée à la fois par le conservateur responsable de l'œuvre qui demande un allègement et par le restaurateur qui devra justifier chaque proposition faite au conservateur.

P. Philippot souligna ensuite la variété des modes d'approche présentés au colloque par le biais de nombreux documents technologiques. A cette occasion, il rappela que cette manière de travailler, outre le fait qu'elle procure une jouissance certaine grâce à la contemplation d'images à des échelles nouvelles, fait irrémédiablement apparaître dans la conscience du spectateur la différence fondamentale entre l'objet et sa reproduction photographique. En effet, soulignant que certaines des comparaisons photographiques avant et après nettoyage ne peuvent convaincre au même titre que l'original, P. Philippot a révélé la béance entre les statuts de l'objet et de sa reproduction et a, simultanément, montré comment ce fossé ne peut être franchi que par l'esprit. Enfin, il a rappelé, dans une rapide parenthèse, que c'est le résultat même de l'appareillage technique qui nous convie à franchir cette distance, et nous force à voir *autrement*. Ce regard, quelle que soit la fonction enrichissante que l'on puisse lui reconnaître, n'est toutefois pas à même selon P. Philippot de résoudre toutes les interrogations; il en suscite même de nouvelles.

Un des problèmes réside assurément dans l'usage et la définition des mots, mal établis, et l'emploi de ce que l'on peut dénommer un vocabulaire d'atelier. Ce vocabulaire,

même s'il attire l'attention sur des anomalies de structure correspondant certainement à quelque fait précis dans l'histoire du tableau, n'est pas passé dans le langage scientifique.

Evoquant alors la complexité d'une approche critique de la personnalité artistique de Watteau à partir d'informations technologiques, P. Philippot y voit en fait la raison essentielle de l'existence des « dernières » questions. En effet, lorsque des détails d'œuvre s'offrent ainsi au regard du spectateur-critique, se pose la question du *sens*, non pas dans ces détails, mais dans ce que les éléments nouveaux lui permettront d'apporter à la compréhension de l'artiste lui-même. Seules les intentions de ce dernier nous permettront de trouver le fil conducteur qui relie les différents éléments mis en évidence par l'étude technologique. C'est dans cette direction que la critique devra intégrer les informations technologiques à l'approche stylistique et esthétique. En guise de démonstration, P. Philippot improvisa de manière brillante une tentative de lecture et définit la cohérence de l'art de Watteau par un mot, celui d'*instabilité*. En parcourant les exposés, il nous montra, par exemple, comment cette attitude profonde, caractéristique de Watteau, se manifestait aussi bien dans la position des personnages que dans l'absence d'esquisse complète, dans la disponibilité étonnante d'une composition à en devenir une autre, ou encore dans l'exploitation du support de toile qui offre une trame toujours sensible et vibrante (Watteau s'opposant par là à Rubens qui cherche à rapprocher l'effet de ses peintures sur toile à celui d'une peinture sur panneau).

En conclusion à ce colloque, nous pouvons dire que répondre aux questions non encore résolues, c'est travailler à jeter un pont entre le monde de l'historien de l'art, dominé par la perception de l'image, et celui des restaurateurs. Le rôle fondamental de l'historien de l'art est en effet d'approcher la structure objective de l'œuvre au moyen d'une lecture des divers éléments technologiques retranscrits en termes d'intentions ou de cohérence.

Claire Ruytinx

## WATTEAU À HERTFORD HOUSE: QUELQUES RÉVÉLATIONS DE TECHNIQUE

JOHN INGAMELLS

Notre communication présente quelques réflexions sur quatre tableaux de Watteau conservés à la Wallace Collection, que j'ai récemment étudiés à l'occasion de la préparation d'un nouveau catalogue des peintures françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle. Par le biais d'une approche stylistique et technique, je traiterai à la fois de questions d'attribution, d'état et de composition.

Le petit panneau *La Leçon de musique* (fig. 1), composition gravée par Surugue en 1719 avec les vers *pour nous prouver que cette belle*<sup>1</sup>, appartenait au XVIII<sup>e</sup> siècle à Sir Joshua Reynolds. Une autre œuvre à mettre en parallèle avec elle est *Arlequin, Pierrot et Scapin*<sup>2</sup>, aujourd'hui à Waddesdon Manor, dont la gravure par Surugue faisait le pendant à celle de la *Leçon de musique* dans le *Recueil Jullienne*. Les tableaux sont restés ensemble jusqu'à la vente Samuel Rogers à Londres en 1856.

Lord Hertford y acheta la *Leçon de musique* et Thomas Baring, *Arlequin, Pierrot et Scapin*. C'étaient des collectionneurs fort distingués, comme l'étaient Reynolds et Rogers. Je tiens à souligner cette provenance différente d'*Arlequin, Pierrot et Scapin* souvent confondue<sup>3</sup>. Les deux tableaux, de dimensions identiques, présentent les mêmes additions sur les côtés. Un ton de fond de couleur blanche, jaune et rose apparaît dans chacun de ceux-ci. L'exécution manque de cette nervosité caractéristique des meilleures œuvres de Watteau.

<sup>1</sup> Wallace Collection P377; bois, 16.1 × 19.9 cm, avec additions 18.6 × 23.7 cm. DV96; H. ADHÉMAR, *Watteau, sa vie, son œuvre*, Paris, 1950, n° 162; C.-R. CAMESASCA et P. ROSENBERG, *Tout l'œuvre peint de Watteau*, Paris, 1970, nouvelle édition, 1983, n° 154.

<sup>2</sup> Waddesdon Manor; bois, 16.5 × 19.6 cm, avec additions 18.6 × 23.9 cm. DV97; H. ADHÉMAR, *op. cit.*, n° 163; C.-R. CAMESASCA et P. ROSENBERG, *op. cit.*, n° 155; voir aussi E.K. WATERHOUSE, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Paintings*, Friebourg, 1967, n° 135, pp. 286-7.

<sup>3</sup> Par H. Adhémar, P. Rosenberg et C.-R. Camesasca, par exemple; voir note 9.



Fig. 1. Watteau, *La leçon de musique*, bois 16.1 × 19.9, avec additions 18.6 × 23.7. The Wallace Collection, Londres (P.377).

Fig. 2. Watteau, *La leçon de musique*; ensemble en radiographie.

On a douté de l'attribution à Watteau du panneau de Waddesdon, *Arlequin, Pierrot et Scapin*, qui montre de sévères repeints. Waterhouse, dans son catalogue de 1967<sup>4</sup>, considérait l'œuvre comme autographe en s'appuyant sur la lecture de la radiographie, mais les repentirs sont légers comme ceux que nous allons voir dans la *Leçon de musique*. En 1984, Posner parle de copie<sup>5</sup>, tandis que Camesasca et Rosenberg trouvaient la peinture médiocre. Ces réserves au sujet d'*Arlequin, Pierrot et Scapin* sont-elles valables aussi pour la *Leçon de musique*?

Lors de la vente Rogers, l'agent de Lord Hertford présenta la *Leçon de musique* comme étant «much damaged and added to all round». Après l'avoir acheté, Hertford le fit nettoyer<sup>6</sup>. La restauration de 1984 révéla le bon état du panneau de pin<sup>7</sup> (partie originale) et confirma que les parties en noyer étaient bien des additions, faites, sans doute, comme celles du panneau de Waddesdon, pour aligner la composition sur celle de la gravure de Surugue. De petites différences de formes, dans le chapeau de l'enfant à gauche, dans la jupe et dans les mains de celui de droite et dans la tête du joueur, semblent indiquer que ce n'est pas le tableau de la Wallace Collection qu'a gravé Surugue. Le récent nettoyage a permis de dégager les débordements de couleur, sur la jupe blanche de la jeune femme assise, provenant des interventions postérieures. Le nettoyage mit également en évidence l'exécution négligée de cette jupe, de l'homme debout à gauche et du bras gauche, comme de l'habit du joueur de luth. Quelle différence avec la touche légère de *la Finette*, par exemple, petit panneau à peu près contemporain de la *Leçon de musique* gravée par Surugue.

La radiographie (fig. 2), très comparable à celle du panneau de Waddesdon, nous montre quelques repentirs, surtout dans la main droite de la femme et dans la tête du joueur. Ces petites modifications ressemblent aux essais d'un copiste; rappelons ici les copies anciennes de cette composition exécutées à l'aquarelle par Horace Walpole en 1736<sup>8</sup> et à Althorp en 1750<sup>9</sup>. Comment convient-il donc d'attribuer le petit panneau de la Wallace Collection? Rosen-

<sup>4</sup> Voir supra note 2.

<sup>5</sup> D. POSNER, *Antoine Watteau*, Londres, Berlin et New York, 1984, p. 290, n. 54.

<sup>6</sup> *The Hertford Mawson Letters*, éd. J. Ingamells, 1980, n° 62, p. 75, n° 67, p. 83.

<sup>7</sup> Nettoyé sous la direction de M. Herbert Lank.

<sup>8</sup> Collection Lewis-Walpole, Farmington, Connecticut (Yale University). Illus. W.S. Lewis, *Horace Walpole*, 1961, p. 17.

<sup>9</sup> K. GARLICK, *The Walpole Society*, XLV, 1976, n° 684, p. 88, et E.K. WATERHOUSE, *loc. cit.* C'est la provenance de ce tableau qui a été confondue avec celle de la *Leçon de musique* de la Wallace Collection.

Fig. 3. Watteau, *Les charmes de la vie*, toile 66 × 91. The Wallace Collection, Londres (P410).

Fig. 4. Watteau, *Les charmes de la vie*; radiographie.

berg et Camesasca ont déjà signalé que la facture peut entraîner quelques doutes sur l'attribution. Par ailleurs, le nettoyage a souligné la qualité lourde de cette dernière et a mis en évidence les additions ultérieures. Dès lors, je pense être en présence d'une copie à peu près contemporaine, à comparer au panneau de Waddesdon.

Il semble que la *Leçon de musique*, connue par la gravure de Surugue, ait été pour Watteau, parmi les premiers essais d'une série d'œuvres dont le thème l'intéressa pendant plusieurs années, celui du beau joueur de luth accompagnant une belle dame indifférente. Le dernier essai, et le plus résolu, était sans doute les *Charmes de la vie*, conservé à la Wallace Collection<sup>10</sup> (fig. 3).

Dans le *Prélude au concert* de Charlottenbourg<sup>11</sup>, comme dans la *Leçon de musique* et les *Charmes de la vie*, on retrouve le joueur de luth, la jeune femme assise et la petite fille à côté d'un violoncelle. Mais on voit aussi dans le *Prélude* deux groupes de figures qui étaient effacés dans les *Charmes de la vie*: à droite, un homme assis avec trois dames et un petit chien et à gauche, des figures allongées, à peine visibles, sous les arbres. On remarque un certain déséquilibre, dans le *Prélude*, entre le premier plan et le plan moyen et entre les parties gauche et droite du premier plan. Watteau pallia ce déséquilibre dans les *Charmes de la Vie*. En réponse aux figures du premier plan à gauche, il plaça à droite le domestique, le seau et le chien rubénien, et pour mieux définir l'espace, il proposa une mise en scène architecturale à la fois baroque et fantaisiste.

La radiographie (fig. 4) révèle le groupe de l'homme, des trois femmes et d'un chien remplacé plus tard par le domestique, le seau et le gros chien au premier plan. A gauche, le développement fut encore plus compliqué. On voit, au milieu du groupe de figures du premier plan, une dame assise regardant la belle guitariste, et plus loin, sous les arbres, les figures allongées reprises au *Prélude au concert*. Pour étendre le groupe du premier plan vers le joueur de luth, Watteau effaça ces dernières en introduisant les personnages actuels: le profil d'un jeune homme (repris à son carnet de dessins et plus grand que nature) et la dame assise à droite.

<sup>10</sup> Wallace Collection P410; toile, 67.3 × 92.5 cm. DV183; H. ADHÉMAR, *op. cit.*, n° 157; C.-R. CAMESASCA et P. ROSENBERG, *op. cit.*, n° 184, et voir J. INGAMILLS et H. LANK, *The Cleaning of Watteau's «Les Charmes de la vie»*, dans *The Burlington Magazine*, Londres, CXXV, 1983, pp. 733-738.

<sup>11</sup> Toile, 66 × 91 cm. H. ADHÉMAR, *op. cit.*, n° 191; C.-R. CAMESASCA et P. ROSENBERG, *op. cit.*, n° 179 et voir catalogue de l'exposition *Watteau*, Grand Palais, Paris, 1984, n° 48.





Lors de son exposition à Londres en 1889, on remarqua que l'œuvre avait largement perdu son coloris brillant et que le ciel en était terni<sup>12</sup>; en 1895, on releva son mauvais état<sup>13</sup>. En 1960, dans une notice très sensible, Michael Ayrton<sup>14</sup> indiqua d'autres imperfections — des repeints et une facture insouciant dans le modelé du visage de profil du jeune homme et de la tête de l'homme en rouge à gauche. Pourtant, les critiques ont toujours trouvé dans les *Charmes de la vie* cette poésie découverte chez Watteau par les Goncourt, qualité spirituelle et littéraire que personne ne peut préciser — la romance sans parole de Verlaine — et qui subsiste malgré le mauvais état de conservation de l'œuvre.

Le nettoyage, commencé en 1980<sup>15</sup> en pleine connaissance de son état, révéla une lacune dans le ciel à droite (déjà montrée par la radiographie) et des repeints sur le seau, les quatre silhouettes de femmes au second plan, sur tous les bords de la composition après le rentoilage remontant au XIX<sup>e</sup> siècle à en juger par le châssis, et surtout sur la tête de la dame assise auprès de la deuxième colonne à gauche. On a découvert ainsi un tableau « fatigué » mais authentique. Il fallait dès lors résoudre le problème posé par les parties dégagées des repeints du XIX<sup>e</sup> siècle, dont le plus marquant était le visage de dame où seuls quelques îlots de matière originale subsistaient. En outre, les tons du gazon primitif apparaissaient sous les carnations usées. Une première intégration des lumières réalisées en 1980 a été affinée en 1986.

Ainsi, nous connaissons plus profondément cette œuvre de Watteau, dont les imperfections sont, aujourd'hui, moins trompeuses qu'auparavant. Rappelons cette phrase de Caylus : « *Watteau pensoit profondément sur la peinture et combien son exécution étoit inférieure à ses idées* »<sup>16</sup>. Les *Charmes de la vie* en présentent l'illustration complète.

Passons maintenant aux deux grandes toiles peintes vers 1720, les *Divertissements champêtres*<sup>17</sup> et le *Rendez-vous de chasse*<sup>18</sup> (fig. 5), nettoyées il y a dix ans par un restaurateur privé. Dans les deux œuvres, mais en particulier dans les *Divertissements*, les lumières empâtées s'opposent aux fines couches de couleur sombre, faisant croire, comme l'a dit récemment Marianne Roland-Michel<sup>19</sup>, à un nettoyage un peu indiscret. C'est ainsi que les arbres exécutés en noir dans une matière mince contrastent avec les empâtements fort colorés des figures des enfants. Ce déséquilibre, toutefois, ne semble pas très récent. En 1889 déjà, on a souligné que le tableau paraissait un peu frotté et les

<sup>12</sup> *Athenaeum*, 23 février 1889, p. 249.

<sup>13</sup> C. PHILLIPS, *Antoine Watteau*, Londres, 1895, p. 67.

<sup>14</sup> *The Listener*, 14 juillet 1960, pp. 62-63.

<sup>15</sup> Le nettoyage a été réalisé par M. Herbert Lank.

<sup>16</sup> Le comte de CAYLUS, *Vie de Watteau 1748*, publié par H. ADHÉMAR, *op. cit.*, p. 179.

<sup>17</sup> Wallace Collection P391; toile, 127.2 × 191.7 cm. DV sous 126; H. ADHÉMAR, *op. cit.*, n° 183; C.-R. CAMESASCA et P. ROSENBERG, *op. cit.*, p. 183.

<sup>18</sup> Wallace Collection P416; toile, 124.5 × 189 cm (l'addition comprise). DV213; H. ADHÉMAR, *op. cit.*, n° 198; C.-R. CAMESASCA et P. ROSENBERG, *op. cit.*, n° 207.

<sup>19</sup> M. ROLAND-MICHEL, *Watteau, un artiste au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1984, p. 210.

ombres noircies<sup>20</sup>. L'exécution assez grossière est liée aussi, je crois, à un problème d'élargissement de format. Un sujet similaire, mieux réalisé, apparaît dans les *Champs Elysées*<sup>21</sup> conservé à la Wallace Collection, petit panneau gravé par Tardieu pour le *Recueil Jullienne* (où les *Divertissements* ne paraissent pas).

C'était un thème paisible, sans l'énergie ni le mouvement que demande souvent la grande composition. Elargir celle-ci était difficile. Alors que Watteau avait réalisé l'idée d'un grand paysage dans l'*Ile de Cythère*, dans les deux grands tableaux de la Wallace Collection, son exécution fut, comme dirait Caylus, inférieure. Le gazon au premier plan, par exemple, est traité par touches mécaniques.

Watteau a soigné davantage l'exécution du *Rendez-vous de chasse* dont la facture est plus serrée et plus originale. Remarquons une addition de 31 cm à gauche de la composition présentant des arbres raides et difformes, inexistantes dans la gravure faite par Aubert en 1731 pour le *Recueil Jullienne*. Cette addition a été réalisée avant 1787, année où l'on cite les dimensions dans le catalogue de la vente Vaudreuil.

La radiographie montre que la première composition de Watteau était une fête champêtre au milieu de laquelle apparaissait un château (au-dessus de la tête de la jeune femme assise) percé de grandes fenêtres cintrées (fig. 6). Le groupe des figures comptait une dame assise à droite, que Watteau remplaça par un cavalier aidant une dame à descendre de cheval, tandis qu'un autre cheval apparaissait à droite. Ce fut Karl Parker qui reconnut ce groupe dans l'eau-forte célèbre de Callot, la *Foire de l'Impruneta*<sup>22</sup>, dont Watteau s'est inspiré en gardant les habits du XVII<sup>e</sup> siècle (il s'était servi, dans sa jeunesse, de la même estampe pour le *Départ de la garnison*). Parallèlement, il a repris à une estampe de Pietro Testa, *Vénus et Adonis*, une autre figure et des chiens, emprunt également signalé par Parker<sup>23</sup>. Un cupidon est devenu chasseur et les chiens d'Adonis sont entrés dans la « société Régence ». Le chasseur, en brun, allongé au premier plan est repris à son carnet de dessins. Ainsi, la fête champêtre est devenue un rendez-vous de chasse tout en conservant, au milieu, ses personnages élégants et paisibles.

Un dernier « épisode » du *Rendez-vous* concerne sa provenance. En 1890, Paul Mantz associa<sup>24</sup> cette œuvre à une des lettres de Watteau publiées par le baron de Vêze en 1853<sup>25</sup>. L'authenticité de ces dernières est cependant douteuse<sup>26</sup>. Toutefois, s'appuyant sur cette même lettre, Alfassa proposa en

<sup>20</sup> *Athenaeum*, voir supra note 12.

<sup>21</sup> Wallace Collection P389; bois, 33.1 × 42.6 cm. DV133; H. ADHÉMAR, *op. cit.*, n° 184; C.-R. CAMESASCA et P. ROSENBERG, *op. cit.*, n° 156.

<sup>22</sup> Voir K.T. PARKER et J. MATHEY, *Antoine Watteau, catalogue complet de son œuvre dessiné*, Paris, 1957, I, p. 47, n° 332.

<sup>23</sup> K. PARKER, *The Drawings of Antoine Watteau*, Londres, 1931, p. 23.

<sup>24</sup> P. MANTZ, *Watteau*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 3<sup>e</sup>, III, 1890, pp. 22-23.

<sup>25</sup> *Archives de l'art français*, 1852-3, II, pp. 211-12.

<sup>26</sup> Voir P. ROSENBERG, catalogue de l'exposition *Watteau*, Grand Palais, Paris, 1984, p. 17.

1910<sup>27</sup> de voir dans le *Rendez-vous de chasse* un cadeau de noces pour M<sup>me</sup> de Jullienne qui avait une faiblesse pour la chasse. La lettre mentionnait un tableau de chasse avec une addition à droite afin de présenter des chevaux sous des arbres. Mais l'addition est à gauche sur notre tableau qui appartenait, de plus, en 1731, à Racine de Joncquoy.

<sup>27</sup> P. ALFASSA, «L'Enseigne de Gersaint», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1910, pp. 132-134.



## WATTEAU ET LA SCULPTURE

FRANÇOIS SOUCHAL

Dans un nombre assez important de tableaux, Watteau a introduit des figures sculptées. Il n'y a pas lieu de s'en étonner, puisque les « fêtes galantes » se déroulent la plupart du temps dans un parc et que les parcs de cette époque étaient presque toujours ornés de sculptures, pour agrémenter les fontaines, les bassins, les allées, les berceaux de verdure, pour augmenter le charme de ces lieux de détente et accessoirement délivrer un message aux promeneurs. On est précisément en droit de se demander si Watteau a choisi les éléments sculptés qu'il insérait dans ses compositions dans une intention particulière ou simplement par le caprice de son imagination ou de son souvenir, ce qui amène à se poser la question des rapports de Watteau avec la sculpture et avec les sculpteurs de son temps. L'iconographie, souvent complexe, des tableaux de Watteau a suscité une foule d'exégèses et de commentaires, leur sens décrypté avec plus ou moins de subtilité et parfois sans doute avec des excès d'imagination. Il pourrait sembler curieux qu'on se soit beaucoup moins préoccupé de ces sculptures dans la peinture, sans doute parce que la sculpture intéresse moins les historiens de l'art et les amateurs. Cependant la curiosité intarissable de A.P. de Mirimonde s'est attachée à quelques aspects de ce problème<sup>1</sup> et plus récemment, Madame Roland-Michel, dans son livre sur Watteau, a fait quelques remarques pertinentes<sup>2</sup>.

Il n'y a pas lieu de s'attarder trop longtemps sur un type de sculpture plusieurs fois repris par Watteau, à tel point qu'on peut se demander s'il ne se copiait d'un tableau à l'autre, comme c'était bien le cas pour certains person-

<sup>1</sup> A.P. DE MIRIMONDE, *Statues et emblèmes dans l'œuvre d'Antoine Watteau*, dans *Revue du Louvre*, 1962, n° 1, pp. 11-20.

<sup>2</sup> Marianne ROLAND-MICHEL, *Watteau, un artiste du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1984. Au moment où j'écris ce texte, les Actes du Colloque Watteau de 1984 n'ont pas été publiés. Les communications faites à ce colloque n'ont pas abordé la question de Watteau et la sculpture, non plus que le catalogue de l'exposition du Grand Palais.

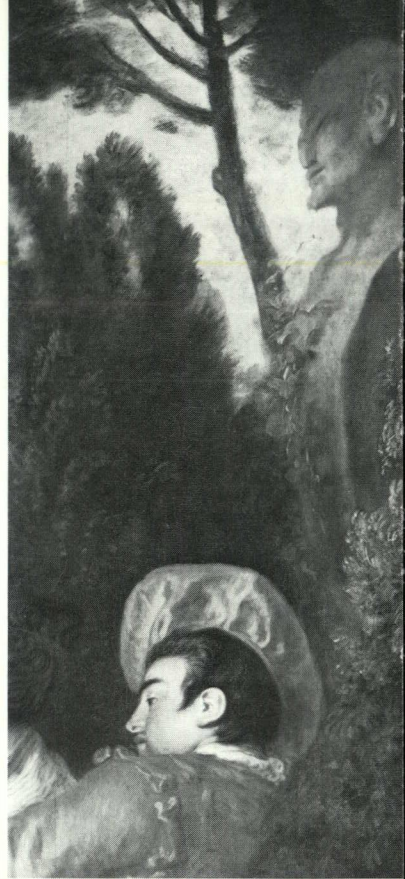


Fig. 1. Terme avec tête de faune. Détail du *Gilles*. Paris, Louvre.



Fig. 2.  
Amours jouant avec un  
bouc. Détail de la  
*Récréation galante*.  
Berlin-Dahlem,  
Staatliche Museen.



Fig. 5. Watteau, *Le rendez-vous de chasse*, 124.5 × 189. The Wallace Collection, Londres (P416).

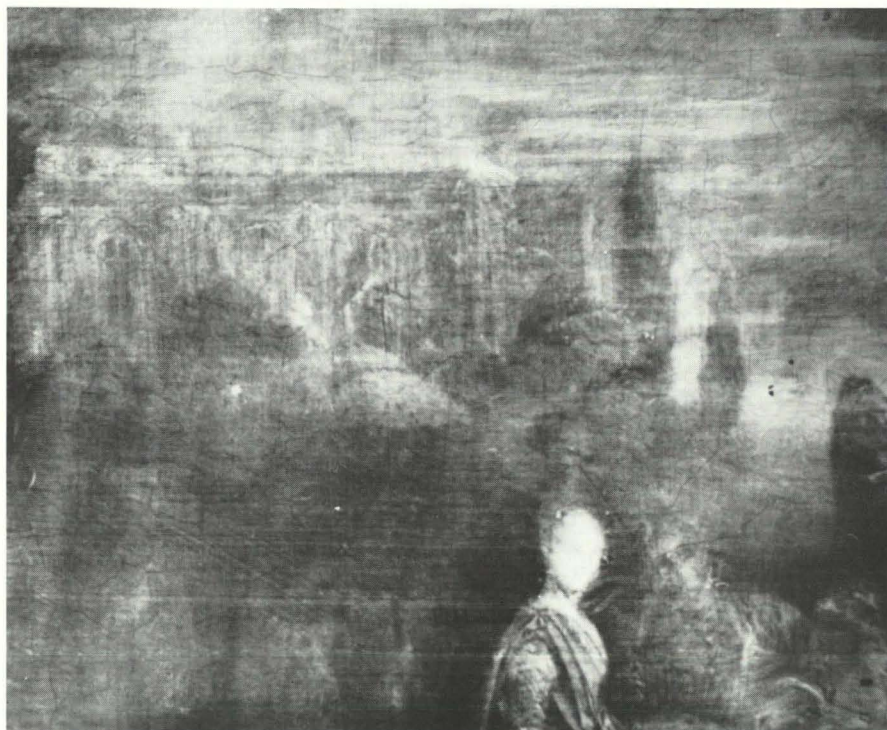


Fig. 6. Watteau, *Le rendez-vous de chasse*; détail du milieu de la composition en radiographie (on voit la tête de la dame assise qui regarde le spectateur).



nages et certains motifs: il s'agit du terme comportant une tête de faune (fig. 1). On le trouve en haut-relief, de face et de profil, dans *Sous un habit de Mezetin* (Londres, Wallace Collection); en ronde bosse et moins monstrueux dans la *Game d'Amour* (Londres, National Gallery) et au milieu des frondaisons. Quelque peu ricanant dans *Voulez-vous triompher des belles* (Wallace Collection), à l'extrême droite du *Gilles* (Louvre) et aussi dans un tableau perdu, mais connu par la gravure, *les Jaloux*. La signification de ces têtes de faune ne prête guère à discussion: le faune est traditionnellement associé aux plaisirs et aux ivresses de l'amour. Il n'est pas interdit de penser que le peintre ait légèrement nuancé leur expression sardonique pour apporter un commentaire approprié au sujet choisi, toujours en rapport avec les plaisirs amoureux. Il en est de même pour les statues ou groupes d'enfants, petits Amours sans aucun doute, jouant volontiers avec un bouc (fig. 2), animal voué à Bacchus et connu pour sa lubricité. On reconnaît ce groupe, avec quelques variantes, dans les *Amusements champêtres* (Paris, coll. part.), dans la *Récréation galante* ou *Assemblée dans un parc* (Berlin, Staatliche Museen), au-dessus d'une vasque et dans la *Famille* (Suisse, coll. part.). Mirimonde signale avec raison qu'à l'époque de Watteau, les *Enfants à la chèvre* (qui est en réalité un bouc) du sculpteur Sarrazin, groupe de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, avaient été remis à l'honneur dans le parc de Marly. C'est vrai, mais il y a d'autres jeux d'enfants avec un bouc traités en relief, comme par exemple ceux de François Duquesnoy qui jouissait alors d'une grande réputation auprès des sculpteurs français. On remarquera que la scène apparaît assez tôt dans l'œuvre de Watteau, aux flancs d'un vase, donc en bas-relief assez proche de ceux de Duquesnoy, dans *Pour garder l'honneur d'une belle*, que l'on ne connaît qu'à travers la gravure de Cochin; en l'occurrence le bas-relief semble avoir servi de prototype aux rondes bosses figurant dans des compositions ultérieures. On ne saurait omettre non plus comme possible source pour Watteau la *Chèvre Amalthée* du Bernin (Rome, villa Borghèse) même si là il s'agit bien d'une chèvre et non d'un bouc, mais elle nourrit de petits satyres.

Il serait téméraire d'attacher un sens caché aux caryatides féminines des *Plaisirs du Bal* (Londres, Dulwich College) (fig. 3), si ce n'est énoncer à leur sujet une réflexion que Madame Roland-Michel a faite à propos d'autres sculptures et qui mérite qu'on s'y attarde: ces figures, qui sont indéniablement des sculptures, ne serait-ce que par leur insertion dans l'architecture, semblent aussi vivantes que les autres personnages: Watteau leur a donné un modelé pulpeux et un regard vif et, s'il n'y avait leur couleur de pierre, on pourrait s'y tromper. Cette ambiguïté entretenue mérite à tout le moins une hypothèse que d'autres exemples inciteront à dégager.

Dans le *Singe sculpteur* (Musée d'Orléans), par le sujet même, on aurait pensé découvrir un aspect au moins de la problématique: Watteau et la sculpture; en vérité, la déception l'emporte. Certes il représente un buste de femme auquel travaille son singe, mais qui ne correspond à aucune œuvre connue. Tout au plus peut-on avancer que ce type de buste féminin est assez proche de certaines œuvres de Robert Le Lorrain (1666-1743), un artiste contemporain



Fig. 3.  
Caryatides. Détail des *Plaisirs du Bal*.  
Londres, Dulwich College.



Fig. 4.  
Vénus jouant avec l'Amour. Détail de  
*l'Embarquement pour Cythère*.  
Berlin, Palais de Charlottenburg.

de Watteau dont le caractère indépendant n'est pas sans rappeler celui de l'auteur de l'*Embarquement*. Leur clientèle pouvait aussi d'aventure être la même. Nous savons également combien la documentation sur Watteau reste lacunaire, ce qui interdit d'en dire davantage.

Dans deux tableaux, le *Concert champêtre*, dont l'original a disparu, et dans le *Mezetin* (New York, Metropolitan Museum) apparaît, un peu fantomatique à l'arrière-plan, perdue au milieu des frondaisons, une figure féminine drapée; dans le *Mezetin* on ne l'aperçoit que de profil. La couleur donne à penser qu'il s'agit d'une statue. Mirimonde opte pour une figure de Cérés, sans donner des arguments bien convaincants. Faut-il absolument donner un nom à ce personnage de rêve, un peu lointain, et qui, dans les deux cas, se rattache à un sujet musical? Est-il nécessaire de créditer le peintre d'une allusion précise?

Venons-en maintenant aux quatre ou cinq types de femmes nues qui apparaissent, parfois à plus d'un exemplaire: on reconnaît là un des procédés de réemploi attesté dans l'œuvre et qui s'applique à d'autres éléments du tableau.

On trouve d'abord un groupe où, debout, Vénus joue avec l'Amour. La présence d'accessoires comme l'arc et le carquois ne laisse aucun doute, instruments que Vénus tient dans ses mains (pour les donner ou les prendre à l'enfant?). A peu près identique, avec de légères variantes, le groupe apparaît aussi bien dans les *Plaisirs d'Amour* (Dresde, Gemäldegalerie) que dans l'*Embarquement pour Cythère* (fig. 4), version de Berlin (Palais de Charlottenburg) où il remplace le terme de Vénus aux bras coupés de l'*Embarquement* du Louvre. Dans le tableau de Berlin, deux petits Amours vivants, c'est-à-dire roses, s'accrochent à la statue et s'ajoutent donc à l'Amour, celui-là de marbre indubitablement d'après sa couleur qui, à côté de la déesse, tend le bras pour se saisir de ses attributs de chasse. Mirimonde, curieusement, n'a pas remarqué cette différence de matière entre les trois Amours, et toujours à l'affût d'une identification digne de son érudition, propose de nommer deux d'entre eux Eros et Anteros. N'est-ce pas là un excès de commentaire comme en suscite parfois l'exégèse des tableaux du maître des *Fêtes galantes*? Il est manifeste que Watteau a repris dans la seconde version de l'*Embarquement* un groupe qu'il avait déjà utilisé dans les *Plaisirs d'Amour*. Le titre de ce dernier tableau donne une signification très claire au groupe, ou plutôt c'est le groupe sculpté qui indique sans ambage le sens qu'il faut prêter aux gestes et aux évolutions des personnages de la composition et la même clé symbolique vaut pour comprendre le sujet de l'*Embarquement* de Berlin qui est donc une double répétition, répétition de l'*Embarquement* du Louvre pour l'ensemble de la composition, répétition des *Plaisirs d'Amour*, sans doute de très peu antérieurs pour le groupe sculpté. Il est tentant de chercher des sources d'inspiration pour ce groupe qui s'apparente par son style aux sculptures contemporaines qui décoraient les parcs des résidences autour de Paris. Son animation gracieuse mérite l'épithète de Rocaille et n'est pas éloignée des qualités qui distinguent les charmantes *Compagnes de Diane* dont la série commence à l'extrême fin du règne de Louis XIV, sans doute pour le parc de Marly. Mais



Fig. 5.  
Femme nue assise. Détail de la *Leçon  
d'Amour*. Stockholm, National Museum.



Fig. 6.  
Femme nue couchée. Détail  
des *Fêtes vénitiennes*.  
Edimburg, National  
Gallery of Scotland.

on peut proposer une référence plus précise encore : au moment où le peintre installait dans ses tableaux sa Vénus en double exemplaire, qui semble donc tant lui plaire, un sculpteur de la même génération que Robert Le Lorrain, Jean-Louis Lemoyne (1665-1755) avait exécuté depuis peu pour un amateur, habitant rue de Richelieu, Charles Chastelain, secrétaire du Roi, pour le jardin derrière son hôtel, un groupe en marbre de *Vénus et l'Amour* qui présente certes des différences avec la statue peinte par Watteau, mais aussi de très évidentes analogies<sup>3</sup>. Watteau vraisemblablement n'a pas voulu copier purement et simplement une statue existante, non pas qu'il ait voulu faire œuvre originale, les peintres de l'époque ne ressentant aucune gêne à reproduire l'œuvre d'un autre artiste, mais il paraît indéniable qu'il s'est largement inspiré d'un groupe que les Parisiens venaient de découvrir. Le sujet est le même, les rapports entre les deux personnages sont pratiquement identiques. Plus tard Lemoyne reprendra, cette fois sur commande du roi, un groupe au sujet et à la composition très proches : *la Crainte des traits de l'Amour*. La Vénus de Watteau, contrairement à celle du sculpteur, est nue. Il est frappant que les autres statues peintes par Watteau que nous aurons à citer sont aussi très nues et l'on peut se demander si, sous le couvert de la sculpture, Watteau ne peint pas un nu féminin dans toute sa réalité charnelle et toute sa charge érotique. Il est vrai que les nus sont assez peu nombreux dans son œuvre, mais on sait qu'à la fin de sa vie son confesseur a exigé de lui un holocauste d'œuvres déshonnêtes qui comprenaient précisément des nus impudiques. Les nus de pierre figurant dans ses compositions en tant que décors impassibles de parc protégeaient le peintre contre des accusations d'attentats aux bonnes mœurs et à la décence. En vérité, ils sont beaucoup moins chastes que les personnages en chair et en os et font plutôt penser à un signal érotique. En tout cas la raison de leur présence sur le tableau où des promeneurs se contentent de flâneurs est tout à fait claire en ne laissant rien ignorer des intentions profondes de ces « fêtes galantes ». Les statues assises et courbées sont encore plus voluptueuses et donc encore plus explicites, leur présence sensuelle et même lascive encore plus palpable. La femme nue assise, jambes pendantes dans le vide, installée sur un haut socle (fig. 5), existe en trois exemplaires presque identiques : dans les *Divertissements champêtres* (Londres, Wallace Collection), dans la *Leçon d'Amour* (Stockholm, National Museum) et dans le *Bosquet de Vénus*, tableau disparu, mais connu par la gravure de Cochin. Mirimonde a voulu voir dans ces personnes bien en chair la déesse de l'Occasion, appuyant notamment son hypothèse sur la longue mèche de cheveux pendant d'un côté presque jusqu'au séant de la dame qui paraît en tenir le bout dans sa main. Il se laisse entraîner, je le crains, une fois encore par son désir de trouver une explication pour le moindre détail et en l'occurrence il fait référence à Lysippe. Or il est peu probable que Watteau connaissait aussi bien Lysippe que Mirimonde, alors qu'il

<sup>3</sup> Une sentence de la Chambre des Bâtimens en date des 14 juin et 19 janvier 1715 (Arch. nat Z<sup>1</sup> 519) procède à l'estimation de cet ouvrage dont la mise en place et l'exécution devaient donc être de peu antérieures. Cf. notre *French Sculptors of the seventeenth and eighteenth centuries*, Oxford, 1981, t. II, p. 369.

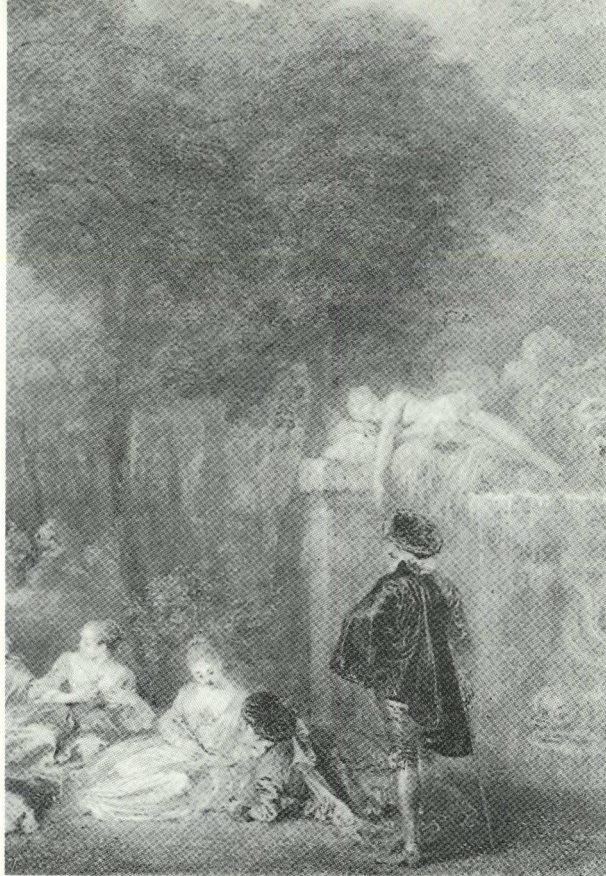


Fig. 7. Statue de nu couché. Détail des *Champs Elysées*, Londres, Wallace Collection.



Fig. 8. *Jupiter et Antiope*, Ensemble. Paris, Louvre.

utilisait, comme tous les artistes de son temps, les traités d'iconographie et ceux-ci décrivent l'Occasion comme une femme chauve représentée avec une roue. Or rien de tel chez Watteau. En revanche, dans les *Divertissements champêtres* comme dans la *Leçon d'Amour*, l'aspect insolite de la statue saute aux yeux, comme si le peintre avait oublié la convention : sa statue est couleur chair et non couleur marbre et on a tout à fait l'impression que c'est une femme bien vivante, en chair et en os, très grasse d'ailleurs, contrairement à la Vénus debout qui a la sveltesse d'une chasserresse. Ici la personne est très dodue, avec des chairs rebondies, faisant replis et bourrelets, représentée avec un réalisme sans fard et sans concession. Le visage reste cependant très jeune, avec une expression amusée, sinon ironique ou aguicheuse. Tout se passe comme si l'une des jeunes beautés qu'on lutine au pied du socle et dans le sous-bois s'était livrée à un strip tease complet pour se percher au sommet de ce socle d'où elle contemple sans illusion ceux qui se divertissent à ses pieds. Et la question se pose : Watteau a-t-il oublié vraiment de la convertir en statue ? Le fait qu'il ait récidivé incite à en douter. Cette jambe qui pend, qui déborde sur le cadre architectural contribue assurément à faire perdre le caractère de sculpture à cette figure à laquelle ne s'intéressent cependant pas les autres personnages, mais pourquoi faudrait-il réclamer de la logique aux compositions poétiques et irréelles de Watteau ? Faut-il absolument chercher un nom, une référence mythologique à cette mystérieuse femme qui ne craint pas d'exposer une nudité trop proche de l'obésité pour être objet de séduction, même si ces chairs qui débordent ne manquent pas de lascivité. Il peut paraître exclu que ce soit Vénus qui est certes déesse de l'Amour, mais aussi de la beauté et cependant il faut bien admettre qu'un des tableaux porte bien le titre de *Bosquet de Vénus*. Dans la *Leçon d'Amour*, il semble qu'on discerne à côté d'elle un dauphin et le bas-relief sur le socle évoquait la nymphe Echo qui tend l'oreille. Voilà qui ne nous avance guère, encore que le dauphin soit volontiers associé à Vénus, née de l'onde amère. Une dernière chance de préciser son identité et donc sa signification s'évanouit avec l'échec de recherches parmi les sculptures contemporaines, par exemple dans les erotica, qui auraient pu servir de modèles pour ce nu si particulier. Son caractère si vivant et présent fait penser plutôt à un motif pris sur le vif. Il existe d'ailleurs un dessin à l'origine et ce dessin a tous les caractères d'un croquis d'après un modèle<sup>4</sup>.

Certaines de ces remarques peuvent être faites à propos du nu couché, traité lui aussi en statue, que l'on voit sur la droite des *Champs Elysées* (Londres, Wallace Collection) (fig. 7). Il décore une fontaine, plongé dans le sommeil au milieu de rocailles et l'eau tombe en rideau ou cascade dans la vasque où l'on reconnaît un dauphin. Cette fois cependant la couleur de la pierre est bien respectée par le peintre. Les formes de la jeune femme sont sveltes et sa taille fine. Dans l'abandon du sommeil elle laisse pendre un bras qui déborde donc au-dessus de la marge de la fontaine, un détail qui ne manque pas de rap-

<sup>4</sup> Le dessin est reproduit dans le *Catalogue de l'exposition Watteau* au Grand Palais à Paris, 1984, p. 383, fig. 8.

peler la jambe pendante du nu assis. Or un autre tableau de Watteau montre exactement la même femme nue, dans la même attitude, avec le même bras qui pend, mais cette fois ce n'est plus une statue, c'est l'Antiope (ou la nymphe) endormie de *Jupiter et Antiope* (ou *Nymphe et Satyre*, au Musée du Louvre) (fig. 8), un tableau très certainement antérieur aux *Champs Elysées*. Antiope abandonnée dans sa nudité impudique et dans son sommeil imprudent aux entreprises lubriques de Jupiter (à moins que ce ne soit un anonyme satyre) et l'on peut difficilement qualifier ce sommeil de sommeil de l'innocence tant ce corps assoupi rayonne de sensualité. Et l'on se prend à penser que ce tableau est de ceux, rares, qui survécurent à l'autodafé du curé confesseur. Transposée en pierre ou en marbre, cette sensualité garde une partie de son pouvoir et nous renseigne sur les conceptions très personnelles du peintre à propos des *Champs Elysées*, en même temps que cette duplication fournit une nouvelle illustration des procédés de composition de Watteau — que l'on retrouve d'ailleurs chez d'autres artistes de sa génération.

Est-il besoin d'ajouter que toute recherche d'un modèle possible en sculpture est restée vaine ?

Il existe un autre type de femme nue, également couchée, que l'on trouve à la fois dans les *Fêtes vénitiennes* (fig. 6) (Edimburg, National Gallery of Scotland) et dans la *Récréation italienne* (Berlin, Palais de Charlottenburg). Dans ce dernier tableau, les jambes sont coupées, mais la gravure montre bien qu'elles étaient entières et que le tableau a été mutilé. Dans les deux compositions, la femme s'appuie sur un coude et tient le bras droit au-dessus de la tête, dans une attitude assez provocante qui met en valeur son buste. Dans ce cas, les références sculpturales sont ici plus aisées à trouver, en l'occurrence du côté du type de la nymphe aquatique, de la Rivière, type issu de la statuaire antique. Remarquons que les deux tableaux se rattachent par leur titre précisément à l'Italie où ce genre de sculpture ne manquait pas. Mais Watteau prend des libertés, modernise le type traditionnel. La nymphe ne s'appuie pas sur une urne (mais sur un dauphin dans la *Récréation italienne*) et pourtant elle décore bien une fontaine d'où l'eau tombe en cascade. Elle est complètement nue et à nouveau une longue mèche de cheveux tombe en désordre jusqu'à sa main, si bien que les partisans de *l'Occasion* trouveront un aliment à leur hypothèse. La femme est très jeune, comme dans le type assis, mais moins grasse tout de même. Si ses formes sont généreuses, avec un bassin ample et une poitrine rebondie, la taille est bien marquée et les jambes fuselées. La nonchalance étudiée et aguicheuse de cette jeune personne se passe de commentaire.

Une fois de plus, la statue donne tout son sens à la composition et Watteau en fait un signal, un symbole, et toujours de l'Amour, dans sa réalité charnelle. Un personnage des *Fêtes vénitiennes* ne s'y trompe pas, puisque d'un geste de la main, il semble bien désigner la naïade provocante, laquelle, une fois de plus, en dépit de la couleur du matériau, paraît très vivante, très présente, y compris par l'expression du regard. L'univers de Watteau est le monde de l'illusion et pourquoi n'animerait-il pas les statues ? Une source



possible de cette naïade est la statue couchée d'*Ariane* ou de *Cléopâtre*, antique conservée au Musée du Vatican, plusieurs fois copiée, notamment par Van Clève pour le parc de Versailles où elle se trouve toujours. Sans doute la statue antique est-elle très voilée, mais on y trouve bien ce geste très particulier du bras qui se lève pour entourer la tête et retomber de l'autre côté. La même attitude et une nudité presque intégrale s'observent dans une petite statue de marbre représentant *Diane*, attribuée au sculpteur René Chauveau (1663-1722) dont la carrière se déroula à Paris et en Suède et qui était un contemporain de Watteau (il meurt un an après le peintre). L'œuvre n'est pas datée, son authenticité n'est pas incontestable<sup>5</sup>. La ressemblance avec la naïade de Watteau, surtout celle des *Fêtes vénitiennes* est assez frappante. Il faut se garder d'en tirer des conclusions trop hâtives, de penser par exemple qu'il y aurait pu avoir influence du peintre sur le sculpteur.

La référence à la Nymphé aquatique est encore plus nette dans le nu de la *Réunion en plein air* (Dresde, Galerie de peinture) où la statue est vue de dos. La femme s'appuie bien cette fois sur une urne et de l'autre main tient un aviron. Elle se contorsionne dans une attitude audacieuse qui met en valeur ses formes plantureuses et d'ailleurs le personnage vêtu de soie à sa droite contemple avec un intérêt non dissimulé cette croupe somptueuse.

Ces remarques sur Watteau et la sculpture ne mènent donc pas à des certitudes en ce qui concerne les relations du peintre des *Fêtes galantes* avec des sculpteurs de son temps. Tout au plus peut-on penser qu'il n'ignorait pas l'œuvre d'un Robert Le Lorrain ou d'un Jean-Louis Lemoyne, artistes parisiens comme lui et qui fréquentaient sans doute les mêmes cercles. La sculpture, en réalité, a sans doute surtout été pour lui le prétexte à glisser dans ses compositions des nus féminins d'une vérité volontiers salace et d'une sensualité parfois provocante.

<sup>5</sup> Elle est reproduite dans notre ouvrage *French Sculptors, op. cit.* (n. 3), t. II, p. 427.



## 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, 110i, rue Sans Souci, 1050 Bruxelles.

### I. LISTE DES THÈSES DE DOCTORAT ET DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE DÉFENDUS EN 1986\*

#### a) THÈSES DE DOCTORAT

FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie — Pieter van Reijschoot (1738-1795) et les siens. Une famille de peintres gantois du XVIII<sup>e</sup> siècle; *directeur*: M. Fr. Souchal.

LECLERCQ, Jacqueline — La Sirène dans la pensée et dans l'art chrétiens (II<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles). Antécédents culturels et réalités nouvelles; *directeur*: M. Fr. Souchal.

#### b) MÉMOIRES DE LICENCE

##### *Sous-section Préhistoire-Protohistoire*

MÉES, Nathalie — Les épingles en bronze de la grotte de Han-sur-Lesse; *directeur*: M. P.-P. Bonenfant.

VANDEVELDE, Pierre — Le site des « Belles Pierres ». Approche morphotypologique du matériel lithique de surface; *directeur*: M. P.-P. Bonenfant.

\* Je tiens une fois encore à dire ma gratitude à Madame J. Friand, secrétaire de la section d'H.A.A., qui a bien voulu établir cette liste et m'aider avec gentillesse et efficacité.

*Sous-section Antiquité*

BLANCHART, Fabienne — L'urbanisme dans la Sicile archaïque; *directeur*: M. Ch. Delvoye.

DOYEN, Florence — Points de vue sur la maison dans l'Égypte ancienne; *directeur*: M. R. Tefnin.

LICOPPE, Corinne — Influences de l'architecture classique sur l'architecture Omayyade en Syro-Palestine; *directeur*: M. J.-Ch. Balty.

SOLOWIJ, Catherine — Contribution à l'étude iconographique de Diomède; *directeur*: M. Ch. Delvoye.

VIVIERS, Didier — Un atelier de sculpteurs ioniens à Athènes. Contribution à l'étude de la sculpture archaïque sous la tyrannie d'Hippias; *directeur*: M. J.-Ch. Balty.

*Sous-section Moyen Age/Temps Modernes*

SEMINCKX, Marc — Contribution à l'étude des incidences de la rationalisation économique-technique sur le développement des formes; *directeur*: M. P. Philippot.

*Sous-section Art contemporain*

ANSPACH, Isabelle — Colette Bitker. Essai de monographie et catalogue exhaustif; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

BODDAERT, Angèle — Le merveilleux chez les illustrateurs anglais des époques victorienne et édouardienne et quelques prolongements actuels; *directeur*: M. P. Hadermann.

BRAYER, Marie-Ange — La conception du rôle du spectateur dans la critique contemporaine; *directeur*: M. P. Philippot.

BRIARD, Catherine — Les boîtes dans l'art belge contemporain; *directeur*: M. P. Hadermann.

DACREMONT, Véronique — La communication psychotique dans l'art brut; *directeur*: M. J. Sojcher.

DE BACKER, Didier — Etude typologique de quelques réalisations muséologiques récentes; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

DELABY, Huguette — La revue Edda (1958-1964); *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

DUVIVIER, Dominique — Influence du japonisme dans la peinture et le dessin chez les symbolistes belges fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

FRANÇOIS, Brigitte — Activité et expression artistique des sourds (étude centrée sur la Belgique); *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

HOLLEVOET, Chrystel — La représentation de la ville dans la peinture expressionniste allemande et futuriste italienne; *directeur*: M. P. Hadermann.

PENXTEN, Stéphane — L'expression graphique et picturale chez les handicapés mentaux et les infirmes moteurs d'origine cérébrale (IMC) et son intérêt du point de vue artistique; *directeur*: M. J. Dierkens.

STROBL, Sylvie — Manfred Hurrig et l'affiche de théâtre; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

VAN BEVEREN, Stéphane — Les architectes belges et le courant post-moderne; *directeur*: M. P. Philippot.

*Sous-section Arts non européens*

ALAYZA, Pedro — Analyse de quelques scènes rituelles et mythiques dans l'iconographie Muchica (Nord-Pérou); *directeur*: M. M. Graulich.

BREBANT, Michel — Tezcatlipoca, le miroir fumant; *directeur*: M. M. Graulich.

GEZELS, Jacqueline — Histoire de la photographie appliquée à l'archéologie; *directeur*: M. R. Tefnin.

MENESES URBANO, Raul — L'influence de l'architecture de Tiahuanaco au Pérou et en Bolivie; *directeur*: M. M. Graulich.

MOSELMAINS, Christine — La terre et la propriété chez les Aztèques à l'arrivée des Espagnols et aux premiers temps de la conquête; *directeur*: M. M. Graulich.

*Sous-section Musicologie*

ALVARADO BORQUEZ, Ricardo — Le rabel, instrument de musique en voie de disparition; *directeur*: M. D. Bariaux.

BAILLEZ, Pascale — La vie musicale au XIX<sup>e</sup> siècle au château des princes de Chimay; *directeur*: M. H. Vanhulst.

BALLMAN, Christine — Pierre di Teghi, recueil de chansons et motets, 1547 (transcription et analyse); *directeur*: M. H. Vanhulst.

DE WACHTER, Yolande — Le récital de piano à Paris. Recherche sur deux époques importantes (1830-1850 et 1920-1940) à travers quelques grands pianistes; *directeur*: M. R. Wangermée.

DIAZ ROSAS, Erwin — Panorama actuel de la musique chorale en Wallonie et à Bruxelles; *directeur*: M. R. Wangermée.

LACHAPELLE-LENAERTS, Esther — La voix et le chant dans l'*Ars musica* du Moyen Âge et de la Renaissance; *directeur*: M. R. Wangermée.

Mac KINNAY, Sam — L'analyse musicale assistée par ordinateur. L'état de la question; *directeur*: M. H. Vanhulst.

MONJOIE, Anne — La flûte traversière Renaissance: son jeu, sa facture. A la recherche d'un art oublié; *directeur*: M. D. Bariaux.

PIETERS, Sophie — Rapport musique-poésie dans les chansons de Roland de Lassus; *directeur*: M. H. Vanhulst.

PILNA, Jana — Raymond Chevreuille, un compositeur belge; *directeur*: M. R. Wangermée.

REMY, Gilles — Cocteau et la musique; *directeur*: M. R. Wangermée.

STOCKHEM, Michel — Le quatuor Ysaÿe. Eugène Ysaÿe et la musique de chambre; *directeur*: M. H. Vanhulst.

TRUC, Anne-Marie — Contribution à l'étude de la guitare baroque: l'évolution de la facture et ses relations avec la musique et la technique de jeu; *directeur*: M. D. Bariaux.

VAN DE VOORDE, Véronique — La vie musicale à Mouscron du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours; *directeur*: M<sup>me</sup> M. Haine.

VAN ZUYLEN VAN NYEVELT, Sandrina — Les concerts à Bruxelles depuis la fin de l'Ancien Régime jusqu'en 1830; *directeur*: M. H. Vanhulst.

## II. RÉSUMÉS DES THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1986)

Ces résumés ont été rédigés par les auteurs des travaux.

### a) THÈSE DE DOCTORAT

1. Marie FRÉDÉRICQ-LILAR, *Pieter van Reijsschoot (1738-1795) et les siens. Une famille de peintres gantois du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Vol. I: *Pieter van Reijsschoot l'Anglais (1702-1772), Emmanuel van Reijsschoot (1712-1772), Pieter van Reijsschoot (1738-1795) et l'Académie de Gand*, 475 p. Vol. II: *L'œuvre peint de Pieter van Reijsschoot*. Catalogue, 540 p. Vol. III: *Annexes*, 160 p. Vol. de pl.: 327 ill. (directeur: M. Fr. Souchal).

Nous avons tenté dans ce travail sur Pieter van Reijsschoot et sa famille de rendre justice à la peinture flamande du XVIII<sup>e</sup> siècle et au milieu artistique et culturel gantois de cette époque. Il était non seulement nécessaire de situer les van Reijsschoot dans la peinture gantoise en général et dans la peinture décorative en particulier, mais encore fallait-il les départager les uns des autres. Parmi les six van Reijsschoot qui se sont fait un nom dans la peinture, nous avons privilégié trois d'entre eux: Pieter l'Anglais, son frère Emmanuel et son neveu Pieter. Si nous avons étudié la production anglaise de Pieter l'Anglais (1702-1772), c'est pour mieux montrer le mélange de son adaptation à l'école anglaise et les survivances de sa formation franco-flamande dans ses portraits comme dans ses « conversations » et « sportingpieces ». Dans ses œuvres gantoises — grands travaux de décorations religieuses et profanes — nous avons opposé son tempérament baroque et son métier solide à la jubilation rocaille mais souvent maladroite de son frère Emmanuel.

Décorateur attiré de la Ville de Gand et de l'abbaye de Baudeloo, Emmanuel van Reijsschoot (1712-1772) a donné l'expression la meilleure et la plus spontanée de son talent dans les décors de fêtes du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle gantois. Epanouissement de sa manière pittoresque et savoureuse, le Jubilé de Saint Macaire en 1767 lui permit de s'affirmer comme rocailleux et de faire de cette fête l'apogée du Rococo gantois.

Tandis que nous nous efforcions d'analyser le caractère ambigu de l'art de Pieter van Reijsschoot (1738-1795), formé au Rocaille par son père Emmanuel, tenté par le Néo-Classicisme et marqué par le souvenir du baroque, nous avons étudié sa manière, son dessin, son système pictural et iconographique. Nous nous sommes aussi attachée à établir le Catalogue de ses œuvres, en rappelant les travaux de Pieter van Reijsschoot cités dans les ouvrages des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, en retrouvant des décorations oubliées ou inconnues dans des collections privées, en reprenant — ou au contraire en changeant — de vieilles attributions, en étudiant des archives et des comptes dont certains dormaient depuis longtemps dans des collections de famille. Ce travail sur Pieter van Reijsschoot a mis l'accent — à côté de l'analyse de son œuvre de peintre (décorations d'hôtels patriciens gantois, décors de fêtes, tableaux et dessins) — sur des aspects moins connus de sa carrière et de sa personnalité: le professeur d'Architecture à l'Académie Royale de Gand (1770-1795), l'architecte-artiste et théoricien, le collectionneur.

3. Jacqueline LECLERCQ, *La Sirène dans la pensée et dans l'art chrétiens (II<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles). Antécédents culturels et réalités nouvelles*. 2 vol. texte, 566 p., 2 vol. planches, 465 ill. (directeur: M. Fr. Souchal).

Nombreuses sont les allusions aux Sirènes dans la littérature exégétique, épique, didactique et épistolaire du XII<sup>e</sup> siècle. Plus abondantes encore sont leurs représentations dans l'art roman. Cette organisation, ajoutée à la perception de flagrantes contradictions au sujet des Sirènes dans l'imaginaire médiéval, est à l'origine de cette enquête. Fondée sur une triple approche — thématique, chronologique et « stratigraphique » —, elle constitue une réflexion concrète sur les rapports entre l'art et la littérature au Moyen Âge, ainsi qu'une contribution à l'Histoire des mentalités, l'image de la Sirène étant apparue comme un *topos* révélateur de sensibilités extraordinairement éclairant.

Débutant par la présentation des différents aspects du thème dans la culture païenne antique, l'étude se poursuit par un examen approfondi de sa récupération par le christianisme à travers, notamment, l'exégèse biblique. À cet égard, la lecture des Pères de l'Église révèle, outre une adaptation subtile du symbolisme moral que les Stoïciens et les Néopythagoriciens avaient notamment conféré à l'épisode homérique, l'assimilation des Sirènes à toute une série d'esprits et de démons juifs indifférenciés, ainsi qu'à la Lilith sémitique. Ensuite, l'observation des variants et des invariants d'une époque à l'autre, doublée d'un essai d'identification des différents niveaux de culture dont ils sont l'expression, aboutissent à la mise en évidence d'un hiatus entre conceptions populaire et savante des Sirènes. Dans cette perspective, l'apparition, à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, de « bonnes » Sirènes — contrepoints des Sirènes symboles de vice ou incarnations démoniaques habituellement évoquées dans la littérature et dans l'art antérieurs et contemporains —, peut notamment s'interpréter comme l'émergence, au sein d'un discours conforme à l'idéologie chrétienne, d'une forme d'ailleurs subversive réprimée jusqu'alors dans l'écrit. Cette tradition, significativement liée à la Sirène sous sa seule forme d'ondine, est manifestement la conséquence d'un syncrétisme qui l'a confondue, au VIII<sup>e</sup> siècle au plus tard, avec des divinités des eaux celtiques et germaniques connues positivement ou du moins ambivalentes. Facilitée par l'usage du latin comme langue savante et par l'adoption des auteurs profanes comme modèles littéraires, cette confusion expliquerait ainsi l'apparition durant le Haut Moyen Âge de la Sirène-poisson comme alternative à la Sirène-oiseau. La croyance médiévale aux Sirènes vampiriques — exclusivement mises en rapport avec les Sirènes-oiseaux —, s'inscrit par contre dans le prolongement de la tradition antique qui assimilait les Sirènes aux Lamies comme *Daemones meridiani*. Quant aux allégories morales dans lesquelles il est question de Sirènes, elles renvoient aussi à la tradition antique relayée par les Pères et par les érudits carolingiens, comme d'ailleurs les évocations des Sirènes des sphères qui, de Platon, Cicéron, Macrobe et Martianus Capella, sont parvenues au Moyen Âge via les commentateurs tardifs du *Songe de Scipion*.

L'écart qui s'est maintenu au Moyen Âge entre conceptions savante et populaire concernant les Sirènes, semble trouver un écho dans la distorsion qu'on observe parfois au niveau des textes et de leur illustration, à moins qu'on ne doive plutôt l'imputer à la spécificité des différents domaines de la création et à leur autonomie les uns vis-à-vis des autres. À cet égard, on ne rencontre que dans la sculpture et dans la fresque, des Sirènes intégrées dans des représentations de la Mer céleste; de même, celles-ci ne symbolisent le signe du Verseau ou la Terre nourricière que dans la sculpture. En tout état de cause, on a constaté une très grande indépendance de l'artiste par rapport aux sources écrites, la manière — très inégale — dont se répartissent les Sirènes romanes en Europe s'expliquant surtout par l'influence des ateliers locaux au sein desquels le motif était ou n'était pas prisé.

Depuis l'Antiquité, la Sirène n'a cessé d'être le support symbolique d'un certain nombre de valeurs caractéristiques des différentes cultures qui véhiculèrent son image. Ce n'est toutefois qu'au XII<sup>e</sup> siècle qu'elle devait concentrer autant d'obsessions, d'ambiguïtés et de conflits propres à l'époque de sa recreation. Ainsi polarisa-t-elle la fascination mêlée de répulsion que provoquaient généralement, chez l'homme médiéval, la culture classique et la musique profane, l'amour charnel, la féminité, le monstrueux — l'altérité sous toutes ses formes —, l'inconnu et l'ailleurs. Tout le monde trouvait en outre ce qu'il cherchait dans cette figure d'ombre qu'on pouvait à la fois craindre et prendre en pitié, et dont la forme mi-humaine, mi-animale, symbolisait si exactement le monde médiéval dominé par l'antagonisme des forces du Bien et du Mal, aspirant à l'unité par-delà ses propres contradictions.

## b) MÉMOIRES DE LICENCE

1. Christine BALLMAN, *Pierre di Teghi, Des Chansons et Motets reduictz en tablature de lut (Phalèse, 1547). Analyse et transcription*. Vol. 1: *Analyse*, 133 p.; vol. 2: *Transcription*, 87 p. (directeur: M. H. Vanhulst).

Le mémoire porte sur l'édition, par Phalèse à Louvain en 1547, d'un recueil de mises en tablature pour le luth d'œuvres vocales (chansons et motets). Ce recueil est intéressant à deux titres: tout d'abord, le choix des pièces vocales présente un répertoire nouveau dans le domaine des mises en tablature; ensuite, Phalèse nous donne le nom du luthiste qui a effectué ces transpositions instrumentales — Pierre di Teghi — ainsi que son origine: *paduan*. Un volume du mémoire est réservé à la transcription en notation moderne des tablatures, l'autre s'attache à l'analyse du répertoire et du style de mise en tablature. Cette dernière prend en considération les divers paramètres musicaux mais porte essentiellement sur la *musica ficta* et sur l'ornementation. Les recherches n'ont permis de découvrir aucun renseignement biographique sur Teghi — qui n'est d'ailleurs connu que par les éditions de Phalèse —, il était dès lors intéressant de proposer une analyse stylistique comparative des types de mise en tablature de Teghi et de ses contemporains italiens. Cette analyse propose la comparaison avec les recueils de Bianchini, da Crema, Gintzler et da Milano, tous publiés chez Gardane à Venise dans les années 1546-1547, et porte, pour plus de rigueur scientifique et d'objectivité, sur des intitulés identiques.

2. Angèle BODDAERT, *Le merveilleux chez les illustrateurs anglais des époques victorienne et édouardienne, et quelques prolongements actuels*. 2 vol., 253 p., 183 fig. (directeur: M. P. Hadermann).

Le merveilleux féérique fleurit en Grande-Bretagne au moment où les sociétés semblent précisément sur le point de se fermer à son appel et alors que la majorité des hommes se prête de moins en moins à croire à des forces irrationnelles, incontrôlables. Les Anglais, au passage de cette étape, demandent aux fées de peupler les objets dont ils s'entourent. Les artistes découvrent et mettent en images les caractères du conte de fées; à savoir: mouvement et métamorphoses des êtres de féerie, poids des détails qui circonscrit la scène magique, enfermement de l'évocation merveilleuse au sein d'un univers clos, exagération, exubérance.



A l'univers du caricaturiste G. Cruikshank, plongeant ses racines dans les images populaires des livres de colporteurs, succède le dessin fiévreux, léger et envahissant de R. Doyle. L'écrivain Lewis Carroll élargit la féerie en y apportant l'ingrédient du non-sens; tandis que W. Crane lui offre une forme stable, des images équilibrées. L'importance qu'il apporte aux objets figurés dans l'image se retrouvera chez de nombreux illustrateurs de notre siècle; tandis que le désir de produire des images d'une qualité supérieure mène parfois leur dimension esthétique à l'emporter sur leur dimension féerique.

Avec Arthur Rackham, la féerie reprend un élan nouveau, stimulée qu'elle est par une observation des êtres et de la nature qui oublie le masque caricatural de G. Cruikshank ou la miniaturisation de R. Doyle.

Enfin, Beatrix Potter vient ajouter à l'amour de la nature celui de ses habitants, qu'elle vêt et fait marcher debout, sans rien leur faire perdre de leur caractère animal, tant elle est proche d'eux.

3. Marie-Ange BRAYER, *La conception du rôle du spectateur dans la critique contemporaine*. 1 vol., 156 p. (directeur: M. P. Philippot).

Le sujet de ce mémoire est avant tout une critique des critiques, une «métacritique». Analyser la trame d'un discours à partir de la figure-pivot du spectateur.

Ce spectateur est à entendre en tant que «catégorie» du discours sur l'art, cependant il est saisi hors des ornières dogmatiques de la psychologie, psychanalyse ou encore sociologie.

Ce travail consiste en effet à circonscrire sa figure à travers un certain climat de pensée qui est en l'occurrence celui de la critique d'art de l'après-guerre.

L'art actuel a débouché sur une véritable implosion de la triade artiste - œuvre - spectateur; du même coup, ces trois actants participent d'un même mouvement dialectique.

Aujourd'hui le praticien peut se confondre avec le théoricien; l'artiste assume parfois une véritable position «spectatorielle» tandis que le spectateur accède au rôle de «co-créateur».

La critique d'art se trouve ainsi contrainte d'articuler tous les éléments de ce triôme, de redéfinir sa propre méthodologie. L'a-t-elle fait; si oui, de quelle manière?

Par exemple, nous observons, dans le discours postérieur à 1945, la disparition du terme même de contemplateur, supplanté par la notion de «participation»: l'œuvre ne se contemple pas, mais désormais «s'expérimente».

C'est ce parcours de la critique d'art actuelle que nous tentons de retracer, avec ses omissions et ses fractures, à partir du rôle qu'elle accorde au spectateur.

4. Catherine BRIARD, *Les boîtes dans l'art belge contemporain*. 1 vol., 165 p. (directeur: M. P. Hadermann).

La boîte, depuis les origines du monde, fascine. Les premières boîtes que l'historien de l'art rencontre sont les sarcophages richement décorés de l'Égypte. On découvre également des boîtes à parfum ou à onguent largement produites dans l'Antiquité...

Le propos de ce mémoire intitulé « Les Boîtes dans l'art belge contemporain » ne pouvait se permettre d'analyser le phénomène de la boîte depuis les civilisations les plus anciennes. Il se limite donc au XX<sup>e</sup> siècle où la boîte est un motif d'une présence obsédante dans notre milieu de vie: boîte à jeu, boîte-rangement, boîte à secret, boîte aux lettres, boîte à malices, boîte noire, boîte à musique... La liste des expressions peut se poursuivre à l'infini et les discours concernant la boîte sont également très nombreux: la psychanalyse y voit un symbole de la mère et de la mort, la sociologie, un témoin de notre siècle de consommation. La boîte véhicule un éventail de pouvoirs avec lesquels l'artiste du vingtième siècle va jouer.

Cette étude a tenté de délimiter dans l'histoire de l'art contemporain les démarches d'artistes qui recourent à la boîte comme support de création et le pourquoi du phénomène. Depuis les mouvements dada et surréaliste, les catégories artistiques sont bouleversées. Il n'y a plus seulement la peinture et la sculpture: les artistes s'expriment avec les fragments de la réalité. Les techniques traditionnelles se voient concurrencées par le collage (les cubistes, les dadaïstes, Schwitters) et l'objet (le ready-made de Duchamp). Le support nécessaire à ces objets et collages est la boîte dans laquelle ils sont disposés, mis en scène, exposés.

La boîte s'impose donc comme support d'une création plastique au même titre que la toile pour un peintre ou un morceau de pierre pour un sculpteur. Elle apporte à la peinture la troisième dimension et constitue un encadrement pour la sculpture. L'artiste y recourt pour son pouvoir de contenant et d'espace intérieur.

Sur la scène de l'art international, deux artistes américains, Joseph Cornell et Louise Nevelson, font figure de référence classique pour les artistes actuels qui pratiquent la boîte. Dans l'environnement du surréalisme new yorkais, Joseph Cornell (1902-1972) est le premier à avoir réalisé des boîtes vitrées dans lesquelles il créait des univers poétiques très personnels et souvent hermétiques. Le point de départ de sa démarche était la recherche des objets et des éléments qui allaient venir habiter la boîte. Louise Nevelson (née en 1899) est fascinée par la rigueur et la perfection du cube. Elle habille l'intérieur de ses boîtes-cubes de formes de bois qu'elle collectionnait pour leur qualité plastique. Ses boîtes sont toujours entièrement peintes d'une couleur unique (noir, blanc ou or) qui révèle les formes dans leur essence. Ces deux artistes ont une démarche commune: collecter, ramasser, récupérer les objets de la vie quotidienne, ensuite les mettre en scène, les exposer dans l'espace intérieur d'une boîte de sorte que se crée une image nouvelle tridimensionnelle au caractère insolite, poétique, ...

En Belgique, les influences du dadaïsme et du surréalisme ont également diversifié les catégories du langage plastique (par exemple: les collages et les boîtes de Paul Joostens). La boîte comme motif pictural est abondamment présente sous forme de cage, de cercueil et de compartiment abritant des objets dans l'œuvre de René Magritte. Dans les années cinquante, on voit l'objet régner de manière incontestée comme vocabulaire artistique. Vic Gentils, Remo Martini et bien d'autres encore pratiquent l'assemblage et recourent parfois à la boîte pour l'abriter, le mettre en évidence, l'encadrer. Pol Bury, dans ses recherches sur le mouvement, se sert de l'espace intérieur de la boîte pour y composer des paysages aux formes mobiles et de sa structure pour cacher le mécanisme qui crée cette mobilité.

Ces différentes œuvres et personnalités annoncent toute une génération d'artistes qui travaillent aujourd'hui en Belgique à partir de la boîte comme support de création et comme structure délimitant un espace intérieur. Edith De Vries, Yao-Tung Huang, Jephhan De Villiers, Pierre Courtois répètent ces mêmes gestes: récupérer, ramasser, collecter, coller, clouer des objets, des fragments de nature, ... qu'ils agencent en de

nouveaux paysages souvent miniaturisés à l'intérieur d'un coffret ou d'une boîte. Daniel Debligny, metteur en scène des attitudes humaines à l'aide de personnages issus de jeux d'enfant, et Philippe De Gobert avec ses ateliers d'artiste pratiquent la boîte de manière plus figurative et souvent très humoristique.

Si l'on ne connaissait la boîte que dans un contexte utilitaire où elle signifiait rangement, conservation, protection, on voit l'artiste détourner ces pouvoirs de manière esthétique et plastique: la boîte devient lieu de collection, de rêverie, de jeu, réceptacle du souvenir, mise en scène de théâtre personnel, musée, mémoire, habitat pour des petits personnages, univers en retrait du monde à contempler et à rêver.

5. Christine MOSSELMANS, *La terre et la propriété aztèques à l'arrivée des Espagnols et aux premiers temps de la colonisation. Etude des documents du groupe Vergara*. 2 vol., 211 p., 181 pl. et tableaux (directeur: M. M. Graulich).

Durant les premières années de la colonisation (à partir de 1519), les Espagnols conservèrent en partie les structures administratives mises en place par les Aztèques. Pour ce faire, ils adoptèrent certains genres de documents indigènes (listes de tributs, registres cadastraux) et en introduisirent de nouveaux, d'origine européenne (minutes de procès, plans et titres de propriété).

Les documents faisant l'objet de ce mémoire manifestent une longue tradition indigène vis-à-vis de laquelle les Espagnols sont peu intervenus, le principe du cadastre étant alors inconnu en Espagne à cette même époque.

Ces registres cadastraux conçus sous la forme de matrices, répertoriaient une somme d'informations relatives aux personnes et aux terres de plusieurs communautés. Ces données étaient enregistrées dans trois chapitres: un recensement de population et deux listes des propriétaires et de leurs parcelles.

Le rôle de ces différents chapitres était d'identifier les personnes et les biens, d'informer les fonctionnaires impériaux et locaux et de contrôler le fonctionnement des communautés. Ils avaient aussi une fonction juridique et fiscale: les listes des propriétaires et de leurs parcelles étaient de véritables titres de propriété destinés à être produits devant les tribunaux en cas de litiges; les recensements de population et les secondes listes de terres sont soupçonnés d'avoir servi à l'assiette de l'impôt.

A l'issue de cette étude, il apparaît que la vision de l'économie aztèque donnée par les auteurs espagnols ou métis du XVI<sup>e</sup> siècle est synthétique et limitée à une vue d'ensemble. La complexité émanant des registres cadastraux à propos des modes de possession de la terre, des droits et des devoirs qui s'y rattachent, ainsi que du statut des propriétaires et de la notion particulière de terres communautaires amène à revoir la société et l'économie aztèques sous un angle plus souple et plus varié.

6. Jana PILNA, *Raymond Chevreuille. Un compositeur belge et sa symphonie des Souvenirs (op. 30)*. 1 vol., 300 p. (directeur: M. R. Wangermée).

La *Symphonie des Souvenirs* op. 30 de Raymond Chevreuille (1901-1976) a été écrite en juin 1944. Sur le plan du contenu, l'œuvre évoque des thèmes patriotiques sous-jacents, liés à l'atmosphère de la 2<sup>e</sup> guerre mondiale. En sept mouvements, la forme de l'œuvre est plus proche d'une cantate que d'une symphonie, en raison d'une

partie vocale importante (voir, à ce sujet, *La musique belge contemporaine* de Robert Wangermée, Bruxelles, 1959) ou se situe, sur ce plan, parmi les formes intermédiaires, comparable à certaines grandes symphonies de Gustav Mahler.

L'analyse détaillée de l'op. 30 met en évidence une grande complexité de l'écriture de R. Chevreuille dans sa deuxième période, appelée «le diatonisme modal»: cette technique est caractérisée par une abondance de quarts; il s'agit d'une évocation des modes grecs anciens, organisés à l'intérieur du langage tonal occidental. L'op. 30 réunit un mélange et une grande variété de styles dans une admirable synthèse où nous retrouvons, à la fois, un langage brut et direct, influencé par Stravinsky, et la finesse debussyste, faite d'accords aériens et planants. Cependant, le compositeur avait dépassé le cadre des influences pour imposer son propre langage où il fait preuve d'invention novatrice et préfigure ainsi certaines œuvres de Ligeti. En tant que musicien-modulateur à l'Institut National de la Radio depuis 1935, et chargé de la prise du son, R. Chevreuille s'est préoccupé d'aspects essentiels et concrets du son et du déroulement temporel. En cela, il dépasse plusieurs fois les notions traditionnelles de l'écriture musicale, en exploitant un champ sonore plus vaste, plus brut: la tonalité, les thèmes et les motifs deviennent de la sonorité pure, le rythme se transforme en pulsations et en durées.

L'analyse détaillée de l'op. 30 est appuyée par des transcriptions notées et des exemples de l'écriture de R. Chevreuille, afin d'apporter une base solide et concrète pour les observations sur le langage du compositeur dont la *Symphonie des Souvenirs* compte parmi ses œuvres les plus représentatives.

Le mémoire a été réalisé avec la collaboration de Pierre Chevreuille, fils du compositeur.

7. Marc SEMINCKX, *Contribution à l'étude des incidences de la rationalisation technique sur le développement des formes. Réflexion sur la nature et le comportement de la technique contemporaine suivie d'une réflexion sur la standardisation et la préfabrication des châssis de fenêtre en bois, en Belgique*. 1 vol., 187 p. (directeur: M. P. Philippot).

L'évolution du monde contemporain ne peut essentiellement se comprendre que si nous l'envisageons sous l'angle de la complète rupture avec le passé. Suivant les points de vue, on cherchera la source vive de cette rupture dans un oubli, une perte ou un refus. Celui ou celle du sens. Assurément, l'homme contemporain ne compte plus vraiment l'Histoire parmi ses préoccupations essentielles. Son existence repose désormais sur un vide infini, un abîme de non-valeur, qu'il s'efforce de remplir malgré tout en parodiant le sens et en nourrissant son âme d'ersatz de signes et de simulacres de valeurs. Aujourd'hui la substance historique des choses semble s'être comme évanouie, pour ne plus subsister que sur le mode évanescant et dérisoire de la pure apparence formelle. L'Histoire n'agit plus vraiment comme l'élément fondateur et moteur de notre réalité. Sous nos yeux mêmes, l'Histoire perd sa signification sensible, elle se vide de son contenu. Car c'est un grand vide qui est désormais constitutif de notre période contemporaine. Et, pour celui qui sait regarder, ce grand vide affleure dans toutes ses manifestations.

Et pourtant, dans ce grand vide, il n'y a pas rien. Bien au contraire, le monde semble n'avoir jamais été aussi densément construit, aussi peuplé d'objets les plus divers, aussi rempli de formes et d'images, aussi parcouru de rythmes et de mouvements

qu'aujourd'hui. C'est que, s'il est vrai que la substance historique des choses tend à s'évanouir toujours davantage, corollairement une réalité nouvelle n'a cessé de germer, de croître et de se consolider dans notre monde : la technique, puisqu'il faut l'appeler par son nom. Par l'importance considérable de son développement et par la nature particulière de son contenu, la technique forme aujourd'hui un phénomène d'une ampleur et d'une spécificité qui n'ont pas d'équivalent dans l'Histoire. Irréductible à toute comparaison avec le passé, la technique est désormais devenue l'élément fondateur essentiel et le moteur principal de la réalité contemporaine. Car la technique n'a plus rien à voir avec une collection d'outils ou d'instruments. Elle est tout le contraire d'un amalgame informe d'objets épars, puisqu'elle a désormais acquis la dimension et la structure d'un vaste système dynamique complexe, qui s'organise par l'interaction de trois domaines différents : la science, la technique proprement dite et l'économie. En effet, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, ces trois domaines ont vu leur développement particulier se réaliser parallèlement à la croissance de leur degré d'interaction réciproque. Leur enchevêtrement possède désormais une profonde cohérence organique et, du nouvel ensemble ainsi constitué, la technique forme comme le résultat objectif, le vecteur privilégié et la structure englobante. En outre, par leur devenir systémique, les trois facteurs en interaction ont poussé la technique à intérioriser les conditions de son fonctionnement et de son développement. Aujourd'hui la technique est largement devenue à elle-même son propre fondement et sa propre finalité. Elle s'auto-accroît.

Dans son développement incessant, la technique ne laisse évidemment pas le monde indemne, puisqu'elle tend à réaliser sa substance en déconstruisant et en reconstruisant le réel suivant ses propres présupposés. Du point de vue formel, qui intéresse davantage l'historien de l'art, la technique contemporaine investit encore très fondamentalement le réel sur le monde de la géométrie mécanique. Les images numériques produites par l'ordinateur, comme d'ailleurs le « langage » informatique, en sont certainement les exemples les plus frappants. Pour terminer notre mémoire, nous avons choisi d'illustrer notre propos par un cas précis et récent de géométrisation mécanique des formes : la standardisation et la préfabrication des châssis de fenêtre en bois, en Belgique. Cet exemple nous a surtout permis de montrer comment, dans le cadre de la construction d'une maison, la technique contemporaine a renversé le primat traditionnel du moment architectural et esthétique pour lui substituer son ordre.

8. Michel STOCKHEM, *Le quatuor Ysaÿe. Eugène Ysaÿe et la musique de chambre (1886-1906)*. 1 vol., 259 p., 14 ill., index (directeur : M. H. Vanhulst).

Eugène Ysaÿe (1858-1931) ne se contenta pas d'être un des plus grands virtuoses de l'histoire de l'interprétation. Il suscita, créa et mena au succès un nombre considérable d'œuvres, parmi lesquelles de très importantes. Dans le rôle, modeste en apparence, de chef de quatuor, il eut une influence capitale sur le développement de la musique de chambre française de son temps. A travers des séances prestigieuses au cercle des XX, à la *Libre Esthétique*, à la *Société Nationale* à Paris, aux *Popular Concerts* de Londres, c'est la mise en lumière de tout un répertoire qui est étudiée : *Quintette* et *Quatuor* de Franck, 1<sup>er</sup> *Quatuor* de d'Indy, *Concert* de Chausson, *Quatuor* de Debussy, 1<sup>er</sup> *Quatuor* de Saint-Saëns, 1<sup>er</sup> *Quintette* de Gabriel Fauré — ces cinq dernières œuvres étant dédiées soit à Ysaÿe, soit à son quatuor. Un recours constant à la critique musicale de l'époque permet d'appréhender avec netteté la réception de cette musique complexe par le public. Les relations d'Ysaÿe avec chacun des compositeurs précités — ainsi que Ropartz et Lekeu — font l'objet de chapitres séparés.

9. Véronique VAN DE VOORDE, *La vie musicale à Mouscron du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*. 2 vol., 328 p., 52 ill. (directeur: M<sup>me</sup> M. Haine).

Cette étude vise au regroupement de tous les témoignages musicaux rencontrés à Mouscron depuis le XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. L'approche historique de départ a permis également de tirer des conclusions sociologiques sur la création et le développement culturels dans cette ville de province coincée entre la France et la frontière linguistique. La richesse de la vie musicale vaut par le foisonnement des sociétés d'amateurs implantées sur le territoire mouscronnois, qu'il s'agisse d'harmonies-fanfanes, de sociétés chorales ou d'ensembles de musique classique, offrant à chacun la possibilité de s'épanouir par la musique. D'autres pôles apportent aussi un complément d'intérêt comme les abondantes chansons patoisantes et les traditions populaires qui relèvent aussi du folklore, la facture instrumentale, les orchestres de danse, les compositeurs, ...

Ces recherches de toute première main se basent d'une part sur des documents conservés au département des archives de la ville de Mouscron, au Musée de Folklore « Léon Maes », aux divers sièges des sociétés musicales, et d'autre part sur de nombreux témoignages oraux. La compilation de toutes les données retrouvées a permis de mettre à jour un patrimoine culturel bien souvent méconnu de toute la population mouscronnoise et sous-estimé à tort.

Ce mémoire sera publié en 1987 par la Société d'Histoire de Mouscron et de la région.

10. Didier VIVIERS, *Un atelier de sculpteurs «ioniens» à Athènes. Contribution à l'étude de la sculpture archaïque sous la tyrannie d'Hippias*. 1 vol., 186 p., 69 pl. (directeur: M. J.Ch. Balty).

Etudier les bases de statues ou de stèles de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> s. av. n. ère, étudier les inscriptions qu'elles portent c'est jeter sur la sculpture attique de cette époque un regard nouveau qui tente de délimiter les contours des ateliers de sculpteurs et de les situer au sein du tissu social de leur cité. Cette étude, dont les fondements méthodologiques sont longuement défendus en tête de mémoire, a permis de regrouper Endoios, Philergos et Aristoklès au sein d'un même atelier, que l'on peut donc suivre des environs de 540 jusqu'à la fin du siècle. Or, au cours de ces quelques 30-40 ans, qui virent la fin de la tyrannie de Pisistrate et le règne d'Hippias, la société athénienne connut une profonde mutation qui renversa peu à peu les cadres aristocratiques pour ouvrir la voie à une idéologie de la Cité que les réformes de Clisthène allaient traduire en termes de lois. Il était donc tout à fait intéressant de placer en parallèle cette évolution et les manifestations artistiques contemporaines, en l'occurrence dans le domaine de la sculpture.

Ainsi, il est apparu que l'atelier ici détecté entretenait des contacts privilégiés avec la classe des émigrés ioniens proches du pouvoir mais également, le cas échéant, avec la propre famille des tyrans. Sans verser dans l'hypercritique en vogue chez certains auteurs, le délicat problème des attributions est alors abordé en veillant à définir des critères précis et rigoureux et en évitant les comparaisons de proche en proche qui multiplient dangereusement les risques d'erreurs. De la sorte, l'atelier ici étudié retrouvait ses deux pôles principaux : les artistes et leurs œuvres.

On pouvait enfin, par l'analyse stylistique, tenter de reconnaître une évolution des productions artistiques de cet atelier qui d'un art «importé» — où, de la typologie à la facture, tout dénotait une origine ionienne et peut-être samienne — connurent peu à peu une osmose, plus ou moins bien assimilée, d'éléments ioniens et attiques, avant de

s'engager dans la voie d'un certain « maniérisme », ultime développement de ces tentatives de synthèse. Or, cet art fut à tout le moins cautionné par les classes dirigeantes de la cité athénienne, comme nous en informent les inscriptions ou certains textes. Le pont jeté entre cette évolution artistique et l'élaboration par les tyrans d'une idéologie bien précise est donc entièrement justifié, qui nous montre que le pouvoir athénien a tenté d'imposer une image (c'est-à-dire une certaine manière de vivre et de penser, une culture) nourrie à la source des cités ioniennes (prospères et gouvernées par des tyrans), sans pour autant négliger de définir peu à peu une « identité nationale » qu'Hippias, à coup sûr, souhaitait assimiler à sa personne ... mais qui finit par le renverser.

### III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ENSEIGNANT, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1986)

#### A. PUBLICATIONS EN 1986 (ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Jean BLANKOFF

— *La médaille commémorative en Russie et en URSS, reflet de l'histoire*, dans *Annali del Dipartimento di Studi dell'Europa Orientale, Sezione storico-sociale*, IV-V, 1986, p. 75-89.

— *Zakhidnoevropejs'ki mista. Spivstavlennja genesiu i rozvitku*, dans *Pam'jatniki Ukraini*, 1986, p. 22-25.

— *A propos du thème du Pokrov dans la peinture russe*, dans *Slavica Gandensia*, XIII, 1986, p. 107-118.

— *L'art des Scythes: originalité, convergences et divergences*, dans *Acta Orientalia Belgica*, IV: *Archéologie et philologie dans l'étude des civilisations orientales*, 1986, p. 139-151.

— *A propos du 800<sup>e</sup> anniversaire de l'expédition d'Igor et de Nathalie Gontacharova*, dans *Journée des Slavisants Belges 1986*. Bruxelles, 1986, p. 7-12.

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*. Seconda edizione aggiornata, XXXVI-367 p. (1986).

— *La Loggetta du cardinal Bibbiena. Décor à l'antique et rôle de l'atelier*, dans *Raffaello a Roma*. Rome, 1986, p. 225-236 et pl. 84-88.

— *Pedro Machuca*, dans *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, a cura di G. PREVITALI. Certosa di Padula, 1986, p. 132-136 et 248-249.

— *Denys Calvaert*, dans *Nell'età del Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*. Bologne-Washington-New York, 1986-1987.

Luc DE HEUSCH

— *Le sacrifice dans les religions africaines*. Paris, Gallimard, 1986, 354 p. (« Bibliothèque des Sciences humaines »).

Charles DELVOYE

— *Recherches récentes sur le Parthénon*, dans *L'Antiquité Classique*, LIV, 1985, p. 300-310.

- *Un monument méconnu de l'art grec: le Parthénon*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (de l') Académie Royale de Belgique*, 5<sup>e</sup> s., LXVII, 1985, p. 213-227.
- *Art lombard et art byzantin*, dans *Deltion tês Christianikês Archaïologikês Etaireias*, 4<sup>e</sup> s., XII, 1984 (1986), p. 145-166.
- *Chronique archéologique*, dans *Byzantion*, LVI, 1986, p. 477-498.

Pierre DE MARET

- *The Smith's Myth and the Origin of Leadership in Central Africa*, dans R. HAALAND et P. SHINNIE, *African Iron Working. Ancient and Traditional*. Bergen, Norwegian University Press, 1985, p. 73-87.
- *The Ngovo Group: an Industry with Polished Stone Tools and Pottery in Lower-Zaire*, dans *The African Archaeological Review*, IV, 1986, p. 103-133.
- *Une initiative originale: la création du Centre International des Civilisations Bantu*, dans *The Cultural Dimension of Development. Proceedings of the International Symposium on the Cultural Dimension of Development*. La Haye, Netherlands National Commission for UNESCO, 1986, p. 91-96.
- *Transition to Food Production in Central Africa*, dans *The Longest Record: the Human Career in Africa*. Berkeley, 1986, p. 56-57.

Jean DIERKENS

- *Approches psychologiques et pédagogiques de la musique. Introduction*, dans *Revue de Phonétique Appliquée*, n° 80, 1986, p. 215-222.

Guy DONNAY

- *Le « Iuppiter Tonans » du Capitole romain et ses imitations dans les bronzes figurés*, dans *Toreutik und figürliche Bronzen römischer Zeit. Akten der 6. Tagung über antiken Bronzen (Berlin 1980)*. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1984, p. 107-110.
- *Autour de l'Héraclès chypriote*, dans *Actes du II<sup>e</sup> Congrès d'Etudes Chypriotes (Nicosie, 1982)*. Nicosie, Etaireia Kyprike Spoudon, 1985, p. 25-37.

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

- *Portraits secrets de Marie-Thérèse et François de Lorraine*, dans *Maisons d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 70, 1986, p. 70-78.
- *Watteau, trait d'union entre Rubens et nous*, dans *Cat. Watteau, technique picturale et problèmes de restauration*. Bruxelles, U.L.B., 1986, p. 19-29.
- *Quelques phases de la restauration de l'hôtel d'Hane-Steenhuysse*, dans *Nouvelles du Patrimoine*, n° 11, 1986, p. 10.
- *De achttiende eeuwse druivenserre van Ename*, dans *Tuinenjournaal (van de) Nederlandse Tuinenstichting*, n° 3, 1986, p. 23-26.

Ursula GÜNTHER

- *La genèse du Don Carlos de Verdi: nouveaux documents*, dans *Revue de Musicologie*, LXXII, 1986, p. 104-117.
- *Verdis « Don Carlos ». Eine französische grand opéra (et trad. : « Don Carlos » de Verdi. Un grand opéra français)*, dans le livret accompagnant le premier enregistrement de l'œuvre définitive en cinq actes dans sa version française originale. Deutsche Grammophon, p. 4-8 et 15-19.
- *Joseph Mery et Camille du Locle. Scénario original de Don Carlos (1865)*, dans *L'Avant-Scène Opéra*, 90/91: *Verdi, Don Carlos*, p. 28-35.
- *Le Don Carlos de 1883*, dans *L'Avant-Scène Opéra*, 90/91: *Verdi, Don Carlos*, p. 36-43.



— *Unusual Phenomena in the Transmission of Late Fourteenth-Century Polyphonic Music*, dans *Musica Disciplina*, XXXVIII, 1984, p. 87-118.

Paul HADERMANN

— *Un pionnier de l'avant-garde en Flandre: Paul van Ostaïjen*, dans *Septentrion*, XV, 3, 1986, p. 25-36.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *Images de Ninfa. Peintures médiévales dans une ville ruinée du Latium*. Roma, 1986, 154 p., 8 pl. coul., 94 fig., 6 sch. («Quaderni della Fondazione Camillo Caetani», VII).

— *Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures de la Mavriotissa au début du XIII<sup>e</sup> siècle*, dans *The 17th International Byzantine Congress (Washington 1986). Abstracts of Short Papers*, p. 136-137.

— *Deux enfants s'embrassant: un motif de François du Quesnoy dans la demeure de Charles Van Poucke*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, VIII, 1986, p. 83-95.

— *Van Poucke et Ghiberti: note à propos du soi-disant «Sacrifice d'Abraham» de Machelen*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, VIII, 1986, p. 97-99.

Malou HAINE

— 550 notices (comme auteur) et 150 notices (comme co-auteur) du *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles, du IX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, sous la dir. de Malou HAINE et Nicolas MEEUS. Liège, Mardaga, 1986, 786 p.

— (avec Ignace DE KEYSER), *Les Sax de Bruxelles à Paris. Des instruments pour les musiques militaires et l'orphéon*, dans *La facture européenne. Suprématis nationales et enrichissement mutuel*. Paris, Musée Instrumental, 1985, p. 207-230.

Michel HUGLO

— *L'Antiphonaire grégorien: archétype ou répertoire*, dans *Grégoire le Grand. Actes du colloque du C.N.R.S. Paris, C.N.R.S.*, 1986, p. 661-669.

— *The Theory of Music. Vol. III: Manuscripts from the Carolingian Era up to 1500 in the Federal Republic of Germany* (en collab. avec Chr. MEYER). Munich, Henle Verlag, 1986, 220 p.

— *Les libelli des tropes et les premiers tropaires-prosaires*, dans *Pax et Sapientia. Mélanges Anderson*. Stockholm, 1986, p. 13-22.

— *Le traité de Cantus mensurabilis du manuscrit de Bamberg*, dans *Pax et Sapientia. Mélanges Anderson*. Stockholm, 1986, p. 91-95.

Jean-Pierre MULLER

— *Découvrez le grand Théâtre de la Monnaie et trois siècles d'opéra à Bruxelles*. Bruxelles, R.T.B.F., 1986, 86 p. ill.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— *Watteau, technique picturale et problèmes de restauration*, monographie-catalogue édité sous la direction de Catheline PÉRIER. Bruxelles, U.L.B., 1986, 124 p.

— *La technique d'exécution de Rubens et Watteau. Filiation et rupture, ibidem*, p. 29-42.

— *Technique picturale de Watteau d'après les tableaux du Louvre. Légendes descriptives, ibidem*, p. 64-80.

- *Nymphe et satyre et Pèlerinage à l'Île de Cythère. Etat matériel et restauration*, *ibidem*, p. 97-116 (en collab. avec S. BERGEON et Cl. RUYTINX).
- *Typologie des accidents de surface de la couche picturale*, *ibidem*, p. 117-120 (en collab. avec S. BERGEON).
- *Une œuvre retrouvée du Maître des Portraits Princiers*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, VIII, 1986, p. 43-56.

Paul PHILIPPOT

- *Die Ethik der Restaurierung*, dans *Der freiberufliche Restaurator*. S.I., Deutsche Verband freiberuflicher Restauratoren, 1986.
- *Il restauro degli intonaci colorati in architettura: l'esempio di Roma e la questione di metodo*, dans *Bollettino d'Arte*, XXXV-XXXVI, 1986, suppl.: *Intonaci colorati e coloriture nell'edilizia storica. Atti del Convegno, Roma 25-27 ottobre 1984*, parte II, p. 139-142.

Georges RAEPSAET

- *Attelages ruraux de nos régions dans l'Antiquité*, dans *Revue de l'Agriculture*, 38, 1985, p. 1424-1444 (= *Rurale gespannen uit onze streken in de Oudheid*, dans *Landbouwtijdschrift*, 38, 1985, p. 1422-1442).
- *Images de femmes dans le relief funéraire attique*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, VIII, 1986, p. 5-18.

Herman SABBE

- *Reason, Emotion and Music. Towards a common Structure for arts, sciences and philosophics, based on a conceptual framework for the description of music* (red. en collab. avec L. APOSTEL et F. VANDAMME). Gand, 1986, 541 p.
- *Music in Relation to a Unified Theory of Human Action as Understanding*, *ibidem*, p. 91-106.
- *Liber Amicorum J.L. Broeckx* (red. en collab. avec F.J. DE HEN et A.M. RIESSAUW). Gand, 1986, 397 p.
- *Musicologie: wat? waartoe? waarheen?*, *ibidem*, p. 271-284.
- *Die Sprache wiedergewonnen? Fragmente zur Tonalität im jüngsten Jahrzehnt*, dans *MusikTexte*, XIV, 1986.
- *André Laporte, Mimus eclecticus. Résumé de son œuvre et commentaire de son opéra «Das Schloss»*. Bruxelles, La Monnaie, 1986.

François SOUCHAL

- *De quelques influences dans l'architecture des Pays-Bas méridionaux à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans *Revue du Nord*, LXVIII, 1986, p. 869-876.

Roland TEFNIN

- *Aperçu sur neuf campagnes de fouilles belges aux Tells Abou Danné et Oum el-Marra (1975-1983)*, dans *Annales Archéologiques Arabes Syriennes*, XXXIII, 2, 1983 (1986), p. 141-152.
- *Réflexions sur l'esthétique amarnienne. A propos d'une nouvelle tête de princesse*, dans *Studien zur Altägyptischen Kultur*, XIII, 1986, p. 255-261, pl. 23-24.
- *Lecture d'un espace architectural. Un fragment du temple d'Hatshepsout à Deir el-Bahari*, dans *Chronique d'Égypte*, LX, 1985, p. 303-321.
- *La perception de la différence en Égypte pharaonique*, dans *Civilisations*, XXXV, 1, 1986, p. 39-56.

Louis VANDEN BERGHE

— *Les reliefs rupestres d'Elymaïde (Iran) de l'époque parthe* (en collab. avec K. SCHIPPMMANN). Gand, 1985, 175 p., 14 fig., 2 cartes, 51 pl. (= *Iranica Antiqua*. Suppl. III).

— *Laudatio uitgesproken ter gelegenheid van de uitreiking van het Ere-doctoraat in de «Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde» aan Prof. Dr. Boris PIOTROVSKII (...) door de Rijksuniversiteit Gent, op de «Dies Natalis» 7 maart 1986*, dans *Vijfentwintig jaar Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde R.U.G.* Gand, 1986, p. 3-6.

— *Archeologie van het Nabije Oosten*, dans *Vijfentwintig jaar Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde R.U.G.* Gand, 1986, p. 8-11.

— *Le relief rupestre de Gardanah Galūmushk, Qīr*, dans *Iranica Antiqua*, XXI, 1986, p. 141-155, 4 fig., 3 pl.

— *Données nouvelles concernant le relief rupestre élamite de Kūrangūn*, dans *Fragmenta Historiae Elamicae. Mélanges offerts à M.J. Stève*. Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 1986, p. 157-173, 8 fig.

— Rédaction générale et édition d'*Iranica Antiqua*, XXI, 1986.

Henri VANHULST

— *La ville, source d'inspiration musicale*, dans Gh. VIRÉ (éd.), *Images de la ville*. Bruxelles, U.L.B., 1986, p. 129-138.

— *Lassus et ses éditeurs: remarques à propos de deux lettres peu connues*, dans *Revue Belge de Musicologie*, XXXIX-XL, 1985-1986, p. 80-100.

— *In memoriam Marcel Boereboom*, dans *Revue Belge de Musicologie*, XXXIX-XL, 1985-1986, p. 221.

Eugène WARMENBOL

— *Hoe Romeins zijn de oudere Antwerpse vondsten wel?*, dans *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, n.r., XL, 1986, p. 7-39.

— *Quelques considérations à propos des relations entre le Nord-Ouest de l'Allemagne et la Belgique au Bronze Moyen*, dans *Archäologische Mitteilungen aus Nordwestdeutschland*, IX, 1986, p. 13-34.

— *Ein Bronzestierkopf augusteischer Zeit aus Liberchies (Hainaut, Belgien)*, dans *Germania*, LXIV, 1986, p. 168-172 (en collab. avec J.-M. DOYEN).

— *Une tête de bovidé en bronze d'époque augustéenne trouvée à Liberchies (Hainaut, Belgique)*, dans *Bulletin (...) Amphora*, n° 45, 1986, p. 27-32 (en collab. avec J.-M. DOYEN).

— *La fortification protohistorique d'Olloy-sur-Viroin*, dans *La région du Viroin du temps des cavernes au temps des châteaux*. Viroinval, 1986, p. 3-11.

— *Brons- en ijzertijd te Antwerpen, VI: Het ijzeren zwaard ter hoogte van Hemiksem uit de Schelde gevist*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1986, n° 1, p. 3-8.

— *Twee graven uit de Late Bronstijd ontdekt te Wommelgem*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1986, n° 2, p. 5-10.

— *Aardewerk uit de IJzertijd gevonden bij de aanleg van het fort van Broechem (1909)*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1986, n° 5, p. 17-23.

— *De Bronstijd in het Antwerpse et De IJzertijd in het Antwerpse*, dans *Antwerpen. Twaalf eeuwen geschiedenis en cultuur*, ed. K. VAN ISACKER et R. VAN UYTVEN. Anvers, Fonds Mercator, 1986, p. 24-26.

— *Notices*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1986, n° 3, p. 5-8 et 9-16.

— *Notices*, dans *Archéologie*, 1985, 2, p. 104-107 et 1986, 1, p. 30-31.

## B. 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

— *Le paganisme slave* (communication au *Colloque International d'Archéologie Slave*; Prilep/Yougoslavie, 30 septembre-4 octobre 1986).

Nicole CRIFÓ-DACOS

— Participation à l'organisation de l'exposition *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale* (Certosa di Padula, 1986).

— *La Domus aurea nel 1536* (communication au colloque *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*; Rome, Bibliotheca Hertziana, avril 1986).

— *Un disegno preparatorio di Pedro Campaña per gli arazzi delle guerre di Giudea* (communication au colloque sur les tapisseries de Pedro Campaña; Marsala, juillet 1986); organisation de ce colloque.

— *Der Berliner Anonymus A: Hermannus Posthumus* (communication au colloque *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*; Coburg, septembre 1986).

— *Hermannus Posthumus. A few unpublished works* (communication au congrès *Kunst voor den Beeldenstorm*; Amsterdam, Rijksmuseum, novembre 1986).

— *Un amico di Marten van Heemskerck a Roma* (séminaire; Florence, Fondation Longhi, décembre 1986).

Luc DE HEUSCH

— *Myth and Epic in Central Africa* (communication au colloque international *Religion in Africa*; Provo/U.S.A., Brigham Young University, 22-25 octobre 1986).

— *L'apport bantou au vaudou haïtien. Contribution à une théorie du syncrétisme* (communication au colloque international du centenaire de la V<sup>e</sup> section — Sciences religieuses — de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes; Paris, E.P.H.E., 23-26 septembre 1986).

— Mission de recherches ethnographiques à Santo-Domingo et Haïti sur l'apport bantou au vaudou haïtien (F.N.R.S., août 1986).

Pierre DE MARET

— *Les débuts de la sédentarisation, de l'agriculture et de la métallurgie dans la moitié sud du Cameroun: synthèse des recherches depuis 1978* (communication au *Deuxième colloque des Archéologues du Cameroun*; Yaoundé, 6-9 janvier 1986).

— *Progrès archéologiques récents en Afrique centrale* (cours à l'Université de Paris I-Sorbonne, février 1986).

— *New archaeological data on Bantu expansion et The Origin of a complex society: excavating Luba roots* (séminaires à l'University of Chicago, mars 1986).

— *Transition to food production in Central Africa* (communication à la J.D. Clarek conference: *The Longest record: the human career in Africa*; Berkeley, 10-18 avril 1986).

— *Anthropologie, cultures et habitats* (communication au colloque international *Habitat et développement. L'intervention des ONG*; Bruxelles, 25 avril 1986).

— *Archaeological and other prehistoric evidences for African religious expression* (communication au colloque *Religion in Africa: the variety of religious experience in sub-saharan Africa*; Provo/U.S.A., Brigham Young University, 22-25 octobre 1986).

— Chairman du *Panel on Precolonial African History* (29th annual meeting of the African Studies Association; Madison, 30 octobre-2 novembre 1986).

Jean DIERKENS

— *New Psychological Approach to Illness and Creativity* (communication au colloque international *Art, History and Antiquity of Rheumatic Diseases*; Bruxelles, Erasmus Foundation, 17-19 avril 1986).

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

— *Rubens et Watteau* (communication au colloque *Style et technique dans l'œuvre de Watteau*; Bruxelles, U.L.B., 23 novembre 1986).

Ursula GÜNTHER

— *Rigoletto à Paris* (communication au *Convegno internazionale dall'Istituto per le lettere, il teatro e il melodramma «L'opera fra Venezia e Parigi»*; Venise, Fondazione Giorgio Cini, 11-13 septembre 1986).

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures de la Mavriotissa au début du XIII<sup>e</sup> siècle* (communication au XVII<sup>e</sup> Congrès International des Etudes Byzantines; Washington, août 1986).

Malou HAINE

— *Suprématie de la facture instrumentale française au XIX<sup>e</sup> siècle* (conférence dans le cadre de l'exposition *La facture européenne*; Paris, Conservatoire National Supérieur de Musique, 25 février 1986).

— *Expositions d'instruments anciens au XIX<sup>e</sup> siècle* (conférence; Urbana/Champaign, University of Illinois, 9 décembre 1986).

— Visiting Professor à l'University of Illinois at Urbana/Champaign; août-décembre 1986.

Michel HUGLO

— *L'introduction des formules échématisques du chant byzantin en Occident* (communication au colloque *Musique des Eglises d'Orient et d'Occident*; Royaumont, Fondation Royaumont, 5-7 juillet 1986).

Catheline PÉRIER-D'IETEREN

— *Les méthodes d'investigation scientifique au service d'une histoire des techniques comparées* (communication introductive au colloque *Investigation scientifique des peintures de Raphaël*; Milan, juin 1986).

— *La technique picturale de Watteau. Synthèse des connaissances actuelles* (communication au colloque international *Style et technique dans l'œuvre de Watteau*; Bruxelles, U.L.B., novembre 1986).

Paul PHILIPPOT

— Co-présidence de la section VII: *Preserving World Art*, du XXVI<sup>e</sup> Congrès du Comité International d'Histoire de l'Art (Washington, 10-15 août 1986).

— Participation au séminaire international sur la *Méthodologie de la conservation des ensembles historiques*, organisé à Mexico par l'«Instituto Nacional de Antropología e Historia, avec l'appui de l'Organisation des Etats Américains (Mexico, 23 février-9 mars 1986).

— *Théorie de la conservation des biens culturels* (séminaire dans le cadre du cours de conservation architecturale organisé par le Centre international d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels; Rome, 20-25 janvier 1986).

Georges RAEPSAET

Campagnes de fouilles à Thy (Genappe) et aux Laurons (Martigue); campagnes de prospection et de levés à Rhénée, Mykonos et Délos.

Hermann SABBE

— *European Versus American Open Structure Musics* (communication au colloque international *Open Structure in Music*; Clark University, Mass.).

François SOUCHAL

— *A propos de Corneille Van Clève* (communication au colloque international *Versailles*; Versailles, 20 septembre - 4 octobre 1985).

— *La sculpture dans les tableaux de Watteau* (communication au colloque international *Style et technique dans l'œuvre de Watteau*; Bruxelles, U.L.B., novembre 1986).

Roland TEFNIN

— Direction de la mission archéologique belge au Tell Oumm el-Marra (Syrie), automne 1986.

— *La perception de la différence en Egypte pharaonique* (communication au colloque *Le Racisme devant la science*; Bruxelles, Institut de Sociologie de l'U.L.B., 24 mars 1986).

Louis VANDEN BERGHE

— Elu membre correspondant dell'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente (Rome, 19 décembre 1985) et Member of the International Academic Committee of the Vladimir Lukonin Fellowship in Ancient Iranian Studies (Londres, 25 septembre 1986).

Eugène WARMENBOL

— *Le groupe Rhin-Suisse-France orientale et les grottes sépulcrales du Bronze final en Haute-Belgique* (communication au colloque international *Le groupe Rhin-Suisse-France orientale et la notion de civilisation des Champs d'Urnes*; Nemours, 19-22 mars 1986).

— Co-direction de la campagne de fouilles d'Amphora: villa gallo-romaine de Treignes, été 1986.

— Vice-président d'Amphora et de l'Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grot-onderzoek.

#### IV. «RECYCLAGE» 1986-1987

Le Cycle de valorisation de la formation 1986-87 a été consacré à Watteau. L'exposition qui s'est tenue à l'Université libre de Bruxelles du 22 novembre au 12 décembre 1986 a fait l'objet d'un catalogue scientifique sous le titre *Watteau. Technique picturale et problèmes de restauration* (Bruxelles, 1986. Série spéciale des *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*. Cahier d'Etudes, I).

Le colloque international réuni à cette occasion, intitulé *Style et Technique dans l'œuvre de Watteau*, est résumé ici même, aux pages 147-185.

#### V. PRIX ISABELLE MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la septième fois, en mai 1987. Il a couronné Catherine BRIARD pour son mémoire intitulé *Les boîtes dans l'art belge contemporain* (cfr. résumé, ici-même, p. 193-195).

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     600 FB    (50 FB de port pour la Belgique)
- Abonnement    500 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 uniquement** au : C.C.P. 000-1457623-04  
(G. Raepsaet)

Pour tout don de 1.000 F et plus, une attestation pour exonération fiscale sera envoyée sur demande (compte 210-0429400-33 de l'U.L.B. avec la mention : 98210.122 DONS. Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie). Le dernier volume paru des Annales sera envoyé à cette occasion au généreux donateur.

Ont collaboré à ce volume :

- Albert ART, Professeur à l'U.L.B.
- Alain DIERKENS, Chargé de cours à l'U.L.B.
- Lola FAILLANT-DUMAS, Laboratoire de recherche des Musées de France (Paris)
- Marie FRÉDÉRICQ-LILAR, Chargé de cours à l'U.L.B.
- Fabien S. GERARD, Licencié en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)  
Avenue des Buissonnets, 3  
B-1020 Bruxelles
- Jean-Marie HOPPE, Licencié en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)  
Place du Chat-Botté, 8  
B-1180 Bruxelles
- John INGAMELLS, Directeur de la Wallace Collection (Londres)
- Colette NAUD, Restauratrice au Laboratoire des Beaux-Arts de l'Institut canadien de Conservation  
Musées nationaux du Canada. 1030 Chemin Innes  
Ottawa Ontario CND K1A OM8
- Catheline PÉRIER-D'ETEREN, Chargé de cours à l'U.L.B.
- Claire RUYTINX, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)  
Rue aux Laines, 17 Bte 26  
B-1000 Bruxelles
- François SOUCHAL, Professeur à l'U.L.B.
- Suzanne URBACH, Conservateur au Musée hongrois des Beaux-Arts  
Dozan Gyögy ut. 41  
H-1396 Budapest XIV
- Didier VIVIERS, Aspirant du Fonds national de la Recherche scientifique  
Rue L. Vandervelde, 10  
B-1170 Bruxelles





## **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.