

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1988.

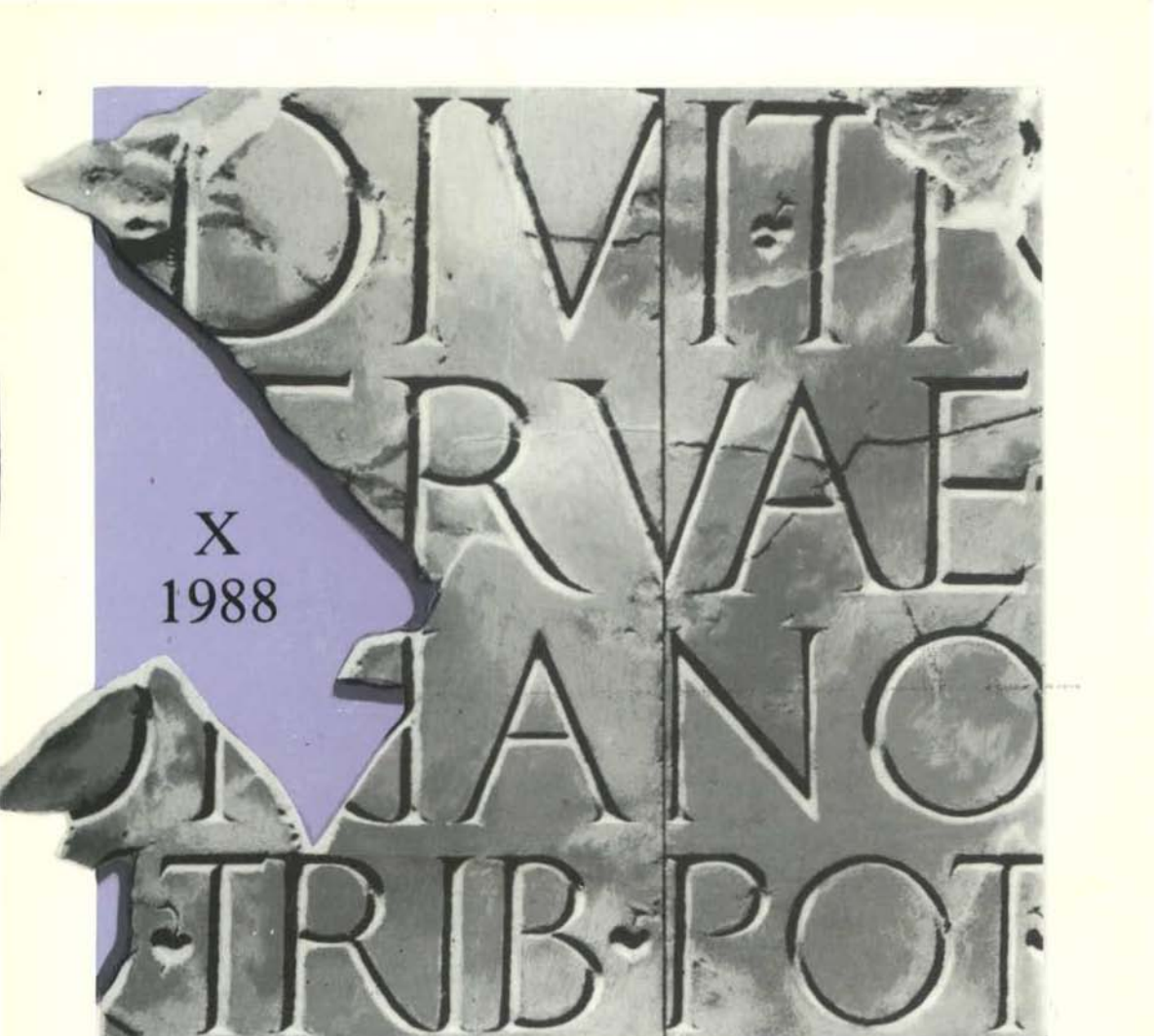
http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1988_000_10_f.pdf

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/>



X
1988

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'IETEREN, *directeur*. Georges RAEPSAET, *secrétaire de rédaction*. Didier VIVIERS, *secrétaire de rédaction adjoint*. Marie-Thérèse RAEPSAET-CHARLIER, *administrateur-trésorier*. Alain DIERKENS Lydie HADERMANN-MISGUICH Paul HADERMANN, *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.

ROLAND TEFNIN

À propos d'un vieux harpiste du Musée de Leyde
et du réalisme dans l'art égyptien, p. 7-26

RAINER VOLLKOMMER

Die früheste Darstellung der Omphale?, p. 27-37

FABIENNE JOUBERT

Remarques à propos de l'élaboration des tapisseries
au Moyen Age, p. 39-49

JUDITH OGONOVSKY

Les œuvres d'art de l'orfèvre religieux Henri Joseph Holemans
réalisées pour la Basilique nationale du Sacré-Cœur
de Koekelberg, p. 51-66

MICHEL DRAGUET

Mikhail Larionov et l'abstraction, p. 67-86

CLAIRE RUYTINX

La Maison Schröder de G. Th. Rietveld, p. 87-98

CATHY LECLERCQ

La sculpture, art ou jeu intellectuel?, p. 99-108

DANIEL BARIAUX

La dissymétrie des instruments de musique, p. 109-123

CHRISTINE BALLMAN

Renaissance du luth, p. 125-132

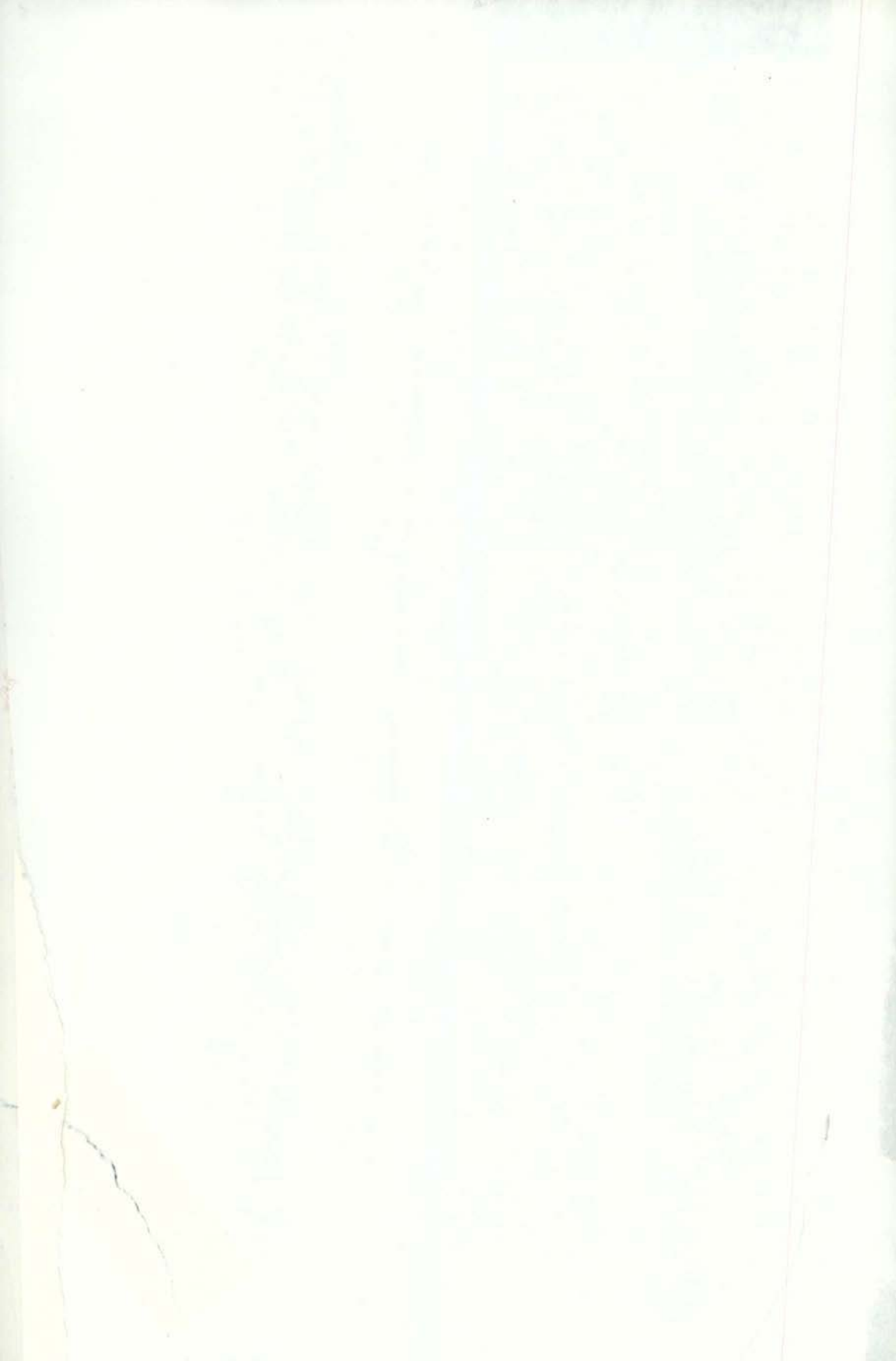
ROBERT WANGERMÉE

Dada, Surréalisme et musique à Bruxelles, p. 133-142

Chronique archéologique du Service des Fouilles, p. 143-158

Chronique de la Section, p. 159-186

Table analytique des matières des volumes I à X, p. 187-190



ÉDITORIAL

À une époque où les revues scientifiques connaissent parfois de grandes difficultés, il est heureux que le volume X des *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* paraisse exactement une décennie après le lancement de l'organe de notre Section. Au fil des tomes, chacun a pu constater que la qualité typographique s'est maintenue à un excellent niveau, que les documents iconographiques sont restés abondants et que le nombre de pages a plutôt eu tendance à augmenter. Certes, le prix de vente n'est plus celui de 1979 mais il reste incontestablement tout à fait raisonnable par rapport à la qualité de la publication.

La lecture des dix tables des matières démontre que les objectifs que M^{me} L. Hadermann-Misguich a exposés dans l'Editorial du premier volume ont été atteints. Grâce aux *Annales*, la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie a, en effet, pu se faire connaître sous différents aspects tant au sein de notre Université que dans le monde extérieur. Qui soupçonnait la diversité de nos activités avant que la Chronique de la Section n'en fasse dans chaque numéro une synthèse qui comprend notamment le répertoire des thèses de doctorat, de mémoires de licence de nos étudiants ainsi que la liste des publications et activités scientifiques des membres du corps enseignant? Les *Annales* offrent aussi aux plus brillants parmi nos jeunes diplômés la possibilité de publier le résumé de leur travail de fin d'études, voire un article qui en exploite les éléments les plus originaux. Il faudrait même que la part de telles contributions augmente encore car rien n'illustre davantage la qualité de la formation dispensée à l'Université Libre de Bruxelles.

Depuis 1979, de nombreux collègues ont publié dans les *Annales* et leurs articles, qui sont généralement à la pointe de la recherche, ont sans doute beaucoup aidé à la diffusion internationale d'une publication à laquelle des spécialistes étrangers se proposent de plus en plus régulièrement de collaborer.

D'autres contributions sont en fait des communications présentées lors de la journée de recyclage que la Section organise chaque année à l'intention de ses anciens étudiants et l'on se souviendra que les *Annales* étaient à l'origine le corollaire de ce « cycle de valorisation de la formation » dont les autorités académiques avaient demandé de conserver une trace écrite.

Si la section édite depuis dix ans l'une des rares revues d'histoire de l'art francophone, elle n'y arrive que grâce aux subventions et dons qui lui sont accordés par différents organismes et de nombreux sympathisants. Nous adressons à tous nos remerciements les plus vifs et nous osons espérer qu'ils continueront à nous aider. Notre reconnaissance va tout autant aux auteurs dont les contributions ont été d'une telle qualité que l'on connaît aujourd'hui les *Annales* loin au-delà de nos frontières. Nous tenons, enfin, à rendre hommage aux membres du Comité de Rédaction car chaque numéro est, en premier lieu, le résultat de leur dévouement et de leur dynamisme.

Bien qu'il soit encore possible d'améliorer la diffusion des *Annales*, en particulier auprès des historiens de l'art issus de notre Université, cet objectif restera secondaire aussi longtemps que nous disposerons des fonds nécessaires. Il serait probablement plus utile d'inciter davantage encore nos jeunes diplômés à produire un article et il conviendrait certainement que les six orientations existant au sein de la Section soient représentées dans la table des matières de chaque volume, afin que la richesse même de notre structure d'enseignement soit sans cesse mise en valeur.

Henri VANHULST
Président de la Section

À PROPOS D'UN VIEUX HARPISTE DU MUSÉE DE LEYDE ET DU RÉALISME DANS L'ART ÉGYPTIEN

ROLAND TEFNIN

Au siècle de l'œuvre ouverte et de l'abstraction formelle, il arrive encore que le discours de l'historien de l'art pose le réalisme comme valeur chèrement conquise, produit d'efforts et de tentatives plus ou moins réussies auxquelles se livrèrent les Anciens pour s'approprier l'image du réel. Sans doute les historiens de l'art antique sont-ils en cela influencés par le devenir apparemment simple de l'art grec, depuis une phase d'«archaïsme» jusqu'au «réalisme noble» de l'âge classique, puis au naturalisme et à la rhétorique de l'époque hellénistique, un modèle implicite difficile à écarter et qui n'a sans doute pas peu contribué à faire associer progrès en art et capacité de réalisme. Et ce d'autant plus aisément peut-être que le modèle tire sa force d'évidence d'un parallélisme plus ou moins conscient avec le déroulement de la vie humaine. Si séduisant soit-il, ce schéma doit être résolument écarté lorsqu'il s'agit de l'art égyptien dont l'histoire s'apparenterait plutôt, pour risquer un modèle plus souple, à la progression à la fois linéaire et cyclique du rinceau. Quant à la nature et aux modalités du réalisme égyptien, à ses apparitions, disparitions et fluctuations multiples, aucune étude en profondeur ne leur a encore été consacrée, d'où peut-être l'utilité des quelques considérations qui suivent, simples réflexions tirées de l'analyse visuelle attentive d'un chef-d'œuvre du Musée des Antiquités de Leyde.

Soit une paroi de tombe de facture élégante, qui nous présente une scène thématiquement commune de l'art funéraire de la Vallée du Nil (fig. 1). Un homme, Paatonemheb, et son épouse, tous deux richement vêtus de lin fin, se tiennent assis devant le traditionnel guéridon d'offrandes; à leurs pieds, deux fillettes nonchalamment assises sur un coussin; devant eux, un prêtre *sem* vêtu de la peau de panthère se livrant aux purifications d'usage; à droite, derrière le prêtre, un petit orchestre de quatre musiciens qui indique que la cérémonie s'accompagnait de musique et de chants¹. Analysons plus avant cette petite

¹ Rijksmuseum van Oudheden te Leiden, inv. AMT 1-35, AP 52; H.D. SCHNEIDER-M.J. RAVEN, *De Egyptische Oudheid* (La Haye, 1981), n° 83, pp. 94-6, bibliographie p. 163.

scène. À tenter de classer et de hiérarchiser les éléments qui la composent, on s'aperçoit bien vite que l'orchestre s'agence selon une ordonnance figurative plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord et, nous allons le constater, certainement significative. Une première observation: les deux registres se déploient selon un axe vertical commun qui répartit à droite deux flûtistes, à gauche deux chanteurs s'accompagnant d'un instrument à cordes (fig. 2). Que les deux joueurs de cordes soient aussi figurés dans l'action de chanter est clairement indiqué par la position légèrement renversée des têtes et par l'écartement discret des lèvres. Tous deux paraissent aveugles, si l'on en juge par la fente mince qui ne dévoile que très partiellement le globe de l'œil. Comparée aux regards bien ouverts des fillettes, du prêtre et même des flûtistes, cette ouverture étroite semble bien signifier une cécité². Deuxième observation: l'opposition gauche/droite est en outre porteuse de sens hiérarchique: les chanteurs, topographiquement proches du défunt et de son épouse, occupent le premier rang dans l'importance sociale, comme en témoignent les signes dont ils sont revêtus: robe diaphane fermée au cou, manches bouffantes et empesées, embonpoint de prestige. Derrière eux, les deux flûtistes aux yeux bien ouverts paraissent au contraire tout grêles: ils sont ceints aux hanches d'un simple pagne et une courte perruque bouclée souligne leur jeunesse. Deux hommes d'âge mûr donc, au premier plan, tous deux aveugles et saisis dans le moment du chant; derrière eux, au second plan, deux flûtistes en demi-teinte, ou plus exactement en «demi-relief», car — et c'est une autre particularité de cette organisation complexe des moyens d'expression que déploie la science des artistes égyptiens — l'examen du relief en éclairage frisant montre que ces flûtistes ont été l'objet d'un détournement plus léger que les chanteurs, que cerne un halo d'ombre dense. La profondeur du relief, même jouée sur quelques millimètres, prend ainsi valeur d'accentuation, de soulignement: dans la typographie de la paroi, l'image des chanteurs s'enlève, en quelque sorte, en lettres capitales³.

² J'accepte ici, comme on le fait généralement, l'idée que le signe graphique «yeux clos» signifie «cécité», et que le vieux harpiste est donc représenté le plus souvent aveugle (cf. H. HICKMANN, *Le métier de musicien au temps des Pharaons* (Le Caire, 1954) pp. 299-314). On ne peut ignorer toutefois qu'aucun texte pharaonique n'associe explicitement harpiste et cécité (cf. L. MANNICHE, *Symbolic Blindness, Chronique d'Égypte*, LIII, n° 105 (1978), pp. 13-21). Sur la cécité en Égypte ancienne, voir *Lexikon der Ägyptologie* I (Wiesbaden, 1975) coll. 828-833.

³ Ce procédé de soulignement devrait être systématiquement étudié à travers toute l'histoire du relief égyptien. Les artistes des grandes compositions «historiques» de l'époque ramesside, héritiers en cela des artistes amarniens, ont par exemple accordé un soin tout particulier à la modulation lumineuse des parois, de façon non seulement à creuser davantage, comme il est normal, les figures plus grandes mais afin de faire passer, à taille égale, certaines d'entre elles au premier plan, un premier plan qui, bien sûr, n'a rien d'optique mais relève entièrement du sémantique. On peut en juger tout particulièrement aujourd'hui au Grand Temple de Ramsès II à Abou Simbel, dont les reliefs, parce que rupestres, ne se trouvent pas brouillés par le déjointement des blocs de l'appareil. On verra tout particulièrement l'admirable scène du duel entre Ramsès II et le chef libyen, au mur sud de l'hypostyle (J. CAPART, *L'art égyptien. Choix de documents, III. Les arts graphiques* (Bruxelles, 1942) pl. 567).



Fig. 1. Chapelle de Paatonemheb, Leyde (cl. Rijksmuseum van Oudheden).

Fig. 2.
Chapelle de Paatonemheb, Leyde.
Détail du harpiste
(cl. Rijksmuseum van Oudheden).



On a jusqu'à présent envisagé l'articulation gauche/droite de ce bout de paroi, en feignant d'accepter que la superposition des registres soit dépourvue de valeur sémantique. Mais en est-il vraiment ainsi? Un examen plus attentif montre que non: en effet si, à droite, les flûtistes apparaissent interchangeables, à gauche au contraire, c'est-à-dire au premier rang, une nouvelle nuance est proposée, qui hiérarchise les deux chanteurs en accordant à l'un plus d'individualité, plus de réalité qu'à l'autre. Mais en même temps que l'on accède à ce niveau de perception, on comprend que l'artiste a changé de registre signifiant. Si l'articulation droite/gauche établissait en organisation spatiale une panoplie de signes renvoyant à du social, la nouvelle articulation, elle, renvoie exclusivement à de l'humain, et même à ce que propose de plus humain sans doute l'image de l'homme vêtu, à savoir le visage, ses marques physiques, et l'âme qui y a déposé l'empreinte d'une vie. Ce n'est donc plus ici la présence ou l'absence d'un attribut ou d'un insigne qui fait la différence, mais la façon de dire ces traits inévitables que sont la bouche, le nez ou les yeux. Partis du syntagme, nous voilà parvenus au paradigme, au royaume des modulations dont la substance s'appelle le temps, l'espace, la lumière, au point ultime où se retrouvent matière et esprit, poésie et poésie... Et ces modulations, pour élargir à nouveau notre champ de vision à l'ensemble du petit orchestre, constituent bien clairement une gamme, une échelle de degrés de réalisme dans l'approche de la vérité humaine, de la neutralité des flûtistes à la caractérisation moyenne du luthiste, pour en arriver finalement, à la pointe de l'intensité expressive, à la physionomie du vieux harpiste, absolue dans son unicité.

Et quelle intensité! Détail minuscule dans l'ensemble de la composition, mais entouré d'un halo d'ombre profonde qui lui confère par contraste comme une irradiance, il s'impose au regard comme le lieu d'un conflit dramatique entre ombres et lumières. Sous une chair émaciée dont l'artiste a traduit tantôt la minceur desséchée, tantôt l'affaissement ridé, pointe une dure structure osseuse: le menton anguleux, la pommette saillante, le crâne même dont malgré les dimensions réduites l'artiste a voulu retenir les inflexions plastiques: deux rides barrant le front, une veine qui saille sous le parchemin de la tempe. Légèrement entrouverte, la bouche aux lèvres minces laisse filer la mélodie, un chant grave dont le texte très beau, gravé en hiéroglyphes au-dessus du chanteur, exprime l'incertitude humaine face au mystère de l'au-delà⁴. L'œil surtout est admirable: profondément niché dans une orbite

⁴ Ce texte constitue l'une des deux versions connues du «Chant du harpiste de la tombe du roi Antef». La seconde, complète, est fournie par le Pap. Harris 500 (= P. British Museum 10060). Sur les chants de harpistes en général, il existe une abondante littérature égyptologique. Voir principalement: *Lexikon der Ägyptologie* II (1977) coll. 972-982; M. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature I. The Old and Middle Kingdoms* (Berkeley - Los Angeles, 1975) pp. 193-197; ID., *Ibidem II. The New Kingdom* (Berkeley - Los Angeles, 1976) pp. 115-116; ID., The Songs of the Harpers, *Journal of Near Eastern Studies* 4 (1945) pp. 178-215; E. WENTE, Egyptian «Make Merry» Songs reconsidered, *Journal of Near Eastern Studies* 21 (1962) pp. 118-128; F. DAUMAS, *La civilisation de l'Égypte pharaonique* (Paris, 1965) pp. 404-405; P. GILBERT, *La poésie égyptienne* (Bruxelles, 1942²) pp. 89-101.

ombreuse, il se résume à une fente de lumière entre deux paupières gonflées. Par cette mince brillance, et le contraste avec l'ombre qui l'entourne, voilà désignée la condition physique du chanteur, mais voilà surtout exprimés, par des moyens purement plastiques, à la fois l'incapacité à voir et le regard intérieur, la cécité et la voyance...

Au départ donc des présentes réflexions, la constatation de la variabilité du «réalisme» au sein d'une même image, ou, pour le dire autrement, un étonnement devant ce qui paraît bien être un *usage consciemment sémantique du plus ou moins réel dans la représentation*.

La chapelle funéraire à laquelle appartient le relief du Musée de Leyde fut érigée à Saqqarah sous le règne d'un successeur immédiat d'Akhénaton, sans doute Toutankhamon ou Ay, sinon dans les ultimes années d'Akhénaton lui-même, par un haut fonctionnaire du nom de Paatonemheb («Aton est en fête»), attaché au Palais de Memphis⁵. Mais l'image du vieux harpiste n'est nullement une création de la 18^e dynastie finissante. Elle est même, à l'époque, vieille déjà d'un millénaire et a subi d'intéressantes mutations au cours de son histoire.

Harpistes et autres musiciens apparaissent fréquemment sur les parois des mastabas de l'Ancien Empire, tant à Gizeh qu'à Saqqarah. Mais mis à part l'exemple bien connu d'un relief de la 6^e dynastie (mastaba de Mererouka) où l'on voit une jeune femme, dans l'intimité, jouer seule de la harpe pour charmer son époux⁶, l'idée de la musique comme plaisir offert aux défunts s'exprime généralement sous la forme d'un groupe de musiciens qu'aucune particularité physique ne distingue des personnages du commun animant d'autres scènes de la composition. Parmi les dizaines de représentations de musiciens, et notamment de harpistes, connues sous l'Ancien Empire, aucun n'est aveugle, ni obèse, ni marqué par l'âge ou par une quelconque infirmité. Aucun non plus n'est caractérisé en personnalité ni par sa situation dans la scène ni par la reproduction même partielle du contenu de son chant. De même qu'à côté du boulanger l'inscription dit : «faire le pain», la légende se borne à énoncer sobrement, à l'infinitif, l'action représentée : «jouer de la harpe, de la flûte, du luth...» ou bien encore «danser» etc... En somme, *le harpiste de l'Ancien Empire est un musicien parmi d'autres*, il participe

⁵ La consonance tout à fait amarnienne du nom de Paatonemheb a conduit certains à dater la tombe du règne même d'Akhénaton. Toutefois la paroi conservée du fond de la chapelle mentionne différentes divinités appartenant à la religion orthodoxe, dont Osiris ! Il me paraît donc préférable d'admettre que ce Paatonemheb a conservé son nom même après le retour officiel à l'orthodoxie. Toutankhamon lui-même ne possédait-il pas un trône au dossier duquel s'étalait un Aton rayonnant ?

⁶ Hans HICKMANN, *45 siècles de musique de l'Égypte ancienne* (Paris, 1956) pl. XIX [abrégé ci-après HICKMANN, *45 siècles*]; ID., *Ägypten* (Leipzig, 1961) pl. 35 [MUSIKGESCHICHTE IN BILDERN II] [abrégé ci-après HICKMANN, *Musikgeschichte*]; P. DUELL, *The Mastaba of Mereruka I* (Chicago, 1938) pl. 92 (ORIENTAL INSTITUTE PUBLICATIONS).

anonymement à assurer la présence de la musique parmi les plaisirs terrestres dont la perpétuation est souhaitée dans l'autre monde⁷.

Ce premier apogée de la civilisation égyptienne s'achève dans les affres d'une révolution sociale et d'une profonde crise des valeurs aux environs de 2200. L'État pharaonique se disloque, on s'arrache pouvoir et richesses. L'idéologie fondatrice, qui posait Maât, l'Harmonie, comme principe essentiel de la stabilité universelle garantie par le roi divin, s'éparpille sous les coups d'ambitions particulières. Non sans complicités, sans doute très haut placées, on force le secret des pyramides. Les morts royaux violés, démaillotés, gisent sur la berge du fleuve. Leur chair d'or est arrachée au royaume métaphysique, fondue, rendue au cycle de l'économie profane. Le sacrilège est inouï : l'ordre du monde vacille et l'Égyptien découvre soudain la vanité des rites, s'interroge sur la réalité de l'au-delà. Des chants s'élèvent qui descillent les yeux : c'est un harpiste qui les chante. Dans la tombe d'un roi Antef qui dut vivre sous la 11^e dynastie, vers 2050, alors que se reconstruisait un précaire pouvoir pharaonique, on pouvait lire ces paroles fortes, empreintes d'ironie désabusée, mais si égyptiennes par leur exhortation à jouir de la vie terrestre et de ses plaisirs :

Des corps sont en marche; d'autres entrent dans l'immortalité
Depuis le temps des Anciens;
Les dieux qui vécurent autrefois reposent dans leurs pyramides,
Ainsi que les nobles, glorifiés, ensevelis dans leurs pyramides.
Ils se sont bâti des chapelles dont l'emplacement n'est plus.
Qu'en a-t-on fait ?
J'ai entendu les paroles d'Imhotep et de Hordjedef,
Dont on rapporte partout les dire.
Où est leur tombeau ?
Leurs murs sont détruits, leur tombeau comme s'il n'avait pas été.
Nul ne vient de là-bas nous dire comment ils sont,
Nous dire de quoi ils ont besoin, ou apaiser nos cœurs
Jusqu'à ce que nous allions là-bas où ils sont allés.
Réjouis ton cœur, pour que ton cœur oublie que tu seras un jour béatifié.
Suis ton cœur, tant que tu vis,
Mets de la myrrhe sur la tête,
Habilles-toi de fine toile,
Oins-toi de ces vraies merveilles qui sont l'apanage d'un dieu;
Multiplie tes plaisirs, ne laisse pas s'atténuer ton cœur;
Suis ton cœur et les plaisirs que tu souhaites.
Fais ce que tu veux sur terre. Ne contrains pas ton cœur.
Il viendra pour toi ce jour des lamentations!

⁷ « Anonymement » signifie ici que le harpiste ne jouit d'aucun statut privilégié au sein de l'image de l'Ancien Empire, ni par sa situation topographique ni par son traitement stylistique. Mais on connaît par diverses inscriptions dans leurs propres tombeaux les noms, titres et fonctions de bon nombre de musiciens de cette époque. Fait remarquable cependant, les tombes des musiciens ne présentent qu'exceptionnellement des scènes musicales. Cf. H. HICKMANN, *Le métier de musicien au temps des Pharaons* (Le Caire, 1954²) pp. 257-263.

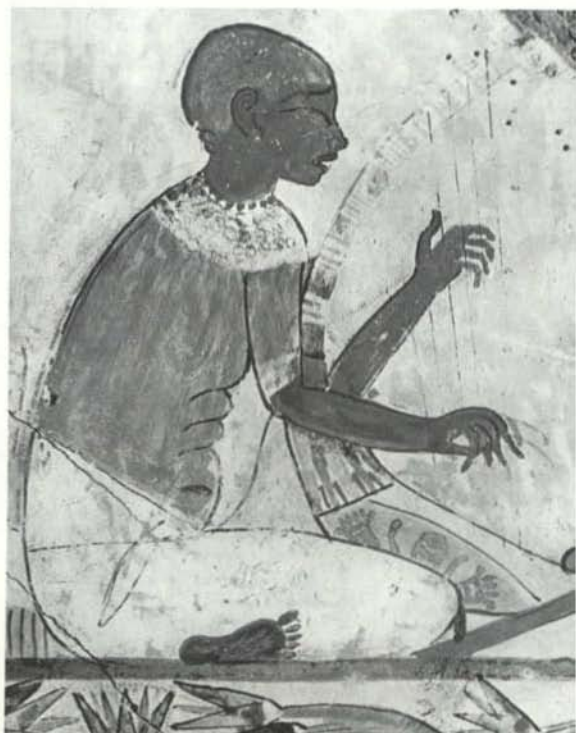


Fig. 3. Stèle d'Iki, Leyde (cl. Rijksmuseum van Oudheden).



Fig. 4. Tombeau de Djehouty (TT11).

Fig. 5. Tombeau de Nakht (TT52).



Les cris ne délivrent pas un homme de l'autre monde.
Fais un jour heureux, sans te lasser,
Vois, il n'y a personne qui emporte avec lui ses biens,
Vois, nul n'est revenu après s'en être allé⁸.

Le débat porte, on le voit, non sur des rites ou des croyances mais sur des valeurs fondamentales. Il pose ouvertement l'interrogation métaphysique comme aporie. Il met en cause la totalité du discours symbolique en opposant à la mort non d'illusoires croyances mais la jouissance concrète d'une vie pleinement vécue! Datant vraisemblablement de la même époque, un texte admirable, que nous appelons le « Dialogue du Désespéré avec son âme », met en scène un homme lassé, qui en appelle à la mort,

La mort est aujourd'hui devant moi,
Comme la santé pour l'invalidé...

mais à sa louange de la mort désirée, l'« âme » de l'homme (son *ba*, plus exactement) oppose la vanité des rites. Après avoir souligné l'incertitude de la condition des défunts,

Leurs tables d'offrande sont vides...
Ils sont comme de misérables morts sur la berge,
À qui parlent les poissons du bord de l'eau...

le *ba* conclut par une exhortation :

Obéis au beau jour et oublie le souci...⁹

En liaison avec ces états d'âme, le thème du musicien harpiste et chanteur connaît à cette époque une évolution significative. C'est à nouveau, par un curieux hasard, un relief du Musée de Leyde qui nous apporte, sur cette mutation, le témoignage le plus saisissant¹⁰. La stèle montre le défunt, le prince Iki, accompagné de son épouse (fig. 3). Lui assis, elle debout, font face à la traditionnelle table d'offrande, un schéma iconographique on ne peut plus courant, mais qui ici se trouve renouvelé par la présence insolite d'un vieil homme obèse qui chante en leur honneur en s'accompagnant à la harpe. Du point de vue qui est le nôtre ici, à savoir l'étude de la notion de réalisme, il est frappant de constater que, si Iki et sa femme sont représentés neutres, dépourvus de tout caractère personnel, le chanteur solitaire, lui, apparaît comme un individu à part entière, possédant un nom propre, Neferhotep, et des particularités anatomiques, cécité, vieillesse, obésité, que le sculpteur a voulu rendre

⁸ Voir la bibliographie citée supra n. 4. La traduction reproduite ici est celle de P. GILBERT (*Poésie égyptienne* [Bruxelles, 1942] pp. 89-90).

⁹ Traductions de P. GILBERT, *Ibidem*, pp. 84-87. Sur ce texte d'interprétation difficile et en partie controversée, voir le *Lexikon der Ägyptologie* II (Wiesbaden, 1977) coll. 571-573.

¹⁰ Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, inv. V 68; H. D. SCHNEIDER-M. J. RAVEN, *Op. cit.*, p. 69, n° 51; G. STEINDORFF, *Das Lied an's Grab, ein Sänger und ein Bildhauer des mittleren Reiches*, *ZÄS* 32 (1894) pp. 123-126; H. HICKMANN, *Musikgeschichte*, pl. 117, pp. 144-145; K. R. WEEKS, *The Anatomical Knowledge of the Ancient Egyptians* (Yale, 1971) pl. XXV; Texte dans M. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature I* (Berkeley-Los Angeles, 1975) p. 193 sqq, et *JNES* 4 (1945) p. 189; excellent détail photographique du harpiste dans C. ALDRED e.a., *Le Temps des Pyramides* (Paris, 1978) fig. 129, p. 129 (UNIVERS DES FORMES).

avec un haut degré de vérité. Dans ce cas précis, je crois pouvoir admettre qu'il s'agit d'un portrait, car une seconde image connue du même personnage, sur une stèle qu'il s'est dédiée et que possède également le Musée de Leyde, montre une parfaite conformité de tous les détails, jusqu'à la forme du crâne, à la coupe des cheveux et au profil busqué¹¹.

Ce à quoi nous assistons toutefois, au début du Moyen Empire, ce n'est certes pas à la conquête du réalisme individuel dans l'art égyptien, — on connaît les chefs-d'œuvre de la 4^e dynastie dans cette veine —, mais à la projection, sur le thème existant du harpiste, d'un désir de caractérisation personnelle, peut-être inspirée le cas échéant par les traits d'un individu, en tout cas appelée désormais à fonctionner comme le signe d'un type humain particulier, celui du vieux chanteur à la harpe qui parle de la tombe et de la mort, et ce davantage à la manière d'un philosophe qui recherche la connaissance qu'à celle d'un moraliste qui récompense et qui punit.

Dès l'avènement de la 18^e dynastie, après une Deuxième Période Intermédiaire beaucoup moins destructrice que la première, sur le plan des valeurs tout au moins, l'Égypte connaît une très rapide croissance de la prospérité matérielle. L'optimisme, cette qualité si spécifiquement égyptienne, s'épanouit dans les arts, la poésie, la spéculation théologique. L'image de l'homme et de la femme en porte témoignage: les corps fluides, sveltes, plus féminins que masculins dans leur grâce précieuse, les visages jeunes et lisses, imprégnés de candeur, illuminés par l'expression d'un bonheur calme, les parures diaphanes, les colliers de fleurs, les cônes de parfum fondant décrivent une humanité insouciant et qui proclame sans mélange sa joie de vivre... jusque sur les murs peints des chapelles funéraires où les lamentations de circonstance sont reléguées au second plan par la profusion des marques du bonheur, de l'amour et de la tendresse¹². Signe révélateur, l'image du banquet, de la réunion familiale, occupe dans le programme iconographique des chapelles une place beaucoup plus importante que par le passé. Certes il s'agit toujours en théorie de «banquets funéraires», mais le sens des images n'est que rarement précisé par les textes qui les accompagnent. Défunts et vivants s'y trouvent en tout cas intimement mêlés. S'agit-il du repas des funérailles auquel le défunt serait sensé participer sous l'apparence d'un vivant? Ou bien plutôt l'évocation toute profane des réunions mondaines dont on lui souhaite de connaître encore les délices dans l'au-delà¹³? L'un et l'autre sans doute, et simultanément. Dans un tel contexte, les images de danse, de musique et de chant se multiplient naturellement, et le harpiste y occupe une place toujours éminente.

¹¹ Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, inv. V 75; HICKMANN, *45 siècles*, pl. LXXXIV A.

¹² R. TEFNIN, *Le Roi, la Belle, la Mort. Modes d'expression du corps en Égypte pharaonique*, *Revue de l'Université de Bruxelles* (1987) 3-4, pp. 151-173 (not. pp. 164-169); A. HERMANN, *Altägyptische Liebesdichtung* (Wiesbaden, 1959), particulièrement les chapitres II (*Kriegzüge und Feste unter den Thutmosiden*) et III (*Luxus in Theben und Amarna-Idylle*).

¹³ Sur la question de la polysémie des scènes de banquet, cf. M. LICHTHEIM, *JNES* 4 (1945) not. p. 186 sqq.

Durant la première moitié de la dynastie, celle qui précède les remous de la Réforme amarnienne, l'art égyptien privilégie, on le sait, des valeurs policées d'élégance et de simplicité, de réserve et d'harmonie. Ressourcée aux valeurs de l'Ancien Empire, la vision plastique de l'être humain s'établit en structure intelligible, comme une claire épure parfaitement accordée à l'architecture supposée de l'Univers. Équilibrée, prospère, la bonne société égyptienne ne retient du message du vieil Antef que l'insistance sur la valeur des jouissances terrestres et préfère oublier le scepticisme métaphysique qui en constituait la justification. Dans cette ambiance insouciant, l'image du harpiste abandonne un peu de sa charge dramatique, sans retourner pourtant à la normalité qui en faisait, sous l'Ancien Empire, un personnage figurativement anonyme. Les signes établis au Moyen Empire autour du musicien-chanteur ne disparaissent pas : ils se trouvent seulement intellectualisés. Ainsi, se conformant à l'une des tendances les plus profondes et les plus récurrentes de la pensée figurative égyptienne, le peintre construit une image à mi-chemin de la nature et du signe d'écriture, une image discrète qui énonce comme autant d'attributs (de morphèmes), le /ventre replet/, les /bourelets de poitrine/, ou encore l'/œil fermé/, mais sans tirer volontairement aucun parti des ressources émotives du thème. On trouvera sans peine, principalement dans les publications de Hans Hickmann, le grand spécialiste de la musique pharaonique, et dans celles de Siegfried Schott, plusieurs dizaines d'exemples qui illustrent cette affirmation¹⁴. Dans le cadre de cet article, je me contenterai d'en sélectionner deux, reproduits ici aux figures 4 et 5. Ces images proviennent du tombeau d'un Djehouty, qui fut intendant du Trésor sous Hatshepsout¹⁵, et de celui d'un Nakht, prêtre d'Amon sous Aménophis II¹⁶.

Dans le tombeau de Djehouty (où figure d'ailleurs un second harpiste, exécuté en peinture), une paroi traitée en relief dans le creux montre une scène d'offrande. Entre une musicienne debout qui agite un sistre et un collier-*menât*, et un porteur d'étoffes qui se dirige vers le défunt, un harpiste assis à même le sol se penche sur son instrument (fig. 4). Il a le crâne rasé et est vêtu d'un simple pagne. L'élégance de ses mains traduit la fluidité de la musique, son regard tourné vers la terre semble dire la concentration. Son corps un peu lourd, au ventre rond rabattu dans le plan, ses épaules bombées, évoquent l'idée d'un être sans doute infirme, en tout cas sédentaire. Mais l'artiste s'est bien gardé d'accentuer : une ligne ferme et continue délimite la silhouette, sans

¹⁴ HICKMANN, *45 siècles*; ID., *Musikgeschichte*; ID., *Le métier de musicien* (*Supra*, notes 2 et 6); ID., Les harpes de l'Égypte ancienne, *Bulletin de l'Institut d'Égypte* 35 (1952-3) pp. 309-368; S. SCHOTT, Der Gott des Harfenspiels, *Mélanges Maspéro* I,2 (Le Caire, 1935-38) p. 457 sqq.

¹⁵ TT11: PORTER-MOSS, *Topographical Bibliography* I, 1², pp. 21-24; HICKMANN, *45 siècles*, pl. XXX A; ID., *Musikgeschichte*, pl. 92, pp. 126-127; ID., Le jeu de la harpe en Égypte ancienne, *Archiv Orientalni* XX, 3-4 (1952), pl. L.

¹⁶ TT52: PORTER-MOSS, *Topographical Bibliography* I, 1², pp. 99-102; HICKMANN, *45 siècles*, pll. XXXV-XXXVI; ID., *Musikgeschichte*, pl. 94; K. LANGE-M. HIRMER, *Ägypten* (Munich, 1967) pl. XXII; N. de G. DAVIES, *The Tomb of Nakht* (New York, 1912) pl. XV; A. MEKHITARIAN, *La peinture égyptienne* (Genève, 1954) pl. p. 70.

rupture ni accident; aucun modelé ne souligne les imperfections physiques; quant au visage, malheureusement endommagé, son expression paraît à peine plus individualisée que celle des autres personnages de la tombe.

Du tombeau de Nakht, l'un des plus beaux de toute la Nécropole thébaine incontestablement, on connaît surtout les trois adorables musiciennes, flûtiste, luthiste et harpiste, dont le groupement harmonieux, l'élégance rythmique et la subtile volupté semblent préfigurer le thème classique des Grâces. Non loin d'elles, au registre immédiatement supérieur, un harpiste isolé est assis sur le sol, une jambe repliée sous lui (fig. 5). Comme dans l'image précédente, le dos arqué du musicien évoque la forme en croissant de la harpe dont il joue, comme par une sorte d'assonance visuelle, mais rien n'indique une quelconque infirmité: sa pose est celle, naturelle, du musicien penché sur l'instrument. De par ses proportions, son corps reflète les normes de l'époque et rien ne l'indiquerait comme obèse ou âgé si le contour de la poitrine et du ventre, et plus discrètement encore celui de la nuque, n'écrivaient calligraphiquement le signe /bourrelets/ en une sorte de paraphe abstrait dépourvu de tout référent organique. Quant à la tête, elle n'évoque non plus ni la vieillesse, ni une quelconque individualité, sinon par deux signes à nouveau graphiques: une bouche entrouverte pour évoquer le chant et un œil fermé, dessiné par une seule ligne en croissant. Incapacité à traduire les traits d'une physionomie dans leur réalité anatomique, voire pathologique? Certainement pas! Des chefs-d'œuvre infiniment plus anciens tels le merveilleux scribe du Louvre, ou le Cheikh el-Beled du Caire, ou encore le buste du vizir Ankhhaef à Boston, pour ne citer que les plus universellement connus, montrent à suffisance que le réalisme était «acquis», mentalement et techniquement, depuis plus d'un millénaire. Mais l'art égyptien ne s'est jamais borné à la réalité, et il a rarement résisté au plaisir intellectuel de la polysémie. Autrement dit, la réalité ainsi convoquée ne l'est pas seulement pour elle-même, mais dans la mesure où elle peut *faire signe*, et ce plus que jamais sans doute dans l'ambiance intellectuelle raffinée de la 18^e dynastie. Dans le cas de nos musiciens, on peut décoder sans peine trois niveaux de sens: au premier niveau, l'hiéroglyphe de l'homme sain, idéal, qui sert de fondement à la représentation; au second niveau, on découvre que se superposent à cet hiéroglyphe les signes schématisés d'infirmités (obésité, cécité); tandis qu'au troisième niveau enfin, ces marques deviennent elles-mêmes signes d'une réflexion sur la mort et l'au-delà, c'est-à-dire d'une réflexion non pas physique ou médicale mais bien philosophique sur la condition humaine. On notera toutefois que ce troisième niveau de sens, le plus profond, ne peut s'exprimer pleinement et surtout se certifier, qu'à travers un langage autre et complémentaire, celui du texte du chant. Et que c'est bien évidemment la connaissance par le «lecteur» égyptien de cet ensemble intersémiotique qui devait permettre au harpiste dépourvu de chant transcrit, et au chant dépourvu de harpiste représenté, de fonctionner à part entière comme si l'ensemble texte-image était présent.

A côté toutefois de cette conception traditionnelle des rapports intellectuels entre image et réalité, conception dont les racines sont à rechercher aux

plus anciens moments du langage plastique égyptien, la même 18^e dynastie, inspirée cette fois par les recherches du Moyen Empire, explore et développe parallèlement une seconde voie d'approche du réel, correspondant plus exactement à ce que nous nommons «réalisme», c'est-à-dire non plus une syntaxe de signes, même substantifiés par une forte densité analogique, mais le réel lui-même dans ce qu'il propose d'intuitif, d'organique, d'indécomposable. Ce glissement de l'intellect vers le sensible s'effectue progressivement durant l'époque préamarnienne, et se révèle tout particulièrement à travers l'image du harpiste et celle de la femme, pierres de touche et signes majeurs de cette évolution. À un point tel que si la révolte religieuse d'Akhénaton a pour signification profonde de faire primer l'éblouissement du contact sensible avec le divin sur la théologie rationnelle, et de privilégier, parmi les aspects du principe solaire, celui du soleil vivant qui apporte chaleur et amour, c'est qu'elle constitue l'approfondissement mystique de la sensibilité profane dont s'étaient délectées les générations précédentes et qui avait, en art comme en poésie, mené à la recherche d'un discours neuf sur le réel. Les conditions d'un réalisme véritable étaient ainsi créées, quoique avec quelques réserves par rapport à notre définition, et sans que les structures fondamentales du système représentatif traditionnel, à savoir l'expression de l'espace et du temps, fussent réellement mises en cause¹⁷. C'est bien entendu la nécropole d'Amarna qui fournit à cet égard les plus beaux exemples, et particulièrement la tombe de Méryrê où figurent plusieurs groupes de musiciens dont l'un, célèbre, montre sept chanteurs accompagnés par un harpiste, groupe pathétique de vieillards ridés, au front plissé, au regard mort traduit par une mince incision, aux traits crispés par la douloureuse intensité du chant (fig. 6)¹⁸. Il ne fait pas de doute que l'intérêt marqué des artistes d'Akhénaton pour la traduction du temps propre de l'individu, de l'enfant au vieillard, ait contribué de façon décisive à enrichir en tension dramatique le thème du harpiste chanteur, allant jusqu'à le charger d'un pouvoir émotionnel intense. Fait remarquable, et qu'on ne saurait assez souligner, *le thème ainsi chargé de force pathétique par la sensibilité exacerbée des artistes amarniens allait garder ce pouvoir, même au sein de compositions redevenues conventionnelles*, et ce jusqu'à la fin de l'histoire égyptienne, sans cesser de se renouveler. C'est le cas, tout à fait remarquable, de la chapelle de Paatonemheb sur laquelle s'est ouverte cette étude et qui, quelques années à peine après la fin de l'hérésie, reconstitue le décalage qui nous avait intéressés déjà dès le Moyen Empire entre une scène

¹⁷ H.A. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East* (Londres, 1951), pp. 96-114; H. FRANKFORT, *The Mural Paintings of el-Amarna* (Londres, 1929) [ORIENTAL INSTITUTE PUBLICATIONS]; H. SCHÄFER (trad. J. BAINES), *Principles of Egyptian Art* (Oxford, 1974); W. WOLF, *Die Kunst Ägyptens* (Stuttgart, 1957) pp. 478-544.

¹⁸ N. de G. DAVIES, *The Rock-Tombs at Tell el-Amarna I* (Londres, 1903), pl. XI, XXI à XXIII, XXXIII: trois groupes distincts de musiciens sont figurés, chacun précédé d'un harpiste aveugle. L'un de ces groupes (*Ibid.*, pl. XXI à XXIII), tourné vers le passage d'entrée, chante le Petit Hymne à Aton dont le texte est gravé dans l'embrasure. Voir aussi la tombe d'Ahmès, où sont représentés quatre chanteurs aveugles précédés d'un harpiste également aveugle: N. de G. DAVIES, *Ibidem*, III, pl. XXX.

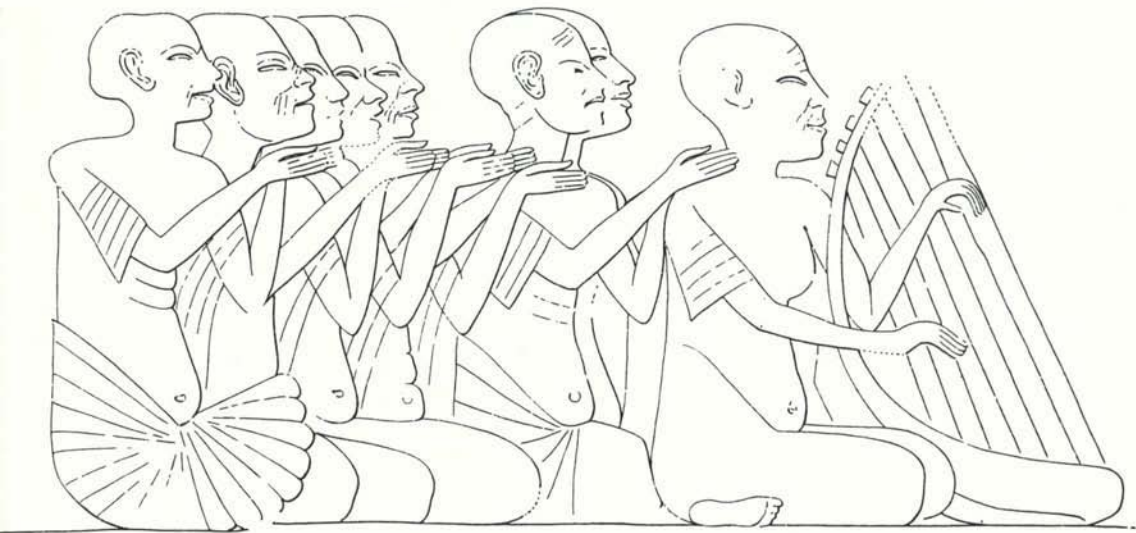


Fig. 6. Amarna, tombe de Meryrê.

Fig. 7. Tombeau de Neferhotep (TT50).



iconographiquement et stylistiquement « normale », destinée à construire une réalité métaphysique — celle des corps idéaux des défunts, celle des rites idéalement parfaits et efficaces — et la présence insolite d'une sorte de « bonhomme » qui chante des louanges, des mises en garde, des appels au plaisir, et qui exprime les doutes ! C'est le cas encore de l'étonnant harpiste de la tombe TT50 d'un Neferhotep qui vécut sous le règne d'Horemheb (fig. 7), où l'on peut admirer la subtile réponse des courbes de la harpe et du corps de l'instrumentiste enveloppé dans un large manteau qui en suggère la forme ample, sans dire aucun détail, tandis que la charge de réalité se concentre dans la tête chauve renversée en arrière, au nez camus et au regard ouvert mais étrangement lointain¹⁹. On citera encore, sous Ramsès II, le « musicien de Maât » — une des appellations du harpiste —, reproduit dans la tombe de Paser (TT106)²⁰, sorte de Quasimodo d'une intense laideur, au front bosselé, aux joues creusées, à la mâchoire épaisse et aux yeux morts, un exemple tout à fait représentatif du pathos qui prévalut quelquefois durant l'époque ramesside, au-delà des limites de l'habituelle bienséance égyptienne. À moins qu'il ne s'agît, par antiphrase en quelque sorte, d'exalter le contraste entre ce masque ravagé et la beauté du chant ? Autre chef-d'œuvre suscité par le thème, un relief de la tombe TT158 de Tjatinefer, Troisième Prophète d'Amon sous Ramsès II²¹ (fig. 8). Tête renversée, bouche bien ouverte, front plissé par la concentration, œil fermé réduit à une fente incurvée, profondément, presque douloureusement creusée, par ces quelques traits forts l'artiste réussit, sans pathos excessif, à faire passer dans la pierre quelque chose de l'intense vibration du chant. On pourrait mentionner encore, pour le règne de Ramsès II, le harpiste voûté et au corps amarnisant (!) de la tombe de Piay (TT263)²² ou cet autre, aux yeux mi-clos, de la tombe de Penne (TT331)²³. Sous la 20^e dynastie, le thème ne perd rien de sa force stimulante. Outre son apparition exceptionnelle dans la tombe de Ramsès III, sous la forme de deux musiciens âgés,

¹⁹ PORTER-MOSS, *Topographical Bibliography*, I, 1², pp. 95-97; R. HARI, *La tombe thébaine du père divin Neferhotep (TT50)* (Genève, 1985) pp. 11-12, pl. IV, pl. 2; K. LANGE-M. HIRMER, *op. cit.*, fig. 211.

²⁰ PORTER-MOSS, *Topographical Bibliography*, I, 1², pp. 219-224; H. HICKMANN, *Le métier de musicien*, p. 300; ID., *45 siècles*, pl. XLVIII A; M. LICHTHEIM, *JNES* 4 (1945) p. 203, pl. V a-b; la même tombe comporte aussi la représentation d'un groupe de musiciens aveugles aux visages creusés de profondes rides (mentionné dans H. HICKMANN, *Le métier de musicien*, p. 300, n. 178, Photos F.E.R.E. 23397-23400 [négatifs Mekhitarian]).

²¹ PORTER-MOSS, *Topographical Bibliography*, I, 1², pp. 268-271; la tête du harpiste est aux Staatliche Museen zu Berlin inv. 20.482; K.C. SEELE, *The Tomb of Tjatinefer at Thebes* (Chicago, 1959) pp. 5-10, pl. 12, 14E (ORIENTAL INSTITUTE PUBLICATIONS LXXXVI); R. VARILLE, Trois nouveaux chants de harpistes, *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale* 35 (1935) pp. 154-157, pl. I; S. SCHOTT, *op. cit.*, pl. II, fig. 3; E.F. WENTE, *op. cit.*, pl. XIX, p. 126 sqq.; K. LANGE-M. HIRMER, *op. cit.*, pl. 112.

²² PORTER-MOSS, *Topographical Bibliography*, I, 1², pp. 344-345; M. LICHTHEIM, *JNES* 4 (1945), pl. IVa, VIa.

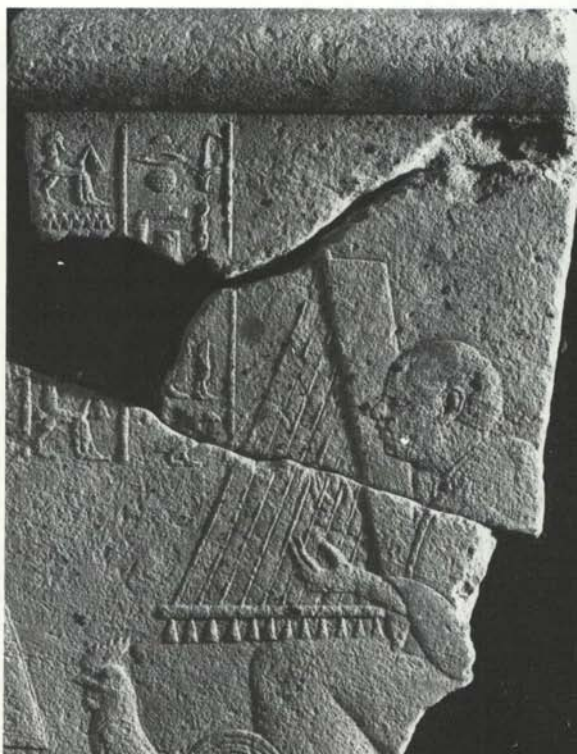
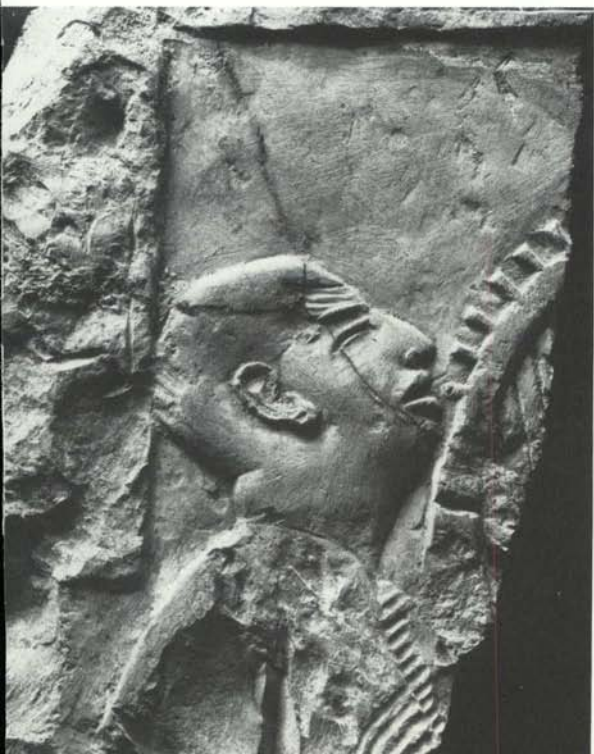
²³ PORTER-MOSS, *Topographical Bibliography*, I, 1², p. 399; N. de G. DAVIES - A. H. GARDINER, *Seven Private Tombs at Thebes* (Londres, 1948) p. 54, pl. XXXVI-XXXVII; R. VARILLE, *op. cit.*, pp. 158-160, pl. 3B; M. LICHTHEIM, *JNES* 4 (1945) p. 206.



Fig. 8. Relief de Tjatinefer
(Berlin, Staatliche Museen, n° 20.482).

Fig. 9. Deir el-Medineh, tombe d'Inherkhâou (TT359).

Fig. 10. (Berlin, Staatliche Museen n° 23.001).



debout et courbés sur d'immenses harpes²⁴, on le retrouve, dans l'attitude traditionnelle, ébauché à l'entrée de la tombe TT277 d'Amenemonet²⁵, ou encore esquissé à l'encre sur un ostracon trouvé à Deir el-Medineh, où l'artiste n'a eu garde d'oublier, comme traits caractéristiques, de noter les bourrelets de la nuque et la fermeture de l'œil²⁶. Quant au plus bel exemple de la 20^e dynastie, il nous est fourni par le harpiste de la tombe TT359 d'Inherkhâou à Deir el-Medineh également²⁷ (fig. 9) : un vieil homme agenouillé sur une natte, courbé, le corps et la nuque alourdis de forts bourrelets, l'œil clos et la bouche entrouverte, adresse au couple impassible des défunts un chant qui parle de la mort inéluctable et de la beauté des plaisirs calmes qu'offre la vie terrestre, dans le droit fil de la pensée d'Antef²⁸. Cette tradition solidement ancrée trouvera encore des prolongements à travers le 1^{er} millénaire, époque de sensibilité moins constante, faite d'effritements et de sursauts, d'invention véritable et d'archéologie conservatrice. C'est ainsi qu'à côté de la version totalement archaïsante, copie fidèle de l'esprit de l'Ancien Empire, que l'on rencontre par exemple dans la tombe de Montouemhat²⁹, d'autres reliefs fournissent de ce thème des versions très personnelles, révélatrices des impulsions que l'idée du vieux chanteur à la harpe n'a cessé de susciter jusqu'à l'extrême fin de l'art égyptien³⁰ (fig. 10).

²⁴ Vallée des Rois n°11. PORTER-MOSS, *Topographical Bibliography*, I, 2, pp. 518-526; G. WILKINSON, *Manners and Customs of the Ancient Egyptians* II (1842), fig. 1; R. ROSELLINI, *Monumenti dell'Egitto e della Nubia (Monumenti civili)*, (Pise, 1842-1844) pl. 97. HICKMANN, *45 siècles*, p. 10, pl. XXIX A-B; ID., *Musikgeschichte*, pl. 21-22; ID., *Miscellanea Musicologica* VII. Les harpes de la tombe de Ramsès III, *Annales du Service des Antiquités d'Égypte* 50 (1950) fig. 1, pl. I-II; ID., Les harpes de l'Égypte ancienne, *Bulletin de l'Institut d'Égypte* 35 (1952-3), p. 330, figg. 22-23.

²⁵ PORTER-MOSS, *Topographical Bibliography*, I, 1², pp. 353-355; M. BAUD, *Les dessins ébauchés dans la Nécropole thébaine* (Le Caire, 1935) p. 211, fig. 101; J. VANDIER D'ABBADIE, *Deux tombes ramessides à Gournet-Mourraï* (Le Caire, 1954) p. 12, pl. VIII [MÉMOIRES DE L'INSTITUT FRANÇAIS 87].

²⁶ Le Caire, JE 69409. H. HICKMANN, *BIE* 35 (1952-3), p. 328; J. VANDIER D'ABBADIE, *Catalogue des ostraca figurés de Deir el-Medineh* (Le Caire, 1937) n°2728, pl. XCIV. Un autre ostracon de Deir el-Medineh figurant un harpiste aveugle est reproduit par K.R. WEEKS, *op. cit.*, pl. XXVI. Un ostracon de Deir el-Bahari est reproduit par H. WINLOCK, *Excavations at Deir el-Bahari 1911-1931* (New York, 1942), pl. 92.

²⁷ PORTER-MOSS, *Topographical Bibliography*, I, 1², pp. 421-424; HICKMAN, *45 siècles*, pl. LII A; ID., *Musikgeschichte*, pl. 96, pp. 128-129; A. LHOÏE, *La peinture égyptienne ancienne* (Paris, 1954) fig. 123.

²⁸ M. LICHTHEIM, *JNES* 4 (1945), p. 201.

²⁹ TT34. PORTER-MOSS, *Topographical Bibliography* I, 1², pp. 56-61. Le fragment représentant un harpiste est à Brooklyn inv. 49.17 (J. COONEY, *Three Early Saïte Tombs*, *JNES* 9 (1950) p. 193 sqq., pl. XIII).

³⁰ Voir entre autres le relief dit «relief Tigrane», de la tombe de Tjanefer, au Musée d'Alexandrie (HICKMANN, *45 siècles*, pl. 74-75, p. 18; C. R. WILLIAMS, *The Egyptian Collection in the Museum of Art at Cleveland, Ohio*, *Journal of Egyptian Archaeology* 5 (1919) p. 280 sqq. pl. XL), le relief du harpiste Psammétique-seneb au Musée de Baltimore (inv. 2238. H. HICKMANN, *Le métier de musicien*, p. 288, fig. 17); ID., *45 siècles*, pl. LXXXVI, p. 18. G. STEINDORFF, *Catalogue of the Walters Art Gallery* (Baltimore, 1946), n° 275, pl. LIV), un autre encore à Berlin (Staatliche Museen inv. 23.001; A. SCHARFF, *Ein Spätzeitrelief des Berliner Museum*, *Zeitschrift für Ägyptische Sprache* 74 (1938) pp. 41-49, pl. III).

Après cette revue rapide des principaux exemples (mais on pourrait en aligner bien d'autres), et après avoir consigné des observations d'ordre essentiellement stylistique, que pourrions-nous conclure quant au sens profond de ce thème et aux raisons du réalisme qui lui est spécifiquement attaché depuis le Moyen Empire au moins? La constatation faite plus haut de l'émergence concomitante, d'une part d'une veine pessimiste en littérature, rapportée aux harpistes par les Égyptiens eux-mêmes, d'autre part du thème figuratif personnalisé du vieux harpiste chanteur, physiquement handicapé mais écouté pour sa sagesse, amènerait volontiers notre logique moderne à conclure à un champ sémantique unique, à une réversibilité du thème figuratif sur le thème littéraire ou vice-versa. Si cette conclusion était exacte, à chaque apparition du thème du harpiste, surtout dans ses versions les plus dramatisées et lorsque l'accompagne un chant ou une bribe de chant, nous devrions voir apparaître au moins une allusion au pessimisme de ce chant ou aux incitations épicuriennes sur lesquelles il débouche. Mais notre logique nous trompe, car l'étude des textes accompagnant parfois ces images produit une réalité fort différente. *Il n'existe en réalité aucun lien obligé, aucune équivalence sémantique, entre le degré de réalisme de l'image du harpiste et le sens plus ou moins dramatique de son chant.* Si le cas de Paatonemheb, où l'on voit un harpiste pleinement réaliste chanter le chant d'Antef, pouvait induire une équivalence de cet ordre, les autres cas se révèlent tous des cas d'espèce. Ainsi le vieillard aveugle de la tombe de Tjatinefer, dont les traits crispés évoquent une infinie douleur, énonce-t-il un chant plein de confiance et dont l'esprit remonte aux Textes de Pyramides de l'Ancien Empire:

...Tous tes membres sont rassemblés,
 Tu es justifié devant Rê
 Et établi devant Osiris.
 Prends les offrandes parfaites,
 Que tu puisses manger comme sur terre.
 Ton cœur est heureux dans la Nécropole,
 Tu as rejoint ta tombe en paix.
 Les dieux de l'au-delà te disent :
 Bienvenue à ton *ka* en paix³¹...

Mieux encore, il semble que la tombe ait comporté un autre chant, celui-là pessimiste, mais sans relation topographique ou iconographique avec la figure du harpiste³²! Autre exemple célèbre, le plus remarquable peut-être, de ce que l'on pourrait peut-être nommer un éclectisme de la pensée, ou encore plus simplement une méfiance vis-à-vis de l'explication unique, la tombe TT50 déjà citée d'un Neferhotep qui vivait sous Horemheb, et qui ne comporte pas moins de trois chants de harpistes. Le premier s'apparente au chant d'Antef, même si, comme le note M. Lichtheim³³, les thèmes pessimistes et épicuriens

³¹ M. LICHTHEIM, *JNES* 4 (1945) p. 206.

³² *Supra*, p. 20 et fig. 8.

³³ *Ibidem*, pp. 195-197.

se mêlent à des conceptions plus orthodoxes issues des traditionnels Hymnes au Soleil fréquents sous la 18^e dynastie :

Les corps s'en vont depuis le temps de Dieu.
Une génération les remplace.
Le soleil, qui se donne au matin, se repose à son déclin dans la montagne
d'Occident.
Les hommes engendrent, les femmes conçoivent.
Tout être respire l'air.
Et quand brille la terre à l'aube,
Leurs enfants vont à leur tombeau.
Fais un jour heureux.
Respire en même temps le baume et le parfum le meilleur.
Les guirlandes de lotus et de fruits de mandragore (?) sur la gorge
de ta femme,
Celle qui est dans ton cœur et est assise à ton côté ;
Qu'il y ait devant ton visage du chant et de la musique !
Rejette loin de toi le souci. Songe à te réjouir
Jusqu'à ce que vienne ce jour d'aborder à la terre qui aime le silence !...
Fais un jour heureux³⁴...

Le second chant, dont le contexte figuratif est celui d'un banquet funéraire glorifie quant à lui la mort et s'oppose explicitement, en termes polémiques, aux discours sceptiques ou pessimistes :

J'ai entendu ces chants
Qui sont dans les tombeaux antiques
Et leurs louanges de la vie sur la terre,
Leur dénigrement du séjour des morts.
Pourquoi donc en user ainsi contre le sol d'éternité,
Juste, équitable, et sans effroi,
Où la querelle est en horreur,
Où nul ne s'arme contre son prochain ?
Cette contrée est sans ennemi.
Tous nos parents, depuis l'origine, y sont en repos,
Et ceux de l'avenir par million et million,
Y parviendront aussi, tous autant qu'ils seront.
Il n'arrive pas qu'une vie se prolonge sur la terre d'Égypte ;
Il n'y a personne qui n'aille là-bas.
La durée de ce qu'on fait sur terre, c'est le moment d'un songe.
Mais il est dit « Bienvenue et salut » à qui atteint l'Ouest³⁵.

Le troisième chant, enfin, se situe entièrement dans la tradition de la littérature funéraire la plus conformiste et la plus descriptive des rituels concrets des funérailles. C'est pourtant ce chant-là que chante le vieux harpiste inspiré, tourmenté dirions-nous, de la figure 7³⁶ !...

³⁴ Traduction de P. GILBERT, *op. cit.*, p. 92.

³⁵ *Ibidem*, p. 94.

³⁶ M. LICHTHEIM, *op. cit.*, pp. 195-201.

Cette absence, ou plutôt ce refus de l'unité de ton, n'est pas exceptionnelle dans l'art égyptien : un exemple très évident s'en rencontre au Portique de la Naissance du Temple d'Hatshepsout à Deir el-Bahari. Un tableau — c'est-à-dire en Égypte un ensemble fermé fait d'images et de textes — concerne l'union charnelle de la mère de la reine, Ahmès, et du dieu Amon qui vient la visiter. L'image est grave, traitée sur le mode symbolique, et conçue comme une sorte d'emblème : la reine et le dieu sont assis face-à-face ; leurs genoux se touchent à peine, et le dieu pose dans la paume en coupe de la reine le signe d'écriture *ankh* qui désigne la vie. Certes le sens est parfaitement lisible et clair, mais intellectuellement et à travers une articulation de signes bien éloignée de tout vécu. En contraste absolu avec le ton de cette image que pourtant il environne, le texte fait entendre un son complètement différent en décrivant une étreinte amoureuse passionnée, dont les accents rappellent ceux de la poésie profane la plus sensuelle de l'époque³⁷. Plus de signes donc dans la version textuelle, mais une intense émotion érotique... Tout cela doit nous mettre en garde : la pensée égyptienne multiplie les métalangages et déploie le plus largement possible le jeu des connotations, ou celui des contrastes, d'une façon qui parfois nous paraît gratuite, faute peut-être de comprendre...

On le voit, le cas du vieux harpiste fournit matière à quelques troublantes réflexions quant à la légitimité d'une application irréfléchie à l'art égyptien de ce que nous appelons le « réalisme ». Sans vouloir tirer de conclusions absolues, que la subtilité de la pensée égyptienne ne tarderait pas à démentir, on peut, me semble-t-il, affirmer que le réalisme n'a jamais été constitué ni en règle ni en idéal, à aucun moment de l'histoire de l'art pharaonique, même pas durant la période amarnienne où les tendances que nous nommons « réalisme », « expressionnisme », « symbolisme » ou « classicisme » se mêlent indissolublement et en des proportions variables selon les œuvres et les artistes. Il ne peut donc être question de progrès vers le réalisme ou de recherche d'une représentation plus « juste » du réel. Tout se présente au contraire comme si des circonstances particulières pouvaient déclencher un désir d'intensification de la relation sensible entre l'image et le réel, dans les représentations figuratives d'une époque, ou dans certaines représentations, ou même seulement dans certaines figures au sein de ces représentations. Ce dernier cas est celui, clairement, du harpiste.

L'art égyptien, — comme d'ailleurs la pensée religieuse de cette civilisation —, est totalement exempt de dogmatisme³⁸. Il s'autorise et se complait à manier simultanément différents styles, jusqu'au sein d'une même image,

³⁷ M. WERBROUCK, *Le temple d'Hatshepsout à Deir el-Bahari* (Bruxelles, 1948), pp. 50-51 ; E. NAVILLE, *The Temple of Deir el-Bahari II* (Londres, 1908), pl. XLVII.

³⁸ On trouvera un remarquable exposé de cette « multiplicité des approches » (pour reprendre une expression déjà ancienne due à Henri Frankfort) dans la pensée religieuse de l'Égypte ancienne et la représentation des figures divines dans E. HORNUNG, *Der Eine und die Viele* (Darmstadt, 1971). Trad. française sous le titre *Les dieux de l'Égypte, Le Un et le Multiple* (Paris, 1986).

faisant que ces différences même deviennent porteuses de sens et d'émotion. Mais au fond, cette aisance à multiplier les contrastes, ce refus ou cette défiance vis-à-vis de toute simplification réductrice, n'est-ce pas le fondement même, la caractéristique essentielle, de toute pensée mythique, et de toute poésie?...

DIE FRÜHESTE DARSTELLUNG DER OMPHALE?

RAINER VOLLKOMMER

Nachdem Herakles im Wahn Iphitos getötet hatte, ging der Held zum Orakel von Delphi, um dort Rat zu suchen, auf welche Weise er von seiner Krankheit geheilt werden könne. Es wurde ihm empfohlen, sich als Sklave verkaufen zu lassen, was er dann auch tat¹. So kam er in die Dienste der Lyderkönigin Omphale, die ihn zu dem in der Antike berühmten Rollen- und Kleidertausch zwang². Omphale trug sein Löwenfell und die Keule und er nicht nur ein weibliches Purpurgewand, sondern mußte in vielen Legenden sogar bei ihr Wolle kämmen³ oder am Spinnrocken sitzen⁴. Diese Schmach für einen griechischen Helden wurde schon im Athen des klassischen Zeitalters gerne als Thema für Satyrspiele und Komödien aufgegriffen, und wir kennen u.a. von Achaios von Eretria⁵, Antiphanes⁶ und Kratinos dem Jüngeren⁷ derartige Stücke. Der früheste Autor, der jedoch über Omphale berichtet, ist Pherekydes, mit dem wir bis in das frühe 5. Jh. v. Chr. kommen⁸.

Während die Omphalelegende in den Schriftquellen des 5. Jhs. v. Chr. schon oft erwähnt wurde, schien sie in der Kunst nach alten Lehrmeinungen keinen Anklang gefunden zu haben. So schrieb Johannes Sieveking: «In der Kunst vor Alexander lassen sich keine sicheren Darstellungen der Omphale nachweisen»⁹, Carl Robert: «der berühmte Rollen- und Kleidertausch ist erst

¹ Apollodor II 6, 3; Hygin, *Fab.* 32; Diodor IV 31.

² Ovid, *Heroid.* 9, 55ff.; Seneca, *Herc. furens* 465ff.

³ Lukian, *Quomodo hist. scrib.* 10; idem, *dial. deor.* 13, 2; Plut., *An seni respublica ger. sit.* 7, 4, 6; Ioh. Lydus, *De magistr.* 3, 64.

⁴ Seneca, *Herc. Oet.* 371ff.; Ovid, *Heroid.* 9, 76ff.

⁵ Satyrspiel in Nauck Frg. 32-35.

⁶ Mittlere Komödie in Edmonds Frg. 176-178.

⁷ Mittlere Komödie in Edmonds Frg. 4-5.

⁸ Schol. Homer, *Od.* 21, 22.

⁹ Roscher, *ML* III, 1 (1897-1902) S. 887.

in der hellenistischen Zeit aufgekommen»¹⁰ und Gertrud Herzog-Hauser: «Fehlt das Omphaleabenteuer, soweit ich sehen konnte, auf Vasen gänzlich»¹¹. Mittlerweile konnten jedoch Omphalewiedergaben von Konrad Schauenburg zumindest auf einigen unteritalischen Vasen und einem Münztyp von Phokaia aus dem 4. Jh. v. Chr.¹² und von Erika Simon mit grosser Wahrscheinlichkeit auf dem bekannten attischen Pronomoskrater um 400 v. Chr.¹³ nachgewiesen werden. Frank Brommer fügte in zwei neueren Veröffentlichungen¹⁴ drei weitere Darstellungen des 6. Jhs. v. Chr. hinzu. Seine Identifizierungen beruhen auf einer Szene auf einem attischen schwarzfigurigen Fragment einer Amphora (Abb. 1), die um 550 v. Chr. hergestellt wurde und im J. Paul Getty Museum in Malibu aufbewahrt wird¹⁵. Dieses Fragment nimmt nun eine Schlüsselposition für die Omphaleforschung ein, weil sie die Existenz der Gestalt um ein halbes Jahrhundert nach oben datieren könnte, da die ersten schriftlichen Zeugnisse ja nur bis an den Anfang des 5. Jhs. v. Chr. zurückreichen. Gleichzeitig wäre dies natürlich auch die früheste Darstellung in der Kunst, die zudem um mindestens 150 Jahre älter wäre, als die bis jetzt bekannten. Jedoch wies bereits Frank Brommer in seiner Identifizierung auf einige Probleme hin, auf die ich noch zurückkommen werde, und es sei mir hier gestattet, nochmals dieses so wichtige Stück kurz vorzustellen, um auf seine Hypothese eingehen zu können.

Die Szene läßt noch drei Gestalten erkennen. Am besten ist die linke Person erhalten. Dank dem noch lückenhaft sichtbaren Weiß an den Hautpartien des Kopfes, des linken Arms und der Füße wird es offensichtlich, daß es sich hier um eine Frau handelt. Die auf einem Thron Sitzende trägt zudem, neben einem langen Gewand und Sandalen, ein Löwenfell, das zum Teil über den Kopf gestülpt ist. Diese Kleidung schränkt die in Betracht kommenden Gestalten stark ein und Frank Brommer kommt schon in seinem zweiten Satz des entscheidenden Artikels hier zur Erkenntnis: «..., daß es sich nicht um Herakles handeln kann, sondern um eine Frau in seiner Tracht, also um Omphale»¹⁶. Jedoch wie Herakles nicht der einzige männliche Löwenfellträger ist, gibt es auch andere Frauen, die ein solches besitzen können, und wir sollten erst noch nach weiteren Angaben Ausschau halten, um der Identifizierung gerecht zu werden. Als weiteres Element besitzt die Thronende in ihrer Linken zwei Pfeile und einen Bogen, und wie Frank Brommer schon richtig erkannte, trägt sie im Rücken einen Köcher mit offenstehender Klappe, wie er auch auf vielen anderen Vasenbildern zu sehen ist. Als Vergleich seien hier nur der Köcher des Apollon auf einer attisch rotfigurigen Amphora des Berliner

¹⁰ C. Robert, *De griechischen Heldensagen* II (1921) S. 594.

¹¹ *RE* XVIII, 1 (1939) S. 394.

¹² *RhM* 103 (1960) S. 57-76.

¹³ *AA* (1971) S. 199-206.

¹⁴ Brommer 1, S. 127 und Brommer 2, S. 210-213 Anm. 116.

¹⁵ Inventarnummer 77. AE. 45, der E-Gruppe von J. Frel zugeschrieben, abgebildet in Brommer 1 Taf. 48 und Brommer 2, S. 212 Abb. 34.

¹⁶ Brommer 2, S. 210.



Abb. 1. Fragmente einer attisch schwarzfigurigen Amphora. Malibu, J. Paul Getty Museum 77. AE. 45. Phot. Mus.

Malers in Zürich¹⁷ und der Artemis auf der attisch bilinguen Amphora des Psiax in Madrid¹⁸ und der attisch schwarzfigurigen Amphora in London¹⁹ genannt. Weiterhin glaubt Frank Brommer den rechten Arm zu erahnen, der «nach oben geführt» sei und «vielleicht ... einen dritten Pfeil aus dem Kö-

¹⁷ LIMC II (1984) Apollon 1086*.

¹⁸ LIMC II (1984) Artemis 1141*.

¹⁹ LIMC II (1984) Apollon 668a*.

cher » holt²⁰. Dies scheint jedoch nicht der Fall zu sein und Erika Simon, die vor ein paar Wochen das Original in Malibu untersuchen konnte, bestätigte mir, daß der rechte Arm sicherlich nicht nach Pfeilen greife.

Vor der Thronenden steht ein Mann in langem roten Gewand und weißem Untergewand. Seine rechte herabfallende Hand hält ein an einer schwarzen Schnur befestigtes Plektron und weist ihn auf diese Weise als Spieler eines Saiteninstrumentes aus. Das vor seinem Unterkörper herabhängende Tuch mit geritzten Kreuzen zeigt, wie Frank Brommer schon bemerkte, daß der Mann sicherlich in seiner Linken eine Kithara hielt, weil im Gegensatz zur Leier nur bei diesem Saiteninstrument ein Tuch als Auflage benutzt wurde. Derartige Tüchlein sind bei fast allen stehenden Kitharasielern in der Vasenmalerei zu sehen, wie z.B. bei den Apollonbildern auf einer attisch schwarzfigurigen Amphora in London²¹ und einem attisch rotfigurigen Stangenkrater in Paris²². Im Gegensatz dazu seien noch zwei Exempel eines leierspielenden Apollon auf attisch schwarzfigurigen Amphoren in Rom²³ und Compiègne²⁴ gebracht, bei dem das Tüchlein natürlich fehlt und nur ein herabfallendes, seitlich an der Lyra befestigtes Zierband zu erkennen ist.

Vor dem Kitharasieler sitzt eine zweite Frau, deren weiße Hand und weißer Fuß noch sichtbar sind. Die von Frank Brommer beschriebene Kalotte zu ihrer Linken ist jedoch kein nach rechts gewandter Kinderkopf, sondern der Teil der Lehne eines Thrones mit figürlichem Abschluß²⁵.

Während unsere Beschreibung der einzelnen Personen weitgehend mit der von Frank Brommer übereinstimmt, können wir seinen abschließenden Beobachtungen jedoch nicht folgen. Nach seiner Identifizierung als Omphale in einem Artikel beendet er dieses Kapitel nur mit den folgenden Problemfragen: «Aber das Bild gibt trotz Untersuchung der übrigen bildlichen und schriftstellerischen Darstellungen der Sage noch immer Rätsel auf. Was beabsichtigt Omphale mit den bereitgehaltenen Pfeilen zu tun? Wo ist Herakles? Wer ist die sitzende Frau? Wer ist der Kitharasieler? Ist in dem Kind Lamos zu sehen? Wir wissen es nicht. Fragen über Fragen tauchen auf, aber unsere bisherige Kenntnis der Sage reicht nicht aus, sie zu beantworten. Wir müssen auf neue Funde hoffen, wie es die Vase selbst einer ist»²⁶.

Bei all diesen Problemen scheint es jedoch ersichtlich, daß hier eine falsche Deutung vorgenommen wurde. Wer könnten nun wirklich diese Personen sein, ohne daß wir auf neue Funde warten müssen?

²⁰ Brommer 2, S. 211.

²¹ LIMC II (1984) Apollon 120*.

²² LIMC II (1984) Apollon 631g*.

²³ LIMC II (1984) Apollon 749*.

²⁴ LIMC II (1984) Apollon 744*.

²⁵ Brommer 2, S. 211.

²⁶ Brommer 2, S. 213.



Abb. 2. Fragmente eines attisch schwarzfigurigen Kantharos. Athen, Nat. Mus. Akr. 2133a-c. Nach Graef, B./Langlotz, E., *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen* (1909-1933) Taf. 93.

Als wichtigstes Element zur Lösung des «Malibuschen Knotens» kann und muß die Thronende in Löwenfell und bewaffnet mit Pfeilen und Bogen herangezogen werden. Zur Erinnerung sei nochmals darauf hingewiesen. Diese Person befindet sich auf einem attisch schwarzfigurigen Fragment aus der Mitte des 6. Jhs. v. Chr., und genau in diesem Zeitraum gibt es auf zwei weiteren attischen Fragmenten eine Frau mit derselben Ausstattung. Auf den Kantharosfragmenten des Heidelberger Malers im Athener Nationalmuseum (Abb. 2) sehen wir diese Frau zusammen mit Apollon zum Thron des Zeus schreiten, während hinter ihnen Ares steht²⁷. Der ihr beigegebene Name läßt keine Zweifel offen, es handelt sich um Artemis. Ebenso kämpft Artemis in derselben Ikonographie zusammen mit Apollon gegen die Giganten auf einem der bekannten Fragmente des Dinos des Lydos im Athener Nationalmuseum (Abb. 3)²⁸ und einem Fragment einer Bandschale im Agora Museum in Athen²⁹. Bei weiterem Suchen ließen sich noch viele andere Beispiele der Artemis im Löwenfell nachweisen, genannt seien nur Fragmente einer Marmorstatue vom Ende des 6. Jhs. v. Chr. in Delos³⁰ und die unzähligen, in die tausende gehenden unteritalischen Terrakotten des 5. und 4. Jhs. v. Chr., wie z.B. eine, die sich im Louvre in Paris³¹ und eine andere, die sich im Allard Pierson Museum in Amsterdam³² befindet. Desgleichen erscheinen mir die zwei zusätzlich von Frank Brommer genannten Frauen im Löwenfell des 6. Jhs. v. Chr. nicht Omphale, sondern Artemis zu zeigen³³. Daß Artemis im Löwenfell auftritt, mag vielleicht zuerst verwunderlich klingen, aber wie die vielen anderen Beispiele

²⁷ LIMC II (1984) Artemis 1162*.

²⁸ LIMC II (1984) Artemis 1327*.

²⁹ *Hesperia* 9, 1940, S. 199 Abb. 31 Nr. 134a.

³⁰ LIMC II (1984) Artemis 360*.

³¹ LIMC II (1984) Artemis 928*.

³² LIMC II (1984) Artemis 931*.

³³ *Ephem* (1899) Taf. 4.



Abb. 3. Fragmente eines attisch schwarzfigurigen Dinos. Athen, Nat. Mus. Akr. 607.
Phot. DAI Athen.

gezeigt haben, ist dies kein Einzelfall, und besonders im 6. Jh. v. Chr. erscheint Artemis ja auch unter dem Aspekt der Potnia Therôn und hier vor allem als Herrin der Löwen, wie z.B. an den Henkeln der «François-Vase» in Florenz³⁴ oder auf einer Lekythos des Amasimalers in Paris³⁵.

Haben wir erst einmal erkannt, daß die Thronende Artemis ist, lösen sich auch schnell die Identifikationsprobleme der restlichen Personen. Der vor ihr stehende Kitharaspieler ist natürlich Apollon und die vor ihm sitzende Frau deren Mutter Leto und alle drei zusammen bilden die berühmte Gruppe der apollinischen Trias³⁶. Während das vielleicht älteste, jedoch sehr unsichere Zeugnis, die Bronzegruppe von Dreros in Iraklion, wohl um 700 v. Chr. geschaffen wurde³⁷, entstanden alle folgenden Darstellungen ab der Mitte des 6.

³⁴ LIMC II (1984) Artemis 33*.

³⁵ LIMC II (1984) Artemis 34*.

³⁶ LIMC II (1984) Apollon 630-661 und Artemis 1003-1011, 1105-1140.

³⁷ LIMC II (1984) Apollon 658* und Artemis 1135; während der Diskussion bei meinem in Augsburg am 29. Juni 1987 bei der Tagung des deutschen Archäologen-Verbandes gehaltenen Vortrag über dieses Thema wies Herr Veit Stürmer darauf hin, daß zu dieser Bronzegruppe auch noch andere Fragmente von Bronzeplastiken hinzukommen würden und damit keine Trias, sondern eine Mehrzahlengruppe hier zu erkennen sei, die dann die Interpretation der apollinischen Trias auf unsicheren Fuß stellt.

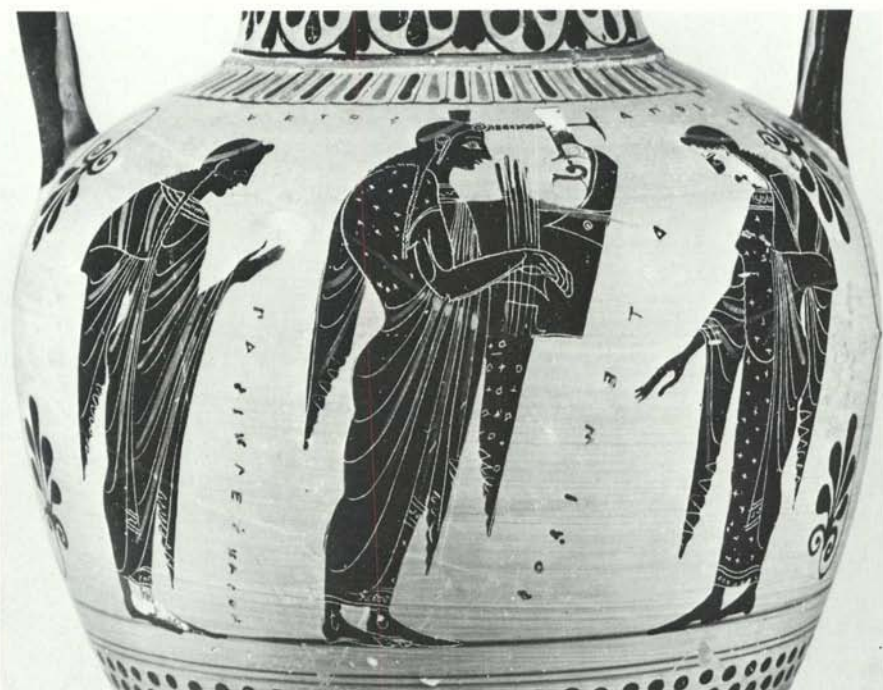


Abb. 4. Attisch schwarzfigurige Amphora. Würzburg, Martin v. Wagner Mus. L 220. Phot. Mus.



Abb. 5. Attisch schwarzfigurige Schale. London, British Museum B 680. Phot. Mus.

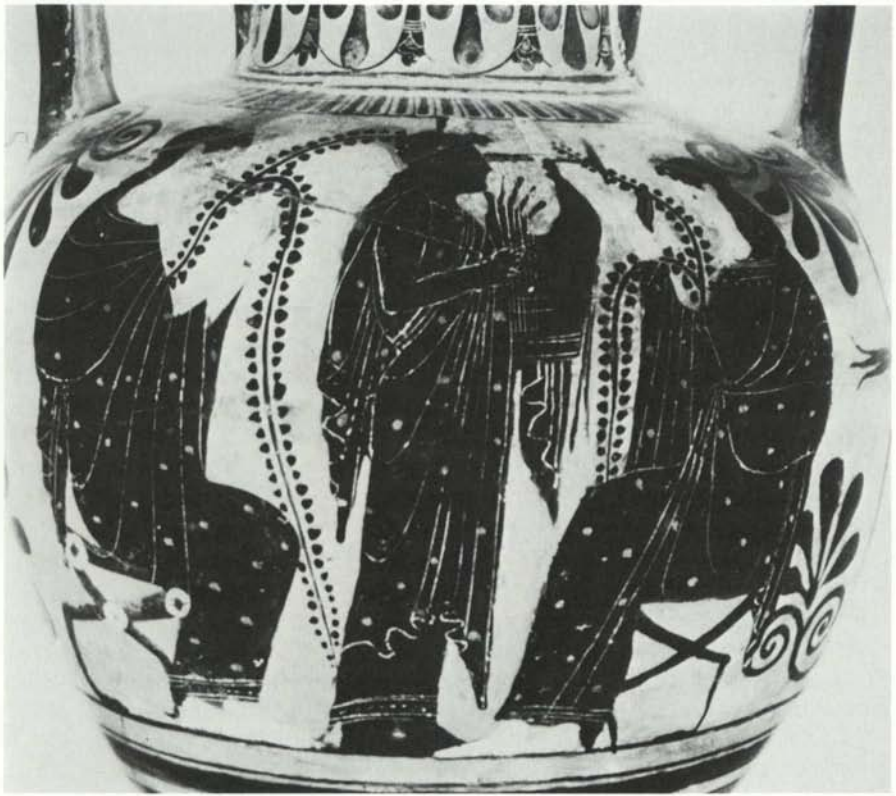


Abb. 6. Attisch schwarzfigurige Amphora. Paris. Louvre F 270. Phot. Chuzeville.

Jhs. v. Chr., insbesondere auf attisch schwarzfigurigen Vasen in der 2. Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. Diese Gruppe mit mindestens 50 Beispielen zeigt immer die gleiche Komposition wie wir sie auch auf unserem Fragment sehen, in der Mitte der ein Saiteninstrument spielende Apollon, umgeben von Artemis und Leto und bisweilen anderen Göttern, wie u.a. auf einer Amphora in Würzburg³⁸ (Abb. 4) und einer Hydria in Leiden³⁹. Auf einigen Vasen besitzt Artemis dabei auch den Köcher und Bogen, so auf einer Hydria in Altenburg⁴⁰ und einer Schale in London (Abb. 5)⁴¹. Ebenso sitzend erscheinen Artemis und Leto z.B. auf einer Lekythos in Altenburg⁴² und einer Amphora in Paris (Abb. 6)⁴³.

³⁸ LIMC II (1984) Artemis 1107*.

³⁹ LIMC II (1984) Artemis 1148*.

⁴⁰ LIMC II (1984) Artemis 1101*.

⁴¹ LIMC II (1984) Artemis 1117*.

⁴² LIMC II (1984) Artemis 1124*.

⁴³ LIMC II (1984) Apollon 632*.

Auch wenn durch unsere Identifizierung das Fragment in Malibu nicht mehr als erstes Belegstück für die Omphalelegende gelten kann und statt dessen zur wohlbekannteren und weitverbreiteten Komposition der apollinischen Trias zu zählen ist, wird es zumindest in dieser Gruppe eine neue Schlüsselposition einnehmen können, da es bis jetzt die älteste Szene in der bedeutenden Serie auf attisch schwarzfigurigen Vasen ist und durch das Löwenfell der Artemis die Göttin mit einigen anderen etwa gleichzeitigen Zeugnissen von ihr in Einklang bringt.

Trotz der Zurückweisungen der Omphaledarstellungen von Frank Brommer möchte ich zum Abschluß nun doch noch einen neuen Vorstoß für die Identifikation einer Omphaledarstellung wagen. Ebenfalls vor kurzem wurde eine schon von Beazley erwähnte Pelike im British Museum in London (Abb. 7a-b)⁴⁴ sowohl durch Adolf Greifenhagen⁴⁵ als auch von Frank Brommer⁴⁶ und Johannes Theophanes Kakridis⁴⁷ abgebildet, und alle vier Autoren wollen in dieser Szene die Übergabe des vergifteten Kleids durch Deianeira an Herakles erkennen. Jedoch erscheinen mir für diese Hypothese einige Probleme aufzutreten, die diese Deutung als falsch erweisen. In keiner Version wird das Kleid von Deianeira überbracht, sondern von Lichas. Das Gewandstück durfte zudem in den Legenden nicht in Kontakt mit Licht treten und wurde in einer Kiste verwahrt und in dieser dem Herakles übergeben, der als einziger das Kleidungsstück berührte und dann anzog, um seinem fatalen Ende entgegenzugehen. Für die Vasenmaler unserer Zeit wäre es keine Schwierigkeit gewesen, einen Diener mit einer geöffneten Kiste zu zeigen, aus der sich dann der Held selbst das schicksalhafte Kleid herausnehmen konnte. Zudem existieren etwa 20 Jahre früher in Athen geschaffene Vasenbilder, bei denen Herakles, wie überliefert ist, dem Philoktet seine Ausstattung schenkt, weil er als einziger bereit ist, dem auf dem Scheiterhaufen sitzenden Helden zu helfen, für ihn das erlösende Feuer zu entfachen. Besonders schön ist dies auf einem attisch rotfigurigen Psykter in einer amerikanischen Privatsammlung zu sehen⁴⁸. Gleichzeitig übernahm Herakles das vergiftete Kleidungsstück als Geschenk freudig und zog es sofort für eine Opferhandlung an. Bei unserer Darstellung (Abb. 7a) schaut der Held jedoch sehr traurig und erbost drein, von Freude kann hier keine Rede sein. Betrachten wir nun aber die Rückseite (Abb. 7b), so sehen wir eine durch eine besondere Binde ausgezeichnete Frau grimmig die rechte Hand fordernd ausstrecken, und es erscheint mir als sehr wahrscheinlich, hier den bekanntesten Kleidertausch des Helden erkennen zu dürfen, nämlich den des Herakles mit Omphale. Dann wird es klar, warum die Übergabe durch eine Dienerin geschieht, warum Herakles traurig und erbost sein Löwenfell und seine Keule bereitstellt und warum die Frau auf der ande-

⁴⁴ *ARV*² 1134 Nr. 7.

⁴⁵ *AA* (1977) S. 207-208, Nr. 7 Abb. 7.

⁴⁶ Brommer 1, S. 121 Taf. 39.

⁴⁷ *Ellenike Mythologia IV* (1986) S. 116 Abb. 81.

⁴⁸ R. Guy in *Images et Céramique grecque. Actes du Colloque de Rouen, 1982* (1983) S. 151-152, Abb. auf S. 152.



ren Seite so ungeduldig und fordernd dasteht. Die Szene spielt ja im Frauenpalast der lydischen Königin, also ist der Überbringer eine Frau, Herakles übergibt seine Ausrüstung nur sehr ungern und schaut deshalb so finster drein, und die Königin hatte ihn erst mehrmals auf seine Rolle als Sklave hinzuweisen, bis der Held schließlich nachgab und ihre Geduld fast am Ende war. Diese Vase würde dann die erste gesicherte Omphaleszene zeigen, die in die Jahre 440-420 v. Chr. fällt, und zugleich das älteste Zeugnis in die attische Kunst setzen und erstmalig den so berühmten Kleidertausch vorführen, über den sich doch besonders die Athener des Klassischen Zeitalters in Satyrspielen und Komödien lustig machten.

Abkürzungen:

Brommer 1 = F. Brommer, *Herakles II. Die unkanonischen Taten des Helden* (1984).

Brommer 2 = F. Brommer, *Herakles und Theseus auf Vasen in Malibu, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 2, Occasional Papers on Antiquities 3*, 1985, S. 183-228.

RÉSUMÉ

Suivant la tradition mythique, Héraclès, après avoir tué Iphitos dans un accès de folie, se serait rendu à Delphes pour y consulter l'oracle. Celui-ci lui aurait donné le conseil de se vendre comme esclave, ce qu'il fit aussitôt. C'est ainsi qu'il entra au service d'Omphale, reine de Lydie, qui le contraignit à échanger avec elle ses vêtements. En 1984, Frank Brommer avait cru pouvoir reconnaître, sur une amphore attique très fragmentaire du Paul Getty Museum de Malibu (fig. 1), la plus ancienne représentation figurée du mythe. L'on voit en effet sur ce vase un personnage féminin — les chairs présentent les rehauts blancs caractéristiques — revêtu d'une peau de lion et tenant en main un arc. Brommer proposait d'identifier cette figure avec Omphale, costumée en Héraclès. En fait, une étude plus approfondie du vase démontre que nous avons affaire ici à l'une des plus anciennes représentations de la triade apollinienne dans la céramique attique à figures noires, la peau de lion et l'arc permettant de reconnaître sur cette amphore et ce, sans aucun doute possible, Artémis! (documents de comparaison reproduits fig. 2-3-4).

La plus ancienne représentation d'Omphale figurerait plutôt sur une péliké attique à figures rouges du British Museum (fig. 7) datable des années 440-420. Sur ce vase, le peintre aurait cherché à évoquer la célèbre scène du troc des vêtements et non pas, comme on l'a cru jusqu'ici, la remise au héros de la tunique de Nessus par Déjanire.

↔ Abb. 7a-b. Attisch rotfigurige Pelike.
London, British Museum E 370. Phot. Mus.

REMARQUES SUR L'ÉLABORATION DES TAPISSERIES AU MOYEN ÂGE

FABIENNE JOUBERT

L'étude de la tapisserie médiévale, très active à la fin du XIX^e siècle, s'est surtout préoccupée alors de la recherche de documents écrits: la publication des ouvrages de Wauters¹, Guiffrey², Pinchart³, Müntz⁴ et Soil⁵, pour ne citer que les plus importants, a ainsi fourni des bases fondamentales pour la compréhension de ce domaine de la production artistique à la fin du Moyen Âge. La documentation offerte par les archives informe cependant plus souvent sur les commanditaires ou propriétaires de tapisseries, sur les marchands auxquels ils se sont adressés, sur les lieux de leur commerce, ou sur la destination des œuvres, que sur l'élaboration concrète de celles-ci⁶.

Le contenu de ces textes a d'ailleurs peut-être contribué à provoquer une réflexion souvent superficielle, aboutissant à une histoire de la tapisserie dont l'essentiel de la problématique se résumait en termes d'attribution à des lieux de tissage⁷. Ce sont des travaux comme ceux de l'historien imaginaire et pers-

¹ A. WAUTERS, *Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et basse lice de Bruxelles*, Bruxelles 1878.

² J. GUIFFREY, *Histoire générale de la tapisserie, France*, Paris 1880; *Histoire de la Tapisserie*, Tours 1886; *Histoire générale des Arts appliqués à l'Industrie du V^e à la fin du XVIII^e siècle*, t. VI, *Les Tapisseries du XII^e à la fin du XVI^e siècle*, Paris 1911.

³ A. PINCHART, *Histoire générale de la tapisserie, Pays-Bas*, Paris 1880.

⁴ E. MÜNTZ, *Histoire générale de la Tapisserie en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, au Danemark, en Hongrie, en Pologne, en Russie et en Turquie*, Paris 1880.

⁵ E. SOIL, *Les Tapisseries de Tournai*, Tournai-Lille 1892.

⁶ Voir par exemple ce qu'apportent les documents concernant la fin du XIV^e siècle dans F. JOUBERT, «Les tapissiers de Philippe le Hardi», *Artistes, artisans et production artistique au Moyen-Âge*, colloque de l'Université de Rennes II, 1983, *Préactes*, t. II, p. 1730-1747 (cf. t. III des *Actes* à paraître fin 1988).

⁷ Même l'ouvrage fondamental de H. GÖBEL, *Wandteppiche I, Die Niederlande* (Leipzig 1923); II, *Die Romanischen Länder* (Leipzig 1928); III, *Die Germanischen und Slawischen Länder* (Leipzig 1933) n'échappe pas à cette tendance.

picace que fut le chanoine J. Lestocquoy⁸, ou la relecture de documents telle que celle proposée par S. Schneebalg-Perelman à propos de la *Verdure* de Philippe Le Bon⁹, qui ont relancé la discussion, toujours ouverte aujourd'hui, sur les lieux d'élaboration des œuvres, et qui l'ont posée en des termes moins simplistes. La *Préface* donnée par F. Salet au catalogue de l'exposition organisée à Paris en 1973-1974 mettait quant à elle clairement en garde les historiens de la tapisserie contre les attributions hâtives et appelait à une plus grande rigueur dans l'utilisation des documents¹⁰. À la même époque, les études stylistiques proposées par N. Reynaud et G. Souchal ont eu elles aussi une grande importance, en ce qu'elles ont permis d'attribuer à des peintres bien définis les compositions de certaines tentures célèbres, telles que la *Guerre de Troie*, la *Chasse à la Licorne*, ou la *Dame à la Licorne*¹¹.

Et c'est bien en effet dans les rapports qui la lient ou au contraire l'éloignent de la peinture, qu'il paraît aujourd'hui nécessaire de repenser la tapisserie, tout en rendant compte des intervenants successifs qui y sont impliqués¹²: le *maquettiste*, créateur de la composition, le *cartonnier*, qui la met à grandeur de la tapisserie à obtenir, enfin les *lissiers* qui l'exécutent — ces derniers, travaillant sur l'envers, progressant côte à côte tout en étant tournés à 90° par rapport à l'œuvre, ne peuvent jouer qu'un rôle minime dans l'élaboration de celle-ci, et la qualité de leur travail n'a donc à être jugée que sur le soin et l'habileté apportés à la reproduction du carton qu'ils ont sous les yeux.

L'examen des pièces conservées au Musée de Cluny¹³, qui fournissent un échantillonnage nombreux et varié de la production médiévale, permet de tenter une esquisse, encore provisoire, des caractéristiques de l'élaboration de la tapisserie.

Pour un premier groupe d'œuvres, il est évident que l'on a fait appel à un peintre pour la réalisation des maquettes et son style est généralement identifiable: il en est ainsi, selon nous, pour la *Vie de saint Pierre*, au sujet de laquelle on peut évoquer l'art de Jacques Daret¹⁴, pour la *Vie de saint*

⁸ L'essentiel de son apport dans ce domaine a été repris dans «Deux siècles de l'Histoire de la Tapisserie (1300-1500)», *Mémoires de la commission départementale des Monuments Historiques de Pas-de-Calais*, 19 (1978).

⁹ «La tenture armoriée de Philippe Le Bon à Berne», *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern*, 39-40 (1959-1960), p. 136-163.

¹⁰ *Chefs-d'œuvre de la tapisserie gothique du XIV^e au XVI^e siècle*, p. 11-25.

¹¹ N. REYNAUD, «Un peintre français cartonnier de tapisserie au XV^e siècle», *Revue de l'Art*, 22 (1973), p. 6-21. G. SOUCHAL, «Un grand peintre français de la fin du XV^e siècle: Le Maître de la Chasse à la Licorne», *Revue de l'Art*, 22 (1973), p. 22-49.

¹² La complexité du processus, qui n'est d'ailleurs pas propre à la tapisserie, a été récemment évoquée par G. DELMARCEL, «L'auteur ou les auteurs en tapisserie. Quelques réflexions critiques», *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV. Le problème de l'auteur de l'œuvre en peinture. Contribution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions*, Louvain-la-Neuve 1982, p. 43-48.

¹³ F. JOUBERT, *La Tapisserie médiévale au Musée de Cluny*, Paris 1987.

¹⁴ *La Tapisserie médiévale...*, n° III, p. 34-35.

Etienne, présentant des liens certains avec celui de Colyn de Coter¹⁵, ou encore pour la petite pièce d'*Auguste et la Sybille*, très représentative de la peinture anversoise — j'avais pensé au maître de Hoogstraeten¹⁶ et C. Périer-D'Ieteren propose, sans doute à juste titre, Jan de Beer¹⁷. Dans tous ces exemples, on a affaire à des procédés de composition élaborés, originaux, à des types de personnages caractéristiques, permettant des rapprochements précis¹⁸.

Il semble bien que pour l'étape suivante, la mise à grandeur de la tapisserie, on ait alors pu faire appel à un seul, ou au contraire plusieurs cartonniers distincts. L'homogénéité flagrante du style de la *Vie de saint Etienne* suggère que maquettes et cartons ont été élaborés dans un seul et même atelier.

Il n'en va pas de même pour la *Vie de saint Pierre* dont une pièce au moins, dès le premier regard, se démarque des autres : la *Décollation de saint Paul*¹⁹. Différente par la qualité du tissage, puisqu'elle comporte des fils de métal, mais surtout par ses caractéristiques formelles : une dureté presque métallique des lignes règne ici, qui confère aux personnages des traits caricaturaux. Il faut insister cependant sur le fait qu'un seul et même style est en quelque sorte « sous-jacent » à toutes les pièces de la tenture : il suffit pour s'en convaincre de comparer la *Décollation de saint Paul* et la *Crucifixion de saint Pierre*, où sont adoptés les mêmes schémas de composition, et reproduits certains personnages. C'est bien dans la traduction donnée par le cartonnier de la *Décollation de saint Paul* qu'a dû intervenir un accent différent, transformant largement l'aspect initial de la maquette — accent qui pourrait être celui du jeune Nicolas Froment²⁰. Les modifications apportées aux maquettes par les cartonniers n'infléchissent cependant pas toujours le style de celles-ci : il s'agit parfois de simples adjonctions de motifs. L'exemple offert par la tenture de l'*Histoire de Lérian et Lauréolle* est assez clair sur ce point, puisqu'il ne s'agit ici que de l'enrichissement de détails (vestimentaires, architecturaux) pour deux des trois scènes conservées, tandis que le style du maquettiste n'est en rien modifié²¹.

¹⁵ F. JOUBERT, « La Tenture de chœur de Saint-Etienne d'Auxerre et la peinture bruxelloise vers 1500 », *Revue de l'Art*, 75 (1987), p. 37-42 et *La Tapisserie médiévale...*, n° IV, p. 55-58.

¹⁶ *La Tapisserie médiévale...*, n° XIV, p. 153-154.

¹⁷ Cf. le compte rendu que C. Périer-D'Ieteren a donné de *La Tapisserie médiévale...*, dans la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 57 (1988) (sous presse).

¹⁸ C'était aussi le cas pour les tentures de la *Guerre de Troie*, de la *Chasse à la Licorne* et de la *Dame à la Licorne* évoquées plus haut et note 11.

¹⁹ Conservée au Fine Arts Museum de Boston. Cf. *La Tapisserie médiévale...*, p. 24, fig. 16 et p. 31. Son aspect étrange pourrait faire penser qu'elle a été largement retissée : il semble n'en être rien, si l'on s'en tient aux études de S.A. CAVALLO, *Museum of Fine Arts, Boston, Tapestries of Europe and colonial Peru*, Boston 1967, et L. SALMON, Catalogue de l'exposition *A medieval Tapestry in sharp focus*, Boston, Museum of Fine Arts, 1977.

²⁰ Nous proposons, en effet, de voir dans ce carton très original une œuvre de jeunesse de Nicolas Froment ; cf. F. JOUBERT, « Une œuvre de jeunesse de Nicolas Froment, le carton de la Décollation de saint Paul », à paraître.

²¹ Le *Combat de Lérian et Persée* à New York (Collection Wildenstein), l'*Inflexibilité du Roi* et le *Pardon du Roi* au Musée de Cluny : cf. *La Tapisserie médiévale...*, n° X.



Fig. 1. *Départ de l'Enfant Prodigue* (détail). Paris, Musée de Cluny. (Cl. des Musées nationaux)

À côté de ces tentures, généralement composées et dessinées avec soin, il en est d'autres qui se révèlent, dès le premier abord, soit confuses, soit hétérogènes, et d'un style parfois assez lâche. La distinction entre l'étape de la maquette et celle du carton s'avère, au vu de ces œuvres, difficile à opérer. Parmi celles-ci, un premier groupe comprend des pièces composées de silhouettes plaquées sur un fond de fleurettes; le lien entre les personnages est purement fictif, pour les besoins d'une illustration au contenu narratif pauvre. Ces silhouettes se retrouvent d'une tapisserie à l'autre, soit dans une



Fig. 2. L'Arithmétique. Paris, Musée de Cluny. (Cl. des Musées nationaux)

même tenture, soit dans des tentures différentes. La célèbre suite de la *Vie Seigneuriale* est de celles-là²².

Mais ce procédé de remploi de silhouettes est aussi utilisé pour des œuvres plus élaborées, dont le contenu iconographique et par conséquent la mise en scène narrative sont nettement plus complexes que dans une tenture comme la *Vie Seigneuriale* : ainsi, le *Départ de l'Enfant Prodigue* et *l'Arithmétique* (fig. 1, 2) où un personnage identique apparaît inversé et portant le même costume sensiblement enrichi dans la première de ces pièces²³. Dans un souci de classe-

²² Les remplois de silhouettes ont été déjà longuement commentés : cf. l'état de cette question, *ibid.*, n° VIII.

²³ *Ibid.*, n° XV et XVI. Il s'agit de silhouettes de mêmes dimensions : le remploi se situe donc au niveau du carton.



Fig. 3 et 4. *Départ pour la chasse* et *Scène de la vie de saint Julien*. Paris, Musée de Cluny et Musée du Louvre. (Cl. des Musées nationaux)

ment rigoureux, il est clair que ces deux tapisseries, pour l'équilibre de leur composition et la qualité du dessin, pourraient aussi figurer dans la première catégorie abordée ici, c'est-à-dire celle où l'exécution d'une maquette préalable par un peintre paraît vraisemblable²⁴: le emploi d'une silhouette correspond d'ailleurs bien à une pratique couramment relevée dans le domaine de la peinture²⁵.

La manipulation concrète des silhouettes peut, quant à elle, assez bien s'imaginer: ainsi, les figures du hallebardier et du seigneur présentes dans le *Départ pour la Chasse* de la *Vie Seigneuriale* (et dans de nombreuses répliques) réapparaissent, l'une masquée par l'autre, dans un fragment de la *Vie de saint Julien* conservée au Louvre (fig. 3, 4)²⁶. Il est assuré que le recours à de

²⁴ Cf. pour l'*Arithmétique*, l'hypothèse d'une attribution à un peintre anversois proposée par C. PÉRIER-D'ETEREN dans son compte rendu pré-cité (note 17).

²⁵ Par exemple N. REYNAUD, «La radiographie du portrait de Charles VII par Fouquet», *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1983/2, p. 97-99, et C. PÉRIER-D'ETEREN, «Dessin au poncif et dessin perforé. Leur utilisation dans les anciens Pays-Bas au XV^e siècle», *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 20 (1984), p. 39-46.

²⁶ Ici encore il s'agit de silhouettes de mêmes dimensions, donc employées au niveau du carton. Toutes ces pièces sont évoquées dans la *Tapiserie médiévale...*, n° VIII. On relève d'autres exemples de ces manipulations dans les *Scènes de Chasse*, n° XVII, particulièrement p. 172, fig. 166-167.



Fig. 5. *Départ pour la chasse*. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Cl. du musée)

tels remplois a été décidé pour minimiser le coût de la production : c'est vraisemblablement aussi par des raisons d'économie que doit pouvoir s'expliquer la singulière pauvreté de certaines des répliques comme, par exemple, celle offerte par le *Départ pour la Chasse* de New York (fig. 5). Un même souci de rentabilité est sensible dans la pratique, elle aussi courante, qui consistait à rhabiller, selon le goût du moment, des maquettes ou des cartons démodés : les scènes, assez exactement identiques dans tous les détails autres que vestimentaires, de *Transport du raisin et vente de vin* de la Burrell collection et du Musée des Arts Décoratifs à Paris témoignent de cet expédient économique²⁷. Un autre exemple de l'exploitation systématique des maquettes et cartons apparaît encore dans des pièces dont de larges éléments sont réutilisés pour créer des compositions nouvelles, parfois à l'intérieur d'une même tenture, comme c'est le cas dans l'Histoire de *Daniel et Nabuchodonosor* où figurent, au sein de deux épisodes différents, un même groupe de personnages²⁸.

On le comprend bien, ces procédés d'élaboration de tapisseries à partir de maquettes ou cartons réutilisés, manipulés, redessinés, permettaient d'obtenir un prix de revient moins élevé. Il n'est pas surprenant que le corollaire de ces pratiques soit, le plus souvent — mais pas toujours, comme on l'a noté dans le cas de *l'Arithmétique* et du *Départ de l'Enfant Prodigue* — une certaine pau-

²⁷ *Ibid.* à propos de la tapisserie des *Vendanges* (n° VII) particulièrement fig. 82-83.

²⁸ *Ibid.*, n° XIX : cf. fig. 177 et 182 : le groupe de droite.



Fig. 6.
Bataille et embarquement.
Paris, Musée de Cluny.
(Cl. des Musées nationaux)

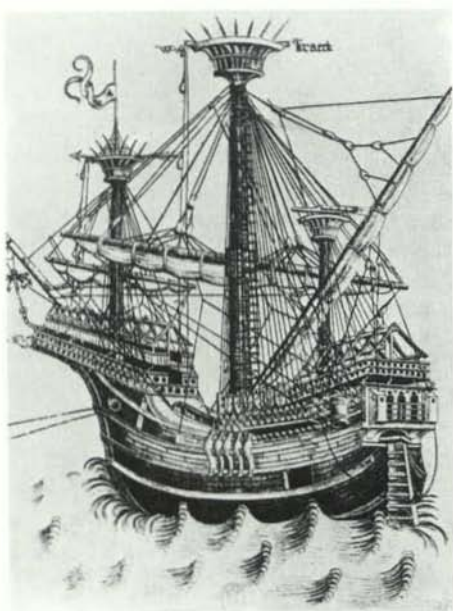


Fig. 7.
Kraek, Maître WA
(Ph. d'après Delen, 1924).

vreté de style. Il résulte de tout cela que la recherche de la source des modèles utilisés s'avère le plus souvent vaine. Il arrive, cependant, que l'on puisse retrouver l'origine d'une silhouette : l'exemple du hallebardier de Dürer reproduit dans le *Départ pour la Chasse* de la *Vie Seigneuriale* (et dans toutes les autres éditions de cette scène : cf. fig. 3, 4, 5)²⁹ est bien connu. D'autres emprunts sont parfois mieux intégrés dans une composition. Ainsi, dans la scène de *Bataille et embarquement*, au contenu narratif compliqué³⁰, on a représenté un navire copié sur une gravure du maître WA, de trente à quarante ans plus ancienne (fig. 6, 7)³¹. On a, avec cette tapisserie, affaire à la *création* d'un maquettiste-cartonnier dont le style est assez personnel, que nous situons dans l'entourage de Colyn de Coter³², et qui se sert ici d'un modèle pour traiter avec précision une partie difficile de la composition.

La manipulation concrète des silhouettes de remplissage, que nous évoquions plus haut, se retrouve aussi lorsqu'on étudie le recours aux gravures. Les *Scènes de l'Enfance et de la Passion du Christ*³³ en fournissent un témoignage parlant. L'*Annonce aux Bergers* et la *Nativité* ont été composées à partir de deux pages des *Heures* de Pigouchet pour Vostre³⁴ (fig. 8, 9, 10); composées, en effet, et non littéralement copiées. On comprend aisément ici comment on s'est servi des gravures, en reproduisant certains personnages, certains animaux, en les déplaçant, en les inversant, en en supprimant certains et en en ajoutant d'autres (eux-mêmes empruntés ailleurs, sans doute). Ainsi, dans l'*Annonce aux Bergers*, on constate que la Bergère est déplacée vers le centre, le Berger du premier plan est inversé et rejeté vers la droite, le Berger debout à gauche est conservé tandis que celui debout à droite est remplacé par un petit personnage renversé. Dans la *Nativité*, les figures de Marie, Joseph et l'Enfant-Jésus sont conservées, les têtes de l'âne et du bœuf sont reproduites non plus l'une au-dessus de l'autre mais l'une à côté de l'autre, enfin, l'abri devant lequel Marie est agenouillée est surhaussé et l'arrière-plan de la scène, transformé.

Tous ces exemples sont assez représentatifs de la diversité des cas rencontrés, lorsqu'on tente de définir les processus d'élaboration des tapisseries au Moyen Âge. Diversité des personnalités engagées, depuis les peintres établis (Jacques Daret, Colyn de Coter) jusqu'aux plus piètres inventeurs (de la *Vie*

²⁹ Cf. *La Tapisserie médiévale...*, fig. 97, 104 à 107.

³⁰ *Ibid.*, n° XI : la source littéraire de cette illustration n'a pu être retrouvée. Il semble s'agir d'une compilation de la fin du XV^e siècle, qui met en présence des personnages de l'histoire ancienne ayant vécu à diverses époques.

³¹ Ce graveur fut actif à Bruges et à la cour de Charles le Téméraire vers 1465-1485 : cf. A. J. J. DELEN, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Première partie, des origines à 1500*, Paris-Bruxelles 1924, p. 121-124.

³² *La Tapisserie médiévale...*, p. 138-139.

³³ *La Tapisserie médiévale...*, n° XXIII.

³⁴ Paris, Bibliothèque Nationale, Réserve des Imprimés, Vélins 1547. Rappelons que ce livre imprimé fait partie des œuvres attribuées par G. Souchal au «Maître de la Chasse à la Licorne» (cf. son article cité note 11). Une autre tenture conservée au Musée de Cluny reflète le style de cet artiste : cf. *la Tapisserie médiévale...*, n° V.



Fig. 8. *Annonce aux bergers, Nativité, Adoration des Mages*. Paris, Musée de Cluny. (Cl. des Musées nationaux)

Seigneuriale, des Scènes de l'Enfance), en passant par des peintres secondaires, non sans qualité (de la *Bataille et embarquement*, du *Départ de l'Enfant Prodigue* ou de l'*Arithmétique*). Diversité des attitudes adoptées lors de la confection des cartons: depuis celle, particulièrement créative, de l'artiste original qui superpose son style personnel à celui de la maquette qui lui est confiée (*Décollation de saint Paul*), jusqu'à celle, plus discrète, de celui qui complète ou «rhabille» des maquettes ou des cartons préexistants (*Lérian et Lauréolle*, les *Vendanges*), en passant par celui qui amplifie fidèlement les données de style des maquettes (*Vie de saint Etienne*, *Vie de saint Pierre* en partie). Diversité enfin des moyens utilisés pour rentabiliser la production: emplois de modèles ou de cartons.

L'ordonnance de 1476, qui cherchait à mettre un terme au conflit opposant les peintres et les tapissiers de Bruxelles, doit être relue ici, tant elle recouvre parfaitement la réalité des pratiques que nous révèlent les œuvres elles-mêmes. Les peintres se plaignaient en effet que «quelques-uns (des membres de la corporation des tapissiers) se servaient de cartons ou dessins sur papier, faits au charbon et à la craie par des personnes étrangères au métier des peintres... Les tapissiers furent alors autorisés à dessiner, l'un pour l'autre, des étoffes, des arbres, des animaux, des barques, de l'herbe, etc., pour leurs verdures, c'est-à-dire pour les tapisseries représentant des paysages, et à compléter ou corriger eux-mêmes leurs cartons au charbon, à la craie, à la plume. En tout autre cas, s'ils ne s'adressaient à un peintre, ils encouraient une amende»³⁵. Gageons que dans bien des cas, les «compléments» et «correc-

³⁵ WAUTERS, *op. cit.*, p. 47-49.



Fig. 9 et 10. *Annonce aux bergers et Nativité*. Heures de Pigouchet pour Vostre. Paris, Bibliothèque Nationale. (Cl. BN)

tions» que les tapissiers apportaient à leurs cartons leur ont permis de continuer, sans vergogne, à se substituer aux peintres, diminuant ainsi le coût de leur production : comme tous les *métiers d'art*, la tapisserie apparaît en cela directement tributaire et révélatrice du contexte socio-économique dans lequel elle fut élaborée³⁶.

³⁶ Contexte mieux cerné par quelques études récentes : H. CAMPBELL, «The Art Market in the southern Netherlands in the fifteenth Century», *Burlington Magazine*, 118 (1976), p. 188-198, et «The early Netherlandish painters and their Workshops», *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque III. Le problème Maître de Flémalle-Van der Weyden. 6-8 septembre 1979*, Louvain-La-Neuve 1981, p. 43-61. J.-P. SOSSON, «L'histoire économique et sociale et le problème de l'œuvre en peinture : corporations, cour ducale, marchés», *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV. Le problème de l'auteur de l'œuvre de peinture. Constitution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions. 29-31 octobre 1981*, Louvain 1982, p. 66-72 et «A propos des aspects socio-économiques des métiers d'art aux anciens Pays-Bas méridionaux (XIV^e-XV^e siècles)», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 51 (1982), p. 17-25. C. PÉRIER-D'IETENREN, «Le marché d'exportation et l'organisation du travail dans les ateliers brabançons de peinture et de sculpture aux XV^e et XVI^e siècles. Apport de l'examen technologique des retables», *Artisans et Production artistique au Moyen Age*, Colloque de l'Université de Rennes, II, 1983, *Préactes*, II, p. 1767-1781 (cf. t. III des Actes, à paraître).

LES ŒUVRES D'ART DE L'ORFÈVRE RELIGIEUX
HENRI JOSEPH HOLEMANS RÉALISÉES POUR LA
BASILIQUE NATIONALE DU SACRÉ-CŒUR
DE KOEKELBERG (*)

JUDITH OGONOVSKY

Critiquée ou admirée, la silhouette de la Basilique nationale du Sacré-Cœur fait tellement partie du paysage bruxellois que personne ne peut l'ignorer. Cependant, même si le nombre de visiteurs s'accroît d'année en année, rares sont ceux qui ont eu le privilège d'y admirer les pièces d'orfèvrerie religieuse conservées dans son trésor.

Inconnu du grand public, cet ensemble remarquable est également négligé par la littérature spécialisée. Plusieurs pièces, rendues inaccessibles au public pour des raisons évidentes de sécurité, sont néanmoins hautement représentatives du savoir-faire de nos artisans et du style Art Déco en vogue après la Première Guerre mondiale.

Lors de leur bref survol des richesses du patrimoine artistique bruxellois, D. Coekelberghs et A. Vanrie avaient évoqué, en 1979, cette richesse artistique¹. La même année, l'ostensoir exécuté par H. Holemans — une des

* C'est à l'occasion de l'élaboration de notices devant servir à la rédaction d'une partie de l'ouvrage de P. RION (*La Basilique de Koekelberg. Architecture et Mentalités Religieuses*, Louvain-la-Neuve, 1986), que j'ai découvert les splendides pièces d'orfèvrerie conservées à la Basilique nationale du Sacré-Cœur de Koekelberg. Je tiens à remercier l'abbé Frans Dircken, recteur de la Basilique, qui m'a honorée de sa confiance, ainsi que l'équipe de la Basilique et tout particulièrement Anne Lodens et Dominique Ferber pour leur précieuse collaboration.

¹ D. COEKELBERGHS et A. VANRIE, III. *Un centre de culture. Bruxelles et les arts*, in: J. STENGERS (Dir.), *Bruxelles, Croissance d'une capitale*, Anvers, 1979, p. 343.

plus belles pièces de cette splendide collection — était présenté à l'exposition organisée dans l'église Notre-Dame de la Chapelle² à Bruxelles.

Parmi les quatre orfèvres majeurs du trésor de la Basilique, H. Holemans peut être considéré comme son « fournisseur attitré », vu qu'un grand nombre d'œuvres de qualité proviennent de son atelier. L'étude de ces pièces nous a amenée à reconstituer la biographie de cet artisan de valeur³.

1. Biographie de H. Holemans (Louvain, 27.03.1894 - Ixelles, 28.06.1973)

Aucune information concernant le milieu familial de Henri Joseph Holemans n'a pu être retrouvée. Nous savons seulement qu'il est issu d'une famille profondément catholique et qu'il voit le jour à Louvain, le 27 mars 1894⁴.

Quelques éléments nous éclairent cependant sur sa formation artistique. H. Holemans est issu de l'École Saint-Luc à Saint-Gilles (section des arts décoratifs)⁵. La date de son inscription n'est pas connue; par contre, nous savons qu'il n'a terminé ses études qu'en 1919⁶, son apprentissage, d'une durée de neuf ans⁷, ayant été interrompu par son envoi au front⁸.

Le type d'enseignement dispensé alors par l'École Saint-Luc s'inscrit dans un courant européen qui proclame, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, la nécessité d'un renouveau artistique et religieux⁹. Désireux de contrer la montée du machinisme, le développement du scepticisme et la disparition de

² R. DEVROYE et P. VUILLE, *L'orfèvrerie*, in: *Trésors d'art des églises de Bruxelles*, Bruxelles, Église Notre-Dame de la Chapelle, 1979, p. 250-251, n° 234.

³ Je remercie vivement Monsieur et Madame Jean Holemans de m'avoir donné libre accès à leur fonds d'archives familiales et de m'avoir fourni certaines indications biographiques. Sans leur aide généreuse, cet article n'aurait pu voir le jour.

⁴ Louvain, État-Civil, Acte de naissance n° 278.

⁵ « Il est vrai que j'étais presque toujours à Bruxelles, où je suivis les cours de l'école de Saint-Luc » (H. HOLEMANS, *Brouillon autographe d'une lettre à une correspondante non identifiée* — une artiste qui, durant la première guerre mondiale, a travaillé comme infirmière, s.l.n.d. <1917>, extrait d'un petit carnet de notes noir — Bruxelles, coll. privée). — Au début de ce siècle, l'École Saint-Luc comprenait encore trois sections à Bruxelles: Schaerbeek, fondée en 1887; Saint-Gilles, fondée en 1904 et Molenbeek (1898-1939).

⁶ Voir une liste dactylographiée des élèves sortis de l'École Saint-Luc: « Arts décoratifs (...) 1919 Hollemans (sic) Henri, 7^e année modelage » (Archives de l'École Saint-Luc à Saint-Gilles).

⁷ « En 1906, l'Institut compte une section d'architecture et une section groupant une dizaine de métiers d'art <qui forme> des peintres, sculpteurs, joailliers, relieurs, mosaïstes » (P. STERCKX, *Fragments d'histoire des origines de l'Institut Saint-Luc à Saint-Gilles*, s.l., 1986, p. 6). — Voir également: *École Saint-Luc. Rue des Palais 68-70. Bruxelles-Schaerbeek. Enseignement Professionnel et Artistique sous la direction des Frères des Écoles Chrétiennes*, Bruxelles-Schaerbeek, 1913, p. 14.

⁸ Au cours de la Première Guerre mondiale, H. Holemans parvient, malgré les hostilités, à mettre à profit sa formation artistique interrompue: « Ici, au front, — annonce-t-il dans une lettre datée de 1917 —, j'ai deux élèves pour la ciselure au marteau et j'espère bientôt vous envoyer une photographie de quelques-unes de mes œuvres » (H. HOLEMANS, *Brouillon autographe d'une lettre adressée à la correspondante non identifiée*, s.l.n.d. <1917>, extrait d'un petit carnet de notes noir — Bruxelles, coll. privée).

⁹ Voir e.a. la dernière publication qui fait le point sur la question: J. DE MAEYER (Dir.), *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914* (Kadoc-Studies 5), Louvain, 1988.

l'art religieux, des groupes d'artistes et d'hommes de foi vont prôner le retour au mode de travail artisanal dans une optique chrétienne, la remise en honneur du passé culturel national — avec une préférence marquée pour le Moyen Âge — et l'adaptation de ces traditions aux besoins spécifiques des temps nouveaux: «L'École Saint-Luc est essentiellement une école professionnelle et artistique; elle a pour objet l'étude des arts basée sur le dessin; sa méthode s'inspire des traditions nationales, par l'application dans un esprit rationnel, des principes de l'art du moyen âge, en tenant largement compte des convenances actuelles et des progrès modernes»¹⁰.

H. Holemans avouera plus tard ce dont il est redevable à ses maîtres: «Je sais que j'ai eu une éducation artistique exceptionnelle, et surtout dans les lois d'une moralité sévère¹¹; la sphère dans laquelle mon talent et principalement mes idées ont été forgées, était une sphère de croyants résolu; que je suis devenu en vivant dans ce milieu j'ai subi d'une large part cette influence (*sic*); plus tard quand j'ai commencé à raisonner juste, j'ai trouvé que les idées de mes maîtres étaient bonnes et qu'elles primaient toute autre»¹².

Le 7 septembre 1920, H. Holemans conclut un accord qui oriente son avenir professionnel: il rachète le fonds de commerce d'orfèvrerie religieuse de Théodore Bisschop, lui aussi ancien élève de l'École Saint-Luc¹³: «Je soussi-

¹⁰ *École Saint-Luc*, *op. cit.* (n. 7), p. 11. — Pour plus d'informations concernant les buts et l'activité déployés par l'École Saint-Luc, voir: J. DE MAEYER (Dir.), *op. cit.* (n. 9), *passim*, mais également: E. LESNES, *Les écoles Saint-Luc*, in: *Bulletin des métiers d'art*, Bruxelles, 31.03.1913, n° 3, p. 65-69 et 30.04.1913, n° 4, p. 97-101; S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, *Des fondements théoriques d'une pédagogie des métiers d'art. Idéologie des Écoles Saint-Luc des origines aux années 1930*, in: *Revue des Archéologues et Historiens d'Art*, Louvain-la-Neuve, 1980, 13, p. 81-107 et le *Bulletin des métiers d'art*, Bruxelles, 1901-1914 en 12 volumes, le porte-parole de l'École Saint-Luc.

¹¹ Soucieuse de former des artisans prêts à s'intégrer avec succès dans le monde du travail, l'École Saint-Luc ne négligeait pas pour autant la formation morale et religieuse de ses élèves. Voir: *École Saint-Luc*, *op. cit.* (n. 7), p. 16.

¹² H. HOLEMANS, *Brouillon autographe d'une lettre adressée à la correspondante non identifiée*, s.l.n.d. <écrit après le 28 avril 1917>, extrait d'un petit carnet de notes noir — Bruxelles, coll. privée.

¹³ En dehors de quelques indications biographiques fournies par J. VAN CLEVEN, *Bijlage. Sint-Lucasateliers in de plastische kunsten en de toegepaste kunst*, in: J. DE MAEYER (Dir.), *op. cit.* (n. 9), p. 340, plusieurs extraits de presse élogieux ont pu être rassemblés sur Théodore Bisschop. À l'occasion de l'exposition organisée par les anciens élèves de Saint-Luc en octobre 1912, on peut par exemple lire les appréciations suivantes: «Les calices de M. Bisschop davantage dans la tradition présentent des coupes d'un beau modèle; son reliquaire de St. Benoît unit avantageusement le sérieux du travail à la richesse et à l'harmonie» (*B. École Saint-Luc de Bruxelles-Schaerbeek. Exposition des Anciens Elèves = Octobre 1912*, in: *École Saint-Luc*, *op. cit.* (n. 7), p. 8). Un autre auteur parle alors des «qualités éminentes des orfèvreries de M. Th. Bisschop, incomparables dans leur perfection technique, délicieuses dans la pureté de leurs lignes et l'équilibre de leurs formes» (EGEE, *Le XXV^e anniversaire de l'École Saint-Luc de Schaerbeek*, in: *Bulletin des Métiers d'art*, Bruxelles, 1912-1913, n° 9, p. 264). Ailleurs, on peut encore lire à propos de son reliquaire de saint Benoît: «Cette belle œuvre, exécutée sur commande pour le révérend curé de la paroisse St. Philippe-de-Néri, à Ixelles-Bruxelles, sort de l'atelier de M. Théodore Bisschop. Elle donne la valeur de l'artiste et du professionnel. Elle est suffisamment éloquente par elle-même pour que nous n'ayons pas à faire d'éloge, quelque mérite et bien placé qu'il soit» (F.F., *Un reliquaire de Saint-Benoît*, in: *Bulletin des Métiers d'art*, Bruxelles, nov. 1910, n° 14, p. 417-423, ill. en coul.). Voir également note 18.

gné Théodore Bisschop, agissant au nom de la société en commandite Th. Bisschop et Cie, cède à Holemans Henri, de Louvain, notre commerce d'orfèvrerie religieuse, situé 14 rue Juste Lipse à Bruxelles, comprenant 1° la clientèle, 2° le matériel d'atelier (établis, forges, outils, armoires, installation des bains de dorure et d'argent), 3° les modèles d'orfèvrerie argent, cuivre, bois et plâtre, fondus et ciselés — les dessins et photographies — 4° les pièces d'orfèvrerie terminées ou en cours d'exécution se trouvant dans les ateliers à ce jour, et ne faisant pas partie d'une commande en cours, 5° en plus, un classeur en chêne, et une vitrine d'exposition en acajou. Le tout pour la somme globale de quarante mille francs, payable à échéance du 15 octobre (quinze octobre) 1920, en une traite acceptée avalisée par Monsieur Guillaume Holemans, Père. Fait en double à Bruxelles, le 7 7bre 1920»¹⁴. Cet achat marque le début d'une carrière fructueuse.

2. Les débuts artistiques de H. Holemans

À l'époque où H. Holemans entame sa carrière professionnelle, la tendance dominante en orfèvrerie religieuse est celle professée depuis les années 1860 par les Écoles Saint-Luc, attachées à faire renaître l'esprit et les œuvres du Moyen Âge¹⁵. Formé par les « restaurateurs » de notre passé national et religieux, il exécute alors essentiellement des œuvres inspirées des modèles anciens, dans lesquelles le travail surchargé des filigranes rivalise avec celui de la ciselure. Parmi ces pièces à « réminiscences romanes »¹⁶ ou gothiques, relevons à titre d'exemple un calice en or massif fait pour les pères du Très Saint-Sacrement à Montréal (consacré en 1925), un ostensor en argent doré pour Santa Monica (Los Angeles, 1929), un ostensor gothique pour Monseigneur Riley de Chicago... La plupart de ces œuvres sont répertoriées dans un album de reproductions photographiques numérotées (Bruxelles, coll. privée).

Cette production est tributaire de l'enseignement reçu au point de ressembler dans une large mesure à celle fournie par d'autres anciens élèves, tels que Th. Bisschop et J. Devroye¹⁷. Ce dernier, par la suite, œuvrera également

¹⁴ H. HOLEMANS et TH. BISSCHOP, *Contrat manuscrit signé, de deux pages*, Bruxelles, 7.09.1920 - Bruxelles, coll. privée.

¹⁵ Cf. G. CHABOT, *L'Art religieux actuel dans les Flandres*, in: *Gand artistique*, Gand, n° 6, 1.06.1924, p. 148.

¹⁶ Chanoine TH. BONDROIT, *Le Pavillon des Écoles Saint-Luc à Liège*, in: *L'Artisan liturgique. Revue trimestrielle d'art religieux appliqué*, Abbaye de Saint-André par Lophem, oct.-déc. 1930, n° 19, p. 398.

¹⁷ Joseph Devroye (Bruxelles, 1892 - Landenne, juillet 1975) a terminé ses études à l'École Saint-Luc en 1912 (section architecture à Saint-Gilles). Voir également la liste dactylographiée des « Architectes diplômés sortis de l'É<cole> Saint-L<uc> de St-Gilles depuis sa formation »: « (...) 1912: Devroye Joseph Ixelles 8° » (Archives de l'École Saint-Luc à Saint-Gilles). Le *Bulletin des Métiers d'art* (Bruxelles, janvier 1913, p. 14) publie avec des éloges le projet d'une fontaine publique exécutée par J. Devroye lors du concours de l'année scolaire 1911-1912. Cet orfèvre qui a bénéficié des conseils de Th. Bisschop est également l'auteur de nombreuses planches de croquis publiées par le *Bulletin des Métiers d'art*. Pour plus d'informations concernant J. Devroye, voir ma notice reprise dans l'ouvrage de P. RION, *op. cit.* (n. °), p. 134. J'exprime ma gratitude à Madame Debock, fille de Joseph Devroye, pour l'aide qu'elle m'a apportée.

pour la Basilique: tous les trois s'intéressent par exemple à deux fameux calices anciens, celui d'Afflighem et celui de Saint-Rémy, au point de s'en inspirer ou même d'en tenter la reconstitution¹⁸.

Pour l'exécution de ses œuvres, H. Holemans puise une grande partie de son inspiration dans l'importante documentation iconographique qu'il s'est constituée. Tout comme Devroye, il accumule en effet une vaste collection de reproductions d'œuvres anciennes, d'images de piété, d'illustrations et une quantité de croquis exécutés d'après des motifs médiévaux. Il conserve également beaucoup de revues et de brochures à caractère religieux, telles que le *Bulletin paroissial liturgique. Revue de quinzaine illustrée, Cathéchisme paroissial et liturgique...*

3. Évolution stylistique

Dès la fin du XIX^e siècle, une volonté de réforme dans le domaine liturgique se manifeste dans le milieu bénédictin. À l'aide de son École d'Art installée dans l'abbaye de Maredsous, ce courant, parallèle à celui patronné par l'École Saint-Luc, exerce une influence décisive dans le milieu artistique de l'entre-deux-guerres¹⁹. « Inspirée de la tradition de l'ordre bénédictin et des corporations médiévales, < l'École > prônait une esthétique plus épurée, plus majestueuse et plus proche de la symbolique profonde de l'Église. Elle rejetait les canons éclectiques ou néo-classiques du XIX^e siècle pour en revenir à des formules monumentales soucieuses de respecter les valeurs matérielles et coloristiques des métaux, bois et ivoires qu'elle utilisait essentiellement »²⁰. Soutenu avec enthousiasme par le cardinal Mercier, ce mouvement de réforme

¹⁸ Le calice d'Afflighem nous permet de mettre en évidence les liens qui ont existé entre H. Holemans, Th. Bisschop et J. Devroye. D'une part, une reproduction photographique d'un calice exécuté d'après celui d'Afflighem par H. Holemans (voir au verso le cachet de la firme Holemans, ainsi qu'un n° 6) a été retrouvée dans les papiers de J. Devroye; d'autre part, un article consacré à un autre calice, — toujours réalisé d'après celui d'Afflighem, mais cette fois par Th. Bisschop —, est illustré par une planche de croquis dessinée par J. Devroye (F.F., *Le calice d'Afflighem*, in: *Bulletin des Métiers d'art*, Bruxelles, 31.05.1912, n° 5, p. 131-135). L'attribution du calice conservé à l'église de la Trinité (Ixelles) pose de ce fait un problème. Qui en est l'auteur? H. Holemans, J. Devroye ou Th. Bisschop? Le dépouillement des archives de la paroisse de la Trinité pourrait s'avérer fructueux. Il ne faut pas oublier, par ailleurs, que l'orfèvre religieux J. Devroye fut en partie formé par Th. Bisschop. (Voir description dans D. COEKELBERGHS, *Répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique. Province de Brabant. Canton d'Ixelles I et II*, Bruxelles, 1979, p. 20).

¹⁹ Voir e.a. *Les ateliers d'art de Maredsous*, in: *L'Artisan liturgique (...)*, Saint-André par Lophem, n° 35, oct.-déc. 1934. La lecture de *L'Artisan liturgique. Revue trimestrielle d'art religieux appliqué* (Lille et puis Saint-André par Lophem (Bruges), 1927-1940) permet de se faire une bonne idée des nouvelles tendances de l'art religieux et de sa production au cours de l'entre-deux-guerres. De nombreux articles illustrés y sont en effet consacrés aux courants alors en vigueur en Belgique comme à l'étranger.

²⁰ P. RION, *op. cit.* (n. *), p. 52. Dans son ouvrage, l'auteur donne un aperçu général de la situation de l'art religieux en Belgique de la fin du XIX^e siècle à 1940 environ (p. 97-111).

liturgique bénéficie d'une reconnaissance nationale à l'époque de la construction de la Basilique nationale du Sacré-Cœur de Koekelberg²¹.

Cette période qui confirme la primauté de l'École d'Art de Maredsous dans la production artistique religieuse est également décisive pour H. Holemans. Après quelques séjours déterminants à Paris, il réalise une quantité d'œuvres illustrant ses nouvelles préoccupations stylistiques qui se rapprochent non seulement des idées défendues par l'École d'Art de Maredsous, mais également de certaines solutions adoptées par le style Art Déco alors en plein épanouissement²².

Déjà à l'époque de la Première Guerre mondiale, H. Holemans séjourne à plusieurs reprises dans la capitale française. Il visite alors quelques manifestations artistiques, par exemple une exposition d'art religieux au Louvre (1917) : « Lors de votre exposition au Louvre, j'ai admiré vos ciselures. J'ai vu jusqu'à présent beaucoup de ciselure sur métal et à faible relief, mais j'en ai encore vu peu qui étaient si bien que les vôtres »²³; il en profite surtout pour y faire de nombreuses études d'après nature : « J'ai été au Parc Monceau trois fois pour prendre des croquis et pour faire des dessins »²⁴.

Peu après son mariage célébré le 10 novembre 1925²⁵, il retourne à Paris afin d'étudier auprès d'un Japonais la technique de la laque, procédé exploité avec maîtrise par quelques grands représentants de l'Art Déco. Il fait partie dès lors — aux côtés de Jean et Bernard Durand, ainsi que de Marcel Wolfers —, du nombre restreint d'artistes européens qui sont parvenus, à cette même époque, à pénétrer le secret de cette technique orientale²⁶.

²¹ Initialement, il était prévu d'ériger une basilique néo-gothique d'après les plans de P. Langetrock, ancien élève de Saint-Luc. Après la Première Guerre mondiale, ce premier projet fut abandonné et l'on fit appel à A. Van Huffel au grand mécontentement du premier architecte qui réclama à plusieurs reprises des dédommagements. En ce qui concerne l'action décisive menée par le cardinal Mercier dans cette affaire, voir P. RION, *op. cit.* (n. °), p. 21-26. La politique de reconstruction de la Flandre dévastée durant la Première Guerre mondiale fit l'objet d'une exposition *Resurgam. 1914. La reconstruction en Belgique* (Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1985). Voir également A. DE NAEYER, *La reconstruction des monuments et des sites en Belgique après la Première Guerre mondiale*, in: *Monumentum*, 1982, 20-22, p. 167-187.

²² « Art Déco Belgique 1920-1940 », exposition organisée par l'Association du Patrimoine artistique dans les locaux du Musée communal des Beaux-Arts d'Ixelles (6.10 au 18.12.1988); l'Art Déco en Europe fera l'objet d'une autre exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (fin février à fin mai 1989).

²³ H. HOLEMANS, *Brouillon autographe d'une lettre adressée à la correspondante non identifiée*, s.l.n.d. <1917>, extrait d'un petit carnet de notes noir - Bruxelles, coll. privée.

²⁴ H. HOLEMANS, *Brouillon autographe d'une autre lettre adressée à la correspondante non identifiée*, s.l.n.d. <1917>, extrait d'un petit carnet de notes noir - Bruxelles, coll. privée.

²⁵ Le 10 novembre 1925, Holemans épousa à Schaerbeek Marie-Louise Dankelman (Schaerbeek, 17.02.1908 - Ixelles, 01.10.1987) (Schaerbeek, État-civil, Mariage, n° 1005). De leur union naquirent six enfants.

²⁶ Les auteurs consultés ont tendance à affirmer que cette redécouverte est l'apanage de ces seuls trois Européens (P. ROUFFART, <Préface>, in: *Marcel Wolfers. Sculpteur et laqueur*, Bruxelles, Galerie de l'Écuyer, 1970, s.p.; H. HUTH, *Lacquer of the West. The history of a craft and industry 1550-1950*, Chicago-Londres, 1971, p. 27, 132-133). P. Rouffart précise les circonstances dans lesquelles M. Wolfers se familiarisa avec la technique : « La gomme-laque ne résistant

De plus en plus intéressé par les recherches récentes, H. Holemans abandonne rapidement sa première esthétique historisante au profit d'une inspiration proche de la nature. Soucieux de s'ouvrir complètement à toutes les possibilités de cette nouvelle source d'intérêt, il prend lui-même beaucoup de photos qu'il utilise pour donner aux motifs décoratifs une vitalité organique souvent étonnante²⁷. L'escargot glissant avec un parfait naturel sur un des clous de la grande porte extérieure de la Basilique en constitue un exemple représentatif (fig. 5 b, c).

Certaines de ses idées, formulées dès 1917, se concrétisent peu à peu : « La forme que revêtit (*sic*) en art plastique l'idée religieuse, disait-il déjà alors, est une forme qui doit être exacte sous tous les points de vue, il s'agit seulement de faire de sorte que (*sic*) la forme ne prime pas l'idée ». La même année, il avait déjà noté : « Pour moi l'art est un moyen — c'est une force qui d'elle-même n'est rien, ou pour mieux dire, c'est une force qui forme équilibre entre ce qui est bien et ce qui est mauvais — vertu et vice — moral et immoral » (1917)²⁸. En vouant ainsi son art à la glorification du bien, H. Holemans parvient peu à peu à se créer un style propre qu'il définit en ces termes : « En orfèvrerie, la simplicité n'exclut pas la beauté et l'objet peut être bien fait pour un prix raisonnable »²⁹ et qui fait de lui un des principaux représentants du renouveau de l'orfèvrerie religieuse en Belgique entre 1930 et 1950 environ.

pas à la longue aux effets atmosphériques, ses recherches s'orientèrent vers la laque d'Extrême-Orient, matière qui en se polymérisant devient dure, résistante aux intempéries et à l'action des acides. En 1917, ayant eu accès à l'atelier secret de Boulogne-sur-Seine où l'armée française utilisait la laque pour protéger les hélices de ses avions de combat contre les projections d'huile et d'essence, Marcel Wolfers prend alors contact avec le marché secret des fournisseurs de laque. Mais ce n'est qu'une fois démobilisé et ayant trouvé la matière recherchée depuis longtemps qu'il entreprend ses premières applications. Elles sont d'abord modestes : petites boîtes, petites coupelles. Ceci exigea de patientes recherches pour la redécouverte des procédés de fabrication gardés jalousement par les Orientaux et pour arriver à colorer la laque ». Le même auteur publie également une explication de la technique fournie par M. Wolfers. — La maison Wolfers s'adonna également à l'orfèvrerie religieuse : voir e.a. l'encart publicitaire suivant, accompagné d'une reproduction d'un calice : « Tradition et qualité. Maison Wolfers Frères fondée en 1850. Fournisseurs brevetés de la Cour. 13, rue d'Arenberg Bruxelles » (*L'Art d'Église*, Bruxelles, 1950). — Il est probable que H. Holemans connaissait M. Wolfers, car ce dernier habita pendant un certain temps au n° 2 du square Marie-Louise, assez près de la rue Juste Lipsse où Holemans eut son premier atelier (P. DIELENS, *Rond-Point Schuman. Histoire du Quartier Nord-Est à Bruxelles d'Ambiorix à nos jours*, s.l.n.d., p. 43). Bibliographie consacrée à Marcel Wolfers (Ixelles, 1896 - Vieusart, 1976) : R. COGNAT, *Le Salon d'Automne*, in : *Art et Décoration*, Paris, déc. 1933, p. 358 et ill. p. 368 ; C. EEKELS, *Een baanbrekend kunstenaar beeldhouwer en verlakker Marcel Wolfers*, in : *Ons Land. Weekblad*, 28.10.1933, n° 43, p. 216-217 ; E. DELBRASSINE, *Qui étiez-vous M. Wolfers?*, in : *Le Vif*, Bruxelles, 21.11.1986, p. 40-41. Ces deux artistes belges eurent peut-être des contacts avec un Japonais installé à Bruxelles : « in 1930 een beroemd verlakker van Osaka naar Parijs, en vervolgens naar Brussel kwam » (C. EEKELS, *op. cit.*, p. 216).

²⁷ Déjà durant la Première Guerre mondiale, H. Holemans s'intéressait à la photo au point d'acheter un appareil photographique lors d'un séjour à Paris en 1917 (H. HOLEMANS, *Note autographe*, Paris, 1917, extrait d'un petit carnet de notes noir - Bruxelles, coll. privée).

²⁸ H. HOLEMANS, *Brouillon autographe d'une lettre adressée à la correspondante non identifiée*, s.l.n.d. <1917>, extrait d'un petit carnet de notes noir - Bruxelles, coll. privée.

²⁹ Encart publicitaire publié dans : *L'Artisan liturgique (...)*, Abbaye de Saint-André par Lophem, avril-juin 1933, n° 29.



Fig. 1. Burettes et plateau: non daté; h.: 29,5 cm; matériaux: argent et ivoire; marque de l'orfèvre sur le bord extérieur du plateau (Bruxelles, Basilique Nationale du Sacré-Cœur, Photo F. Coosemans).



Fig. 2. Patène et calice à la base décorée de deux cervidés se désaltérant à la source de vie (Bruxelles, Basilique, Photo de l'artiste?).

Durant ces années, différents orfèvres religieux tentent d'adapter aux besoins culturels le prestige de l'Art Déco qui a connu sa période de gloire à l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris en 1925. Toute la surcharge décorative est alors bannie et remplacée par un décor raffiné, sobre et limité aux endroits-clefs; l'arabesque fait place à la ligne nette et anguleuse; l'interpénétration de toutes les parties disparaît au profit de la lisibilité de chaque élément formel et décoratif; la simplicité des formes géométriques souligne la fonctionnalité de l'objet, ainsi que les qualités intrinsèques de chaque matériau utilisé. Parmi ceux-ci, relevons le cristal de roche taillé, dont la pureté transparente est souvent mise en évidence dans les nœuds des calices ou des ciboires.

H. Holemans parvient à exprimer le quintessence de son art dans des pièces exceptionnelles, telles que l'ostensoir offert en 1938 à la Basilique, qui appartient à ces chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie religieuse contemporaine (fig. 4). Il y fait preuve d'une parfaite maîtrise du métier artisanal, liée à un goût raffiné dans le choix des matériaux, d'une profonde sensibilité décorative et de beaucoup d'originalité³⁰. Par la suite, l'artiste privilégiera la préciosité de ses pièces d'orfèvrerie religieuse au point d'en transformer certaines en de rutilants bijoux agrandis³¹.

Installé entre-temps au 122, rue du Viaduc à Ixelles³², l'atelier d'orfèvrerie prospère rapidement. Comme plusieurs de ses confrères spécialisés dans l'art religieux, H. Holemans honore une grande quantité de commandes dans les années qui suivent la fin de la Première Guerre mondiale. Le moment est venu en effet de réaliser la promesse, formulée par le cardinal Mercier dans sa lettre pastorale de Noël 1914 (*Patriotisme et endurance*) et répétée en présence de toute la famille royale lors de la cérémonie nationale qui s'est déroulée sur le plateau de Koekelberg le 29 juin 1919: « Aussitôt que le soleil de la paix luira sur notre pays, nous relèverons nos ruines, nous rendrons leurs abris à ceux qui n'en n'ont plus (sic), nous rebâtirons nos églises, nous édifierons nos

³⁰ Dans l'album photographique destiné aux clients, on lit: « Nos calices sont battus à la main. Cela veut dire qu'il n'y a, ni artifice, ni tricherie, ni procédé mécanique aucun. La dorure se fait à chaud, et à l'or vierge. Cette dorure est garantie, de dix à trente ans. Le calice étant fait à la main, le client reste entièrement libre du choix de la décoration et de la forme, et cela même pendant l'exécution. Le client peut, s'il le désire, suivre à l'atelier même, la marche des opérations, et y manifester ses velléités artistiques. Nos calices sont toujours pratiques et solides. Ils sont battus dans la forte épaisseur de métal. Un client non content de son calice, par suite d'une déféctuosité technique, a le droit de nous le laisser pour compte » (Album photographique non daté, Bruxelles, coll. privée).

³¹ Le calice des Pères du Saint-Sacrement (église Saint-Jean-Baptiste à New York), l'ostensoir des Pères du Saint-Sacrement en Suisse, l'ostensoir des Pères du Saint-Sacrement à Tortaleza (Brésil).

³² En 1924, H. Holemans dut quitter les ateliers situés rue Juste-Lipse: « Entre les soussignés, Th. Bisschop, 119, r. de la Loi, et H. Holemans, 14, rue Juste-Lipse, Bruxelles, il a été convenu ce qui suit: Henri Holemans renonce à toute prorogation légale, comme à tout droit de bail, et s'engage à délaisser et à remettre à l'entière et libre disposition de Th. Bisschop, l'immeuble sis, 14, rue Juste-Lipse, à Bruxelles, pour le 1^{er} juillet 1924 » (H. HOLEMANS et TH. BISSCHOP, *Accord manuscrit signé, d'une page*. Bruxelles, 10.12.1923 - Bruxelles, coll. privée).

bibliothèques et nous espérons bien mettre le couronnement à cette œuvre de reconstruction, en élevant, sur les hauteurs de Koekelberg, la Basilique Nationale du Sacré-Cœur»³³.

Pour satisfaire à toutes les demandes, l'atelier est obligé de s'agrandir au point de compter jusqu'à dix-sept apprentis avant la Seconde Guerre mondiale. Parmi ceux-ci, relevons les noms de Camille Colruyt³⁴ et de Jan Devleeschouwer. H. Holemans fournit alors une grande quantité d'objets liturgiques actuellement conservés dans toutes les parties du monde³⁵.

Apprécié par une clientèle internationale, l'artiste est amené à exécuter plusieurs exemplaires d'un même modèle, ainsi qu'à travailler à partir d'un répertoire composé d'éléments interchangeables dont certains peuvent être personnalisés suivant les goûts des commanditaires. À titre d'exemple, on peut mentionner deux œuvres conservées à la Basilique. Tout d'abord le calice offert en 1935, dont trois pans de la base heptagonale sont décorés de deux cervidés s'abreuvant de part et d'autre d'une fontaine (symbole de la source de vie) (fig. 2). Christianisé par l'adjonction d'une croix, ce motif laqué très élégant se retrouve sur de nombreux calices et ciboires à base polygonale ou circulaire³⁶. Ensuite, le ciboire sphérique offert en 1955, orné sur la tige

³³ P. RION, *op. cit.* (n. *), p. 22-23.

³⁴ Camille Colruyt (Lembeek, 22.09.1908 - Lembeek, 28.06.1973), qui habita de 1925 à 1931 chez H. Holemans, œuvra également pour la Basilique. Il y exécuta le tintinnabulum, — la clochette constituant l'ornement distinctif d'une basilique —, et la garniture du maître-autel. Cet artisan religieux est sorti en 1928 de l'École Saint-Luc de Saint-Gilles (voir la liste dactylographiée des élèves sortis de l'École Saint-Luc depuis sa fondation. - Archives de l'École). Pour plus d'informations concernant cet artiste, voir ma notice reprise dans l'ouvrage de P. RION, *op. cit.* (n. *), p. 131-132. — Mes remerciements vont à Madame C. Colruyt pour son accueil et sa permission de visiter l'atelier de feu son mari.

³⁵ Il n'est pas possible de dresser l'inventaire complet de l'œuvre de Holemans dans le cadre de cette étude. Nous nous limiterons donc à un aperçu de sa vaste production d'objets liturgiques: H. Holemans a non seulement travaillé pour l'Europe (Belgique, Grande-Bretagne, France, Suisse, Italie...), mais également pour les États-Unis (Texas, New York, Californie, Nevada, Colorado, ...), le Canada, l'Amérique du Sud (Brésil, Argentine, ...), l'Afrique noire... Nous retenons pour la Belgique: Sainte-Alice à Bruxelles (ciboire); les Pères du Saint-Sacrement à Bruxelles (calice, ciboire, burettes, reliquaire); l'église de Heers (maître-autel, autel latéral, banc de communion, chaire de vérité, ciboire); Saint-Pierre à Louvain (maître-autel et autel latéral); les Augustines de Perwez (chemin de croix); Saint-Michel à Bruxelles (le reliquaire de sainte Anne); Mont-César à Louvain (le reliquaire de saint Albert); Notre-Dame de Fichermont à Waterloo (ciboire, ostensor); les Sœurs Noires de Louvain (ciboire); le monastère de la Visitation à Kraainem (croix); les Sœurs Passionnistes Missionnaires de Tirlemont (ostensor) ... — Le dépouillement des archives conservées dans ces divers endroits révélerait probablement de nombreuses informations concernant les conditions d'exécution de ces œuvres d'art. Voir à titre d'exemple, les archives de la Paroisse de La Cambre (Bruxelles): réf. P + CO9 I (projet d'expositorium) et réf. f° 40 - P + COB V (projet de commande pour un ensemble composé d'une courtine, d'un tabernacle et de chandeliers). - Je remercie Madame Vandebosch pour sa précieuse collaboration.

³⁶ Calice, avec patène et cuiller: 1935; h. totale: 17,5 cm; matériaux: argent, lapis-lazuli, laque, nacre, coquille d'œuf; inscription au revers: «S.S.O. CORDI PIACULARE OBLATUM MCMXXXV»; marque de l'orfèvre au revers. — Le motif des deux cerfs opposés buvant à la source de vie se retrouve e.a. sur une pièce exécutée pour les Sœurs Noires de Louvain et sur le ciboire de M. le curé Salden (voir l'Album photographique - Bruxelles, coll. privée).

d'ivoire de quatre petits portraits en relief qui seront réutilisés dans d'autres œuvres de l'artiste³⁷.

À côté de son activité d'orfèvre, H. Holemans pratique aussi la sculpture. Il réalise entre autres plusieurs statues du Christ-Roi, la plus caractéristique étant celle placée à l'extérieur de l'église de Hal (1928)³⁸. D'une facture assez traditionnelle et de style figuratif, cette œuvre ne manque pas de monumentalité.

4. Les œuvres de H. Holemans conservées à la Basilique

Étudions quelques pièces réalisées par H. Holemans pour la Basilique³⁹.

a) *Le calice décoré de neuf statuette en ébène*⁴⁰

Ce calice, exécuté d'après le dessin de l'ingénieur-architecte Paul Rome — successeur d'Albert Van Huffel⁴¹ —, fut offert par les paroissiens à l'occasion de la consécration de la Basilique en 1951.

Les neuf statuette en ébène qui dessinent une frise majestueuse autour de la tige du calice représentent les saints patrons des neuf provinces belges: «S. Gudula, S. Gerardus, S. Hubertus, S. Waltrudus, S. Silvinus, S. Trudo, S. Juliana, S. Carolus, S. Rumoldus», comme l'indiquent les inscriptions placées sous chacune d'elles⁴² (fig. 3).

Dans une lettre, H. Holemans décrit avec satisfaction l'objet réalisé et il s'étend longuement sur la technique du tour à réduire, utilisé pour l'exécution des statuette. «Enfin, conclut-il, c'est une technique nouvelle, il y en aura d'autres, l'art s'en sert et en vit. L'essentiel c'est que l'œuvre fasse plaisir à regarder et qu'elle édifie l'homme. Le calice semble beau. Il dit ce qu'il est avec assurance, il est différent sans prétentions (*sic*), son élégance n'exclue (*sic*) ni la grandeur, ni la force»⁴³.

³⁷ Ciboire: 1955; h. totale: 27 cm; matériaux: argent, ivoire, laque, or; inscription au revers: «En souvenir de nos chers parents Simone et Lucette Tschaggeny 1955»; marque de l'orfèvre au revers de la base.

³⁸ L. WILMET, *Le Christ-Roi de Holemans*, in: *L'Artisan liturgique (...)*, Abbaye de Saint-André par Lophem, oct.-déc. 1928, n° 11, p. 193-194.

³⁹ Parmi les pièces non citées, mentionnons des candélabres, des courtines, les douze appliques des croix de consécration, le chandelier de la chapelle des fonts baptismaux, des canons d'autel, les garnitures de l'autel de la Vierge et de l'autel de la partie paroissiale, un porte-encensoir ... - Voir D. COEKELBERGHS, *Répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique. Province de Brabant. Canton de Jette*, Bruxelles, 1977, p. 18.

⁴⁰ Calice: 1951; h.: 18 cm; matériaux: or massif, neuf aigues-marines, brillant, ébène; marque de l'orfèvre et poinçon au revers.

⁴¹ En ce qui concerne l'activité déployée par Van Huffel dans le domaine religieux, voir: M. DUBOIS, *Albert Van Huffel, 1877-1935*, Gand, 1983, p. 100-130.

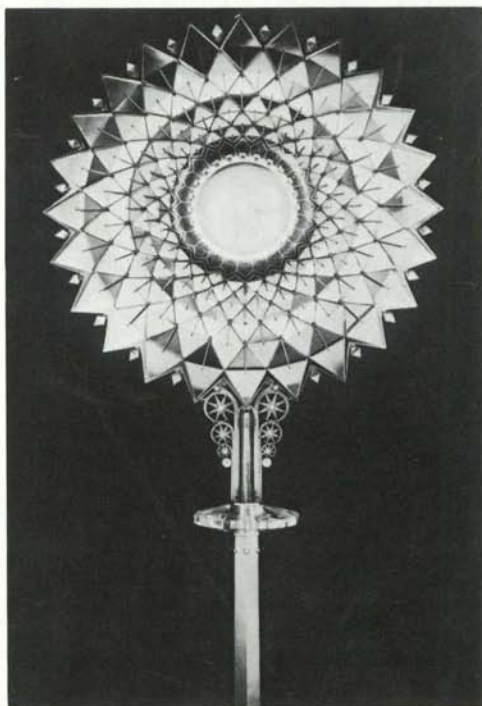
⁴² La crosse et le calice de Monseigneur Gorman (Dallas, Texas) sont également décorés de statuette (Album photographique - Bruxelles, coll. privée).

⁴³ H. HOLEMANS, *Lettre dactylographiée signée, d'une page, au chanoine Van den Berghe, curé de la Basilique*, Bruxelles, 4.04.1953 - Bruxelles, Archives de la Basilique.

Fig. 3.
Détail du calice aux neuf statuettes
en ébène
(Bruxelles, Basilique,
Photo de l'artiste?).



Fig. 4.
Ostensoir en cristal de roche
(Bruxelles, Basilique, Photo A. Lodens).



Cette lettre montre que l'artiste a dû défendre l'originalité du parti décoratif de son calice qui semble avoir suscité quelques réticences. En effet, la présence des neuf statuette sur le pied de l'objet en rend sa manipulation peu aisée et pose le problème de l'adéquation entre le décor et la fonction de l'objet. Cependant, du point de vue esthétique, cette œuvre est tout à fait satisfaisante. De plus, les rapports coloristiques sophistiqués entre l'ébène des statuette et l'or de la coupe, la finesse du travail de l'orfèvrerie et la délicatesse des sculptures font de ce calice un des exemples les plus achevés de l'originalité artistique de H. Holemans.

b) *L'ostensoir*⁴⁴ (fig. 4)

Promise initialement pour septembre 1936, l'œuvre est finalement terminée en mai 1938: «Je vous remets, avec l'ostensoir, le relevé des pierres précieuses que j'ai employées. Il y a, sur l'ostensoir: 222 pierres: diamants et brillants et 2 perles (...) J'ai fait, pour cet ostensoir, tout mon possible. Il n'est probablement pas trop mal. Je regrette cependant que, à cause de l'emploi du cristal de roche, la partie supérieure soit un peu trop lourde. Cette partie supérieure comporte 167 pièces de cristal»⁴⁵.

Même si l'artiste ne semble pas entièrement satisfait de son œuvre, celle-ci est pourtant considérée comme un des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie religieuse de l'entre-deux-guerres.

Accentuée par des agrafes rayonnantes, la forme solaire de l'ostensoir atteint son apothéose symbolique lorsque la lumière, réfléchi par les multiples facettes du cristal de roche, éclaire la contemplation des fidèles.

c) *La grande porte en cuivre* (fig. 5)

Auteur des grandes portes en bronze de la crypte royale à Laeken⁴⁶, H. Holemans réalise également un travail prodigieux lors de la décoration d'une des portes extérieures de la Basilique.

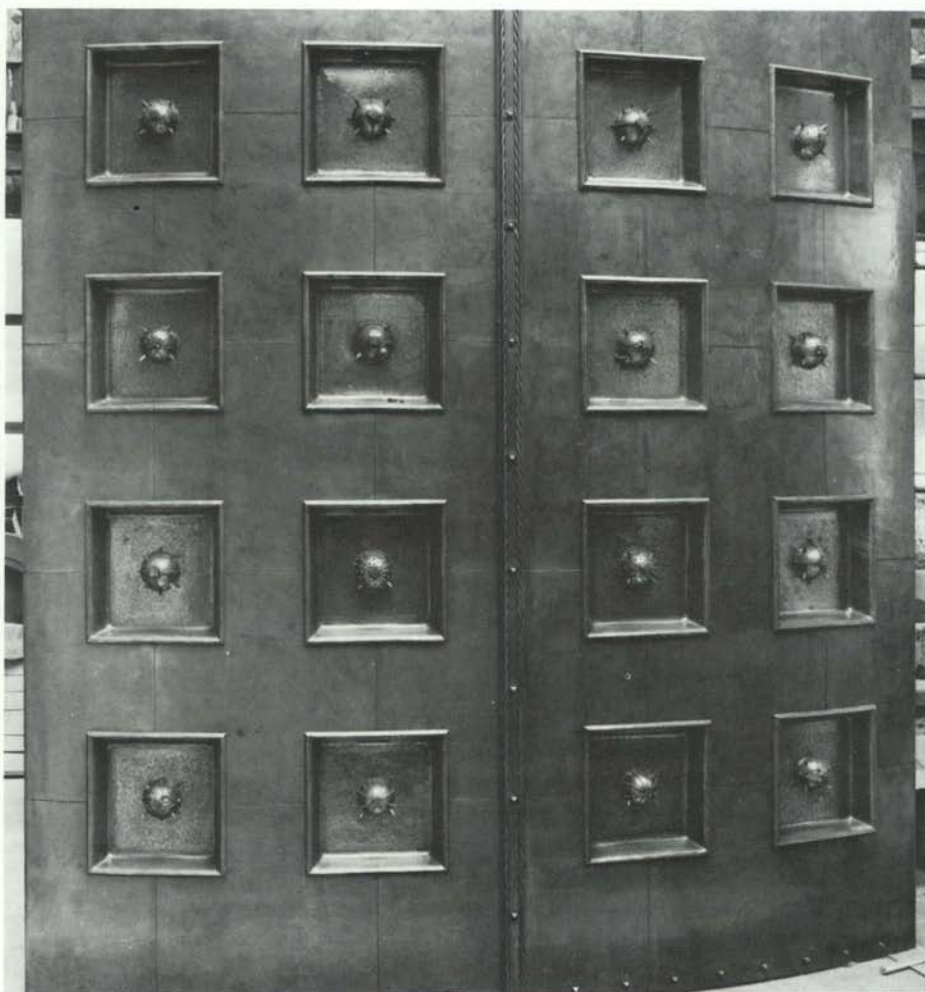
Recouverts de cuivre rouge battu à la main, les deux battants de celle-ci sont constellés de clous: tous différemment décorés, ils font honneur à l'imagination débordante de l'artiste, à son penchant pour les matières précieuses (or, argent, laque du Japon, corail, coquilles d'œuf...), ainsi qu'à son amour du travail bien fait.

⁴⁴ Ostensoir: 1935-1938; h.: 80 cm, diam.: 40 cm; matériaux: argent ou bronze doré, cristal de roche, coquilles d'œuf, laque, brillants, perles et opales; marque de l'orfèvre au revers de la base. - Voir: *In de Nationale Basiliek van het Heilige Hart te Koekelberg*, in: *Het Nieuwsblad*, Bruxelles, 29.06.1938.

⁴⁵ H. HOLEMANS, *Copie dactylographiée, d'une page, de la lettre au chanoine Barette, curé de la Basilique*, Bruxelles, 2.05.1938 - Bruxelles, Archives de la Basilique.

⁴⁶ Réalisées d'après un dessin du Révérend Chanoine Lemaire, les portes de la crypte royale (2.200 kilos) furent exécutées en bronze battu. Le même ecclésiastique dessina la chaire de vérité de l'église de Herenthals et les cuivreries de l'autel principal de Saint-Pierre à Louvain, dus à H. Holemans. Ce dernier est également l'auteur des trois couronnes (royale, d'épines et de roses) exposées dans la chapelle Reine Astrid à Küssnacht.

Fig. 5. Porte en bronze battu décorée de clous ornés (1958) (Bruxelles, Basilique).
a) Ensemble; b) Détail (Photo de l'artiste?); c) Photo d'escargot prise par H. Holemans.



a



b



c

En partie conservée, la correspondance de l'artiste nous révèle certaines étapes de ce travail gigantesque. Lors de la soumission des prix, il donne une brève description technique de l'œuvre future : « Les prix sont calculés au plus bas, seulement comme il n'y a rien de mécanique à ce travail, il est malgré tout relativement cher. Il faut cependant prendre en considération que c'est un travail pour toujours et qui pourra résister des siècles »⁴⁷. Quelques mois plus tard, il annonce que les portes sont terminées et exposées dans son atelier : « Vous me feriez plaisir en venant voir, elles sont très belles, précise-t-il au chanoine Van den Berghe (...) Mon travail personnel a été fait sans regarder ni au temps, ni à la richesse des matières employées (...) Ce travail n'est plus payable le jour d'aujourd'hui, cela reviendra un jour, en attendant, il fallait tout de même montrer qu'on sait encore travailler en Belgique »⁴⁸.

Malheureusement, cette œuvre pleine de finesse dans les détails souffre de son emplacement défavorable. H. Holemans lui-même se plaignait déjà de cet état de choses : « Cette porte a perdu de son éclat et de sa préciosité. Elle est recouverte d'une couche de crasse qui s'y est incrustée, et il sera extrêmement difficile de l'enlever. Ce genre de travail aurait dû se trouver dans la Basilique et non à l'extérieur. Il y a sur cette porte bien des finesses qui ont (*sic*) disparues sous la crasse. Il y a de l'or, de l'argent, des laques du Japon, des pierres précieuses, des coquilles d'œufs, des graines de peau de squal, du corail, etc., etc. À l'ère des ordinateurs et de déshumanisation de l'homme, on appréciera cette porte de moins en moins par aliénation, et on trouvera encore moins les hommes capables de la refaire, ou seulement de la nettoyer. Il faut attendre maintenant et ne pas désespérer. Ce sera long »⁴⁹. Il aurait été souhaitable que l'artiste adapte plus étroitement le choix de ses matériaux et le type de décor à l'emplacement prévu, afin d'éviter au maximum la détérioration rapide de son œuvre.

Dans la lignée de cette réalisation monumentale, H. Holemans est également l'auteur des plaques en cuivre battu qui couvrent le ciborium de l'autel principal (1951).

⁴⁷ H. HOLEMANS, *Lettre dactylographiée signée, de deux pages, à l'ingénieur-architecte Paul Rome*, Bruxelles, 21.08.1958 - Bruxelles, Archives de la Basilique.

⁴⁸ H. HOLEMANS, *Lettre dactylographiée signée, de deux pages, au chanoine Van den Berghe, curé de la Basilique*, Bruxelles, 15.06.1959 - Bruxelles, Archives de la Basilique.

⁴⁹ H. HOLEMANS, *Note autographe signée inscrite au verso d'une photo d'ensemble de la porte*, s.l., 30.10.1969 - Bruxelles, coll. privée. — Dans cette même lettre, H. Holemans nous fournit un autre détail technique : « L'escargot n'est pas appliqué mais est battu dans la même feuille de métal que le clou lui-même. Seulement les antennes sont soudées ».

5. La fin d'une carrière artistique

Après avoir joui d'un grand prestige auprès d'une vaste clientèle, H. Holemans connaît au début des années 1960 une fin de carrière amère. Devenu maître dans l'emploi des matières précieuses et dans la création de formes élaborées, cet orfèvre au métier artisanal exceptionnel assiste alors à la mise en place des nouvelles directives liturgiques imposées par Vatican II (1962-1965)⁵⁰. Ces dernières entraînent l'Église catholique dans une crise profonde qui se traduit, sur le plan artistique, par un bouleversement de l'ancien répertoire formel. Dès lors, les pièces d'art qui illustrèrent le renouveau de l'orfèvrerie religieuse à l'époque de l'entre-deux-guerres se voient exclues de la nouvelle liturgie au point même de disparaître parfois des sacristies. Confronté à ce vaste mouvement qui se caractérise par une tentative de retour à la simplicité et par une volonté de prise de contact plus directe et plus humaine avec les fidèles, H. Holemans cède ses affaires à son fils Jean qui, à son tour, se voit rapidement contraint d'abandonner l'orfèvrerie religieuse au profit de l'orfèvrerie profane.

N'étant pas parvenu en fin de carrière à se recycler, H. Holemans, lors de son décès le 28 juin 1973⁵¹, est déjà tombé dans l'oubli. Puisse cet article remettre à sa place l'œuvre d'un des représentants majeurs de l'orfèvrerie religieuse des années 1930 à 1950, alors que l'Art Déco bénéficie aujourd'hui d'un regain d'intérêt.

⁵⁰ Au cours de différentes réunions de Vatican II, les thèmes de pauvreté et d'humilité sont apparus comme des sujets de préoccupation récurrents : « La discussion sur la liturgie s'est terminée mardi < 14 novembre 1962 > . Il a été encore beaucoup question dans cette dernière séance de l'opportunité d'adopter des ornements « plus conformes aux règles de la simplicité, d'éviter le luxe et l'étalage de la vanité, d'observer les exigences de la pauvreté recommandée par le pape » (*Le journal du Concile tenu par Henri Fesquet*, Le Jas-par Forcalquier, 1966, p. 104).

⁵¹ Acte de décès n° 731 rédigé à la commune d'Ixelles. Je tiens à remercier Monsieur Emile Delaby pour les divers renseignements qu'il m'a si aimablement fournis sur sa commune natale. — Voir également : *Beeldhouwer en meester-goudsmid*, in : *Het Volk*, Gand, 1.07.1973.

MIKHAIL LARIONOV ET L'ABSTRACTION

LE PNEUMO-RAYONNISME DANS LA PEINTURE EUROPÉENNE DES ANNÉES 1910

MICHEL DRAGUET*

« Le monde est l'image de l'être et de l'homme. En cette image ils s'unissent. La question de l'abstraction est donc en première approche celle de l'homme et de l'être. Elle est l'affaire d'une nouvelle sagesse du monde. »

E. MARTINEAU

Au moment où l'œuvre de Mikhaïl Larionov fait l'objet d'une fondamentale remise en question entraînant avec elle une redéfinition des forces qui constituèrent l'avant-garde russe de ce début du XX^e siècle¹, le doute quant à l'authenticité de certains pastels vient frapper un artiste et une œuvre suffisamment maltraités déjà par l'histoire². Le trop grand nombre de ces œuvres

* Aspirant du Fonds National de la Recherche scientifique.

Je tiens à remercier ici Monsieur Jean-Claude Marcadé sans lequel ces recherches n'auraient pu voir le jour. Je dédie cet article à Monsieur et Madame Leclanche-Boule dont le courage et la volonté ne peuvent que servir la cause de Larionov.

¹ Mikhaïl Larionov. *La voie vers l'abstraction - œuvres sur papier - 1908-15. Der Weg in die Abstraktion - Werke auf Papier - 1908-15*, Schirn Kunsthalle, Francfort, 09.04.-25.05.1987, Musée Rath, Genève, 10.03.-24.04.1988, textes de A. NAKOV.

Michaïl Larionov. *Rayonistische Werke 1912-1914 und illustrierte Bücher russische Futurismus*, Galerie Schlégl, Zürich, 14.03.-16.05.1987, textes de F.Ph. INGOLD.

Michaïl Larionov *pasteller/pastels, gouacher/gouaches, teckningar/drawings*, Galerie Aro-novitsch, Stockholm, nov.-déc. 1987, textes de A. PARTON, J. BOWLT.

² Au-delà de la complexité des faits, sur base des seules analyses de laboratoire, il faut noter que lors des analyses entreprises sur les œuvres exposées en 1987 chez Barry Friedman à New York, rien de réellement suspect n'avait pu être décelé, hormis la présence de rayonne qui n'entraînait toutefois aucune remise en cause de la datation proposée par analyse stylistique. Les œuvres exposées à Genève furent la source de la polémique sans qu'on puisse dire que des exa-

— pastels, aquarelles, encres de Chine — parut suspect. À des difficultés d'expertise s'ajoutèrent les arcanes d'un marché prêt à tout et un certain climat de règlements de comptes personnels dans la critique spécialisée. La principale victime restant Larionov. Toutefois, à l'instar de « l'œuvre » d'un Van Meegeren, ces faux ont leur mérite : attirer l'attention de la critique sur une zone obscure de la création d'un artiste. Aux œuvres caravagesques de Vermeer répond le passage à l'abstraction de Larionov. Nous n'en connaissons que quelques fragments avant que le marché occidental n'en soit littéralement submergé. Laissons les œuvres mises en doute pour l'instant de côté et remettons à sa juste place ce qui fut une source de l'art moderne russe.

L'évolution de Larionov³ semblait toujours rester en deçà du stade de l'abstraction. Le moment historique du néo-primitivisme devint omniprésent et la poétique rayonniste n'apparut jamais comme une phase supérieure du développement de l'avant-garde russe. Larionov n'avait, pensait-on, jamais réussi à se départir de la présence objectale. Les « phares » que devinrent en Occident Kandinsky et Malévitch occultèrent encore davantage sa personnalité et son œuvre. Sa propre définition de l'abstraction, le *pneumorayonnisme* ou *rayonnisme concentré*⁴, resta reléguée aux soubresauts du futurisme russe.

La démarche tant théorique que pratique qui guida Larionov dans l'univers de la *Gegenstandslose Welt* se situe entre 1910 et 1913⁵. Cette recherche foisonnante n'a donné naissance à aucune véritable école ni à aucun mouvement établi. La pensée de Larionov, qui constitue la première contribution théorique russe à la non-figuration (*bespredmjetnost*), n'est toutefois pas restée sans écho dans les milieux avant-gardistes : Malévitch, Tatlin et d'autres⁶ y feront référence tant par la virulence de leurs réactions que par la force de leurs emprunts. La position de Larionov est en fait capitale : faisant la synthèse des évolutions artistiques nées de l'impressionnisme⁷, elle définit les axes dominants de ce qui constituera une des plus riches expériences de l'avant-garde du XX^e siècle.

mens de laboratoire aient été pratiqués. La présence de pigments minéraux — et non synthétiques ! — de manganèse et de blanc de titane semblait discréditer les œuvres exposées. Si les tables chronologiques laissent planer quelque doute quant au manganèse (on en trouverait dès 1912), le blanc de titane, lui, n'apparaît selon les experts, qu'en 1945, 36 voire 1921. Signalons que ces dates valent pour la peinture occidentale et qu'elles doivent être reconsidérées pour le cas spécifique que constitue l'art russe. Si l'analyse du papier n'a pas apporté davantage de preuves, aucune recherche ne semble avoir été entreprise pour savoir si les pigments incriminés ne sont pas dus à une retouche opérée par les propriétaires ou les marchands afin de restaurer des œuvres mal conservées. Bref, sans données de laboratoire rien ne pourra être définitivement acquis et l'œuvre de Larionov ne retrouvera pas cette signification capitale qui est la sienne.

³ Cfr. W. GEORGE, *Michel Larionov*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1966.

⁴ Pour les écrits de Larionov : M. LARIONOV, *Une avant-garde explosive*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Col. Slavica-Ecrits sur l'Art), 1978, textes réunis, traduits et annotés par M. HOOG et S. de VIGNAL.

⁵ A. PARTON, *The Rayist Revolution in Russian Art*, in : *Michail Larionov pastels...*, op. cit., p. 13.

⁶ *Ibid.*, pp. 42-48, pour la « fortune critique » de Larionov.

⁷ *Ibid.*, pp. 17-30, pour les sources du rayonnisme.

La théorie du rayonnisme (*Lučizm*), issue des recherches picturales entreprises dans l'élan radical du néo-primitivisme tend à deux objectifs :

- l'affirmation de l'autonomie picturale au-delà de toute limitation engendrée par l'ancestrale *mimesis*. La révolution opérée par le néo-primitivisme au niveau iconographique trouve ici un prolongement au niveau de la *praxis*.
- la reconceptualisation du facteur visuel par l'analyse de son élément fondamental, la lumière.

Cette problématique, incarnée de façon privilégiée dans le rayonnisme, ne constitue dès lors pas un vague moment sans intérêt par rapport à l'essentiel apport que constitue le néo-primitivisme. Au contraire, on peut considérer qu'à la phase « iconoclaste » du néo-primitivisme, où l'artiste réfute les acquis de la tradition afin de renouer avec les vérités primitives auxquelles aspire son art, succède une phase « constructive », où sur les éléments essentiels qui ont résisté à cette réduction minimaliste, il rebâtit un système par lequel le primitif se transfigure en universel. Larionov est donc aux antipodes de la barbarie et de l'esprit de destruction. Son œuvre, pour outrancière qu'elle dût paraître, vibre en fait du souffle spirituel (le *πνεύμα* du pneumo-rayonnisme), par lequel l'artiste pense pouvoir résoudre les tensions qui ont déchiré l'art depuis le romantisme. Son credo est alors universel et avec lui, l'art russe prend place parmi les avant-gardes du monde moderne. Mus par une force révolutionnaire qui éclatera de façon historique en octobre 1917, les artistes russes s'élancent dans une recherche effrénée tant du point de vue de la création que de sa théorisation. Larionov est à leur tête jusqu'à son départ définitif de Russie en 1915.

La critique occidentale n'avait encore jamais eu la possibilité de rendre à l'artiste la pleine signification de son œuvre ; l'apparition de quelques œuvres suspectes ne doit rien y changer. Larionov est un des nombreux pères de l'abstraction : son rôle fut primordial tant pour l'art russe qu'occidental.

Parti de l'impressionnisme (fig. 1), Larionov aspire à établir les fondements sur lesquels s'édifiera l'avenir de la peinture : l'élaboration d'un espace pictural autonome révélé par la synthèse du geste et de la lumière dans la trace de couleur pure.

L'impressionnisme restait le moment historique de référence. Entre la dilution de l'objet dans les crépitements de la pâte colorée de Monet et l'aspiration de Cézanne à construire en profondeur un espace « solide » dans les vibrations chromatiques de l'atmosphère, toutes les recherches des années 1880-1910 ont tenté de résoudre la question fondamentale de la perception visuelle et de la représentation du réel. Et Cézanne de résumer cette quête :

« Pénétrer ce qu'on a devant soi et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible. »⁸

⁸ P. CÉZANNE, *Lettre à Emile Bernard du 26.05.1904*, in : *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 13.

La lumière s'érige avec l'impressionnisme en outil de la remise en question de l'espace traditionnel. Panofsky constate l'éclatement du système perspectif par l'irruption de cette fugitive immatérielle :

« En effet, par sa nature même, elle (la perspective) est en quelque sorte une arme à double tranchant, car si elle procure aux corps la place d'un déploiement plastique et d'une dynamique mimique, elle procure à la lumière la possibilité de se diffuser dans l'espace et de dissoudre les corps picturalement. »⁹

La lumière constitue une menace *strictement* picturale pour l'objet. Son expression sculpturale, via le clair-obscur, éclate sous les coups de l'impressionnisme. La couleur se libère et la lumière se détache de l'objet. L'impressionnisme n'avait pas brisé l'espace perspectif, continu et homogène, mais cherché sa « meilleure approximation afin de rendre la tridimensionalité de l'espace existentiel par l'illusion de la bidimensionalité ». L'illusion impressionniste, que réfutera le néo-impressionnisme de Seurat, trouve sa légitimité dans une aspiration « à laisser à la tranche de vie le plus d'existence possible en évitant la distance de la mise en pose »¹⁰. Si l'artiste, via la *perspectiva integralis* avait réussi à matérialiser l'infini en un point concret, il n'y était parvenu qu'au prix de sa propre exclusion du monde¹¹. Irrémédiablement arraché à la mouvance perpétuelle de l'Univers, l'homme, reclus derrière cette fenêtre chère à Alberti, contemple en observateur désengagé un spectacle dont il pense pouvoir fixer l'image objective.

L'artiste impressionniste, s'il conserve ce désir d'objectivité, aspire à une redéfinition du rapport qui lie l'être au monde. Davantage que la saisie d'un « coin de nature », la peinture devait replonger l'artiste dans l'Univers quitte à ce qu'il s'y dilue. La nature devait redevenir le lieu où l'homme se réalise pleinement dans le monde.

Cette abolition d'un des piliers de la norme perspective allait provoquer la première révolution de l'art moderne : l'artiste, concentré sur la saisie empirique de l'espace visuel gorgé de lumière prend conscience de l'impératif strictement pictural qui guide sa découverte du monde¹². L'idéal perceptif qui avait guidé toute l'évolution du XIX^e siècle se départit de sa mythique objectivité. Assimilant lumière et couleur pure, indépendamment de leur effet sur l'objet, l'acte psychologique sur lequel repose la subjectivité créatrice, impose à l'artiste une remise en question de sa pratique. L'illusionnisme qu'avait motivé une nouvelle saisie du temps dans la peinture apparaît problématique dès la fin des années 1870.

⁹ E. PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Ed. de Minuit (col. Critique), 1975, p. 28.

¹⁰ C. BRANDI, *Arcadio o della scultura*, Turin, Einaudi (Saggi), 1956, p. 78.

¹¹ E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 160.

¹² C'est ce qu'indique déjà Cézanne lorsqu'il attribue à l'artiste la double mission de *compréhension* (« intuition » eût dit Croce) de la nature et de *formulation* (ou « expression ») logique, c'est-à-dire exclusivement picturale. Cfr. LARIONOV, *La peinture rayonniste* (1909-10 selon M. HOGG), in : *Une avant-garde explosive, op. cit.*, p. 67.



Fig. 1. M. LARIONOV, *La pluie*, 1904 (?), huile sur toile, 85 × 85, Paris, col. part.

« Alors que la spatialité perspective reportait tout à l'horizon et à un point focal qui prenait possession de tous les objets représentés comme on se saisit de rênes et les attirait au-delà des parois, le peintre impressionniste projeta ses images contre la toile qui devint, d'une fenêtre ouverte sur le monde des images, l'écran des images mêmes. »¹³

De la fenêtre à l'écran, la peinture conquiert de façon historique son opacité¹⁴. L'impressionnisme inaugure donc une transformation radicale dans la conscience même de l'artiste car « une spatialité comme celle que la peinture

¹³ C. BRANDI, *op. cit.*, p. 78.

¹⁴ Nous renvoyons aux catégories définies par Ph. JUNOD, *Transparence et Opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'Art Moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Col. Ecrits sur l'Art), 1975.

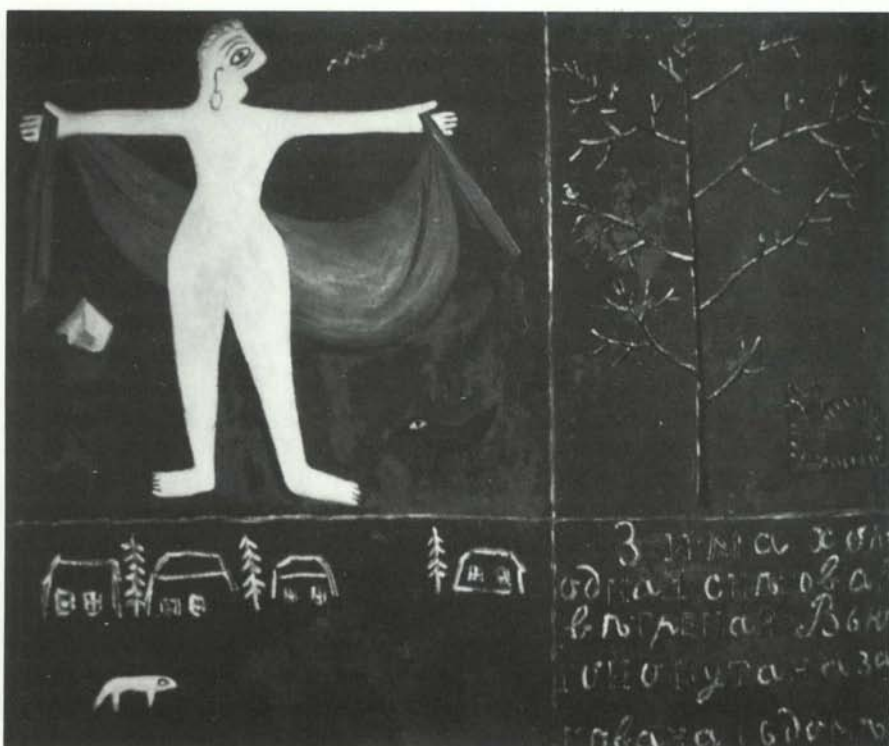


Fig. 2. M. LARIONOV, *L'Hiver*, 1912, huile sur toile, 122 × 100, Moscou, Galerie Tretiakov.

*impressionniste se donnait était absolument liée à la peinture*¹⁵. Les questions soulevées par les peintres se réfèrent dorénavant exclusivement à la pratique picturale. La lumière, point focal des réflexions de toute l'avant-garde entraîne de Monet à Seurat, de Renoir à Cézanne, de Van Gogh à Gauguin et de Picasso à Delaunay une série de problèmes dont l'avant-garde russe suit avec intérêt la maturation.

La conquête de l'autonomie picturale, liée dans le contexte impressionniste à une transformation du concept de visualité, trouve en Russie toute sa signification avec le néo-primitivisme au fondement viscéralement anti-perspectif¹⁶. Les expériences picturales auxquelles se livre alors Larionov puisent dans la tradition slave de l'image populaire (*lubok*) et de l'icône. Elles soulignent

¹⁵ C. BRANDI, *op. cit.*, p. 79.

¹⁶ Sur le néo-primitivisme russe: C. GRAY, *L'avant-garde russe et l'art moderne, 1863-1922*, Lausanne, L'Âge d'Homme, s.d., pp. 81-118. V. MARCADÉ, *Le Renouveau de l'Art Pictural russe 1863-1914*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971, pp. 199-239. G. POSPELOW, *Moderne russische Malerei, Die Künstlergruppe Karo-Bube*, Dresde, Kohlhammer, 1985. J. BOWLT, *Neo-Primitivism and Russian Painting*, in: *The Burlington Magazine*, CXVI, mars 1974, n° 852, pp. 133-140.

essentiellement la destruction analytique du système perspectif — perçu comme ingérence de la tradition occidentale — au profit d'une autonomie du plan où s'inscrit le *geste de tracement* hérissé d'énergie (fig. 2). Ce néo-primitivisme, qui de 1908 à 1913, constitue le premier mouvement artistique d'inspiration exclusivement slave, réfute le spiritualisme « anti-naturaliste » du symbolisme au profit d'un vitalisme extrême lié à une conscience primitive.

La place de Larionov dans ce mouvement, incarné par le groupe du *Valet de Carreau*¹⁷, est capitale. L'autonomie du faire pictural est alors conquise dans un mouvement provocateur de « barbarie énergétique ». Son aspiration essentielle vise un retour à l'état de nature pour lequel le geste ne renvoie qu'à sa trace. La perte de primauté du contenu rejoint l'opacité de la *praxis*. Pour Larionov, la lumière constitue l'outil de cette quête du monde qu'instaure la peinture moderne en même temps que son but en terme de connaissance. L'artiste russe s'intègre là à une tendance importante de l'art moderne à laquelle collabore, entre autres, Robert Delaunay :

« L'Impressionnisme c'est la naissance de la Lumière en peinture.

La Lumière nous vient par la sensibilité.

Sans la sensibilité visuelle, aucune lumière, aucun mouvement.

*La lumière dans la Nature crée le mouvement des couleurs. »*¹⁸

Pour Larionov, l'idéal perceptif du XIX^e siècle a perverti le sens même de la vision en en faisant un acte mû par une intentionalité. À la « conscience visuelle » il préfère, à l'instar de Delaunay, la « sensibilité visuelle », l'expression immédiate de la perception, l'instantanéité non de la représentation, comme l'a développée Monet, mais de la vision redevenue geste primitif.

*« Notre œil, cet instrument si imparfait, nous fait croire à la transmission de nos impressions vers les centres cérébraux au moyen de la vue; en fait, c'est par l'intermédiaire d'autres sens qu'elles y parviennent, dans la vie réelle. »*¹⁹

La *mimesis* prônée par le réalisme photographique des peintres pompiers est un leurre²⁰. Pour Larionov, la véritable vision doit s'appuyer sur la faculté intuitive et sur l'entendement pour lesquels certaines découvertes récentes de la science deviennent guide²¹. Les découvertes de l'atome, de la radio activité, des rayons infra-rouges et ultra-violet, dévoilent, parallèlement au monde des phénomènes communément admis, un univers invisible qui relativise la notion même de réel.

¹⁷ G. POSPELOW, *op. cit.*, passim.

¹⁸ R. DELAUNAY, *La lumière* (1912), in: *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, Paris, SEVPEN (Bibliothèque Générale de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, VI^e Section), 1957, publié par P. FRANCASTEL, p. 146.

¹⁹ M. LARIONOV, *La peinture rayonniste*, *op. cit.*, p. 70.

²⁰ Leurre tant pictural que conceptuel du point de vue de la vision comme le souligne M. THEVOZ, *L'Académisme et ses fantasmes. Le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Paris, Éd. de Minuit (Col. Critique), 1980, pp. 11-22.

²¹ M. LARIONOV, *op. cit.*, p. 71.



Fig. 3. M. LARIONOV, *Tête rayonniste de soldat*, 1912, huile sur toile, 56 × 44, col. part.

« La connaissance complète de plus en plus l'insuffisance visuelle en peinture. »²²

Larionov ne s'éloignera guère de ces deux pôles : la vision et le réel. La lumière est l'outil de leur redéfinition. L'artiste russe ne rejette aucunement les fondements gnoséologiques de la tradition picturale. De la revalorisation conceptuelle de la perception visuelle, élargie par les acquis de la science moderne, il tire la finalité du rayonnisme :

« Le rayonnisme a d'abord pour but de révéler les formes spatiales (abstraites et inexistantes) qui peuvent surgir du croisement de rayons réfléchis par différents objets (fig. 3). »²³

« La rencontre de rayons émanant de différents objets crée de nouveaux objets, immatériels dans l'espace ; le rayonnisme est la peinture de ces formes non tangibles et de ces produits infinis dont tout l'espace est rempli. »²⁴

²² E. EGANBURY cité in : S. DE VIGNERAL, *La théorie rayonniste*, in : M. LARIONOV, *Une avant-garde explosive*, op. cit., p. 35.

²³ M. LARIONOV, *La peinture rayonniste*, op. cit., p. 66.

²⁴ IDEM, *Le rayonnisme pictural* (1913), in : *Une avant-garde explosive*, op. cit., p. 84.

La *visualité rayonniste* rompt la logique séculaire de la perception perspective mais ne nie pas la notion même de figuration. L'objet est simplement supplanté par la lumière.

« Par conséquent, si nous voulons peindre exactement ce que nous voyons, nous devons peindre l'ensemble des rayons réfléchi par l'objet (...). Autrement dit, ce serait un objet reproduit avec une vérité absolue, tel que nous le voyons et non tel que nous le connaissons. »²⁵

L'objet mis en retrait, la lumière peut être cernée pour elle-même. Elle n'est plus une modalité de la perception de l'objet mais devient l'être en soi vers lequel tend la peinture autonome.

L'impressionnisme, toute volonté illusionniste mise à part, avait ouvert la voie à l'*opacité* du faire pictural en se concentrant exclusivement sur « la surface colorée »²⁶.

« Quelques temps après, apparaît la théorie de la surface colorée et du mouvement de cette surface. »²⁷

Le néo-impressionnisme, dans son développement extrême de l'atomisation de la touche impressionniste aboutit à une négation de l'instantanéité et de l'illusionnisme impressionnistes²⁸. La décomposition de la plastique traditionnelle laissait en héritage un élément morphématique de base : la touche de couleur pure. Elle seule assurait la présence iconique, ancestral apanage de

²⁵ IDEM, *La peinture rayonniste*, op. cit., p. 70. Ce qui correspond à une phénoménologie picturale que développera C. BRANDI, *Teoria Generale della Critica*, 1974, p. 277 :

« Le donné optique fondamental se résume phénoménologiquement dans la reconnaissance du fait que la perception visuelle est toujours la perception de quelque chose; mais en ce qui concerne la perception visuelle, s'ajoute le fait qu'à tout objet, qu'il soit inanimé ou animé comme une personne ou un animal, se donne coextensivement un espace. »

²⁶ Cfr. *supra*, note n° 12.

²⁷ M. LARIONOV, *La peinture rayonniste*, op. cit., p. 67.

²⁸ F. FENELON, *Le néo-impressionnisme*, in : *Œuvres plus que complètes, I. Chroniques d'Art*, Paris-Genève, Librairie Droz, 1970, textes réunis et présentés par J.V. HAUPERIN, pp. 73-74.

« Le spectacle du ciel, de l'eau, des verdure, varie d'instant en instant (...) Empreindre une de ces fugitives apparences sur le subjectile, c'est le but de l'impressionnisme. De là résultait la nécessité et l'impératif d'enlever un paysage en une seule séance et la propension à faire grimacer la nature pour bien prouver que la minute était unique et qu'on ne la reverrait jamais plus. »

« Synthétiser le paysage dans un aspect définitif qui en perpétue la sensation, à cela tâchent les néo-impressionnistes (...) Dans leurs scènes à personnages même, l'éloignement de l'accidentel et du transitoire (...) C'est que la réalité objective leur est simple thème à la création d'une réalité supérieure et sublimée où leur personnalité se transfuse. »

À noter que cette aspiration à l'objectif définitif est marquée par la prégnance de la personnalité. Idem chez Larionov pour lequel (*La peinture rayonniste*, op. cit., p. 66) les formes tirées de sa *visualité rayonniste* sont « créées selon la volonté de l'artiste ».

l'objet. Cette réduction à l'essentiel de la touche en un atome de pure luminosité affermit la conception que Larionov se fait de la lumière :

« *La matérialité de la lumière est fixée par les rayons : pour comprendre le rayonnisme, il faut imaginer et admettre la matérialité de la lumière, ce qui permet de rapprocher la lumière de la couleur et de la matière colorée.* »²⁹

Lumière et couleur s'identifient en une seule et même valeur fondamentale sur laquelle s'établit la visualité rayonniste, base d'une plasticité de l'immatériel.

« *Le peintre voit les formes nouvelles créées entre les formes tangibles, par leur propre rayonnement, et ce sont elles seules qu'il arrête sur sa toile.* »³⁰

Cette exclusivité imprime une évolution dans la démarche de Larionov. La première phase du rayonnisme, dite *réaliste*, restait essentiellement centrée sur l'objet. La visualité subsistait en totale indépendance vis-à-vis du facteur pictural auquel elle était dévolue. La présence de l'objet restait incontestée. Seules les modalités perceptives qui en fondent la représentation sont mises en crise par l'application du principe de rayonnement³¹. La perception visuelle, rendue à sa primitivité initiale, assure l'instantanéité de la saisie du réel. L'objet conserve sa prégnance dans des œuvres telles que « *le maquereau et saucisson rayonnistes* », « *Tête rayonniste de soldat* » (fig. 3), ou le « *Verre : méthode rayonniste* »³². La question de la connaissance, pôle capital de la création avant-gardiste a glissé de l'objet à la vision. La présence objectale n'est pas rejetée car elle ne pose aucun problème. La réflexion de Larionov se porte à un autre niveau : le phénomène visuel et son corollaire spatial, de la question de la forme-objet à celle de la forme-espace (fig. 4).

« *Dans l'espace situé entre ces objets naît une forme recrée par la volonté du peintre.* »³³

²⁹ M. LARIONOV, *La peinture rayonniste*, op. cit., p. 71. Une variante :

« *La radiation provoquée par la lumière réfléchie forme une sorte de poussière chromatique dans l'espace entre les objets.* »

³⁰ IDEM, *Le rayonnisme pictural*, op. cit., p. 84.

³¹ IDEM, *La peinture rayonniste*, op. cit., p. 71 :

« *L'objet tel qu'il existe, tel qu'on le représente dans un tableau quel qu'en soit le procédé, n'est pas perçu par notre vue. Nous ne percevons que l'ensemble des rayons émanant d'une source de lumière renvoyés par cet objet et parvenus dans notre champ de vision.* »

³² La question de la datation des œuvres de Larionov devra être entièrement revue. En effet, l'antidatation, courante dans la lutte pour la paternité de l'abstraction place la critique dans une situation délicate. À la suite de J.C. MARCADÉ, nous pencherions pour situer cette série d'œuvres dans les années 1912-1913.

³³ M. LARIONOV, *La peinture rayonniste*, op. cit., p. 72.



Fig. 4. M. LARIONOV, *Plage. Rayonnisme*. 1913 (?), huile sur toile, 58 × 36, Cologne.
Coll. Ludwig.

Par cette concrétisation formelle de l'espace, Larionov résout la tension éthique³⁴ liée à l'utopie mimétique.

*« Par sa nature, la perception d'un ensemble de rayons émanant d'un objet est bien plus proche du symbolisme de la surface plane du tableau que de l'objet lui-même (...). Le rayonnisme efface les limites qui existent entre la surface du tableau et la nature. »*³⁵

La peinture opère une révolution : l'objet, caution de l'idéal perceptif qui avait motivé toute l'évolution du XIX^e siècle, est détrôné. Non encore répudié, il perd son autorité iconique et devient « seulement » le lieu où s'affrontent les forces chromatiques de la lumière restaurée. La dilution de l'objet dans l'espace lumineux, telle que la développa Monet, n'apportait de solution

³⁴ Il y a en effet un impératif éthique qui se développe dès la fin du XIX^e siècle et qu'expriment tant l'avant-garde qu'un certain académisme. La *conscience du plan* s'oppose alors à la représentation de l'objet dans quelque illusionnisme. La question de la tridimensionalité, de l'illusion impressionniste et de la *mimesis* devient capitale pour l'évolution de la réflexion des avant-gardes.

³⁵ M. LARIONOV, *La peinture rayonniste, op. cit.*, p. 72.

qu'au prix d'un abandon de la notion même de forme. L'*instantanéité*, comme principe, allait à l'encontre de l'aspiration d'universalité à laquelle devait se rallier toute l'avant-garde du XX^e siècle. « L'atomisation » de la présence formelle ne profitait qu'au fugitif existentiel : de Monet à Kandinsky, le même symbolisme de l'existence et du moment se déploie dans un geste libéré. Ce dernier, loin d'être absent des préoccupations de Larionov, aspire à une autre dimension : la forme. Cette intention formaliste puise ses origines dans l'œuvre de Cézanne et dans son interprétation cubiste. Avec le peintre d'Aix, l'espace visuel se dilue dans la vibration « atmosphérique » de la touche, pour se reconstituer en unité structurée dans l'architecturalisation des aplats. La toile cherche sa stabilité dans le divers : entre le tout et la partie, une tension maintient le fragile équilibre. Gombrich perçoit là le terme de la recherche impressionniste³⁶. À l'espace morcelé se substitue une conscience de l'effet réciproque des éléments dans une logique interne, intrinsèque à la toile. Cette dichotomie rejoint l'*Aggregatraum* défini par Panofsky³⁷ : un puzzle fragmenté régi par la « *simple connexion de deux valeurs chromatiques contiguës qui entraîne une intensification des couleurs au voisinage des contours* »³⁸. La profondeur n'est plus un contenant qui de toute éternité préexiste à l'objet et par lequel chaque être se voit défini. L'espace s'élabore coextensivement à l'objet et à la nature dans l'instant de la perception. Il devient « *une sorte d'invite à s'y fondre, à s'y mêler* »³⁹. L'objet, soumis à la vibration colorée de l'atmosphère lumineuse, a perdu cette fixité abstraite que lui assurait la ligne-contour. Sa présence iconique n'y a pas résisté et s'est transposée au niveau de la structure générale.

La composition, en contenant le mouvement chromatique et la vibration lumineuse, assure l'iconicité du plan dans le statisme de la présence. Larionov reviendra sur cette dialectique :

« *La théorie d'une peinture de surface suggère la théorie de la construction figurative, car un objet est un mouvement de la surface.* »⁴⁰

L'artiste russe dépasse toutefois le clivage problématique que Cézanne avait maintenu entre structure et apparence. Le cubisme lui ouvre la voie en affirmant le rôle de l'espace comme solution à cette dichotomie. Braque de souligner :

« *Ce qui m'a beaucoup attiré, c'était la matérialisation de cet espace nouveau que je sentais. Alors, je commençais surtout à faire des natures mortes, parce que dans la nature morte il y a un espace tactile, je*

³⁶ E. GOMBRICH, *Art and Illusion*, Princeton, Princeton University Press (Bollingen Série), 1960), p. 312.

³⁷ Cfr. le parallèle tracé par L. BRION-GUERRY, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 67.

³⁸ F. NOVOTNY, *Cézanne*, Londres, Phaidon Press, 1961, pp. 10-11.

³⁹ J. LAUDE, *La peinture française et l'art nègre (1905-1914)*, Paris, Klincksieck (Esthétique), 1968, I, p. 467.

⁴⁰ M. LARIONOV, *La peinture rayonniste, op. cit.*, p. 69.

dirais presque manuel (...) C'est donc cet espace qui m'attirait beaucoup car c'était la première recherche cubiste, la recherche de l'espace.»⁴¹

La notion de présence ne relève plus tant de l'objet que de l'entité objet-espace offerte comme seul ferment d'iconicité⁴². Larionov peut clore l'art du passé dont la faillite, selon lui, «vient de son habitude à attribuer le maximum de valeur à la présence des objets dans un tableau»⁴³. L'objet cède maintenant la place de façon définitive. La lumière prend, quant à elle, une signification nouvelle. Cette révélation recoupe une préoccupation constante de l'avant-garde du XX^e siècle: Yakoulov, Delaunay, Marc, Kupka, les futuristes italiens, les synchronistes... Avec la lumière, le mouvement acquiert droit de cité dans les recherches picturales.

L'iconicité, liée à la présence de l'objet, avait trouvé dans le cubisme analytique son expression la plus aboutie. Le pluri-perspectivisme, s'il rompt la scission fond-forme, assure à l'œuvre sa cohérence iconique dans le statisme de l'espace. L'iconicité de l'espace impliquait, dans le prolongement de la norme perspective, une mise en suspens du flux continu de l'existence. L'espace n'incarnait cette présence qu'en renonçant au rôle du temps et en en atténuant la marque sur la lumière via la réduction des couleurs à des valeurs uniformes.

«L'essence de la peinture est statique.»⁴⁴

Ce statisme affirmé par Larionov constitue un point de référence auquel le rayonnisme tendra même dans son intégration de l'idéal dynamique qu'incarne le futurisme italien d'un Boccioni ou d'un Balla.

La *facture*⁴⁵ et la *texture*⁴⁶ prenant une importance nouvelle s'associent au dynamisme futuriste sous sa forme essentielle⁴⁷. La liberté de la couleur et l'impact de la lumière élargissent du même coup leur champ d'expression.

⁴¹ G. BRAQUE cité in: L. LANG, *Peinture-Sculpture. Expérimentation d'un espace - espace d'une expérimentation*, in: *Artstudio*, n° 3, hiver 1986-87, pp. 17-18.

⁴² Ce qui constitue quelque part une «meilleure approximation» de la perception visuelle vu la remarque de C. BRANDI reprise note n° 25.

⁴³ M. LARIONOV, *La peinture rayonniste*, op. cit., p. 69.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 69.

«Les seules lois de la peinture sont la masse colorée et la facture.»

Sur cette notion de *facture*, voir aussi: V. MARKOV, *La facture* (1914), in: G. CONIO, *Le contractivisme russe. Textes théoriques. Manifestes. Documents. I. Les arts plastiques*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Cahiers des avant-gardes), 1987, pp. 135-164.

⁴⁶ Sur cette notion de *texture*, voir E. MARTINEAU, *Malévitch et l'énigme cubiste 36 propositions en marge «Des nouveaux systèmes en art»*, in: *Malévitch, Actes du Colloque international tenu au Centre Georges Pompidou, MNAM*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Cahiers des avant-gardes), 1979, publié sous la direction de J.C. MARCADÉ, pp. 71-77.

⁴⁷ U. BOCCIONI & alii, *Manifeste des peintres futuristes* (1910), in: G. LISTA, *Futurisme. Manifestes-Documents-Proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 165:

«Que le mouvement et la lumière détruisent la matérialité des corps.»

Le futurisme introduit dans la recherche de Larionov la contingence temporelle sous la forme d'un *énergétisme* fondamental. Fond et forme réunis en une seule entité *figurale*⁴⁸, prennent alors valeur d'interpénétration dynamique. Ce glissement de la figure au mouvement n'est compréhensible que par l'appel au principe de *vitalité de la matière*.

Toutefois, là où le futurisme italien part de l'objet⁴⁹, Larionov préfère la lumière, outil de sa *visualité rayonniste*, dont il a affirmé, à la suite des évolutions de l'impressionnisme, la matérialité intrinsèque. Le dynamisme futuriste — qui ne renonce en rien à la présence objectale ni aux modalités traditionnelles de la perception visuelle — se mue en un *énergétisme de la lumière pure* (fig. 5).

Larionov dépasse le contexte du rayonnisme réaliste où l'objet maintenait sa présence en tenant lieu de révélateur à l'action de la lumière. Aboutissement de la déconstruction plastique opérée par le néo-primitivisme, le rayonnisme réaliste cède la place, vers 1913, à sa radicalisation théorique et plastique :

*«Le stade ultérieur dans l'évolution du rayonnisme est le pneumo-rayonnisme ou rayonnisme concentré qui tente de réunir, en masses d'ensemble, les formes interspatiales disposées sur un foyer de rayons disséminés.»*⁵⁰

Larionov, dans un travail de laborantin où théorie et pratique s'épaulent mutuellement, pousse à son ultime réalisation la logique rayonniste :

*«Le rayonnisme est la peinture des chocs et des accouplements entre les objets et la représentation dramatique de la lutte des émanations plastiques rayonnantes de toutes les choses : la peinture de l'espace révélé non point par le contour des objets ni par leur couleur formelle, mais par le drame toujours intense des rayons qui composent leur unité.»*⁵¹

L'artiste s'est élancé sur la voie tortueuse du *sans-objet*, dans son acception littérale. Les objets se sont peu à peu écartés les uns des autres ; dans la progressive distanciation qu'ils se sont imposée, ils ont cessé de se donner coextensivement à un espace⁵². Quittant le champ pictural, ils n'ont laissé que la trace colorée de la lumière autonome. L'espace s'est définitivement affran-

⁴⁸ Au sens où l'entend C.G. ARGAN, *Il valore della «figura» nella pittura neoclassica*, in : *Da Hogarth a Picasso. L'Arte Moderna in Europa*, Milan, Feltrinelli, 1983, pp. 184-193.

⁴⁹ K. MALÉVITCH, *La lumière et la couleur* (1923-26), in : *La lumière et la couleur textes inédits de 1918 à 1926. Ecrits IV*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Slavica-Ecrits sur l'Art), 1981, p. 78 :

«Une automobile, lors de l'éloignement de ma conscience, ne perd absolument pas sa force, elle est invariable.»

Pour Malévitch, la notion d'*intensité* chère aux futuristes relève exclusivement de cet « archaïsme perceptif » empreint d'une conscience spectatorale. Il n'y a donc pas de réel dépassement de l'objet par rapport auquel continue de se définir un sujet.

⁵⁰ M. LARIONOV, *La peinture rayonniste*, op. cit., p. 73.

⁵¹ IDEM, *Le rayonnisme pictural*, op. cit., p. 84.

⁵² Cf. *supra*, note n° 25.

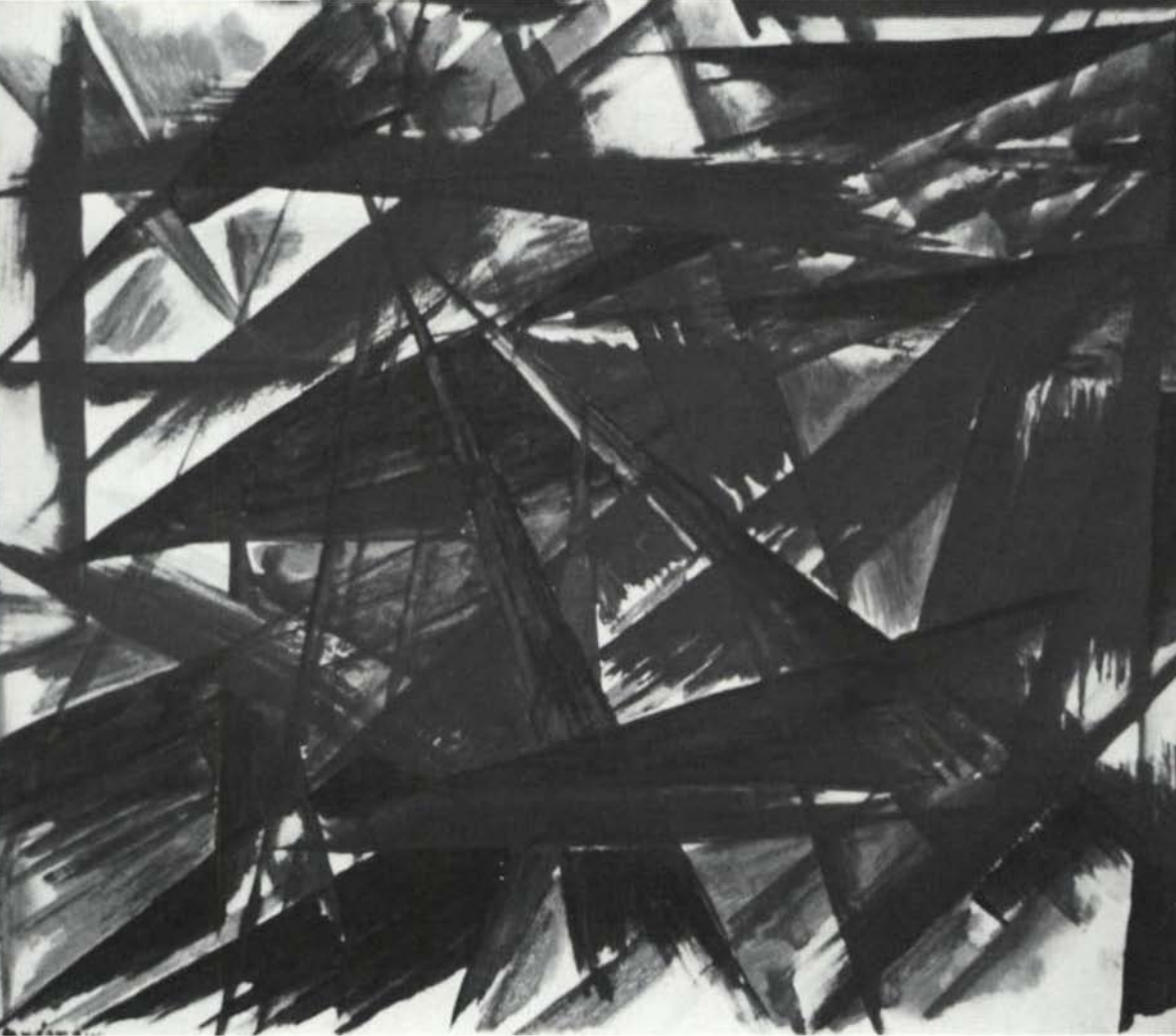


Fig. 5. M. LARIONOV, *Rayonnisme rouge*, 1912-13 (?), gouache sur carton, 33 × 27, Paris, col. part.

chi de l'objet et cristallise, seul, les recherches de l'artiste. La spatialité, révélée dans le dynamisme de la lumière⁵³, rejoint les « *compénérations irridescentes* » de Balla davantage que les *linea-forza* de Boccioni dont la présence objectale n'a pu être éludée.

Le dynamisme trouve chez Larionov une dimension gestuelle qui constitue un nouvel aboutissement de la réflexion néo-primitiviste. L'élément stric-

⁵³ R. DELAUNAY, *op. cit.*, p. 146:

« *La Lumière dans la Nature crée le mouvement des couleurs. Le mouvement est donné par les rapports des mesures impaires, des contrastes des couleurs entre elles qui constituent la Réalité. Cette réalité est douée de la Profondeur (nous voyons jusqu'aux étoiles), et devient alors la Simultanéité rythmique. La simultanéité dans la lumière, c'est l'harmonie, le rythme des couleurs qui crée la Vision des Hommes.* »

tement visuel s'est estompé au profit d'une saisie intuitive de l'essence énergétique de l'être. Les valeurs formelles chères à Malévitch restent inopérantes aux yeux de Larionov. La lumière, dépouillée de l'analytisme prismatique, se dévoile, non dans une réduction essentialiste, mais dans un déploiement de tout son potentiel énergétique contenu dans la couleur pure mise en mouvement par le geste devenu *souffle* (πνεῦμα) créateur⁵⁴. La touche, élément fondamental sur lequel, via la texture, repose le plus élémentaire germe de présence, est prise dans ce *souffle* et donne naissance à la facture devenue geste libre. La *poussière de lumière* — que restitue à merveille le pastel depuis Degas — devient la trace du principe de tension. Le mouvement acquiert une valeur universelle et seule l'aura chromatique laisse subsister un résidu « archaïque » de la vision. Le *pneumo-rayonnisme* conquiert finalement cette *opacité* en combinant la présence iconique héritée du cubisme et le dynamisme fondamental du futurisme. Il parvient à maintenir un équilibre précaire en transfigurant cette dualité au niveau d'un principe universel. La présence iconique et le dynamisme érigé en principe s'unissent dans l'universalité conquise par le geste⁵⁵. Cette fusion spirituelle fonde le *pneumo-rayonnisme*.

Dès le néo-primitivisme, « avant les découvertes délibérées du cubisme analytique, le peintre russe avait retrouvé dans la tradition de l'art populaire (...) la peinture-écriture comme geste de tracement »⁵⁶. La mise en crise de l'objet, opérée sur le plan plastique par la lumière, s'amplifie, à travers l'écriture, avec la question de l'énergétisme : « il y a autant d'énergie dans le tracé du nom de l'objet que dans le tracé de l'objet lui-même »⁵⁷.

À l'instar de la poésie moderne russe, qui du mot poétique passe au geste de tracement, Larionov a dégagé cette valeur énergétique par un progressif dépouillement.

« Isoler le mot [geste] pour le libérer de ses significations conventionnelles, agir de sorte sur le mot autonome [le geste libre] soit débarrassé de

⁵⁴ F. Ph. INGOLD, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁵ J. BOWLT, *Mikhail Larionov, a Conjurer of Colored Dust*, in : *Michail Larionov, op. cit.*, Galerie Aronowitsch, pp. 63-68, montre avec brio la place qu'occupait cette notion provocatrice dans la lutte entamée contre la notion classique d'œuvre. L'artiste aspirait alors à une participation au quotidien comme bouffon. L'acte de « peinturlurage » du visage abonde en ce sens (cfr. I. ZDANEVITCH & M. LARIONOV, *Pourquoi nous nous peignons* (1913), in : *Une avant-garde explosive, op. cit.*, pp. 87-89). « Nous nous peignons le visage car le visage pur nous est contraire, car nous voulons proclamer l'inconnu, nous reconstruisons la vie et portons au sommet de l'existence l'âme multipliée de l'Homme. » (p. 89)

« Notre visage peint n'est pas une lubie fantasque, il est indissolublement lié à notre vie et à la pratique de notre métier (...) La vie renouvelée exige de nouvelles institutions sociales et un prêche inédit. Notre visage peint est la première parole à avoir trouvé des vérités inconnues (...) Ce sont la marche de l'art et l'amour de la vie qui nous guident. » (p. 87)

⁵⁶ S. ESSAÏAN-J.C. MARCADÉ, *Les pastels et les aquarelles de Larionov: un maillon manquant dans l'histoire de l'avant-garde du XX^e siècle*, non publié, communiqué par J.C. Marcadé, feuillet n° 2.

⁵⁷ *Loc. cit.*

toute contingence, de toute sa valeur pratique, utilisable dans la vie. »⁵⁸

Pour Vélimir Khlebnikov, l'espace est un fluide homogène sans dimension et donc sans possibilité d'être mesuré. Dans l'infini non orienté de l'espace, le mot va perdre sa valeur symbolique, esthétique ainsi que toute signification banale attachée à quelque code éculé.

L'acte poétique doit révéler le mot dans sa finalité de matériau de base d'un langage *transrationnel*. Le langage déconstruit offre une conception métaphorique du monde : la vision, dépouillée de tout souci référentiel, conquiert une primitivité irréductible à toute norme rationnelle. Le monde devient « éclairément » de l'être⁵⁹. Rejetant tout logocentrisme cartésien, l'espace déborde les limites que la conscience impose à l'infini. La *transmentalité* rejoint l'autonomie de la *praxis* dans l'affirmation d'une unité fondamentale indépendante. « *Le mot en tant que tel* »⁶⁰, libéré du poids de la référence, est création libre, autonome⁶¹, bâtie sur le principe de déconstruction iconoclaste. Il ne dépend pas du réel mais avec Khlebnikov, Malévitch, mais aussi Larionov, il aspire à une saisie plus complète du réel. L'impératif de connaissance s'enrichit du potentiel énergétique révélé.

Pour Khlebnikov, la réduction morphématique du mot au son donne à son unité minimale une tension énergétique nouvelle. L'acte de présence ne peut dès lors plus se départir de ce dynamisme fondamental. Les forces ainsi contenues dans la lettre isolée⁶² cautionnent les préoccupations a-logiques de Malévitch mais aussi l'importance du geste tel que l'entend Larionov.

⁵⁸ V. KHLBNIKOV cité in : J. PADRTA, *Malévitch et Khlebnikov*, in : *Malévitch, actes du colloque*, op. cit., p. 32.

⁵⁹ J.C. MARCADÉ, *Le contexte russe de l'œuvre de Chagall*, in : *Marc Chagall. Œuvres sur papier*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, p. 20 souligne la particularité du néo-primitivisme russe en regard de l'Occident :

« *La tradition "civilisée" de la peinture européenne a été intégrée à une structure de tableau primitive issue de la tradition populaire, et non l'inverse (Picasso, lui, a intégré les principes primitivistes aux structures du tableau cézannien).* »

⁶⁰ V. KHLBNIKOV-A. KRUCHENYKH, *Le mot en tant que tel*, in : V. MARKOV (Édit.), *Manifesty e Programmy russkikh Futuristov. Die Manifeste und Programmschriften Russischer Futuristen*, Munich, Fink (Slavische Propyleen Band), 1967, pp. 130-1.

⁶¹ C'est dans cette volonté que s'inscrit la création de cet élément capital que constitue le *livre-objet* par Larionov, Gontcharova et Kruchenykh, « *Pour revenir aux sources vivantes du pictural, revivifier l'essence rythmique tracée gestuelle, de l'écriture picturale* ». (J.C. MARCADÉ, *Peinture et Poésie futuristes*, in : J. WEISGERBER (Dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, II. *Théorie*, Akadémiai Kiado. Budapest, Centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'U.L.B., 1984, p. 974).

⁶² V. KHLBNIKOV établira alors un *alphabet énergétique* où les lettres expriment des forces (accélération, croissance...)

« *La lettre -M impliquera décomposition d'un tout en ses parties; -K, la mutation d'une force de mouvement en repos...* »

Vers 1920, cet alphabet s'érigera en langue stellaire : *Zanguezi* où l'artiste transfigure ces forces en leur faisant assumer le poids de l'Histoire de l'Humanité. Cfr. V. KHLBNIKOV, *Zanguezi*, in : *Le Pieu du Futur*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Classiques Slaves), 1970, pp. 183-201.

La tension née de la libération des énergies aspire, dans son expression paroxystique, à l'état de repos ou, plus exactement, à l'état d'équilibre entre statisme immuable et tension vers l'action.

Le « *Quadrangle noir sur fond blanc* » de Malévitch⁶⁴, s'il correspond à un long processus de réduction à un « *morphème abstrait* »⁶⁵, transfigure la présence iconique, héritée de la réflexion néo-primitiviste et cubiste, en l'enrichissant du dynamisme absolu latent dans le futurisme. Le carré noir, forme et couleur tirées d'une ultime réduction touchant au *nihil*, émerge peu à peu dans une tension où la présence qui aspire au présent se hérissé de l'énergie qui ne reconnaît que le futur.

Le mot *transmental* de Khlebnikov, le Quadrangle de Malévitch ont en eux leur propre gravitation, leur rotation et leur vitalité. Dans ce contexte, Larionov offre un troisième terme: *le geste de tracement*. Avec lui, la réduction iconique à la touche de couleur pure se voit projetée dans un dynamisme énergétique essentiel. Une nouvelle unité morphématique se dévoile: « *une calligraphie semblable à celle du pinceau extrême-oriental* »⁶⁶ (fig. 6). Larionov, par l'énergie du geste, loin de quelque inconscience débraillée, rejoint le dynamisme fondamental de la nature. Il aspire à l'osmose totale, ultime mise à mort de la perspective traditionnelle. Loin de la dilution de la forme, c'est l'homme qui s'abîme en se projetant dans le monde. La notion de *mimesis* est une dernière fois battue en brèche. Le but final du geste pictural repose dans « *la pure énergie qui retrouve en quelque lieu secret la pure énergie du monde* »⁶⁷.

Larionov, après avoir libéré la couleur, la lumière et l'espace, les transfigure dans un geste ultime qui n'aspire qu'à être la trace de ce saut dans le monde. Sa recherche, loin de s'inscrire en rupture vis-à-vis de la tradition picturale, offre à l'impressionnisme la voie du *sans-objet*. La *Visualité* se révèle *Pure* par l'escamotage de l'objet. La lumière n'éclaire plus qu'elle-même dans sa matérialité. Fragments de l'infini, les rayons ne renvoient plus qu'à leur précaire équilibre dans une structure qui n'aspire qu'à déborder l'univers clos de la toile. La couleur, « *poussière de lumière* »⁶⁸ souligne la tension du geste en lui donnant une épaisseur dramatique⁶⁹.

⁶⁴ Ce « *Quadrangle noir sur fond blanc* », de 1915, n'est pas un carré mathématique, c'est-à-dire une abstraction géométrique « constructiviste » mais une résultante de tensions mystiques. « *À travers l'abat-jour bleu de l'horizon* » se dévoile la pure contemplation de l'infini réduit à l'essentiel du *nihil* érigé en valeur, « *du grand son qui ne peut être entendu, de la grande image qui n'a pas de forme* ». K. MALÉVITCH, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau Réalisme pictural* (1916³), in: *De Cézanne au Suprématisme. Tous les Traités parus de 1915 à 1922. Ecrits I*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Slavica-Ecrits sur l'Art), 1974, p. 49.

⁶⁵ Sur cette notion: C. BRANDI, *Segno e Immagine*, Milan, Il Saggiatore, 1966, le chapitre intitulé « *Astrattismo e Informel* », pp. 101-125.

⁶⁶ S. ESSAÏAN-J.C. MARCADÉ, *op. cit.*, feuillet n° 5.

⁶⁷ *Loc. cit.*

⁶⁸ S. MAKOVSKY cité in: S. DE VIGNERAL, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁹ M. LARIONOV, *Le rayonnisme pictural*, *op. cit.*, p. 84 et *supra* note n° 51 pour une critique de ce « dramatisme », cfr. F.PH. INGOLD, *op. cit.*, pp. 21-22.

Larionov comprime et magnifie la liberté dans une structure qui nie sa valeur iconique tout en la soulignant à l'envi. Le paradoxe cézannien trouve sa suprême radicalisation : il offre à l'artiste la monumentalisation de l'immatériel en *analogon* de la nature. La couleur devient lumière, la lumière se transfigure en structure et la structure brise l'autarcie du microcosme pour ouvrir une brèche dans l'univers.

Larionov n'avait jamais oublié l'impressionnisme.

*« Il invente chaque jour de nouvelles tendances
tout en restant un grand impressionniste. »*

V. MAIAKOVSKY

LA MAISON SCHRÖDER DE G. TH. RIETVELD: UN CHEF-D'ŒUVRE D'ARCHITECTURE «ANTI-TECTONIQUE»

CLAIRE RUYTINX

La *Maison Schröder*, construite en 1924 à Utrecht par l'architecte G. Th. Rietveld, est probablement la réalisation architecturale la plus caractéristique de l'esthétique néo-plastique, dont les principes sont énoncés dès 1917 dans la célèbre revue hollandaise *De Stijl*¹. Nous souhaitons montrer par une lecture serrée de l'œuvre pourquoi et comment cet édifice marque un moment capital dans l'histoire de l'architecture.

Spatialité et tectonicité

Née de l'expérience de la peinture abstraite, l'architecture néo-plastique se présente comme une totale nouveauté dans l'histoire de l'art. Cette nouveauté réside dans l'adoption d'un principe de contestation systématique de ce qui faisait la définition même d'un ensemble architectural : la spatialité et la tectonicité comme éléments visualisés. On pourrait dire en effet que toute architecture traditionnelle se réalise comme un système spatio-tectonique, c'est-à-dire un système constructif qui *visualise* les rapports de masses (pleins et vides), les rapports de forces (poussées, contrebutements, etc.) et les rapports de spatialité, ainsi que l'interaction de ces composantes les unes sur les autres.

Les possibilités de visualisation de ces rapports sont bien sûr illimitées et l'histoire nous en a fourni d'innombrables exemples. Mais quelle que soit la variété de ces possibilités, dans tous les cas, la visualisation des rapports cons-

¹ *De Stijl, maandblad voor de beeldende vakken*, X. Herms Tiepen, Delft, 1917-1932, 2 vol.

tructifs s'est présentée comme un système cohérent et positif. Quel que soit l'écart entre les forces, les masses ou les espaces «réels», considérés d'un point de vue strictement physique, et les *formes* qui les transposent et les visualisent en un système esthétique, *imaginaire*, de forces, de masses et d'espaces, il en résulte toujours un système *visuel* organisant ces rapports entre eux pour les donner à *voir*. Il faut bien sûr avoir conscience du fait qu'aucune architecture ne peut produire une visualisation directe des forces, des masses ou des espaces réels. Il y a toujours, en effet, un écart entre le comportement physique, réel, du bâtiment et sa présence visuelle. Il n'est, par exemple, jamais possible de se faire, par le seul *regard*, une idée objective des forces mises en jeu dans une construction : tout simplement parce que l'on ne pourrait «voir» le poids spécifique des pierres utilisées. Les contreforts d'une église gothique sont toujours, d'un point de vue visuel, une expression ou une interprétation de la statique réelle de l'édifice, celle-ci n'étant d'ailleurs connaissable que par les techniques de l'ingénieur. La réfraction du rayon lumineux polarisé dans les modèles en epoxy est le seul moyen de visualiser les champs de forces, mais il faut être ingénieur pour pouvoir interpréter le résultat. Même dans ce cas, il n'y a donc pas de vision directe de la statique réelle. La même chose se vérifie en ce qui concerne l'*espace* intérieur d'un bâtiment : l'épaisseur des murs qui le délimitent modifie déjà à elle seule la perception spatiale du spectateur (un même espace paraîtra par exemple plus petit s'il est délimité par des parois épaisses). Toute l'esthétique architecturale «classique» exploite l'écart, existant donc *a priori*, entre la réalité physique et la présence visuelle. Elle visera toujours à établir des passages intuitifs, formels, entre ces deux pôles. Il n'y a jamais que des *images* de la statique et de l'espace réels, qui n'apparaissent objectivement jamais d'eux-mêmes, et le but de l'architecte traditionnel est d'explorer et de travailler ces possibilités imageantes².

C'est précisément à ce principe de visualisation imageante que va s'attaquer le néo-plasticisme. S'il est évident que la *Maison Schröder* reste une construction au sens physique du terme, voyons comment l'architecte néo-plastique a néanmoins déconstruit le système architectural traditionnel et proposé une formule qui s'oppose infailliblement à toute forme de tectonicité et de spatialité perspectives.

Cette déconstruction procède de l'élaboration d'un nouveau vocabulaire formel architectural directement issu de la peinture de Mondrian. Rappelons brièvement l'enjeu de celle-ci. On le sait, Mondrian cherche, comme en témoigne l'ensemble très cohérent de son itinéraire, à produire une peinture qui ne puisse plus s'aborder en termes de *représentation*. Avec son tableau *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1921, Gemeentemuseum, La Haye), il a poussé ce projet à l'extrême (fig. 1). Il ne reste ici que de pures différences plastiques, couleurs et formes : afin que le blanc ne puisse plus être lu comme *espace* (même dépourvu de toute atmosphère), et que les couleurs pures ne soient pas

² Nous remercions Th. Lenain de nous avoir permis de préciser ce point.

Fig. 1.
 P. Mondrian, *Composition avec rouge,
 jaune et bleu*, 1921.
 Cl. in: *Connaissance des Arts*,
 n° 361, mars 1982, p. 78.

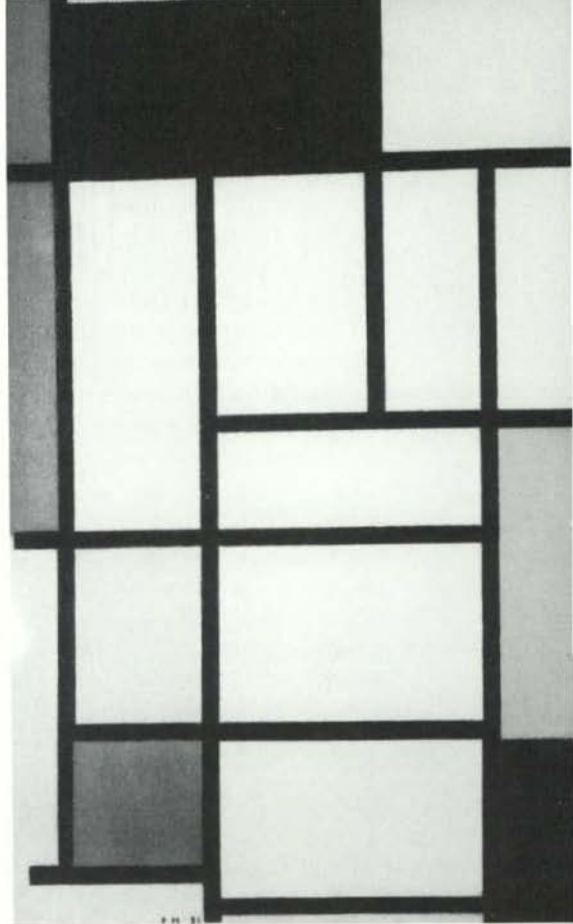
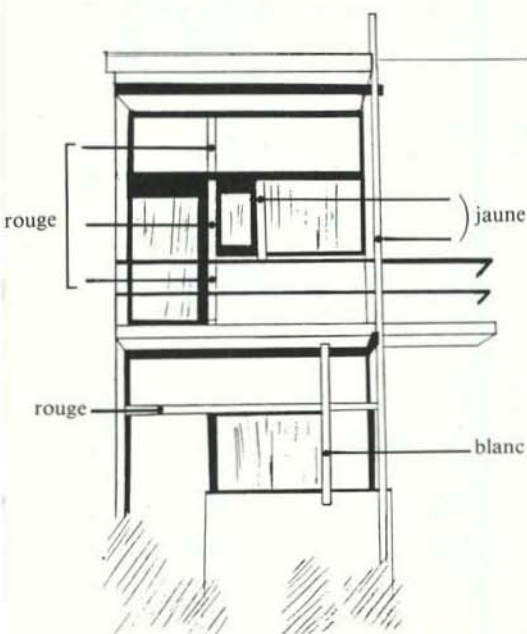


Fig. 2.
 G. Th. Rietveld, *Façade de la Maison Schröder*,
 Utrecht, 1924.
 Cl. in: *Connaissance des Arts*,
 n° 361, mars 1982, p. 79.



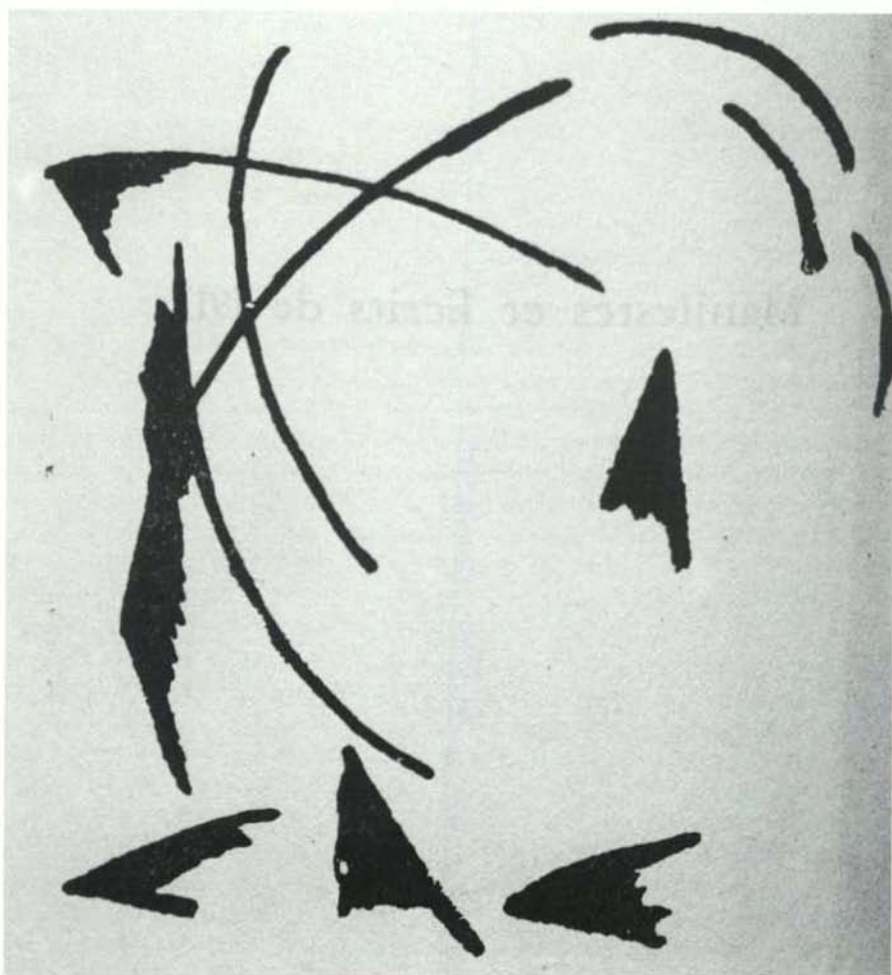


Fig. 6. M. LARIONOV, *Portrait de l'artiste japonaise Hanako*, encre sur papier, reproduit en 1913 dans « *Vivier aux juges 2* ».

*« Tout élément isolé extrait d'une forme en mouvement est chargé d'un potentiel énergétique. Ensuite, les rapports et les situations énergétiques qui se créent entre ces éléments dénudés, sont fixés en une sorte de foyer où se concentrent les différentes tensions humaines jusqu'à atteindre leur point maximum: c'est-à-dire, l'état de repos. »*⁶³

⁶³ J. PADRTA, *op. cit.*, p. 36.

lues comme des « choses » situées dans cet espace, Mondrian trace des lignes noires qui divisent la zone blanche et la séparent des zones colorées. Ces lignes noires formant un réseau orthogonal³ ne sont pas là seulement pour empêcher que les couleurs se mélangent mais surtout pour rendre équivalentes toutes les surfaces colorées et blanches résultant de ces tracés. Ainsi on perçoit dans cette œuvre comment la nature des éléments et la manière dont ils sont combinés tendent à combattre toute suggestion d'espace en profondeur et toute représentation. Il ne reste fondamentalement qu'un certain rapport entre des surfaces planes colorées.

Mais il ne suffit pas de dire que la *Maison Schröder* est issue de la peinture de Mondrian. Comme le signale B. Zevi⁴, il y a d'emblée une distinction à faire entre deux manières d'adapter les principes de la peinture néo-plastique à l'architecture. La première est la répétition en plan, sur les murs, des rythmes de Mondrian — c'est le cas par exemple de l'intérieur du café *L'Aubette* à Strasbourg (1926, actuellement détruit); la seconde, plus riche en termes de problématique architecturale, est « la transposition en trois dimensions de la poétique » du peintre.

La façade de la *Maison Schröder*

Considérons la façade de la *Maison Schröder* (fig. 2). En tant que simple corps architectural, il s'agit d'un mur percé d'ouvertures, portes et fenêtres. Décrite de cette manière, elle répond bien à la définition que l'on se fait d'une façade en général, c'est-à-dire d'un système constructif où murs, châssis, vitres et portes sont parfaitement définissables dans leur individualité tectonique. Pourtant, ce n'est pas du tout ce que l'on voit sur la façade de la *Maison Schröder* qui, esthétiquement, n'apparaît pas comme ce qu'elle « est ». Tout ce qui concerne les rapports entre pleins et vides, et tout ce qui concerne le système des forces (poussées, poids, soutien, etc.) est systématiquement réduit à une pure apparition plastique⁵. Les fenêtres, par exemple, sont d'abord per-

³ Nous laisserons ici de côté la question — secondaire dans le cadre de cette lecture — du rôle symbolique des couleurs pures et du rapport fondamental existant entre la verticale et l'horizontale pourtant au centre de l'intérêt des néo-plasticiens. Nous renvoyons au livre de Claudine Humblet qui développe cette problématique. La voici résumée par l'auteur qui s'appuie sur les concepts-clés de l'esthétique néo-plastique: « la réunion de la "positivité" et de la "négativité" exprimait "l'unité" originelle ou le "repos" (...) Le "rapport de position" de l'angle droit, symbole du "rapport originel" dans lequel tous les contraires sont unifiés, recelait le rapport de "l'extrême un et de l'extrême autre", de "l'intérieur et de l'extérieur" (...) ». CL. HUMBLET, *Le Bauhaus*, Éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1980, p. 175.

⁴ B. ZEVI, *Storia dell'Architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1955, p. 31.

⁵ Nous allons analyser ceci élément par élément mais ce n'est, bien sûr, que le système entier qui permet la compréhension de chacun de ces éléments. Dans la perception d'ensemble, en effet, le système se donne immédiatement dans une perception globale, d'un seul coup ou presque. L'explication argumentée du fonctionnement de ce système suppose un ordre abstrait, successif, différent, donc, de celui de l'intuition qui tend à tout percevoir simultanément, hors d'une progression linéaire.

ques comme des surfaces noires avant d'être lues comme éléments constructifs (vides dans un plein). Leur unité tectonique s'est réduite essentiellement à deux « absolus plastiques » : le noir et le blanc. Pour faire percevoir la fenêtre comme surface, il est évidemment nécessaire de supprimer les reflets car s'il y en a, la surface se donne comme un miroir. Ce dernier, en reflétant l'espace, le réintroduit dans l'objet : les bords de ce miroir délimitent alors un trou, une ouverture dans le mur — ce qui correspond bien schématiquement à la définition tectonique de la fenêtre. Cette suppression des reflets est ici obtenue par l'avancée du toit et du balcon et rend possible la perception de ces surfaces noires comme telles. Si, d'autre part, nous n'associons pas à ce noir l'idée d'un espace sombre, c'est parce que d'autres éléments, manifestement « non-vides », sont noirs eux aussi. Il en est ainsi de la mince poutrelle horizontale placée sous l'avancée du toit, ce qui empêche toute association noir/fenêtre.

D'une manière plus générale, ce type de travail architectural empêche d'associer une couleur à un élément tectoniquement signifiant. Considérons l'autre absolu plastique qui « compose » les fenêtres : les surfaces blanches des rideaux situés *juste* derrière la vitre. Ces surfaces blanches s'identifient dans la perception au blanc du mur et à celui du balcon, deux éléments de nature tectonique bien sûr *opposée* à celle de la fenêtre. De plus, l'identité de couleur entre ces deux éléments ne permet presque plus d'isoler le balcon du mur blanc, ni par conséquent de percevoir encore ce dernier comme élément primordial de la façade. Remarquons rapidement qu'aucune distinction entre mur et balcon n'est apportée par des moulures ou des bandeaux. De la même manière, la couleur blanche n'affirme pas le mur en tant qu'élément tectoniquement signifiant. Elle ne nous présente pas le mur dans sa nature statique : c'est en effet aussi la couleur des rideaux, étrangers par essence au corps architectural, et disposés juste derrière la fenêtre, sans retrait en profondeur, de façon à apparaître en continuité maximale avec le mur. Fenêtres et mur annulent donc mutuellement leur identité tectonique en ne se différenciant pas l'un de l'autre.

Ce que Rietveld cherche ici, c'est bien, en général, à établir un maximum de continuités plastiques entre les éléments de nature différente : statique/non statique, vides ou pleins (le rideau appartient au « vide ») et entre deux éléments pleins mais de statut différent : mur/balcon, élément portant ou porté. En interprétant cette façade dans ce sens, nous pouvons donc considérer que la couleur blanche ne se pose pas comme propriété intrinsèque du corps architectural, qu'elle n'est pas la caractéristique visuelle de ce corps puisque nous sommes amenés à l'associer à des éléments de nature tectonique opposée.

Si la fonction tectonique des éléments est niée par cet usage *associatif* de la couleur, elle peut l'être aussi par ce qui apparaît, du point de vue de l'architecture traditionnelle comme des « contradictions » ou tout au moins des ambiguïtés constructives. C'est ce qui se passe avec les minces poutrelles colorées verticales et horizontales. Qu'elles soient jaunes, rouges ou noires, elles semblent obéir à un comportement tectonique indépendant du bâtiment lui-même, ou, plutôt, à un comportement non-tectonique. On voit qu'elles s'arrê-

tent avant de rejoindre le sol (montant blanc) ou bien dépassant les plans de ce qu'elles devraient, « normalement », soutenir (montant jaune)⁶.

Le jeu des poutrelles et montants colorés montre aussi que Rietveld a délibérément cherché à nier les différences entre tous les niveaux de la construction. On peut, en effet, observer une apparente anarchie dans la superposition des montants. Étant donné que la perception postule naturellement la continuité d'une configuration de même forme et de même couleur, il en découle que si celle-ci est interrompue par une autre forme, l'œil la prolonge pour ainsi dire « en pensée », pour en faire un élément continu *sur* lequel passe la seconde forme ; il introduit donc un élément de spatialité. Ici, les positions respectives des montants et poutrelles et leur position par rapport aux autres éléments (mur, balcon, rideau) composent un ensemble de passages dessus-dessous dont il est impossible d'établir la cohérence spatio-constructive. À l'étage supérieur, les montants et poutrelles noires se trouvent tantôt contre la vitre, tantôt s'en écartent pour laisser, par exemple, s'intercaler le montant rouge. À l'étage inférieur, la poutrelle rouge semble passer derrière le montant blanc, lui-même associé spatialement au rectangle du rideau blanc, ce qui est évidemment « absurde » en termes constructifs. L'« incohérence » spatiale des éléments, qui composent un réseau d'entrelacements « impossibles » en fonction de l'ensemble, entraîne ainsi, par une sorte de choc en retour, une absence totale de spatialité perspective, au sens large du terme. Le domaine du constructif cède aussi de cette façon la place à un règne purement plastique.

Bien entendu — et cela ressort de ce qui vient d'être dit — le sort du constructif et celui de la spatialité vont de pair. La mise en cause de l'un implique celle de l'autre. Si le dispositif des montants et poutrelles ne forme pas en lui-même une unité constructive ni une structure spatiale possible, il ne peut davantage s'intégrer dans l'espace ambiant. Nous retrouverons d'ailleurs ce phénomène.

La *Maison Schröder* se présente visuellement comme un tableau de Mondrian, puisqu'un primat absolu est accordé au système des oppositions plastiques, à la conception du *plan* selon ses lois propres. L'élément-pivot de cette déconstruction architectonique est un usage particulier de la couleur que l'on pourrait qualifier de « picturaliste ». Rietveld, appliquant à l'architecture les principes de la peinture de Mondrian, ne propose plus aucune mise en scène architectonique ou spatiale. Ce combat contre la spatialité et la tectonicité ne se limite pas à la façade mais s'étend aussi à l'ensemble extérieur de l'édifice (fig. 3).

⁶ Le fait qu'ils soient abstraits renforce leur caractère totalement autonome par rapport à la construction.



Fig. 3. G. Th. Rietveld, *Extérieur de la Maison Schröder*, Utrecht, 1924.
Cl. in: FRIEDMAN (Éd.), *De Stijl: 1917-1931, Visions and Utopia*, Phaidon Oxford, 1982, p. 141.

L'ensemble extérieur de la *Maison Schröder*

Ce qui semble fondamental dans cet ensemble, c'est la « destruction de la boîte au moyen de plans horizontaux et verticaux »⁷. La maison est le résultat de l'assemblage de tous ces plans. Nous n'avons aucune difficulté à percevoir cet assemblage comme un ensemble ordonné. Par contre, tout semble fait pour que l'on ne puisse pas l'appréhender comme un corps dans l'espace. En effet, il ne s'offre pas, ou même il se refuse, à une interprétation visuelle perspective. Ceci provient du fait que, dans la mesure où il ne présente pas de symétrie entre ses parties, il est impossible de déceler entre elles des rapports de proportionnalité. Le regard ne peut, dès lors, mesurer les déformations occasionnées par le point de vue, et le volume apparaît comme étranger à l'espace. En outre, ce jeu est accentué par la disparité des hauteurs des plans verticaux et des montants composant les façades.

Nous pourrions ici répéter l'analyse appliquée à la façade. Ici aussi, une même couleur s'étend sur des plans de nature tectonique différente et sur des plans situés à plusieurs niveaux de profondeur. Les éléments les plus intéressants et neufs par rapport à ceux de la façade sont l'effet particulier qu'instaure le montant jaune vertical et le jeu créé au niveau de l'arête qui réunit les deux façades.

⁷ CH. NORBERG-SCHULZ, *La signification dans l'architecture occidentale*, Éd. Mardaga, Bruxelles, 1977, p. 336.

Le long montant jaune (fig. 3, à gauche sur le cliché) est évidemment bien en retrait de la façade côté jardin (à droite) puisqu'il appartient à la façade principale côté rue. Néanmoins, nous le voyons dépasser le niveau du toit de cette façade côté jardin. Ce montant empêche ainsi de composer l'articulation des deux façades en fonction de la perspective puisqu'il annule en quelque sorte le rétrécissement perspectif de la façade côté rue. De même, le plan du mur gris qui vient escamoter l'arête formée par ce plan gris et le plan blanc voisin empêche la saisie visuelle de l'angle du cube que constitue très grossièrement la maison. Cet escamotage a immédiatement comme résultat qu'il n'est plus possible d'appréhender visuellement la place et le rôle exacts du pan de mur blanc. Celui-ci ne tient plus dans l'espace, oscillant constamment entre deux parallélismes (ou perpendicularités) spatio-constructifs *contradictaires*. Il sera soit perpendiculaire au plan gris en L renversé de la façade côté jardin, soit parallèle au plan du spectateur (dans ce cas, l'œil interprète le plan blanc reliant les deux façades comme s'il était perpendiculaire aux plans blancs des avancées du toit et du balcon). Un tel jeu sur les profondeurs et la position virtuelle des éléments constitutifs s'opère aux dépens de toute logique constructive et spatiale. Dans la *Maison Schröder* les plans ne sont pas agencés comme les faces d'un corps constitué mais bien comme de simples formes. Nous sommes donc en présence d'un pur constructivisme de la *forme* ignorant volontairement et de façon systématique les lois du *corps* architectural. Il n'y a plus en réalité que des éléments abstraits qui se structurent dans l'espace ambiant sans aucune fusion ou communication avec ce dernier. Bien plus, chacun des deux milieux (abstrait et ambiant) répond à une logique différente. Il existe un rapport de négation entre l'espace ambiant (tel qu'il est déterminé principalement par les maisons voisines) et la structure de la maison qui en dérègle la perception. La lecture de l'un exclut donc, au moment même, l'existence visuelle de l'autre.

L'espace intérieur

Le souci de réformer complètement les conceptions fondamentales de l'architecture s'étend de la même façon à l'espace intérieur des bâtiments. Celui-ci a fait l'objet de spéculations et d'expériences systématiques et novatrices. L'esthétique néo-plastique, on le sait, ne se borne nullement au domaine pictural proprement dit. Celui-ci n'est au fond qu'un laboratoire où s'élabore une réglementation formelle de l'ensemble du cadre de vie, et le monde des objets est appelé à lui obéir. Mondrian lui-même énonçait cette nécessité de modifier fondamentalement l'espace d'habitation et les rapports qu'il doit entretenir avec les objets. « Dit (het binnenhuis) moet niet langer een opeenstapeling van vertrekken zijn, gevormd door vier muren met niets dan gaten voor deuren en vensters, maar een constructie van vlakken in kleur en niet kleur, die samengaan met de meubels en gebruiksvoorwerpen, die niets op



Fig. 4. G. Th. Rietveld, *Espace intérieur de la Maison Schröder*, Utrecht, 1924.
 Cl. in: FRIEDMAN (Éd.), *De Stijl: 1917-1931, Visions and Utopia*, Phaidon Oxford, 1982, p. 145.

zich zelf moeten zijn dan samenstellende elementen van het geheel»⁸. Voyons donc comment se caractérise cette construction de plans colorés du point de vue de la spatialité.

Van Doesburg nous met sur la voie lorsqu'il déclare que si l'architecture demeure finalement toujours une plastique constructive *fermée*, la peinture permet néanmoins d'obtenir une plastique *ouverte* grâce à une représentation plane de la couleur⁹. Il faut insister ici sur le fait que c'est bien l'usage de la couleur en *à-plats* qui permet d'obtenir cette «ouverture». Le rôle spatial du trompe-l'œil classique, qui ouvre par le moyen de la représentation perspective une face du «cube» sur l'extérieur, consiste en fait à confirmer ce que van Doesburg appelle la «fermeture» de ce «cube» c'est-à-dire sa spatialité perspective. Ce rôle du trompe-l'œil est le même que celui de la fenêtre dont Mondrian veut justement affranchir l'architecture. Ce que vise van Doesburg, c'est au contraire l'ouverture du «cube» *lui-même* ou, si l'on veut, son *éclatement*. Le système appliqué ici (fig. 4) est globalement identique à celui mis en œuvre pour l'extérieur de la maison, tout en étant encore plus complexe car il rencontre des impératifs qui ne jouaient pas pour l'extérieur de l'édifice.

⁸ «L'intérieur de la maison ne peut plus être un entassement de pièces formées de quatre murs, avec rien d'autre que des trous pour les portes et fenêtres, mais une construction de plans en couleur et non-couleur qui conviennent aux meubles et objets d'usage courant, lesquels ne doivent rien être en eux-mêmes que des composantes de l'ensemble». Cité par S. POLANO, *De nieuwe kleurbeelding in architectuur. Beschouwing over De Stijl*, in: *Kleur en architectuur*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1986, p. 91.

⁹ TH. VAN DOESBURG, *Naar een beeldende architectuur*, Socialistische Uitgeverij, Nijmegen, 1983, p. 10.

En effet, surfaces et tracés rectilignes ne sont plus « simplement » peints sur les murs mais constituent des éléments meublant la pièce elle-même comme, par exemple, le bord noir de la porte coulissante blanche. Par ailleurs, sol et plafond acquièrent le même statut pictural anti-tectonique que les murs. La tentative de lecture de la surface « sol » semble totalement « désespérée » puisque les zones colorées ne sont plus présentées sur les plans de même niveau mais sur des plans parallèles, étagés entre le sol (carrés rouges, noirs...), la surface d'une table basse (bleue), le siège d'une chaise (blanc) ou encore le dessus du lit (jaune). La construction par zones colorées envahit l'espace intérieur lui-même conformément à ce que prônera Mondrian. Comme pour l'extérieur de l'édifice, le travail consiste à éviter ou à rompre toute proportionnalité par laquelle un espace perspectif unitaire pourrait se constituer. Pour ce faire, Rietveld a eu soin, ici aussi, d'éviter toute symétrie entre les divers éléments et d'instaurer des correspondances entre des éléments de nature spatio-tectonique différente. Un soin particulier est apporté au traitement du rapport entre le sol, les murs et le plafond : chacun de ceux-ci se réduit à un assemblage de rectangles colorés et chacune des couleurs utilisées se retrouve à la fois sur les plans verticaux et horizontaux. Cette intention s'exprime de façon manifeste sur les projets en couleur pour l'aménagement intérieur de la maison¹⁰. On peut notamment y relever un détail tout à fait significatif : Rietveld a eu soin de présenter les bords de la lucarne centrale dans des tons différents, de manière à briser l'unité volumique de celle-ci. Remarquons ici que Rietveld avait expérimenté un autre procédé pour obtenir le même résultat dans une maquette pour une exposition à Berlin en 1923 ; là, de grands rectangles colorés se disposaient sur les murs et le plafond en passant d'un mur à l'autre¹¹.

Cette lecture anti-perspective empêche ainsi toute construction visuelle du « cube » et, plus encore, d'un volume « orienté » (bas-haut, sol-plafond)¹². En allant plus loin, on pourrait considérer que l'effet spatial général produit par un tel ensemble est au fond l'éclatement visuel du « cube » ou du volume constituant l'espace intérieur de la maison. L'intuition préalable du spectateur qui appréhende l'espace s'attend toujours à trouver visuellement le volume dans lequel il se trouve physiquement (comme c'est le cas dans toutes les architectures qu'il a pu expérimenter jusqu'alors). Or, comme il ne peut trouver, ici, cette présence visuelle de l'espace vécu, il doit en quelque sorte postuler que ce « cube » s'est trouvé là et qu'il subit actuellement un éclatement ou un éva-

¹⁰ Voir la *perspective de l'intérieur de la Maison Schröder* de Rietveld présenté dans le catalogue *Kleur en architectuur*, *op. cit.* (n. 8), p. 64.

¹¹ Voir la reproduction, *ibid.* (n. 10), p. 80.

¹² C'est ce qui a fait dire à L. Dalrymple-Henderson qu'un tel traitement de l'espace intérieur tendait à « libérer (l'architecture) de la force de gravitation » (*Théo van Doesburg, « La quatrième dimension » et la théorie de la relativité, durant les années 20*, in : *L'art et le temps. Regard sur la « quatrième dimension »*, Société des expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1984, p. 200).

nouissement, lequel se reproduit au fur et à mesure que la perception continue. Le résultat final est alors la suggestion d'une sorte d'espace éclaté, produit de l'explosion visuelle de l'espace tridimensionnel. Ceci nous ramène certainement à la problématique de la « quatrième dimension », chère aux peintres des deux premières décennies de ce siècle¹³, et dont la *Maison Schröder* apparaît comme une mise en œuvre architecturale.

Pendant la lecture anti-perspective connaît une limite. Celle-ci est déterminée par le fait que l'architecte a voulu que les *objets* — tels que la table, la banquette, le piano — qui se trouvent dans l'espace des pièces restent visuellement ce qu'ils « sont ». Ces différents objets, n'étant pas eux-mêmes soumis au processus général de décomposition tectonique, subsistent en quelque sorte comme des « exceptions » au sein du système. Parmi ces « objets », il faut même compter des éléments qui sont à mi-chemin entre les structures architecturales et les meubles proprement dits. C'est notamment le cas de la rampe noire qui entoure la cage d'escalier et des châssis de la verrière sous le puits de lumière¹⁴. Ces éléments rétablissent par eux-mêmes, *in extremis*, une certaine spatialité et une certaine unité « gravitationnelle », permettant en outre de lire la structuration bas-haut de la pièce puisque le plan où ils se situent doit nécessairement être le sol. On remarquera que ces exceptions ne se sont pas rencontrées dans l'analyse de la façade et on comprendra immédiatement pourquoi. Contrairement à l'intérieur de toute habitation, une façade ne suppose pas nécessairement un système de contacts entre les pures formes plastiques et les exigences concrètes de la vie, qui a naturellement toujours besoin d'objets d'espace et d'orientation. C'est pourquoi la domination de l'idéal néoplastique ne pouvait s'étendre sans limite que sur l'enveloppe extérieure de la maison.

Valeur esthétique et signification historique de la *Maison Schröder*

Si l'extrémisme esthétique de Rietveld peut aujourd'hui, d'un certain point de vue, paraître excessif ou étrange et, s'il peut sembler surtout hors de propos dans le domaine de l'architecture, nous pensons au contraire qu'il faut le considérer comme une expérience tout à fait fondamentale qui a marqué l'histoire de l'architecture de façon positive.

¹³ Voir à ce sujet L. DALRYMPLE-HENDERSON, in : *L'art et le temps. Regard sur la « quatrième dimension »*, op. cit. (n. 12) et IDEM, *The fourth Dimension and non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Princeton, 1983.

¹⁴ Pour Mondrian, cette tolérance envers les choses devait absolument être réduite au minimum. Il fallait toujours selon lui que celles-ci contribuent à l'harmonie de l'ensemble sans qu'aucun détail soit privilégié, faute de quoi, comme l'explique Yves-Alain Bois en citant Mondrian, « il détournerait l'attention par sa "particularité". (...) Certes, admet-il < Mondrian >, on n'a pas besoin de tout "mettre au carré" (un "service à dîner", par exemple, est bien obligé de comporter quelques courbes, mais il suffira de le dissimuler après usage) ». *Mondrian et la théorie de l'architecture*, in : *Revue de l'Art*, n° 53, 1981, p. 49.

Hans Sedlmayr avait déjà perçu, dans l'architecture du XX^e siècle, cette tendance caractéristique à l'anti-tectonisme. Mais il l'interprétait, quant à lui, comme une « perte » fondamentale et comme un symptôme de déchéance métaphysique et culturelle. Pour lui, il s'agit bien d'une esthétique décadente qui témoigne essentiellement de l'oubli de Dieu ! Umberto Eco n'a pas mâché ses mots en évoquant le discours de Sedlmayr dans *Verlust der Mitte*¹⁵ et en analysant les vices intellectuels et la « philosophie grotesque »¹⁶ sur lesquels il repose. Et nous pensons en l'occurrence que cette critique, si virulente qu'elle soit, n'est pas déplacée¹⁷.

La *Maison Schröder* est un véritable chef-d'œuvre qui n'a rien à envier à l'architecture classique quant à sa valeur esthétique, ni quant à la profondeur des motivations qui l'ont inspirée, ni quant à sa portée historique. En effet, sa valeur lui vient de la cohérence extrême et de la qualité d'invention avec laquelle elle met en œuvre l'idéal de négativité à l'égard de la spatialité perspective et de la tectonicité, composantes fondamentales de toute architecture. Nous pensons qu'il faut même se garder d'idées un peu faciles concernant le caractère inhabitable ou insupportable d'une architecture qui ne respecte pas les attentes « naturelles » de l'intuition : l'étrangeté spatio-tectonique peut apparaître comme une valeur d'attrait et de séduction esthétique capable de contrebalancer ces attentes ou de les faire jouer dans une expérience architecturale du plus haut niveau.

Nous ajouterons enfin que la contestation néo-plastique des attentes « naturelles », c'est-à-dire traditionnelles, de l'intuition en matière d'architecture permet aussi en retour une prise de conscience de celles-ci. Ce n'est sûrement pas un hasard si une esthétique fondée sur la stricte satisfaction des attentes humaines et sur le respect rigoureux de la fonction des espaces et des choses naquit à cette époque avec le Bauhaus et se développa par la suite (que l'on pense par exemple à Le Corbusier et au design) ; ces deux tendances opposées sont en fait complémentaires.

¹⁵ H. SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Otto Müller, Salzburg, 1953, 268 pp.

¹⁶ U. ECO, *Le cogito interruptus*, in : *La guerre du faux*, Grasset, Paris, 1985, p. 316.

¹⁷ Naturellement, cette critique est appropriée si elle vise spécifiquement la « philosophie » de Sedlmayr ; mais cela ne doit pas faire oublier ses remarquables qualités d'historien de l'art, qui se sont illustrées avant tout dans le domaine de l'art des siècles plus anciens.

LA SCULPTURE, ART OU JEU INTELLECTUEL?

CATHY LECLERCQ

La sculpture n'est plus ni statue, ni monument, ni objet ; elle pose clairement la question de sa fonction et met en exergue les limites ontologiques de sa forme. La notion de sculpture s'effondre.

Lorsque la sculpture échappe à toute définition, lorsqu'elle n'est réductible à aucun schéma connu, lorsque pour pallier sa déconstruction il ne semble plus rester que des justifications esthétiques, sommes-nous pour autant devant l'interrogation impressionnante, n'y a-t-il plus de sculpture ?

La sculpture contemporaine remet en cause certains principes qui lui avaient servi de base, rompt ostensiblement avec les discours historiques traditionnels et va jusqu'à se condenser en un jeu dialectique ; le spectateur ne tourne plus qu'autour d'une idée¹.

Cette expression, tout en étant l'aboutissement d'une tendance « conceptualisante » reste un cas extrême plutôt qu'exemplaire et souligne l'intérêt et l'urgence d'une redéfinition de la sculpture.

D'autres œuvres, comme par exemple celle de Bernd Lohaus, peut-être moins excessives ou moins radicales, posent le problème de la signification du mot sculpture, à revoir dans un sens élargi, qui devra prendre en compte des

¹ C'était le cas d'une exposition où ne subsistait plus que des paroles, des idées relatives à l'espace et aux matériaux. *Sculpture. Lawrence Wiener*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (L'Arc), Paris, 1985.

nouvelles perspectives, déterminées autant par le choix du matériau et par des contingences techniques que par une « problématique existentielle et phénoménologique »².

Parce qu'il est plus aisé, pour appréhender cette question ou plus exactement pour en dévoiler quelques facettes, de partir du particulier, j'ai choisi, très subjectivement³, certaines œuvres de Bernd Lohaus. Si ces dernières suscitent polémiques et controverses, elles n'ont pas pour autant le monopole de la rupture.



Une cassure importante, apparue avec Picasso (fig. 1)⁴, avec Laurens, Depero, Baranoff-Rossine, Arp, Tatline, Gabo, Pevsner..., nous oblige à reconsidérer les principes fondamentaux qui régissaient la sculpture depuis des siècles.

La sculpture se disloque, la masse éclate et la notion de bloc, si elle existe encore, ne se définit pas comme résidu classique réactionnaire mais s'impose comme un principe archétypal.

Du bloc, écarté puis redéfini, à l'espace, comme véritable substance de la sculpture⁵, s'agence très vite une nouvelle grammaire qui remet radicalement en cause le caractère narratif et normatif de la sculpture.

L'espace, en tant que constituant majeur de l'expression sculpturale, ou l'espace dépositaire de qualités sémantiques spécifiques, n'est plus aliéné à la matière. Il fusionne avec elle, suggère des possibilités de dialogue plein-vidé non encore explorées et oriente tout un pan de la sculpture contemporaine vers « le dessin dans l'espace ».

² *Art Actuel en Belgique et en Grande-Bretagne*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 31 mars - 29 avril 1979, texte: Florent BEX, p. 117.

³ Mon choix de départ, subjectif, se trouve renforcé par le fait que Bernd Lohaus a été un élève de Joseph Beuys et il n'est pas possible de parler de la sculpture de ces 15 dernières années sans évoquer le nom de Beuys, qui a reconsidéré l'esthétique et les schémas de pensée (cf. : *Joseph Beuys*, Martin Gropius Bau, Berlin, 20 février - 1^{er} mai 1988).

⁴ L'on tend à considérer que la sculpture d'assemblage de Picasso et plus particulièrement la « Guitare » datée de 1912, a fait table rase de toute l'histoire de la sculpture occidentale et préside à la naissance de l'époque moderne. Cf. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art Moderne, Paris, 3 juillet - 13 octobre 1986, divers auteurs.

⁵ N. GABO et N. PEVSNER : « Nous disons : l'espace et le temps sont nés pour nous aujourd'hui. L'espace et le temps sont les seules formes dans lesquelles se construit la vie et dans lesquelles par conséquent il faudrait construire l'art », Moscou, 5 août 1920. Manifeste réaliste.

Fig. 1.
Pablo PICASSO, *Guitare* (1912),
77,5 × 35 × 19,3 cm.
Museum of Modern Art, New York.
Photo cat. *Qu'est-ce que
la sculpture moderne?*,
Paris, Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne,
3 juillet - 13 octobre 1986.

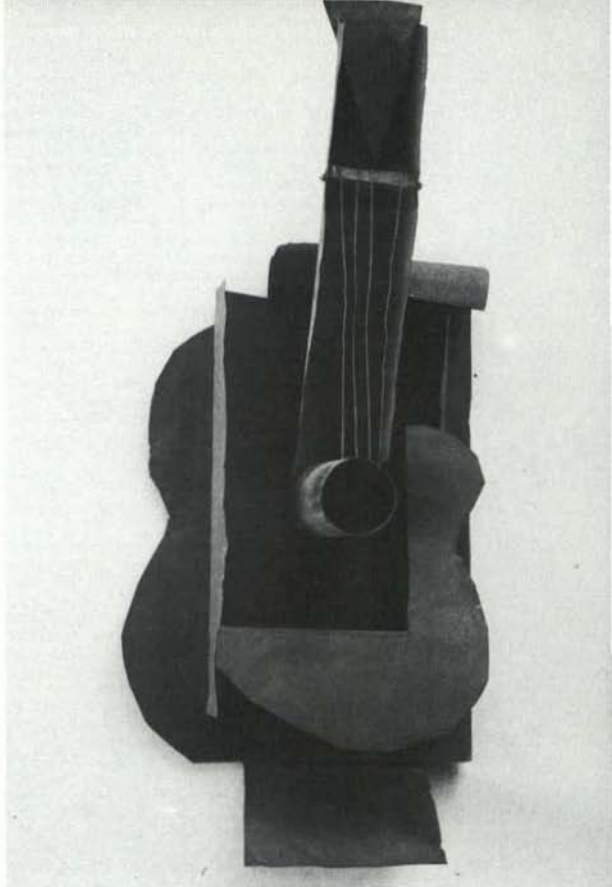


Fig. 2.
Bernd LOHAUS, *Bei* (1980),
127 × 20 × 8 cm.
Photo cat. *Bernd Lohaus*,
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles,
21 juin - 28 juillet 1985.



Tous ces éléments associés au choix du matériau (par exemple, la tôle, le carton, le fil de fer, l'acier, le plastique, la ficelle, l'espace⁶ ou la lumière⁷) font nécessairement appel à d'autres codes. Les valeurs référentielles changent et les clivages se déplacent ou disparaissent. L'écart entre peinture et sculpture par exemple s'amenuise sensiblement et, par là même, remet en cause les catégories.

Au niveau de leur vocabulaire formel certaines œuvres font appel autant à l'espace et au volume (propre au langage sculptural) qu'à la surface et la couleur (plutôt caractéristiques du langage pictural). Dès lors, le territoire de la sculpture s'élargit considérablement et induit de nouvelles relations, notamment avec le spectateur. Parmi les différentes problématiques spatiales qui s'élaborent, toutes avec des moyens divers, tendent à se libérer d'un espace purement esthétique pour agir dans un espace considéré en tant que réalité vécue. Le rapport avec le public s'en trouve bouleversé.

À partir de cette cassure, de nouvelles transformations ont été apportées à la notion de sculpture, transformations qui permettent aujourd'hui d'envisager cette expression sous des angles aussi inattendus que multiples.

*
* *

L'éclectisme est peut-être ce qui caractérise le mieux l'expression tridimensionnelle contemporaine.

Mais néanmoins, dans ce vaste champ d'innovations, on voit poindre par-ci par-là quelques fils conducteurs communs à différentes tendances. L'œuvre de Bernd Lohaus, dans certains de ses aspects, contient des éléments de réflexion significatifs qui trouvent dans d'autres réalisations un écho plus large.

À partir de là, et sans beaucoup de distance, on peut développer une approche, un questionnement, qui font figure de structure plus ou moins commune et qui rencontrent quelques-unes des préoccupations récurrentes du moment. Certaines lignes de force peuvent être dégagées comme par exemple l'importance des idées, la nature du support ou l'intervention du langage comme matériau.

⁶ Le verre et le plexiglas (induisant un répertoire de formes précises), considérés à partir du constructivisme comme matériaux, auront comme corollaire l'idée d'un espace qui n'existe plus uniquement comme lieu de projection de la masse ou comme l'a écrit Gabo «comme abstraction logique ou comme idée transcendante, l'espace est devenu un matériel malléable». Il est devenu une réalité». À partir de sa technique du métal soudé, Gonzales appréhende aussi l'espace comme matériau et l'exprime à travers le langage de «l'écriture dans l'espace». Cette expression abolit les notions de volume et de masse et intègre l'espace dans la sculpture comme matériau au même titre que le fer.

⁷ La lumière, présente déjà dans la sculpture constructiviste — et cela par l'emploi de verre et de plexiglas —, s'affirme comme matériau unique chez Dan Flavin par exemple. Avec ses tubes de lumière fluorescente, il met en évidence la relation entre une structure fondamentale, l'environnement et le matériau industriel. D'autres manières d'utiliser la lumière se retrouvent chez Schöffer, Sonnier, Kowalski, Morellet, Antonakos...

Bernd Lohaus⁸ condense sa pensée dans l'expérience conjugulée de la langue et de la matière (le bois, le béton ou la pierre) (fig. 2).

S'il est malaisé de saisir son œuvre, et la sculpture contemporaine en général, c'est peut-être parce que cette notion n'existe plus en tant que repère visuel stable, ni en tant que cadre de référence lié à un schéma culturel.

L'espace lui-même, reconsidéré, s'articule en fonction de relations structure-signifié. Dans ce contexte, l'introduction de mots alliés au support contribue à renforcer l'idée de la présence d'un espace mental. Il s'agit de sculpter avec des mots et avec du sens.

L'œuvre est vécue autant comme expérience physique que comme réflexion autour d'un concept. Les mots, revêtus d'une présence morphologique différente parce qu'écrits à la craie, au fusain ou entaillés dans le bois, ne sont pas des prétextes et n'induisent pas forcément l'idée d'un discours théorique remplaçant l'art. Ils procèdent plutôt d'une dialectique complémentaire. Les mots et les matériaux acquièrent une signification supérieure se substituant au réel objectif du monde. Il n'y a plus de scission entre les mots, impalpables, qui se situent au-delà du concept, et le bois, le béton, la pierre, réalités plastiques tangibles.

Deux langages différents se retrouvent et fusionnent pour déterminer une action marquée par une certaine forme de temporalité.

Le choix de la matière, du lieu, d'une structure d'assemblage marque une certaine activité qui s'inscrit dans le cadre de l'exposition ou de la manifestation temporaire, et la prolonge. Les relations — avec le mur, la matière, l'espace, le mot, la couleur — renvoient aussi, explicitement ou implicitement, à la durée⁹.

Si le bois, la pierre, le béton, le papier apparaissent parfois comme support de la pensée — l'élément matériel sur lequel affleure l'idée — les matériaux possèdent aussi une intégrité, une existence physique et plastique qui leur est propre (fig. 3).

Le matériau met en jeu une dichotomie. Il se présente comme substrat matériel anonyme et se manifeste aussi comme dépositaire de tout un passé¹⁰.

Il a intégré une histoire du quotidien, une histoire anecdotique mais il en a inclus une autre aussi, plus essentielle, celle de la notion de sculpture éclatée.

⁸ Bernd Lohaus est né à Düsseldorf en 1940. Il vit et travaille à Anvers depuis 1966.

⁹ Une pièce disposée contre un mur est prolongée par la couleur. Le rapport au lieu est pour Bernd Lohaus très important. « Ainsi les pièces qui sont maintenant revenues dans l'atelier sont incomplètes ; une partie est restée sur le mur du musée. Sans relation je trouve qu'il n'y a presque rien ». B. LOHAUS, in: *Entretien avec Bernard Marcelis*, in: *Artistes*, n° 6, Paris, octobre-novembre 1980, p. 24.

¹⁰ Lorsque Lohaus utilise du bois, c'est très souvent du bois de récupération : « J'ai différentes sources : marchands de matériaux, bâtiments démolis, des gens qui trouvent des pièces de bois le long de l'Escaut, etc. ». B. LOHAUS in: *Entretien avec Bernard Marcelis*, in: *Artistes*, n° 6, Paris, octobre-novembre 1980, p. 24.



Fig. 3.
Bernd LOHAUS, *Plus jamais* (1980),
112 × 104 cm.
Photo cf. Fig. 2.

La sculpture ne fonctionne plus de manière traditionnelle; les règles du jeu ont été modifiées mais la nouvelle lecture qui s'impose ne réduit pas l'acte créateur à l'expression d'une préférence. La forme, acceptée telle quelle, devenue presque un archétype, établit un dialogue avec le mot — lorsque celui-ci est présent — et l'environnement (fig. 4).

La matière peut être muette, d'un mutisme total, et n'exister qu'à travers la perception du spectateur. Mais elle peut aussi aboutir à un déploiement de sens qui se définit comme une tentative de déstructuration du langage plastique tridimensionnel. Cette distanciation fondamentale — par rapport à la représentation du réel — qui caractérise la « sculpture » contemporaine passe entre autres par le minimalisme, l'arte povera et l'art conceptuel.

Deux niveaux de signification coexistent et se superposent; la matière et l'écriture. Le vocabulaire intrinsèque de l'œuvre s'élargit.

Le mot, l'écriture n'est pas uniquement un graphisme, c'est aussi le réceptacle de différentes correspondances analogiques.

Écrire n'est pas un acte accessoire ou secondaire, c'est un dialogue, simple, mais qui va à l'essentiel. Les mots, inscrits sur le bois, la pierre ou le papier adhèrent aux matériaux, s'intègrent à une même structure mentale, à une même expression. Ich, Du/ Bei/ Nur/ Noch, Doch/ In, Dem, Zu, Dir/ Plus

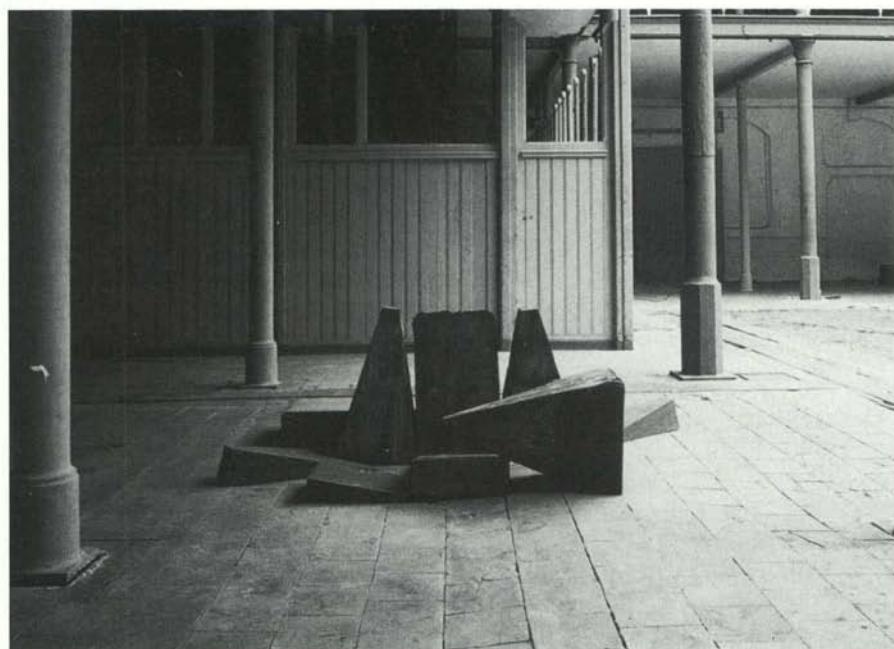


Fig. 4. Bernd LOHAUS, *Sans titre* (1987), 66 × 189 × 139 cm.

Photo cat. Jef Geys, Bernd Lohaus, Guy Mees, Philippe Van Snick, Lille, Quai du Wault; Dunkerque, Ecole régionale des Beaux-Arts Georges Pompidou, 1987.

jamais/ Nichts/ Ich, Anny¹¹ expriment des relations libres de toute description limitative (fig. 5).

Les pronoms, les noms, les locutions sont entourés d'ambiguïté. Ils sont la trace, l'affirmation d'une implication personnelle intense tellement dépouillée, qu'ils n'ont pour toute valeur que leur sens le plus strict, le plus littéral; et en même temps, ils permettent une appréhension plus libre de leur acception; ils appartiennent à tout le monde.

Moi, ce pronom, précis et vague, parce qu'il peut être un labyrinthe dans lequel la pensée vient se perdre, n'est pas prisonnier de son sens, il ne se délimite pas par rapport à un schéma de pensée rigide. *Moi*, c'est Bernd Lohaus mais c'est aussi n'importe qui, parce que ce mot appartient à chacun de nous. L'artiste ne clôt pas sa réalisation par une signification exclusive; le spectateur peut pénétrer dans l'espace mental de l'œuvre. Le mot a une connotation universelle. Le matériau, le bois est tout à la fois support et expression. *Moi*, c'est

¹¹ « Quand je suis seul je dialogue avec moi-même. J'enlève des choses superficielles qui sont très neutres et très banales. C'est un vocabulaire essentiel. On pourrait presque dire que c'est un portrait de famille lorsque j'écris Ich, Anny. C'est comme autrefois l'autoportrait de l'artiste ou l'artiste posant avec sa femme », *ibid.*, p. 24.



Fig. 5. Bernd LOHAUS, *Nichts* (1979), 140 × 210 cm.
Photo cf. Fig. 2.

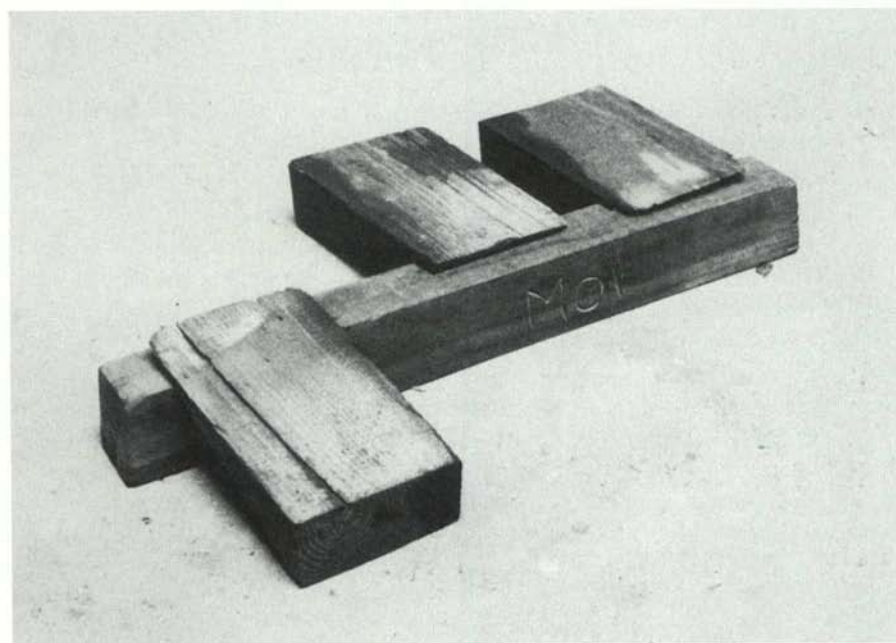


Fig. 6. Bernd LOHAUS, *Moi* (1985), 13 × 95 × 77 cm.
Photo cf. Fig. 2.

l'image d'une relation, c'est un espace humain qui crée une situation cognitive proposant une idée de l'existence que l'imagination peut transformer. *Moi*, c'est aussi l'expression d'une vie affective. Concerné par le minimalisme, fasciné par le concept et effleuré par l'arte povera, l'œuvre de Bernd Lohaus, replacée dans la dimension historique contemporaine pourrait apparaître froide si l'artiste n'introduisait le discours de la vie quotidienne à peine sentimentalisé. Dans ce contexte, le choix des matériaux n'est pas innocent; les objets, les poutres de bois, laissés à l'état brut jouent comme les reflets irrésistibles d'une sensibilité et introduisent la notion d'autobiographie (fig. 6).

S'agissant de mots, d'idées et de matériaux, nous assistons à un dialogue qui oscille entre deux pôles d'attraction et qui débouche sur la création d'une structure spatiale et mentale complexe. Les mots, fragiles¹², suggèrent des idées, traduisent des émotions et sont les traces d'un questionnement d'autant plus important qu'il n'est pas fermé (les mots, mais surtout les phrases, ne sont pas fermés parce que leur sens n'est jamais épuisé). Il n'y a plus de frontière, de limite entre le mot et le support. « L'approche des mots est profondément plastique »¹³.

L'œuvre de Bernd Lohaus ne peut se circonscrire en quelques étapes successives, elle se caractérise plutôt par une progression qui s'exprime simultanément dans des médias différents. À travers ses réalisations in situ, ses dessins et ses sculptures, il est une constante essentielle: le rapport à l'espace. Le bois (le béton ou la pierre) n'est pas le seul élément utilisé par Bernd Lohaus, l'espace devient aussi matière. Visuellement, l'artiste nous propose une forme, avec ou sans intervention minime, et autour, un espace tangible, concret, physique qui interpelle et l'esprit et le corps du spectateur; l'espace, en étant une qualité particulière de l'œuvre, s'impose d'emblée à celui qui regarde.

*
* *

Si l'on peut évoquer l'intervention minimale de l'artiste, inversement proportionnelle à l'activité intellectuelle de pensée, la qualité subjective du support neutre, « impersonnel » tout en maintenant une référence à la sculpture, c'est parce que cette dernière a subi un glissement de signification — et c'est presque d'un glissement ontologique qu'il faudrait parler.

Une des tendances actuelles semble mettre en exergue une réduction des interventions au profit d'un approfondissement des organisations relationnelles.

La diminution d'une certaine forme d'engagement n'implique pas un abandon du contenu et du sens mais souligne une profonde mutation qui renvoie à des formes anti-traditionnelles.

¹² Fragiles aussi au sens physique du terme lorsqu'ils sont écrits à la carte.

¹³ Bart DE BAERE, in: *Bernd Lohaus*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1987, p. 8.

Proposer un schéma en vue d'une définition de la sculpture contemporaine paraît aléatoire, d'abord parce que son cheminement est multiple et sinueux, ensuite parce que la sculpture, en cherchant d'autres cadres de référence, multiplie ses expériences et ses limites sont sans cesse à préciser.

La sculpture moderne est-elle à la recherche de son identité, ou, ayant éliminé tout aspect spécifique, s'élabore-t-elle, jour après jour, à partir de postulats nouveaux qui ne font jamais totalement abstraction de l'apport antérieur puisque la modernité finira par apparaître comme une expression conventionnelle, ayant la force d'une tradition. Les modifications diverses, apportées à la notion de sculpture depuis les happenings et les environnements, en passant par les réalisations de Joseph Beuys, de Bruce Nauman, d'Ulrich Rückriem ou de Woodrow obligent à repenser ce concept intégralement et complètement.

La sculpture moderne est en décalage par rapport à notre sensibilité perceptive — alors que bien souvent l'intervention active du spectateur est requise —, comme si l'explosion des subjectivités rendait impossible toute recherche d'un dénominateur commun ou toute tentative d'analyse analogique.

La sculpture n'est plus réductible à un schéma esthétique unique, elle est multiple, spectaculaire ou séduisante, mais rendre compte uniquement par ce terme de son identité, c'est l'amputer d'une partie de sa cohérence, c'est la réduire à un système pragmatique. Même si certaines œuvres apparaissent comme provocatrices ou extrêmes, il n'empêche que ce concept recouvre autre chose qu'un exercice de style ou que la recherche incessante d'un défi. La sculpture, à travers un autre mode de fonctionnement, se pose comme phénomène et idée et, « dans ses plus beaux accomplissements, la créativité nous rappelle que la sculpture n'est pas un simple exercice historique ou culturel correspondant à un temps et à un lieu donné. C'est une quintessence d'expérience qui, pour perdurer, doit exister indépendamment de tout déterminisme historique, contextuel et circonstanciel »¹⁴.

¹⁴ Catalogue de l'exposition *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art Moderne, Paris, 3 juillet - 13 octobre 1986, p. 231.

LA DISSYMÉTRIE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE*

DANIEL BARIAUX

La notion de symétrie est utilisée dans le langage de tous les jours. On dira, par exemple, que tel bâtiment est symétrique lorsqu'un élément précis, comme une fenêtre et son ornementation, est répété de manière régulière au niveau de la façade. Si, dans le plan d'ensemble de la façade apparaît en plus une disposition particulière de la partie gauche et de la partie droite, une autre impression de symétrie peut apparaître : un plan théorique passant par le milieu divisera la structure architecturale en deux parties. Ce plan théorique agit comme s'il était un miroir qui fait correspondre la partie gauche à la partie droite de la même manière qu'il y a correspondance entre un objet et son image dans un miroir. Si on regarde un visage de face ou un violon, placé aussi de face, on verra de nouveau apparaître ce plan miroir qui relie la partie gauche à la partie droite. Mais un examen plus attentif du visage et du violon nous montre que le miroir n'est pas parfait : un grain de beauté ne se retrouve pas du côté gauche et, à la chanterelle du violon — corde fine et aiguë — correspond le *sol* épais et grave. Le visage perd-t-il sa symétrie par la présence du grain de beauté ? Le violon pourrait-il être amélioré par une disposition et un choix de cordes symétriques ? Ou bien, si les cordes ne sont pas symétriques, ne faudrait-il pas rendre la forme de la caisse totalement asymétrique pour mieux l'adapter à la disposition des cordes ?

* Cet article reprend l'exposé fait le 5 mars 1988 au Musée Instrumental de Bruxelles dans le cadre du Cycle de valorisation de la formation, organisé par la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie sur le thème : *Problèmes de l'interprétation des musiques du passé. De la facture instrumentale aux pratiques d'exécution.*



Fig. 1. *Aiguilles de quartz* présentant toutes une forme particulière et unique.

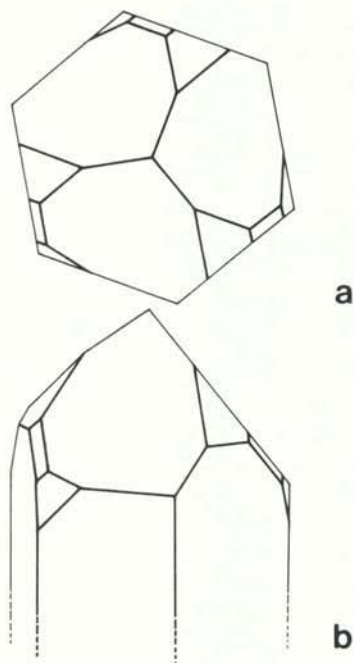


Fig. 2.
Modèle géométrique illustrant la symétrie du quartz; en «b», le modèle est vu de profil tandis qu'en «a», le point de vue du dessus fait bien apparaître la symétrie ternaire. Cet unique modèle géométrique est valable pour tout cristal rencontré dans la nature.

symétrie d'une espèce donnée et, d'autre part, l'infinie variété des formes manifestées par cette même espèce dans le monde physique.

Avant de quitter le domaine des minéraux, arrêtons-nous au cas des pierres précieuses. Certains minéraux naturels présentent une beauté particulière surtout lorsque la taille du joaillier magnifie les jeux de la lumière en favorisant des réflexions multiples sur les facettes. Pour le quartz, par exemple, il existe dans la nature de nombreux cristaux communs incolores. Mais dans des gîtes précis et rares apparaissent des variétés précieuses sous formes d'améthyste, de quartz rose, de quartz citrin, etc. Compte tenu de la grande valeur de ces minéraux précieux, on a voulu les synthétiser et les imiter en laboratoire et on s'est aperçu que le caractère précieux des pierres naturelles est principalement lié à l'existence de ce que l'on nomme des défauts cristallins. Ces défauts se manifestent par la présence d'impuretés ou d'irrégularités qui distordent la structure cristalline réelle par rapport à son modèle théorique parfait. Mais ces défauts ne peuvent exister en quantité et qualité quelconques : le caractère précieux de la pierre résulte d'une juste proportion quantitative et qualitative. En deçà de la proportion juste le minéral reste commun ; au-delà, il passe dans un autre état cristallin. Le réseau cristallin sans impuretés est symétrique tandis que la présence d'impuretés rend ce même réseau dissymétrique. Nous entendons alors par dissymétrie tout état d'une structure symétrique perturbée par des défauts mais où la quantité et la qualité des défauts laissent toujours apparaître la symétrie de départ. Si le désordre arrive à cacher la symétrie, nous parlerons alors d'asymétrie.

Nous constaterons ici les limites de notre langage et de nos modes de pensée puisque nous nous voyons obligés de spécifier la notion positive de pierre précieuse à l'aide de la notion négative de défaut cristallin, de désordre ou de



Fig. 3.
Foliotte de marronnier; la symétrie bilatérale de cette foliole n'est rigoureuse qu'idéalement. Dans la réalité, la nervure centrale n'est pas rectiligne, la correspondance entre nervures secondaires n'est pas exacte, etc...

De nombreuses questions peuvent naître par rapport à la notion de symétrie. Pour bien préciser les choses, nous commencerons par caractériser la notion de symétrie en choisissant des exemples issus du monde minéral. En passant ensuite aux règnes végétal, animal et humain, nous verrons comment s'élargit la notion de symétrie et comment elle peut s'articuler dynamiquement avec la notion de dissymétrie. Nous serons alors en mesure d'émettre quelques idées relatives à la dissymétrie des instruments de musique en tant qu'œuvre d'art.

De tout temps, les cristaux ont fasciné les humains. L'existence dans la nature de solides limités par des assemblages de faces planes contraste fortement avec celle de solides à formes quelconques. Les minéralogistes et les cristallographes ont étudié avec grande rigueur les lois de la symétrie des minéraux et des cristaux, la rigueur de leur démarche étant facilitée par le caractère immobile, inanimé de l'objet de leurs études¹.

La *figure 1* montre des cristaux de quartz qui se sont développés de manière telle que les aiguilles présentent globalement une orientation d'ensemble. Cette photo confirme une observation ancienne qui consiste à remarquer que ces cristaux, bien que tous réellement différents, possèdent cependant un air de famille évident. Dès que l'on a pu identifier une première fois un cristal de quartz, on sera capable d'identifier tout autre cristal de ce même minéral. Historiquement, il a fallu de nombreuses observations et réflexions pour découvrir que les constances qui caractérisent le minéral quartz ne se situent pas au niveau des grandeurs absolues des faces ni au niveau des relations de grandeur des faces entre elles mais bien au niveau d'une constance des relations angulaires entre faces. En mesurant les angles compris entre les faces de la pyramide sommitale d'un cristal de quartz, aux erreurs de mesure près, on retrouve trois fois la même valeur. Cette observation pouvant se faire pour n'importe quel cristal de quartz, on dira que l'espèce minéralogique quartz possède, entre autres, une opération de symétrie que l'on nomme, en cristallographie, un axe de rotation d'ordre trois. En relevant toutes les opérations de symétrie du quartz, on parvient à construire un modèle géométrique illustré sur la *figure 2*. On voit la pyramide sommitale et, étant donné qu'il s'agit d'un modèle géométrique abstrait de la réalité matérielle, il répondra rigoureusement à la symétrie sur laquelle il est explicitement construit. En faisant tourner ce modèle d'un tiers de tour, il prendra une position rigoureusement identique à sa position de départ. En généralisant, on définira une opération de symétrie comme étant une transformation géométrique particulière qui laisse invariante des propriétés physiques d'un objet. Bien que tous les cristaux de la *figure 1* possèdent la même symétrie, ils sont cependant tous différents. De mémoire de cristallographe et de minéralogiste, l'on n'a jamais trouvé dans la nature deux cristaux de quartz identiques! Nous constatons ici des propriétés cristallines à caractères opposés: d'une part, l'invariance des propriétés de

¹ B.K. VAINSHTEIN, *Modern Crystallography, I Symmetry of Crystals*, Springer, Berlin, 1981.

perturbation. Nous retrouverons cette difficulté lorsqu'il s'agira des instruments de musique.

Les symétries du monde végétal sont moins nombreuses que celles du monde minéral. L'insertion des feuilles sur la tige d'un végétal peut s'organiser selon une ou plusieurs hélices et, dans ce cas, l'on parlera de l'existence d'axes de symétrie hélicoïdaux qui combinent la translation et la rotation. Les fleurs font souvent apparaître des axes de rotation : des rotations d'ordre quatre chez les crucifères, des rotations d'ordre cinq chez les rosacées, etc. La *figure 3* montre une foliole de marronnier. Cette foliole fait apparaître un plan de symétrie ou, en d'autres termes, une symétrie bilatérale par rapport à la nervure centrale. Globalement, ou idéellement pour être plus exact, on reconnaît à première vue que cette foliole possède une symétrie bilatérale. Cependant une observation précise montre à nouveau qu'il n'en est rien au niveau de la foliole réelle : la nervure centrale n'est pas rectiligne ; les points de départ des nervures secondaires ne sont pas identiquement opposés ; indépendamment même du détail du bord de la foliole, sa courbe gauche est différente de sa courbe droite. De mémoire de sylviculteur, l'on n'a jamais trouvé deux folioles de marronnier identiques ! Alors que tout le monde est bien sûr capable de reconnaître un marronnier notamment grâce à ses feuilles et folioles. Les cristaux de quartz nous avaient déjà fait constater cette opposition entre la constance des propriétés de symétrie et l'infinie variabilité des formes réelles d'une même espèce minérale. Toutes les feuilles de marronnier correspondent à une forme, forme que l'on ne peut pas découvrir au niveau d'une feuille particulière mais qui apparaît grâce aux relations constantes, invariantes entre les constituants de toutes les feuilles réelles. La symétrie bilatérale est une propriété essentielle de cette forme. Mais, pour mieux saisir cette propriété, passons à d'autres exemples de symétrie bilatérale.

En tant qu'êtres humains, nous sommes construits selon une symétrie bilatérale et la plupart de nos organes tels les yeux, les oreilles, les reins, le larynx sont symétriques. Cette symétrie se manifeste au niveau du squelette et la *figure 4* nous la fait apparaître sur un dessin de crâne vu du dessous, la mâchoire étant enlevée². Par rapport à une conception purement géométrique, le trou par lequel passe la moëlle épinière est complètement excentré. Nous voyons que ce crâne possède un plan de symétrie mais par où ferions-nous passer une droite sur ce dessin pour représenter la trace de ce plan de symétrie ? Si nous nous référons au trou de passage de la moëlle épinière, il nous sera impossible de partager de façon symétrique la courbe extérieure du crâne et inversement bien sûr. Quels que soient les éléments sur lesquels on se base pour placer la ligne de partage du dessin, on ne pourra au mieux que trouver des compromis. Comment faire si nous voulions maintenant décrire

² Ce dessin a été réalisé à partir d'une pièce anatomique originale ; il reproduit les formes aussi fidèlement qu'une photographie. Il a été exécuté à partir de la figure 57 de H. ROUVIÈRE, *Anatomie humaine, I: Tête et cou*, Masson, Paris, 1974.



Fig. 4.
Face inférieure d'un crâne humain.
 Un plan de symétrie tenant compte du trou de passage de la moëlle épinière ne serait plus exact par rapport à la courbe externe du crâne et à tous les autres éléments. Le crâne est fondamentalement dissymétrique.

exactement, mathématiquement, la courbe ou une partie de la courbe décrite par la paroi externe du crâne? La présence objective d'un plan de symétrie nous aurait donné un repère naturel mais, malheureusement, le mathématicien devra se contenter d'un repère arbitraire pour pouvoir exprimer l'équation de la courbe. Pour chaque crâne, le repère sera différent et les équations seront différentes; pour un même crâne, l'équation de la partie gauche différera de celle de la partie droite. L'artiste, par contre, lorsqu'il dessine le crâne ou le visage qui masque ce crâne, va découvrir dans la réalité de la dissymétrie l'expression individuelle. Le plan de symétrie devient pour lui un miroir « magique » autour duquel se construit la personnalité unique d'un individu déterminé. Si nous paraphrasions ici le langage du minéralogiste par rapport aux pierres précieuses, nous dirions qu'une part importante de l'expression vivante d'un visage résulte de défauts par rapport à une symétrie qui serait réalisée mathématiquement³.

Avant d'aborder le cas précis des instruments de musique, caractérisons encore une dernière opération de symétrie en empruntant un exemple au domaine de la locomotion animale.

La *figure 5* montre le découpage en 28 instantanés du cycle complet de la reptation d'un triton⁴. Au repos, ce triton possède une symétrie bilatérale qui

³ Il faut bien noter ici que les proportions jouent un rôle capital dans l'individualisation d'une forme. D'ailleurs, les anciens utilisaient aussi le mot symétrie pour désigner notre notion actuelle de proportion. Mais nous avons délibérément choisi de nous limiter dans cet article aux notions de symétrie, dissymétrie et asymétrie indépendamment des questions de proportions.

⁴ Figure extraite de: J. GRAY, *Animal locomotion*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1968, p. 120.

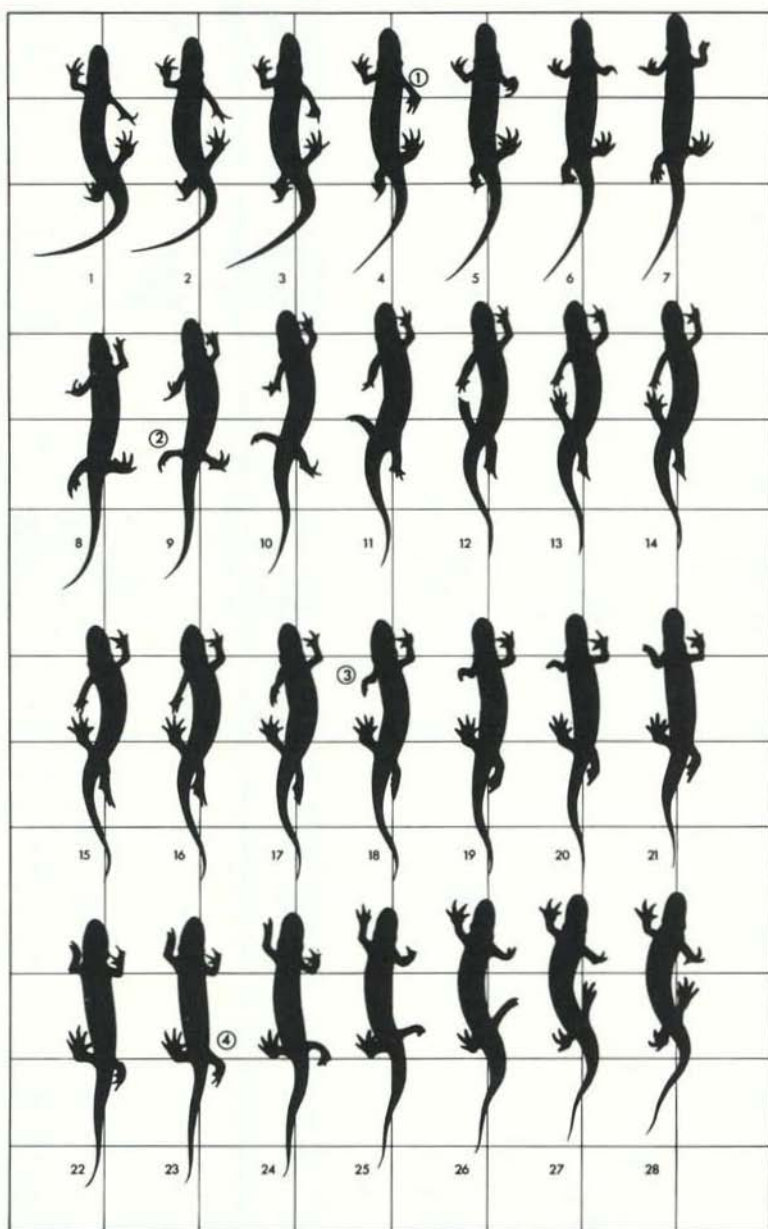


Fig. 5. Étapes de la reptation d'un triton. Les déformations du corps en mouvement peuvent se ramener à des inversions dont les centres se situent dans le plan de symétrie bilatérale du corps au repos.

est figurée approximativement par les lignes verticales. Lors d'un déplacement, son corps va osciller autour de ces lignes. La comparaison du mouvement des deux pattes avant montre qu'elles se meuvent de façon inverse. Lorsque la gauche avance, la droite recule et inversement. Il en est de même pour les pattes arrière. Et si l'on regarde les sinuosités du corps, à chaque courbure vers la gauche répond une courbure vers la droite. La nouvelle symétrie qui apparaît est une opération que l'on nomme inversion. Les pattes avant, les pattes arrière, les courbures du corps sont reliées chacune dans leur mouvement par une disposition symétrique par rapport à un point situé dans le plan de symétrie. La symétrie bilatérale est liée à un plan tandis que la symétrie d'inversion est liée à un point. Lors de la locomotion terrestre d'animaux ou d'êtres humains, on observe toujours cette inversion spatiale d'organes bilatéraux. Nous l'expérimentons à chacun de nos déplacements par les mouvements de nos jambes et de nos bras. Le déplacement spatial résulte alors d'une dissymétrie dynamique rendue possible par l'association d'une symétrie bilatérale et de symétries d'inversion. Nous constatons que l'activité fonctionnelle de la locomotion n'est possible qu'à partir de la dissymétrie. Chez l'être humain, cette dissymétrie s'intériorise: la liaison croisée des hémisphères cérébraux et des mains, tous deux organes à symétrie bilatérale, rend l'homme capable de mouvements intérieurs, de pensée⁵.

La *figure 6* montre une flûte traversière en ivoire de Carl August Grenser⁶. La tête à gauche, trois grands corps de rechange, le petit corps et le pied. Observons la forme des trous latéraux et de l'embouchure. Aucun n'est circulaire et l'embouchure n'est pas elliptique. On pourrait penser qu'il s'agit d'autres courbes mathématiques mais elles échappent cependant à une description analytique. Ces formes ne sont-elles pas alors simplement dues au hasard? Grenser travaillait à Dresde dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et utilisait bien entendu un outillage à main. Et lorsque l'on travaille manuellement, il n'est pas facile de réaliser des formes qui répondent à l'idéal mathématique. Certains, alors, en tirent la conclusion que la dissymétrie des instruments anciens est due à l'approximation du travail à la main. Nous allons tenter de montrer qu'il n'en est rien.

Les trous latéraux des bois (clarinettes, flûtes à bec, flûtes traversières, ...) s'évasent vers l'intérieur pour rejoindre la perce et, souvent dans la facture instrumentale industrielle, on réalise cet évasement à l'aide de fraises coniques; l'on obtient ainsi, mécaniquement, des biseautages à symétrie de révolution. Il existe cependant d'autres façons de réaliser manuellement de tels trous latéraux. Sur la *figure 7*, nous montrons la possibilité de «dynamiser» une forme à symétrie de révolution, c'est-à-dire une circonférence, en la dissymétrisant selon le mode de groupement des symétries rencontré dans la locomotion.

⁵ R. CAILLOIS, *Cohérences aventureuses*, Gallimard, Paris, 1973; voir p. 197 et suiv.: *La Dissymétrie*.

⁶ Flûte de la collection privée de Karl Lenski, Anvers.

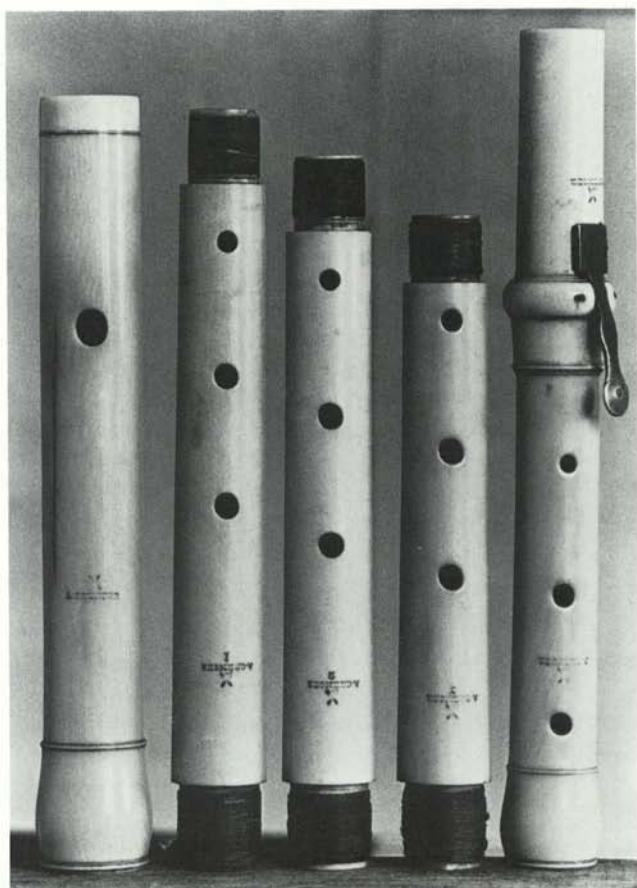


Fig. 6. Flûte traversière en ivoire à une clé de C.A. Grenser avec trois corps de rechange. Les trous latéraux et l'embouchure ne sont ni circulaires, ni elliptiques et témoignent extérieurement de la nature complexe de la surface qui relie la perce à l'extérieur de l'instrument.

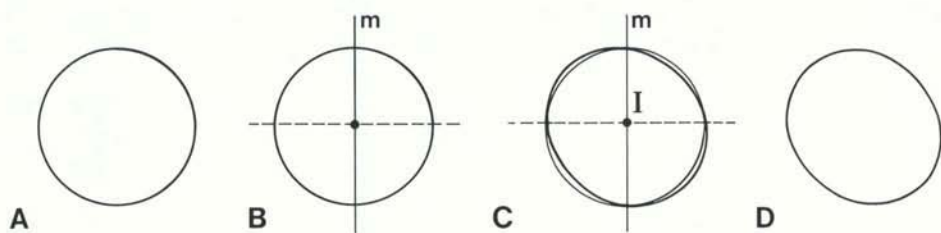


Fig. 7. Dissymétrisation d'une circonférence obtenue en choisissant un plan de symétrie m et un centre d'inversion I . A est symétrique tandis que D est dissymétrique. Les trous latéraux de la flûte de Grenser possèdent une dissymétrie analogue à celle de D .

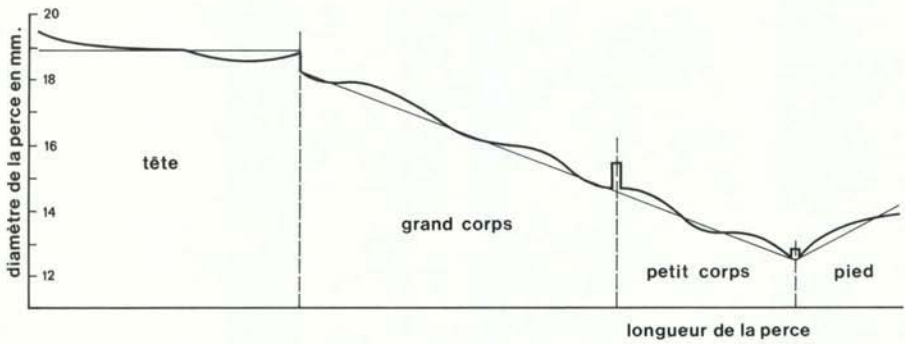


Fig. 8. *Graphique de la perce d'une flûte traversière.* Le diamètre du tube est porté en ordonnée tandis que la longueur figure en abscisse. Les diamètres ont été représentés à une échelle différente de celle des longueurs pour mieux faire apparaître les détails car la profondeur des poches n'est, en réalité, que de quelques dixièmes de millimètres. En traits gros : la perce dissymétrique; en traits fins : la perce symétrique.

tion. En *A* la forme est rigoureusement symétrique. En *B* on choisit l'orientation d'un plan de symétrie *m* tandis qu'en *C* on dissymétrise la circonférence en respectant toutefois l'existence du centre d'inversion *I* placé au centre. La courbe *D* est identique à *C* mais la circonférence d'origine et les traits de construction ont été éliminés. *A* est symétrique; *D* est dissymétrique. *A* est générale et unique tandis que *D* est particulière et peut être réalisée d'un nombre infini de façons. *D* tire son expression individuelle de l'écart particulier qu'elle manifeste par rapport à la symétrie de révolution de la circonférence implicitement sous-jacente. Tous les trous de la flûte de la *figure 6* possèdent ce type de dissymétrie et, si un bon instrument baroque présente d'aventure des trous extérieurement quasi circulaires, la partie intérieure, cachée, est toujours construite de façon volontairement dissymétrique. La dissymétrie se retrouve aussi au niveau de la perce de ces instruments. Car si un instrument possède, en première approximation, une perce cylindro-conique (*figure 8*, traits fins) sa réalisation concrète et particulière est toujours individuellement dissymétrisée par la présence de poches (*figure 8*, traits gros)⁷. Cette pratique trouve sa confirmation dans un témoignage, unique en son genre, du facteur de hautbois Karl F. Golde (mort à Dresde en 1873) qui indique que la perce des instruments est finement harmonisée à l'aide d'un outil à «chambrier» (*Nachboren mit gewölbtem Bohrer*)⁸. La main dissymétrise, personnalise des formes d'ori-

⁷ Graphique du profil d'une flûte traversière de I.H. Rottenburgh; D.C. Miller Collection, Washington, catalogue n° 213; mesures de Rod Cameron.

⁸ Cité par C. KARP, *Woodwind Instrument Bore Measurement*, in *Galpin Society Journal*, vol. XXI, may 1978, p. 19-21.

Fig. 9.

Modèle d'un schéma régulateur destiné à établir la forme d'un violon.
Par construction, ce schéma possède une symétrie bilatérale rigoureuse.

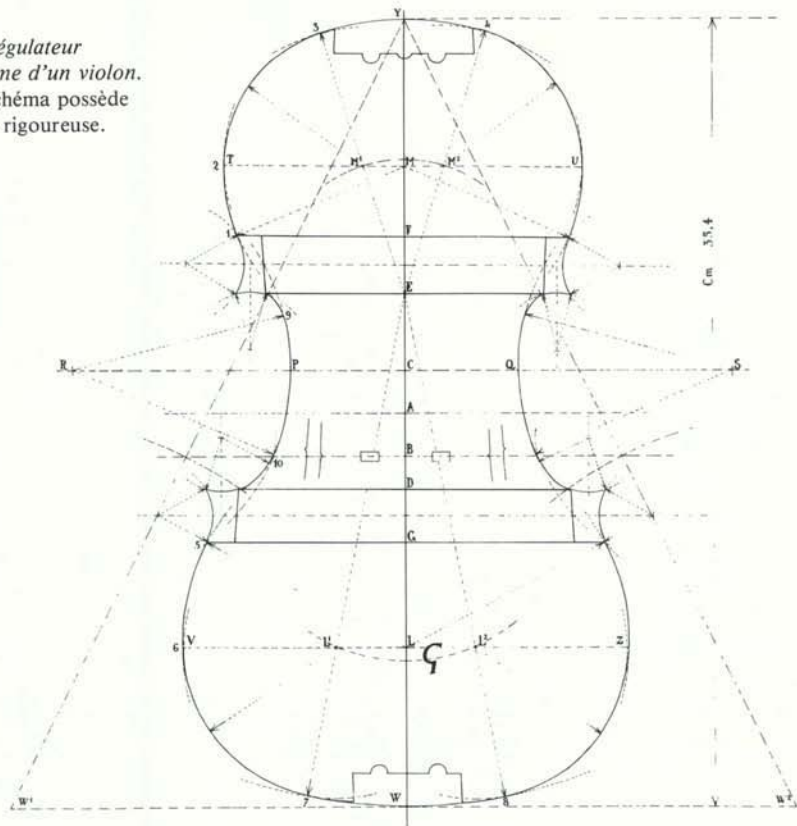


Fig. 10.

Un modèle des moules utilisés par A. Stradivarius pour monter ses violons.

Bien qu'issu d'un schéma régulateur symétrique, ce moule a été volontairement dissymétrisé avant d'être utilisé pour le montage.



gine symétrique, mathématique. De mémoire de facteur d'instruments, on n'a jamais vu deux instruments de musique identiques⁹!

⁹ Cette affirmation était valable jusque vers la moitié du XIX^e siècle, époque où les facteurs trouvaient normal et naturel de donner une empreinte personnelle à chaque instrument qu'ils produisaient. Peu à peu, le mode de pensée basé sur l'intuition artistique est abandonné au profit d'une reproduction industrielle de modèles élaborés selon des schémas régulateurs perfectionnés par les lois de la physique classique.

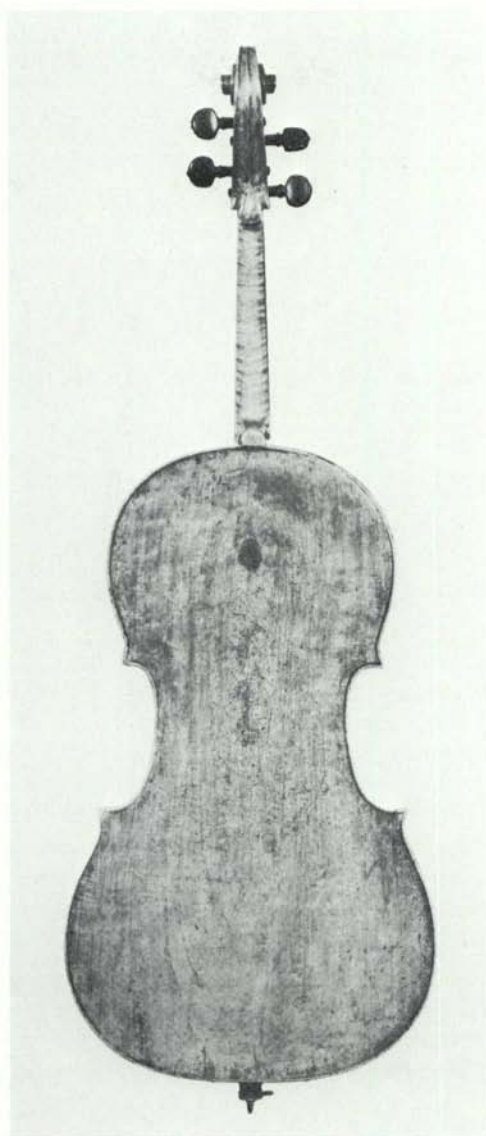


Fig. 11.
Violoncelle de A. Stradivarius (1726).
La dissymétrie est particulièrement visible et s'exprime au niveau de la courbe dessinée par le filet, au niveau des ouïes, des *C*, etc. Le fond a été réalisé en saule et présente une «tache de beauté».

Toutes ces observations se retrouvent sur les instruments à cordes. La *figure 9* montre une reconstruction possible d'un schéma régulateur utilisé par Stradivarius pour construire un type d'instrument déterminé. Cette reconstruction est due au luthier S. Sacconi et elle aboutit, par principe, à un schéma régulateur mathématiquement symétrique¹⁰. Les luthiers s'appuient sur de tels schémas pour construire leurs moules et nous constatons sur la

¹⁰ Les figures 9, 10 et 11 sont extraites de l'ouvrage de S. SACCONI, *The «Secrets» of Stradivari*, Libreria del Convegno, Cremona, 1979, p. 28, 32, 58 et 59.

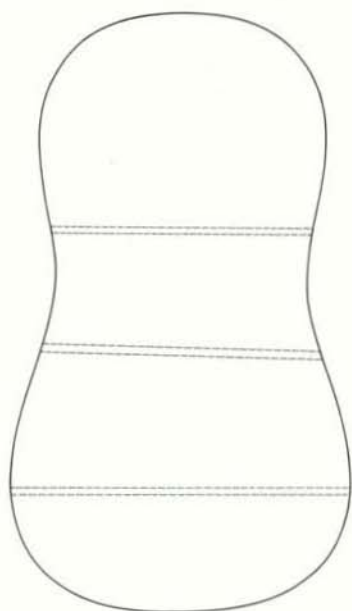


Fig. 12.
Fond dissymétrique d'une guitare baroque de Voboam.
Le non-parallélisme des trois barres fait apparaître
la liaison organique de la dissymétrie des barres
et du fond.

figure 10 que le moule sur lequel l'instrument va être monté est rendu dissymétrique. Le violoncelle de la *figure 11* témoigne que cette dissymétrie est poursuivie tout au long de la fabrication : on la retrouve au niveau des ouïes, au niveau des C, au niveau des courbures de la table. En comparant la forme de la courbe du sommet de la caisse et la courbe de la base, particulièrement bien soulignées par la présence du filet, on retrouve le type de dissymétrie mis en évidence à la *figure 7*. Quant à la disposition des cordes, elle est fondamentalement asymétrique mais on peut considérer que cette asymétrie est fonctionnellement équilibrée par l'asymétrie interne de la table due à la présence de la barre du côté des cordes graves et à l'âme du côté des cordes aiguës.

La *figure 12* reprend le profil et la position des barres du fond d'une guitare de 1687 du luthier français Voboam¹¹. La position des barres montre qu'elles ont été volontairement disposées en tenant compte de la dissymétrie du fond.

Nous pourrions multiplier les exemples et montrer la présence systématique de dissymétries au niveau des bons instruments de musique. Mais, comme dans le cas des pierres précieuses, l'instrument de musique « précieux » ne naît que d'une juste dissymétrie qui permet de passer « de l'autre côté du miroir » de la symétrie bilatérale. La symétrie sous-jacente et implicite du miroir constitue une base sur laquelle le facteur va pouvoir utiliser consciemment les relations de dissymétrie comme moyen d'harmonisation. Par touches créatrices

¹¹ Dessin réalisé à partir du plan de P. Abondance ; guitare du Musée Instrumental de Paris, catalogue n° E 1411.

successives¹², il pourra imprimer sa personnalité à la dynamique fonctionnelle de l'instrument.

La physique contemporaine commence à étudier des systèmes qui s'approchent des systèmes « vivants ». Pour ce faire, des physiciens ont introduit une notion scientifiquement neuve qui est celle du comportement chaotique d'un système¹³. Ce comportement se particularise en se situant entre un comportement à caractère complètement déterministe (symétrique) et un comportement à caractère complètement aléatoire (asymétrique). La caractéristique paradoxale d'un système à comportement chaotique (dissymétrique) réside dans le fait que, bien qu'il soit régi par des lois déterministes, son évolution temporelle n'est pas « prédictible ».

La dissymétrie des instruments de musique introduit donc un mode de fonctionnement chaotique (dans le sens positif), non rigide, non fixé mais qui par sa forme de liberté peut permettre au facteur d'imprimer sa personnalité dans la matière et au musicien d'exprimer de manière vivante sa pensée musicale¹⁴.

¹² Voir H. FOCILLON, *Vie des formes*, P.U.F., Paris, 1943 ; p. 101 et suiv. : *Éloge de la main*.

¹³ P. BERGÉ, Y. POMEAU, C. VIDAL, *L'ordre dans le chaos*, Hermann, Paris, 1984 et I. EKELAND, *Le calcul, l'imprévu*, Seuil, Paris, 1984.

¹⁴ L'expérimentation consistant à symétriser ou dissymétriser un instrument de musique fait particulièrement bien entendre la forte influence de la dissymétrie sur les qualités musicales d'un instrument. Toutefois, on se trouve ici aux limites de l'expérimentation physiquement et mathématiquement exprimable du fait que la qualité vivante d'un son doit plutôt être éprouvée que mesurée. Une oreille musicale entraînée parvient d'ailleurs rapidement à établir une distinction absolument nette entre un son musical mort et un son musical vivant indépendamment de critères de valeur esthétique et culturelle.

RENAISSANCE DU LUTH.
L'ALLIANCE NÉCESSAIRE DU MUSICOLOGUE,
DE L'INSTRUMENTISTE ET DU LUTHIER

CHRISTINE BALLMAN

Introduction

Du Moyen Âge au XVIII^e siècle, le luth s'est imposé dans la pratique musicale comme l'attestent les sources théoriques, littéraires, iconographiques et musicales. Au XIX^e siècle, cette activité s'éteint et le luth n'est plus qu'une vague référence poétique, lyrique et littéraire du romantisme. Quel luthiste aujourd'hui est préservé d'entendre le vers célèbre de Musset : « Poète, prends ton luth et me donne un baiser »¹? Ce luth symbolique, au demeurant confondu régulièrement avec la lyre d'Orphée, est associé à un monde romantiquement sombre. Encore Musset : « Ce beau luth éploré qui vibre sous vos doigts »². Lamartine (parlant de Byron) : « Ah ! Si jamais ton luth, amolli par tes pleurs, / Soupirait sous tes doigts l'hymne de tes douleurs »³. Hugo : « Un œil indifférent donne en passant des larmes / À mon luth oublié, sur mon tombeau désert »⁴. Enfin Nerval : « Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé, / Le prince d'Aquitaine à la tour abolie : / Ma seule étoile est morte, — et mon luth constellé / Porte le *Soleil* noir de la *Mélancolie* »⁵. Mais ce poète-ci sait de quoi il parle ; le « Soleil noir », rosace sombre, est bien d'un luth et non d'une lyre.

¹ *Poésies Nouvelles*. Nuit de Mai.

² *Poésies Nouvelles*. Lettre à Lamartine.

³ *Premières méditations*, II.

⁴ *Odes et Ballades*, V, IV.

⁵ *Poésies*, Les Chimères, El Desdichado.

Nerval meurt en 1855 et c'est dans ces années-là que deux luthiers italiens, Gelmini et Sbordoni de Brescia, réinventent un luth, luth à cordes simples ayant peu de rapport avec l'instrument ancien. Cette démarche est le reflet du courant historiciste de la deuxième moitié du XIX^e siècle. On commence par attacher à la musique pour luth un intérêt théorique et historique. On la joue au clavier. Puis viennent quelques essais sur ce qu'on croit être un luth. Et c'est le début d'un siècle de recherches, d'erreurs, de compromis et de rectifications.

Trois éléments ont concouru au renouveau du luth : l'instrument, les sources musicales et théoriques, enfin la pratique — faisant intervenir le luthier, le musicologue et l'interprète, reliant les aspects tant scientifiques qu'empiriques des recherches.

L'instrument

Dans la lignée du type d'instrument construit par Gelmini et Sbordoni, apparaissent des instruments, tels les luthars, toujours à cordes simples, à frettes métalliques et à dos non conformes. Les Allemands les appelleront *Ersatz Laute*; on pourrait traduire par luth-guitare.

Dans la préface à sa *Schule für die Barock Laute*⁶, Giesbert écrit que le renouveau du luth n'est pas possible tant que l'on ne s'interroge pas sur deux points importants : l'instrument et la notation. Il cite les changements opérés au luth; il y voit une évolution parallèle à celle qu'a subie le clavicorde pour en arriver au piano moderne. Du luth ancien à doubles cordes fines et à faible tension, on est passé à un luth moderne, de construction beaucoup plus lourde, à cordes simples métalliques, plus épaisses et fortement tendues. C'est une tout autre esthétique sonore.

Ce texte reprend en fait les éléments développés par Gerharsz dans un article paru en 1926 : *Neue Wege und Ziele in der Pflege der Lautenmusik*⁷. Gerharsz s'y plaint de ce que les recherches dans le domaine du luth ne sont pas aussi poussées que pour le reste de la musique ancienne. Il y voit deux causes : la lecture de la tablature — nous y reviendrons — et la possession d'un instrument adéquat pour restituer cette musique. Il déplore l'emploi généralisé d'un instrument hybride qui emprunte peut-être la forme du luth, mais présente les caractéristiques de jeu d'une guitare, même en ce qui concerne la façon d'accorder. Certes des essais de reconstruction de luth à 6 chœurs ont été faits, mais ils ne lui semblent pas suffisants. Il préconise, compromis parmi les nombreux autres qui jalonnent la musique ancienne, un luth à 9 frettes et à 4 cordes de basse (ce qui équivaut à un luth à 10 chœurs). Cet instrument permet, dit-il, la restitution fidèle de toutes les compositions pour le

⁶ Julius GIESBERT, *Schule für die Barock Laute*, Schott, Mainz, 1939-1940.

⁷ Karl GERHARSZ, « Neue Wege und Ziele in der Pflege der Lautenmusik », in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, VIII, 1926, pp. 419-424.

luth. Là, nous nous permettons de souligner l'aspect à la fois novateur de sa démarche, mais aussi contradictoire, car comment jouer la musique française du XVII^e siècle qui demande un 11 chœurs, ou les suites de Weiss s'exécutant sur un 13 chœurs, sans octavier certaines basses et donc modifier la marche des voix, dont par ailleurs Gerharsz préconise le respect ? Il souligne cependant la nécessité de changer l'accord de l'instrument pour la période baroque.

Le parcours de trois interprètes

En Angleterre, Dolmetsch s'intéresse à la lutherie et construira des luths plus légers. C'est sur un instrument de ce type que Bream commence l'apprentissage du luth à la fin des années 40. L'instrument ne le satisfait pas et il fait construire par Th. Goff une copie d'un Tieffenbrucker, après radiographie de l'original. La radiographie de témoins, une nouveauté, ouvre plus largement et plus scientifiquement la voie aux copies de musée. Douze ans plus tard, en 1965, Bream demande au luthier Rubio une copie de l'instrument construit par Goff. Mais Rubio ne se contente pas d'une copie servile, il se lance à son tour dans des recherches et aboutit à un instrument différent. Bream sera troublé par la sonorité plus sèche de ce nouveau luth qui ne répond plus à son interprétation habituelle. Il se voit forcé d'abandonner certains éléments de technique guitaristique, tels les coulés et le vibrato. L'instrument aiguille son attention sur le modelé mélodique, sur l'architecture musicale ; l'œuvre prend le pas sur la recherche d'une « belle sonorité » dans le goût romantique. Mais quel est l'idéal sonore de Bream ? Conscient de ce que son luth n'est toujours pas authentique (sillet de guitare et deux cordes simples dans l'aigu), il dit rechercher surtout la simple continuité linéaire du son, mettant en valeur le contrepoint. Il s'agit d'un compromis entre une recherche qui se veut plus scientifique et la motivation plus instinctive de Bream. (C'est *lui-même* qui le dit⁸.)

R. Spencer, lors d'une interview en 1979⁹, avoue aussi employer toujours un luth plus lourd, plus sonore. Sa technique reste, elle aussi, liée à ce type d'instrument et donc plus proche de celle d'un guitariste. Lors de la même interview et confronté aux mêmes questions, A. Rooley dit avoir dû adapter sa technique de guitariste et faire construire des instruments plus légers. Sa motivation tient plus à une esthétique personnelle qu'à l'étude des sources.

Ces témoignages pourtant récents reflètent des démarches devenues inacceptables aujourd'hui puisque l'étude des sources iconographiques, littéraires et théoriques a apporté des éléments sûrs pour une approche sérieuse de la réalité du luth. Heureusement, des artistes tels que Dombois et Schaeffer ont institué une nouvelle génération : celle des luthistes.

⁸ Julian BREAM, « On playing the lute » (in conversation with J.M. Thomson), in *Early Music*, III, 4, 1975, pp. 348-351.

⁹ « The lutenists' view » (conversations with P. Phillips), in *Early Music*, VII, 1979, pp. 225-235.

Le parcours de deux luthiers¹⁰

Le luthier Rubio ayant construit la copie de Goff pour Bream est mécontent du résultat. Piqué de curiosité, il se met à examiner des instruments historiques, dessinant, mesurant. Il construit enfin un instrument pour lequel il a fait de nombreux compromis qu'il rejette aujourd'hui : frettes métalliques, cordes à forte tension. Il est encore dans la lignée du luth-guitare. Il se lance ensuite dans la copie de prototypes de Hoffmann ou de Tielke, mais écarte le terme copie au profit de récréation. Selon lui, si les témoins des musées permettent de déduire certaines façons de faire, la copie minutieuse d'une table d'un millimètre d'épaisseur ne donnera jamais le même résultat sonore qu'à l'époque. En effet, la provenance et même l'essence des bois sont différentes, les sols et les climats sont différents, sans compter que la déshydratation d'un bois ancien peut lui faire perdre jusqu'à la moitié de son poids. Le luthier se trouve donc devant l'impossibilité matérielle, sinon technique, de produire une copie véritable. Si l'instrument de Rubio a fait changer la technique et l'interprétation de Bream, Rubio estime, lui, que le luthier se doit d'écouter le plus possible de luthistes. Il remarque d'autre part que les luthistes ont des exigences qui ne vont pas nécessairement dans le même sens que les recherches des luthiers. Afin de faciliter leur jeu, les luthistes demandent un manche plus ou moins épais, plus ou moins rond, un autre type de chevilles obligeant le luthier à modifier le chevillier ... autant d'éléments qui détruisent l'équilibre de construction prévu.

Le choix de la tension des cordes demeure l'un des problèmes-clés. La tension forte donne plus de sonorité, mais la tension faible facilite le jeu des ornements. Intervient aussi le diapason de l'instrument : une corde de 59-62 cm donne un *sol*, la même corde de 63-64 cm rend un *fa dièse*. Si le luth a 6 ou 10 chœurs, la longueur des cordes est différente. En prenant une corde plus longue, on diminue proportionnellement sa fréquence ; si on en prend une plus fine, on neutralise la perte de hauteur mais on diminue la puissance. On peut aussi raccourcir le modèle pour hausser le son, mais dans ce cas le manche devient plus court et le doigté moins aisé ... Le luthier doit donc connaître avec précision l'usage de l'instrument qu'il construit et discuter longuement avec l'interprète.

La démarche de Michael Lowe est plus scientifique et historique. Il commence par faire une copie de Frey, en se basant sur un article du *Galpin Society Journal*¹¹. Il lit Mersenne, Praetorius et d'abord s'intéresse plus au jeu du luth qu'à sa construction. Après des études d'archéologie, il assiste aux semaines internationales de Breukelen (Pays-Bas) où il rencontre artistes et artisans. Il discute avec les luthiers Van der Waals et Van de Geest et décide de travailler chez ce dernier en Suisse. Il revient à Breukelen l'année suivante, en

¹⁰ Renseignements puisés principalement dans l'article de H. SCHOTT, « Instruments makers — 1. David Rubio and Michael Lowe », in *Early Music*, III, 1975, pp. 355-357.

¹¹ Il s'agit d'un article de M. PRYNNE, in *Galpin Society Journal*, 1949, vol II.

¶ Des Chanſons & Motetz Reduictz en

TABVLATVRE DE LVC, A QVATRE, CINQVE ET
SIX PARTIES, LIVRE TROIXIESME.

¶ Composces par l'excellent maistre PIERRE DI TEGHI Paduan.

La table uous trouuerez au dernier feuillet.



¶ A L O V V A I N,

Par Pierre Phaleys libraire iure, nel an de Grace

M. D. XLVII.

Auec Grace & priuilege a troix ans

Fig. 1. Page de titre du recueil de Pierre di TEGHI (Phalèse, Louvain, 1547). On y voit l'un des quatre motifs illustrant les éditions de Pierre Phalèse: Apollon au luth, entouré des neuf muses jouant de divers instruments.



Fig. 2. Tablature italienne extraite du *Libro primo d'intuolatura di lauto* di Girolamo KAPSBERGER (Rome, 1611) (p. 29).

1972, avec de nouvelles constructions qui lui vaudront des commandes immédiates. Historien, il prétend se baser sur l'histoire, restaurer des luths anciens, les voir en pièces détachées et comprendre toutes les étapes de l'évolution du luth sur ses quelque 250 ans d'existence, tant sur le plan iconographique que littéraire ou musical, ou encore au niveau des réparations et changements qu'ont subis les témoins. C'est le type de démarche que devraient suivre tant les luthiers que les luthistes.

Ces divers témoignages font comprendre l'importance de l'interaction luthier-luthiste. On voit comment un instrument peut amener le luthiste à revoir sa technique et son interprétation, et comment un luthier doit composer à la fois avec des problèmes matériels ou techniques et les exigences des interprètes.

La musique

À côté des transcriptions de tablatures par les musicologues de la fin du XIX^e siècle, faites plutôt en vue de l'analyse stylistique que pour l'exécution, nous trouvons une floraison de transcriptions plus ou moins hybrides proposant la musique de luth en notation moderne, transposée ou non, adaptée à l'accord de la guitare, ou destinée à une guitare désaccordée pour retrouver l'accord du luth. Ces transcriptions ont concouru longtemps à maintenir le luth dans une situation équivoque à la fois stylistiquement et techniquement.

La nécessité de la lecture de la tablature est, du reste, très bien définie dans l'article de Gerharsz, déjà cité à propos de la lutherie. Si, nous dit Gerharsz, les transcriptions pour clavier conviennent aux pianistes, elles ne peuvent en aucun cas servir au luthiste. C'est pourquoi, ajoute-t-il, les éditions d'un Chilesotti, pourtant louables, sont restées étrangères à une pratique musicale et même peu utilisables pour les musicologues¹². En effet, la tablature apporte des précisions que la notation usuelle ne rend pas : la même note se retrouve sur plusieurs cordes, il faudrait donc, dans la transcription sur portée, ajouter ce renseignement, d'autant que la position conditionne la sonorité. L'arrangement supprime aussi ce que Gerharsz appelle la « *Goldene* » *Regel des Lautenspiels*, à savoir le maintien le plus longtemps possible des doigts sur les cordes afin de mieux restituer la polyphonie. C'est l'un des reproches qu'il fait, en 1926, à une édition de musique pour luth par Brugger, dans la lignée de Chilesotti : cette édition propose des pièces remises en notation usuelle pour un accord de guitare, dont les tonalités originales ne sont même pas respectées. Ces prétendues transcriptions ne sont que des arrangements, l'éditeur justifiant ses transpositions par la facilité plus grande du jeu et une sonorité plus belle.

¹² K. GERHARSZ, « Neue Wege und Ziele... », p. 421.

Un exemple typique de ces procédés nous est fourni par l'édition, en 1919, chez Zimmermann, d'une *Suite im alten Stil für die Laute oder Gitarre* par Heinrich Albert. Déjà le titre indique cette pseudo-équivalence luth-guitare. Le répertoire n'est pas moins étonnant. Albert fait voisiner dans sa suite, présentée comme un tout homogène, un prélude et une gavotte de sa composition, une gigue de R. de Visée, un rondo de N. Coste et une sarabande de Rameau ! En exergue, un extrait de presse concernant les concerts de luth du «Kammervirtuos» Albert : «un art qui nous est connu historiquement mais qui est considéré comme perdu aujourd'hui». Le journaliste ajoute que si le luth employé est différent d'un luth ancien, ce n'est pas visible. Il souligne les ravissants effets d'écho. «On comprend qu'on a pu s'en contenter (du luth) pendant des siècles et qu'on pouvait se passer du Crescendo». Notons en passant que notre luthiste joue sur son luth de la musique de guitare du XIX^e siècle !

Revenons à Gerharsz et à son article de 1926¹³, dans lequel il signale l'intéressante initiative du *Bonner Tabulatur-Verlag*. Giesbert y propose malheureusement un nouveau compromis dans le domaine de l'édition : il met toutes les pièces en tablature espagnole (italienne inversée), quelle que soit la tablature originale. Ses arguments sont les suivants : il est plus facile de penser que 5 équivaut à la 5^e frette sur le manche, plutôt que de déduire que cette 5^e frette correspond à la 6^e lettre de l'alphabet, soit *f*. D'autre part, il préfère que les notes aiguës se situent sur la ligne supérieure de la tablature car cette disposition est plus proche de notre notation sur portée.

En 1939-1940, dans la préface de sa *Schule für die Barock Laute*, le même Giesbert cite les arguments en faveur de la tablature qu'avait développés Gerharsz et propose cette fois 80 pièces en tablature originale auxquelles il affirme n'avoir rien changé. Depuis lors, des associations telles que la *Lute Society* en Grande-Bretagne ont vu le jour. Pour remédier au manque de partitions, la *Lute Society* a constitué une banque de microfilms à l'usage de ses membres. De plus en plus, les éditeurs proposent aux luthistes des fac-similés ou des éditions critiques. Si ces dernières apportent de très précieux renseignements, nous pensons que le fac-similé — ou mieux l'original — est la seule autorité face à laquelle chaque instrumentiste reste libre de prendre ses propres responsabilités. Dans une récente publication des œuvres de Gallot, nous avons dénombré onze fautes dans les deux premières pièces en comparant le fac-similé (Minkhoff) et la restitution de la tablature dans l'édition du CNRS. Soyons donc toujours critiques avec les éditions critiques ! Mais il reste qu'on édite, même sous le couvert de recherches scientifiques, encore trop de transcriptions sur une seule portée, à l'usage des guitaristes. Espérons qu'il ne s'agit plus d'un manque d'information, mais de raisons économiques de plus grande diffusion.

¹³ K. GERHARSZ, «Neuauisgaben alter Lautenmusik», in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, VIII, 1926, pp. 440-442.

Conclusion

Ayant suivi les parcours des luthistes, des luthiers et des musicologues-éditeurs, il faut bien se convaincre que le luth n'est pas encore sorti de la période des tâtonnements. Mais les compromis se font moins fréquents. L'interprète d'aujourd'hui dispose de l'instrument adéquat et de bonnes sources. Il doit à présent se donner comme objectif la plus grande honnêteté vis-à-vis de ces sources, apprendre à les connaître et à les interpréter, en estimer les limites, se servir judicieusement de l'iconographie, élargir au maximum ses connaissances de la vie, de la mentalité et de l'esthétique générale de l'époque dont il souhaite restituer la musique. En étudiant une source, il doit garder à l'esprit qu'elle peut ne pas être le reflet d'une pratique universelle, que la théorie est souvent déduite de la pratique et qu'un ouvrage théorique peut, lors de sa parution, rendre compte d'une technique déjà dépassée. Sans oublier que le plus important reste du domaine de l'indicible — car les indications les plus précises (et elles ne le sont pas toujours) ne peuvent jamais rendre la réalité complexe du jeu. Dowland ne dit-il pas dans son édition de 1610: «You should have some rules for the sweet relishes and shakes if they could be expressed here, as they are on the LUTE: but seeing they cannot by speech or writing be expressed, thou wert best to imitate some cunning player...»¹⁴. En outre, comme le souligne Mace¹⁵, les maîtres anciens étaient «extreme SHIE in revealing the OCCULT and HIDDEN SECRETS of the LUTE». Ces secrets mouraient généralement avec leur possesseur.

Le luthiste d'aujourd'hui doit donc, pour reprendre une expression de H.M. Brown, devenir un «practical musicologist»¹⁶ — sans tomber pour autant dans le travers de réduire la musique ancienne à un texte au lieu d'un acte.

¹⁴ Robert DOWLAND, *Varietie of lute lessons*, Necessarie Observations, Adams, London, 1610, p. 12.

¹⁵ Thomas MACE, *Musick's Monument*, Ratcliffe and Thompson, London, 1676, p. 40.

¹⁶ *Early Music*, III, 3, 1975, p. 219.

DADA, SURREALISME ET MUSIQUE À BRUXELLES

ROBERT WANGERMÉE

On reconnaît au surréalisme tel qu'il s'est manifesté à Bruxelles avec le Groupe «Correspondance» à partir de novembre 1924 (un mois à peine après la publication du *Manifeste* par Breton), des aspirations communes avec le groupe qui se constituait alors à Paris, mais aussi diverses spécificités: le refus de l'écriture automatique, la transfiguration du pastiche en un procédé critique de création, l'exploitation systématique des lieux communs pour les métamorphoser en objets poétiques bouleversants, la subversion des images. Il est caractérisé aussi par la place qu'il a faite à la musique en opposition au surréalisme parisien qui, non seulement a négligé la musique, mais l'a méprisée.

La musique dans le surréalisme français

En 1928 dans un essai sur le «Le surréalisme et la peinture», Breton disait que par comparaison à l'expression plastique, il ne cesserait de refuser une valeur à l'expression musicale, celle-ci étant «de toutes la plus profondément confusionnelle»; il ajoutait dans une note: «Les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté mais encore en vigueur et, n'en déplaise à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine».

On a pu se demander si par de telles déclarations, André Breton n'avait pas théorisé à partir de son incapacité personnelle à comprendre la musique. Beaucoup de témoignages confirment, en effet, que la musique lui était fort étrangère; Francis Poulenc, par exemple, a dit: «Pour Breton, la musique c'est sans signification, inutile et pesant»¹.

¹ F. POULENC, *Moi et mes amis*, Paris, 1963, p. 135.

Dans le seul texte, assez tardif, — *Silence d'or* — où il a pris la musique en considération, Breton a justifié en quelque sorte son manque d'intérêt en montrant que c'était aussi la position de la plupart des poètes et littérateurs du passé et de son temps².

Dans la discussion générale qui, en 1966, a clôturé la décade de Cérisy-la-Salle sur le surréalisme, le compositeur André Souris qui a participé aux activités du groupe *Correspondance* a apporté un témoignage sur l'incapacité de Breton à comprendre la musique. «... il y a une première chose — disait-il — c'est la surdité musicale de Breton qui est caractéristique, et qu'il m'a avouée d'une façon très touchante, en 1928, quand des amis, Magritte, Nougé et les autres, m'ont obligé à faire jouer devant lui *Clarisse Juranville* — (Une composition de Souris lui-même sur un texte de Nougé que Magritte avait alors illustrée dans une publication) — l'exécution durait dix minutes, et mes amis, qui connaissaient déjà la chose étaient très intéressés, alors que Breton s'est déclaré absolument imperméable. Il m'a déclaré: «Je ne sais pas reconnaître la différence entre deux sons. Pour moi, les rapports entre les sons, qui constituent la musique m'échappent totalement». «C'est un cas bien connu, — poursuivait Souris — celui de Victor Hugo, de Léopold II, et qui s'appelle l'amusie comme on dit l'aphasie — Breton est atteint d'amusie»³.

L'attitude personnelle de Breton a pu orienter les rejets des autres membres de mouvement qui se sont exprimés parfois avec bien plus de violence que lui. Salvador Dalí, par exemple, a dit un jour dans le vocabulaire provocant qu'il affectionne: «Les musiciens proprement dits sont des crétins, et même des crétins super-gélatineux... Il est évident que si l'on exprime le cosmos avec des sons... c'est la fin de tout»⁴. En 1925, Paul Eluard écrivait à E.L.T. Mesens qui se proposait de mettre en musique certains de ses poèmes: «Monsieur, la poésie ne se met pas en musique. C'est déjà assez qu'on la mette en vers. Il faut m'en croire.»⁵.

Il serait possible, bien sûr, de repérer dans les écrits de tel ou tel surréaliste dans l'orbite de Breton des renvois plus ou moins significatifs à la musique. Mais ce ne serait qu'un exercice assez vain qui ne mettrait pas en question le fait que la musique est restée étrangère à leurs préoccupations. À la différence de la peinture et bien entendu de la poésie, la musique n'est pas mentionnée dans les *Manifestes du surréalisme* et l'on ne trouve aucun nom de musiciens parmi les précurseurs que se sont reconnus à l'occasion les surréalistes, alors qu'à côté de Lautréamont, de Sade ou des romantiques allemands, on peut trouver Turner, Goya, Blake, Böcklin ou Redon.

² A. BRETON, *Silence d'or*, dans *La clé des champs*, Paris, 1953, p. 77.

³ *Entretiens sur le surréalisme*, sous la direction de Ferdinand ALQUIE, Paris-La Haye, 1968, p. 526.

⁴ S. DALÍ, *Entretiens*, Paris, Belfond, 1966, p. 129.

⁵ *Lettres mêlées (1920-1966)*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1979.

Par ailleurs, aucun musicien ne figure à côté d'Aragon, Desnos, Eluard, Péret ou Soupault parmi ceux qui dans le premier « *Manifeste* » sont cités par Breton comme ayant fait acte de « surréalisme absolu » et les musiciens seront fort rares parmi les signataires des déclarations publiques de toute sorte qui ont jalonné l'histoire du surréalisme français. Il est évident que pour les surréalistes français la musique n'a pas les mêmes vertus que la poésie ou la peinture.

Tout au contraire, à Bruxelles, dès 1925, deux musiciens, André Souris et Paul Hooreman ont été admis dans le groupe *Correspondance*. Souris a composé diverses œuvres conformes à l'esprit et aux principes d'écriture du surréalisme bruxellois. Dans une lettre du 17 décembre 1927 il a écrit à Paul Nougé : « La matière musicale est plus propre qu'aucune autre à épouser fidèlement les mouvements intérieurs ; réciproquement, elle les nourrit, les développe dans leur propre sens, ce qui procure au musicien un plaisir sans limite, presque irrésistible et lui donne l'illusion de la plus grande plénitude de vie... Elle constitue probablement le moyen le plus conforme aux démonstrations surréalistes »⁶.

Paul Nougé, le porte-parole le plus qualifié du groupe bruxellois, a dit au cours d'un exposé présenté en 1929 à Charleroi lors d'une exposition Magritte et en préface à un concert dirigé par Souris, toute l'importance que les surréalistes bruxellois accordaient à la musique. Il s'agit d'un texte capital qui insère la musique — une certaine musique toujours à créer, à inventer — dans le projet éthique du surréalisme.

Dada et la musique

À Bruxelles, comme à Paris, les surréalistes ont toujours souhaité prendre leurs distances vis-à-vis du mouvement Dada. Certains critiques, pourtant, ont trouvé des relents dadaïstes dans le surréalisme bruxellois. On peut se demander si les premières manifestations musicales de *Correspondance* n'ont pas contribué à établir ce jugement auquel se sont toujours opposés très vivement Nougé, Souris et les autres membres du groupe, ainsi que les historiens les plus attentifs du mouvement (Mariën et Bussy).

Pour le surréalisme comme pour Dada, ce qui importe c'est de « rendre la condition humaine moins insupportable », c'est de « changer la vie ». Mais l'art n'est pas rejeté : il n'est certes pas une fin mais à certaines conditions de rigueur dans son utilisation, il peut contribuer de manière privilégiée aux objectifs essentiels du surréalisme. Pour Dada il s'agissait surtout de transformer l'existence entière en aventure, en un jeu gratuit et amusant ; l'art est dénoncé avec toutes les ambitions esthétiques qu'il a accumulées depuis le XIX^e siècle et notamment dans ses manifestations modernistes. Sa critique débouche sur un anti-art systématique qui montre le caractère dérisoire et absurde de toute « œuvre ».

⁶ *Lettres surréalistes (1924-1940)* recueillies et annotées par Marcel MARIËN, *Le fait accompli* n° 81-95, 1973, n° 117.

Les surréalistes français ont méprisé la musique parce qu'ils la croyaient incapable d'apporter les mêmes émotions expressives que la poésie ou la peinture.

Les dadaïstes ont volontiers exploité la musique mais en déstructurant son langage pour montrer la vanité de toute création artistique. À Zurich déjà, les poèmes phonétiques de Hugo Ball, étaient faits de syllabes sans signification dans une récitation semi-liturgique; dans le même esprit, le bruitisme a été exploité non comme l'avaient imaginé Russolo et les futuristes italiens pour une exaltation de la modernité, mais comme une négation de la musique⁷. Les concerts de bruits avec hochets, clochettes, boîtes entrechoquées ont pris place dès lors dans la plupart des spectacles à scandale imaginés par les dadaïstes à Zurich, Berlin, et bientôt à Paris.

Le « Grand Bal Dada » organisé le 5 mars 1920 à Genève avait mis à son programme un « Jazz Band..., des compositions musicales pour xylophones à coulisses, tambours à cordes, pianos avec ou sans queue, un duo des amours de l'ornithorynque et de la feuille fédérale, un ballet de trois sardines à plumes »⁸. Pour la soirée du 27 mars 1920 au théâtre de la Maison de l'Œuvre à Paris le programme comportait entre des sketches, des petites pièces de théâtres des lectures de poèmes et de manifestes, de bien curieuses musiques, notamment le *Pas de la Chicorée frisée* de Georges Ribemont-Dessaignes. « Est-ce que pour la musique, on ne pourrait sortir des fameuses lois et des exigences du goût par un procédé quelconque ? » — s'était interrogé Ribemont-Dessaignes qui antérieurement s'était enthousiasmé pour la musique de Stravinsky et avait eu des ambitions de compositeur. « Un seul — pensait-il — apparaissait possible : le recours au hasard, et accepter ce qu'apporterait celui-ci, sans souci des consonances ou des dissonances, des gammes, des tonalités, etc. C'est ainsi que je fus amené, un peu plus tard à confectionner une sorte de roulette de poche, avec un cadran sur lequel étaient inscrites des notes, de demi-ton en demi-ton, en guise de numéros. Notant les coups, j'avais ma mélodie, à la longueur nécessaire : elle aurait pu être infinie. Voilà pour le sens horizontal. Pour le vertical, c'est la même méthode qui se chargeait de présider au choix des accords »...⁹

C'est selon ce procédé que Ribemont-Dessaignes a « composé » notamment « Le Pas de la Chicorée frisée ». « Ce morceau de piano... — raconte-t-il encore — provoqua un tel scandale qu'assis à côté de la pianiste pour tourner les pages de la partition, j'étais submergé par un vacarme inouï, fait de la musique terriblement peu consonante, du murmure continu de la salle, de ses cris, de ses coups de sifflet, qui s'unissaient dans un fracas de verre brisé du plus curieux effet. » Le scandale était l'effet recherché. Le 26 mai suivant, au Festival Dada « de la salle Gaveau » — lieu consacré à la musique symphoni-

⁷ Cfr. Rudolf KLEIN et Kurt BLAUKOPF, *Dada et la musique*, dans *Dada, Monographie d'un mouvement*, édité par Willy VERKAUF, Londres, 1957, p. 88.

⁸ Georges HUGNET, *L'aventure Dada (1916-1922)*, Paris, 1957, p. 74.

⁹ G. RIBEMONT-DESSAIGNES, *Déjà-Jadis*, Paris, 1958, p. 402.

que et aux grands récitals» — on présentait *Le nombril interlope* de Ribemont-Dessaignes et une *Vaseline symphonique* de Tzara, jouée ou chantée par vingt personnes qui provoqua le tumulte final avec jet de la salle vers la scène de carottes, navets, choux-rouges, œufs pourris, pièces de monnaie et fléchettes en papier¹⁰.

En combinant des notes au hasard, Marcel Duchamp a conçu ce qu'il a appelé un *Erratum musical* dont on a conservé la partition¹¹. Ce n'est guère qu'une page où les notes de musique apparaissent sans aucune précision rythmique; elle n'a pas la vertu des «ready-made» qui ont imposé le nom de Duchamp; mais, tout comme les pièces plus élaborées de Ribemont-Dessaignes, elle préfigure, dans sa brutalité négatrice, la mise en cause fondamentale de la notion de musique par le recours à une totale indétermination, telle que la proposeront dans les années 50 John Cage et d'autres après lui.

Les historiens du dadaïsme mentionnent souvent Edgar Varèse parmi les adeptes du mouvement. De fait, à la fin de 1915, Varèse qui s'était installé à New York, y a fréquenté Duchamp et a collaboré à «391» de Picabia. Cette participation à une revue caractéristique du dadaïsme et le fait que Varèse ait été un des premiers à exploiter les bruits dans la musique ne suffisent cependant pas à faire de lui un musicien Dada. Un texte qu'il a publié dans «391» le montre bien: «Notre alphabet — a-t-il dit — est pauvre et illogique. La musique qui doit vivre et vibrer a besoin de nouveaux moyens d'expression et la science seule peut lui infuser une sève adolescente. Pourquoi, futuristes italiens, reproduisez-vous servilement la trépidation de notre vie quotidienne en ce qu'elle n'a que de superficiel et de gênant. Je rêve les instruments obéissants à la pensée et qui avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés se prêtent aux combinaisons qu'il me plaise de leur imposer et se plient à l'existence de mon rythme intérieur»¹².

Il est bien clair que pour Varèse les bruits et les sons nouveaux produits par la science (il songe ici à ce qui devait être, bien plus tard, la musique électronique) sont une manière de renouveler la musique, de l'adapter au monde moderne, non de la mettre en cause dans sa structure et sa nature.

Le musicien qui a paru à beaucoup d'égards le plus proche de Dada est certainement Erik Satie. Tout d'abord par bon nombre de ses écrits: les notes critiques et les «pensées» saugrenues qu'il publiait dans des quotidiens et des revues diverses et notamment dans *Le Cœur à barbe* de Tzara, dans *391* et *Le Philaou-Thibaou* de Picabia, la pièce avec intermèdes musicaux, *Le piège de Méduse*, qui préfigure le théâtre de l'absurde, les titres bizarres qu'il appliquait volontiers à sa musique (*Morceaux en forme de poire*, *En habit de cheval*, *Véritables préludes flasques (pour un chien)*), les textes farfelus qu'il insérait souvent entre les portées de ses partitions.

¹⁰ Michel SANOUILLET, *Dada à Paris*, Paris, 1965, pp. 177-178.

¹¹ Cfr. *L'œil musicien. Les écritures et les images de la musique* (Catalogue d'exposition), Charleroi, 1985, p. 57.

¹² «391», New York, n° V, juin 1915, p. 2.

Certes, derrière ces textes et par-delà le comportement marginal du personnage Satie, sa musique est moins perturbante dans son langage qu'on ne l'attendrait. Mais elle met en cause la notion d'*œuvre d'art* et la manière trop sérieuse de l'appréhender que Wagner après Beethoven avait imposée comme modèle et que Debussy n'avait pas reniée. Ainsi, sa «Musique d'ameublement» souhaitait ne servir que de fond sonore aux activités les plus quotidiennes et demandait de ne pas être écoutée attentivement; la partition qu'il a écrite pour «*Relâche*», «ballet instantanéiste» imaginé en 1924 par Picabia pour les Ballets suédois (avec un «entr'acte cinématographique» de René Clair) n'est faite que de bribes de chansons populaires, de comptines enfantines et de formules mélodiques volontairement banales. Le comble de la dérision est atteint avec la pièce que Satie a intitulée *Vexation* où la même séquence doit être jouée par le pianiste 840 fois de suite, sans changement.

La musique de Satie recéléait cependant assez d'ambiguïté pour qu'elle soit accueillie non comme de l'anti-art, mais comme une manifestation caractéristique de l'«art moderne»; c'est à ce titre qu'elle a figuré de manière privilégiée au programme des «Concerts Pro Arte» où Paul Collaer dans les années 20 révélait à Bruxelles les partitions les plus significatives des musiques nouvelles.

Mais, en même temps Satie touchait particulièrement un homme comme E.L.T. Mesens qui apparaissait comme un des rares adeptes du mouvement Dada à Bruxelles.

En dehors de Clément Pansaers (mort en 1922) dont on redécouvre aujourd'hui toutes les audaces provocatrices, le mouvement Dada n'a connu qu'une activité fort réduite en Belgique¹³. Pourtant, dès 1921, Mesens avait fait le voyage de Paris, il avait rencontré Tzara, Ribemont-Dessaignes, Marcel Duchamp, Picabia et s'était lié avec Satie. En effet, il se considérait alors avant tout comme musicien et il avait fait jouer un certain nombre d'œuvres dans la ligne de Satie. Mais il allait bientôt renoncer à cette activité au profit de l'écriture et du collagisme. Dans les milieux d'avant-garde à Bruxelles il s'est lié avec Magritte et a publié avec lui quelques numéros de deux revues (*Æsophage* et *Marie*) très caractéristiques de l'esprit Dada. Mais, même dans ses «à la manière» d'Erik Satie, Mesens n'a eu, en musique, aucune activité qui mette en pratique le négativisme et l'autodestruction qu'il prônait. En 1926, avec Magritte, il a rejoint le groupe surréaliste *Correspondance*.

Correspondance et les musiciens

Mesens avait été précédé, dès juillet 1925, par André Souris et Paul Hooreman qui ont été agréés dans le groupe en tant que musiciens et qui, à la différence de Mesens, avaient eu une formation professionnelle très complète et très classique, Souris au Conservatoire de Bruxelles, Hooreman (bruxellois

¹³ Cfr. Rik SAUWEN, *L'esprit dada en Belgique*, mémoire de licence inédit de la Katholieke Universiteit Leuven, Wijsbegeerte en Letteren, 1969.

d'origine) au Conservatoire de Paris; tous deux avaient aussi montré de l'intérêt pour les avant-gardes littéraires et avaient des contacts avec certains de leurs acteurs.

On sait que sous l'étiquette de *Correspondance*, Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte, à partir de novembre 1924 ont publié sous forme de tracts à distribution limitée des textes littéraires et critiques. Ces textes avaient l'allure de pastiches prenant pour modèle Valéry, Gide, Paulhan, Breton et d'autres, mais ces pastiches n'étaient en rien des exercices de style; ils résultaient — a rappelé plus tard André Souris — «d'une opération consistant, à partir d'un texte, à s'installer dans l'univers mental et verbal de son auteur et, par de subtils gauchissements, à en altérer les perspectives».

Lorsque Souris et Hooreman ont voulu élaborer une série spécifique sur la musique, parallèle aux tracts littéraires, ils ont d'abord voulu adopter le même procédé de parodie-plagiat qui aurait eu pour objectif de dénoncer des procédés d'écriture et des tics de langage pseudo-modernistes de quelques compositeurs représentatifs. Hooreman avait proposé un *Tombeau de Satie* où auraient «collaboré» tous les musiciens de l'époque¹⁴; «on peut imaginer — écrivait Hooreman à Souris — quelles seraient leurs réactions s'il leur était offert d'écrire une telle œuvre pour un tel homme». Les pièces auraient été rangées par degré d'éloignement et de complication décroissante en commençant par Florent Schmitt et Arthur Honegger jusqu'à Milhaud et à deux «posthumes» de Satie lui-même.

Le genre du *Tombeau* en l'honneur d'artistes illustres remonte à la musique de clavecin et de luth du XVII^e siècle (suivant des modèles poétiques); il avait été remis en honneur non seulement par *Le tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, mais par des numéros spéciaux de *La Revue musicale* d'Henri Prunières faits d'œuvres de divers compositeurs à la mémoire de Claude Debussy (1920) (avec des œuvres de Stravinsky, Bartok, Dukas, Roussel et quelques autres) ou en hommage à Ronsard (1924).

Le *Tombeau* en l'honneur de Satie proposé par Hooreman le 25 juin 1925 a trouvé très vite une justification d'actualité, puisque le musicien est mort quelques jours plus tard, le 1^{er} juillet. En fait, le tract publié comme n° 1 de la série «Musique» a été finalement ramené à une unique page de musique intitulée «Tombeau de Socrate». Des raisons économiques ont peut-être conduit à cette réduction des ambitions, mais le projet initial aurait entraîné une publication trop complexe qui n'aurait été compréhensible que par des musiciens aguerris à la lecture des partitions; il aurait imposé une exécution sonore et n'aurait pas permis la publication sous la forme d'un simple tract comme la série littéraire.

¹⁴ Lettre de P. HOOREMAN à A. SOURIS, 25 juin 1925 (Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1^{er}, Musée de la littérature, n° 4627/1).

Tombeau de Socrate, c'est une allusion à une des dernières œuvres d'Erik Satie, une cantate sur des dialogues de Platon, dans laquelle le compositeur montrait son souci d'être considéré malgré tout comme un musicien « sérieux », avec une œuvre austère, se référant à une évocation de l'Antiquité à la Puvis de Chavanne. La partition du *Tombeau* se présente comme une musique monodique, sans barres de mesures, où toutes les notes sont figurées dans une égalité rythmique, ainsi qu'on les trouve dans les transcriptions modernes de plain-chant et selon un graphisme auquel Satie et quelques autres après lui ont occasionnellement eu recours pour des musiques pseudo-grégoriennes. En fait, elle dissimule une mazurka-java. Le *Tombeau de Socrate* porte une dédicace « à ces messieurs » que Paul Hooreman expliquait ainsi : « petit rappel d'une des plus inquiétantes pièces de Satie, la *Danse maigre* (dans *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois*). À ces messieurs (de la famille), j'entends parler de tous ceux qui regrettent le bon maître d'Arcueil, p. ex. Mesens, Auric, Ravel, etc. Quelle touchante unanimité pour dire que l'œuvre impérissable de Satie est *Socrate* »¹⁵.

Satie lui-même — en tant qu'auteur de *Socrate* — est donc mis en question dans cette page qui, finalement, se révèle un canular pour ceux qui sont capables de décrypter la partition ; en cela le *Tombeau de Socrate* se distingue fort des plagiat austères des tracts littéraires de *Correspondance*, il relève de l'esprit Dada plus que de la critique surréaliste de l'art moderne instaurée par *Correspondance*.

Il en est de même pour une des « œuvres » musicales qui a pris place dans le « concert suivi d'un spectacle » donné le 2 février 1926 au théâtre Mercelis à Ixelles par le groupe *Correspondance*. Il s'agit de *Trois inventions pour orgue* dont le titre rappelle les compositions néo-classiques et le « retour à Bach » alors à la mode ; les sous-titres « 1. grave - 2. martial - 3. rythmique - vif - pastoral » faisaient allusion au groupe français des Six, et particulièrement à Poulenc, Auric ou Milhaud. Mais l'orgue annoncé était un orgue de Barbarie avec, à la manivelle, Hooreman. L'œuvre « conçue » par celui-ci (mais dont Souris n'a pas refusé la co-paternité) était produite par des rouleaux de carton perforé passés à l'envers, l'aigu étant au grave et tous les intervalles étant inversés ; comme la structure rythmique était respectée, la musique entendue gardait une apparente cohérence. « Sans doute — a rapporté André Souris — dans l'exposé qu'il a présenté au cours du colloque de Cérisy — les amateurs de musique moderne présents dans la salle n'ont-ils perçu de ces pièces inédites que le peu qu'ils percevaient de la musique de Milhaud ou de Schoenberg. De toute manière, personne n'a pu soupçonner le procédé de la mystification qui ne fut connu que beaucoup plus tard »¹⁶. Souris a prononcé le mot de « mystification », mais pour le corriger aussitôt : « Pour nous — poursuit-il — il s'agissait bien moins d'une mystification que d'une expérience sur les proprié-

¹⁵ Lettre à A. SOURIS, 28 juillet 1925 (Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1^{er}, Musée de la littérature, n°4627/2).

¹⁶ A. SOURIS, *Paul Nougé et ses complices*, dans *Entretiens sur le surréalisme*, dirigés par Ferdinand ALQUIE (Cérisy, juillet 1966), Paris, pp. 432-454.

tés du hasard dans la création». On peut estimer, pourtant, que Souris n'apporte ici qu'une justification a posteriori, en prenant John Cage pour caution.

Plusieurs des participants au colloque de Cérisy ont vu dans la «Brabançonne à l'envers» une entreprise typique de l'esprit Dada et la preuve de la persistance de cet esprit dans le surréalisme bruxellois.

Les traces de Dada dans le surréalisme bruxellois

On ne peut le nier: *Le Tombeau de Socrate* et les *Trois inventions pour orgue* (dont la responsabilité principale revient à Paul Hooreman) tiennent à la fois de la mystification, du refus de l'esthétique et de la négation totale de l'art qui ont caractérisé la subversion dadaïste; il s'agit bien d'une *anti-musique* qui met en question toute création artistique.

Souris, quant à lui, a dans la suite totalement refusé cette filiation: « En ce qui concerne, par exemple, l'histoire de la boîte à musique — a-t-il dit — ce n'était pas une provocation. Il ne faut pas oublier que, pour avoir inventé cela et l'avoir exécuté, c'est nous-même que nous mettions en danger. Je commençais une carrière brillante et je la détruisais en public, mais j'étais seul à savoir que je la détruisais. C'est donc une question de conscience tout à fait personnelle. On m'a un jour proposé de raconter cette histoire dans un dictionnaire des farces qui s'étaient passées en Belgique. J'ai répondu: mais ce n'est pas un canular. C'était quelque chose d'extrêmement grave pour moi, et dont tout mon destin ultérieur a dépendu ».

Fidèle à Nougé, Souris n'a cessé de refuser tout lien avec Dada: « La dimension morale qui nous inspirait — a-t-il dit encore — paraît tout à fait spécifique de notre groupe »; elle relevait bien du projet surréaliste.

Très vite, en effet, le groupe surréaliste bruxellois a passé le stade des provocations négativistes, il a accepté de recourir à la création artistique, non certes pour ses vertus, mais comme un des moyens les plus adéquats pour « remettre en question toutes les données communes » pour « changer la vie et le monde ». Dès 1928, dans un texte consacré à André Souris, Nougé écrivait: « Les sons, les mots, les couleurs, matériaux inqualifiables, nous n'attendons que l'occasion de trancher le fil qui nous sert parfois à les assembler. Qu'il nous soit donné de découvrir quelque instrument plus léger, plus efficace et nous abandonnerons pour jamais à qui en croit vivre, cet outillage de peu de prix. Mais il reste cependant qu'à l'heure présente, les mots, les couleurs, les sons et les formes, quelque humiliation qu'ils aient à subir, nous ne pouvons encore leur refuser la chance d'une mystérieuse et solennelle affectation. Ainsi se justifierait la musique d'André Souris, la peinture de René Magritte ou la poésie de Camille Goemans, aujourd'hui musicien, peintre ou poète, mais demain peut-être... »¹⁷.

¹⁷ P. NOUGÉ, *André Souris*, dans *Distances. Supplément inédit aux « Cahiers de Belgique »*, février 1928 (cf. Marcel MARIËN, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, 1979, pp. 157-159).

Pour les surréalistes bruxellois les préoccupations artistiques, insérées dans une éthique surréaliste, étaient désormais justifiées. André Souris pourrait tenter d'écrire autre chose qu'une anti-musique de dérision.

On peut certes s'étonner que la place — très haute — prise par la musique dans les préoccupations des surréalistes bruxellois ait son origine dans des manifestations anti-artistiques dont on trouvait les modèles chez les adeptes de Dada.

Mais pour attirer l'attention des « littéraires » de *Correspondance* qui jusqu'alors ne s'étaient pas inquiétés de la musique, peut-être avait-il fallu partir d'une anti-musique qui prenait particulièrement pour cible les procédés de l'« art moderne ».

Il resterait à déterminer si les actions des musiciens — contraints de faire « bande à part » par la volonté du groupe pour leurs réalisations spécifiques — ont été vraiment marginales par rapport à l'essence de *Correspondance* ou si elles ont été un révélateur, prouvant, comme l'a estimé André Blavier, que l'expression du surréalisme en Belgique avait été durablement marquée par ses sources dadaïstes¹⁸. Un examen attentif et sans préjugé des textes publiés par Christian Bussy et Marcel Mariën sur « l'activité surréaliste en Belgique »¹⁹ mettrait sans doute en évidence que leur refus violent du dadaïsme n'a pas empêché les surréalistes bruxellois de subir son influence sinon dans l'esprit, tout au moins dans certains de ses modes d'action : on peut penser ici notamment à des chahuts perturbateurs organisés contre des spectacles qui se voulaient à la pointe de la création moderne (*Tam-Tam* de Nougé ou *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Cocteau). C'est sans même en prendre conscience que dans certaines circonstances les surréalistes ont agi selon des modèles qui leur étaient fournis par ce qui avait été jusqu'à eux l'avant-garde la plus perturbante : Dada.

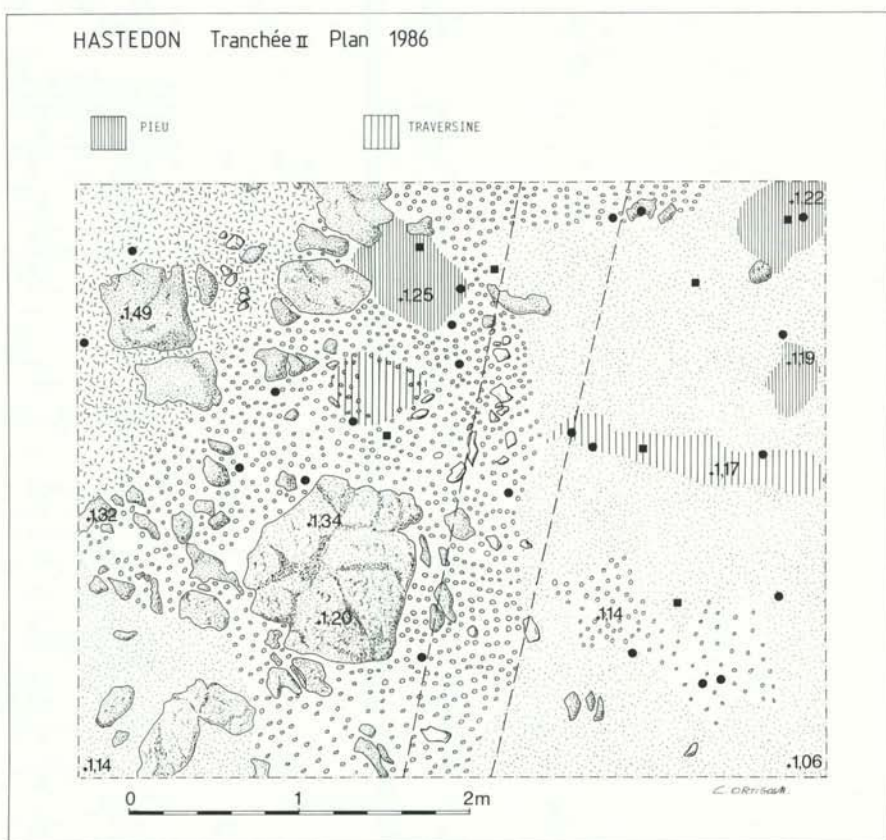
¹⁸ A. BLAVIER, *Le groupe surréaliste*, dans *Phantômas - La mémoire*, n° 100 à 111, 1972.

¹⁹ Christian BUSSY, *Anthologie du surréalisme en Belgique*, Paris, 1972; Marcel MARIËN, *L'activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, 1979.

CHRONIQUE ARCHÉOLOGIQUE DU SERVICE DES FOUILLES DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

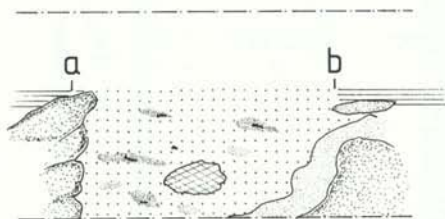
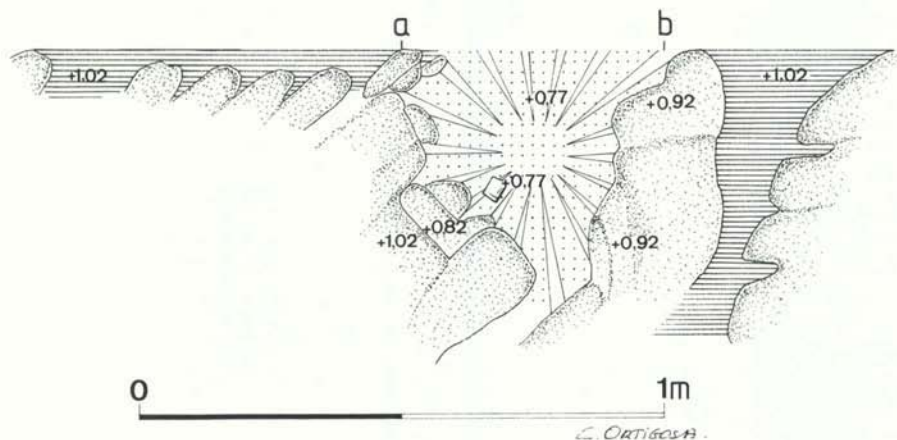
HASTEDON (NAMUR): RECHERCHES SUR LE MUR DE BARRAGE, DEUXIÈME CAMPAGNE

En 1985, une première intervention a eu lieu sur l'isthme de la fortification proto-historique d'Hastedon détruite vers 450 av. J.-C. Le problème de la localisation exacte du mur de barrage restait toutefois pendant (*Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, VIII, 1986, pp. 165-166 et *Activités 84-85 du S.O.S. Fouilles*, IV, 1986, pp. 227-229).



En mai 1986 la grande tranchée nord-sud ouverte à la grue fut prolongée vers le sud, c'est-à-dire vers l'intérieur de la fortification. On ouvrit autant qu'il fut possible jusqu'à une rue est-ouest, desserte des garages d'immeubles à appartements multiples construits dans les années 70. Le travail fut fortement entravé par une épaisse couche de remblais modernes (2 m) très instables, épandus sur l'ensemble de l'espace fouillable. La tranchée longue de 16 m et large de 3 m atteignit jusqu'à 4 m de profondeur. Seul le profil a pu être étudié et surtout dans sa moitié nord. On rencontra une large poche de remblais anciens comportant à la base une couche à forte concentration de charbon de bois, de terre rougie et de tessons protohistoriques. La partie centrale de cette poche s'étendait, entre deux petits massifs de dolomie, sur une longueur de 6 m environ et à quelque 2 m de profondeur sous la surface antérieure aux remblais récents. Ces caractéristiques correspondent au profil levé en 1959 par S.J. De Laet (*La Belgique d'avant les Romains*, 1982, p. 599). Toutefois cette poche se prolongeait clairement vers le nord, par-delà le massif de dolomie et remontait régulièrement vers l'ancienne surface. Vers le sud et jusqu'au bout de la tranchée, un important remblai n'a pu être étudié en raison de l'instabilité du terrain. La partie centrale se situe à hauteur d'une dépression qui apparaît dans les jardins situés à l'est de la rue des Colonies. L'ensemble correspond bien à l'emplacement du fossé protohistorique.

Du 18 août 1986 au 12 septembre un chantier fut ouvert dans les jardins en deçà de la dépression du fossé: un ancien verger mis en vente comme terrain à bâtir et à côté, le fond d'un jardin bordant la dépression du fossé: dernières parcelles où il était possible de retrouver des vestiges du mur du barrage.



Vue en plan et en coupe du trou de pieu.

Les travaux de décapage se développèrent juste sous la couche arable sur des surfaces totalisant près de 100 m² et rencontrèrent presque immédiatement le sol en place sauf en quelques points. Très pauvre, le matériel archéologique consiste en quelques tessons protohistoriques. Il semble qu'il y ait eu ici un rempart à poteaux de façade avec traversines se rattachant à des poteaux d'ancrage du côté interne. Un exemplaire de ces trois éléments a en tout cas pu être reconnu. Une traînée rectiligne de petits blocs a été repérée sur 2 m de long et pourrait, par sa direction et son emplacement, correspondre à la bordure interne du rempart.

Vingt-quatre stagiaires ont participé à ces fouilles de la dernière chance.

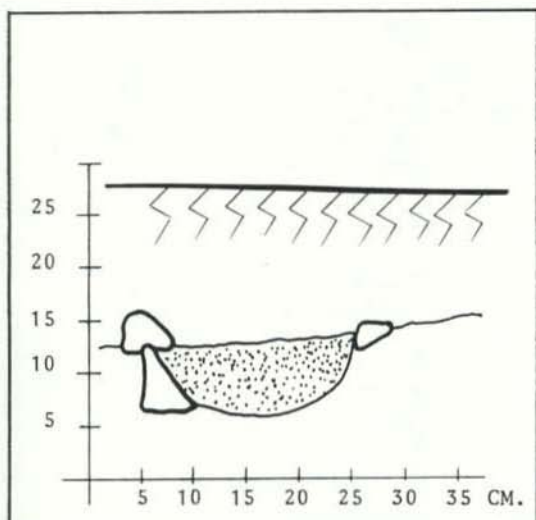
Pierre-P. BONENFANT

L'OCCUPATION INTERNE DU RETRANCHEMENT DU BOUBIER (CHÂTELET): DEUXIÈME ET TROISIÈME CAMPAGNES

L'intérêt présenté par l'empierrement mis au jour à l'intérieur de la fortification du bois du Boubier durant l'automne 1985¹ nous incita à ouvrir un sondage complémentaire dès la fin du mois de mars 1986. Il en résulta la découverte de l'emplacement d'un poteau de bois. Quelques pierres, en légère saillie par rapport au niveau moyen de l'empierrement, avaient attiré notre attention par leur disposition circulaire. Leurs dimensions étaient assez variées, les plus petites servant de blocage aux plus grandes. Elles étaient prises dans une terre argileuse très compacte probablement battue, et enserraient une poche de terre grise très souple, à granulométrie extrêmement fine. Le fond de cette poche, correspondant à la base d'un poteau de bois, était plat. La fonction du poteau ne put évidemment pas être précisée, mais l'analyse de la disposition des pierres de calage nous permit de déterminer la technique d'édification de la structure à laquelle il avait appartenu. Plusieurs niveaux de pierres prises dans de la terre battue argileuse constituaient la masse de l'empierrement. Sur une surface bien plane ainsi préparée, on dressa le poteau de bois et l'on épandit tout autour de lui une nouvelle couche de pierres. Contre le poteau, les pierres furent disposées avec un soin tout particulier de manière à assurer à celui-ci la meilleure stabilité. Nous découvrîmes encore, inséré parmi ces pierres, un grand tesson de céramique protohistorique dont la forme épousait parfaitement le bord de la poche de terre grise. Cet élément confirme clairement la datation que nous avions proposée pour l'empierrement à l'issue de la campagne de 1985. Le sondage de mars 1986 fut effectué par Fabienne Blanchaert, Cécile Evers, Corinne Licoppe, Marie Schuiten-Van Hasselt et Thierry Van Compernelle.

La campagne de 1986 dura vingt-cinq jours, s'échelonnant entre le 5 septembre et le 23 novembre, et fut menée par une équipe composée de Thierry Van Compernelle (Aspirant du F.N.R.S.), Corinne Licoppe (architecte), Cécile Evers, Fabienne Blanchaert, Marie Schuiten-Van Hasselt, Nathalie Beeckman et Christine Mosselmans, avec l'aide occasionnelle de Nathalie Mees, Béatrice Mahaux, Diane Licoppe, Marc Groenen et Yves Cabuy, toutes et tous licenciés ou étudiants de l'U.L.B. Elle permit la mise au jour d'un des angles du périmètre de l'empierrement et l'étude de quatre autres emplacements de poteaux qui présentaient tous un fond plat. Leur diamètre variait d'environ 8 à 18 cm et leur profondeur n'excédait pas 15 cm. Certains des poteaux étaient soutenus à leur base par des petites pierres plates aussi soigneusement disposées

¹ Voir *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, VIII, 1986, pp. 164-165.

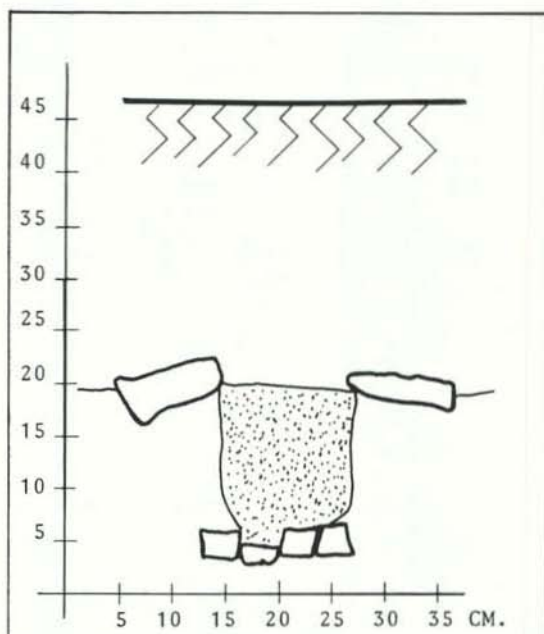


LE BOUBIER

COUPE A - B

Trou de poteau N°2

PLAN

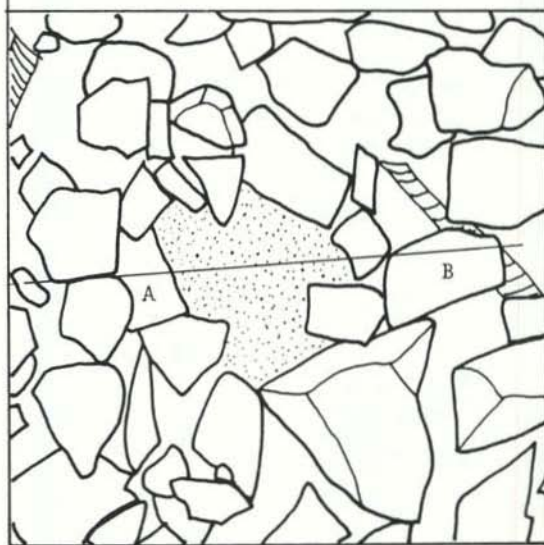
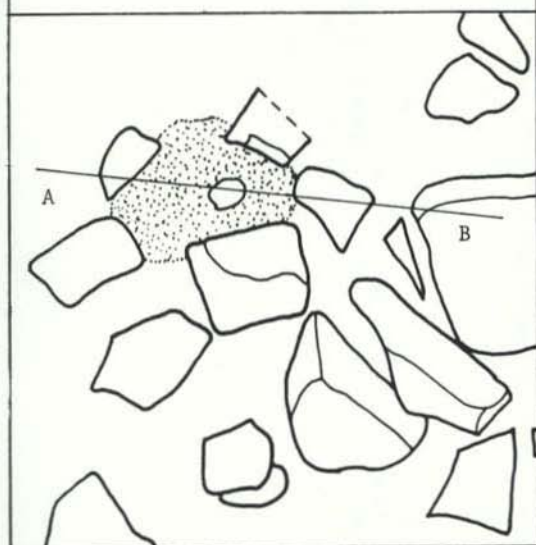


LE BOUBIER

COUPE A-B

Trou de poteau N°4

PLAN



que les pierres de calage (voir figures; dessin: Corinne Licoppe). Une des cuvettes livra un petit fragment de céramique protohistorique. L'emplacement d'un autre poteau put être identifié. Celui-ci ne put être étudié avec le même soin que les précédents car, trop proche de la surface actuelle du sol, il était en contact direct avec l'humus et envahi de radicelles. Un matériel archéologique abondant fut récolté tout au long de la campagne: artefacts lithiques, céramique protohistorique, clous de fer et scories métalliques, céramique médiévale des XI^e-XII^e siècles.

En 1987, quelques relevés topographiques furent effectués sur le terrain, tandis que la mise au net des plans de fouille, l'inventaire du matériel et surtout la préparation des recherches à venir constituèrent l'essentiel de notre activité. En effet, la nature des découvertes effectuées à l'intérieur du retranchement du bois du Boubier impose l'abandon de la fouille par tranchées au profit d'une fouille de grande surface. La mise en place d'un système de quadrillage sur une partie du site, l'exécution de quelques sondages complémentaires indispensables et l'essai de méthodes de relevé par photographie sont envisagés pour 1988 et 1989, après quoi nous espérons qu'il nous sera possible d'étendre la fouille en recourant aux méthodes et aux moyens les plus adaptés.

Thierry VAN COMPERNOLLE
Aspirant du F.N.R.S.

BIBRACTE (MONT BEUVRAY, NIÈVRE, FRANCE)

De la mi-août à la mi-septembre 1987, un des stages de fouilles de notre Université s'est déroulé en France, au mont Beuvray qui fut lors de la guerre des Gaules, Bibracte, la capitale des Éduens.

Ce haut lieu du Morvan (820 m d'altitude) domine la plaine d'Autun (*Augustodunum*), la ville même où Bibracte fut transféré sous le règne d'Auguste. Le sommet du Beuvray est entouré d'un *murus Gallicus* qui protège une vaste superficie interne de 135 ha.

Le site a fait, depuis Napoléon III, l'objet de fouilles prolongées, menées pendant 28 ans par J.-G. Bulliot, puis pendant 10 ans par son neveu J. Déchelette. Ce dernier a pu démontrer — dès avant la première guerre mondiale — qu'il s'agissait bien d'une ville dans le sens socio-économique du terme, avec ses quartiers à fonctions spécifiques: artisanales, commerciales, résidentielles ou religieuses. Il a montré aussi que Bibracte relevait d'un vaste ensemble culturel médio-européen, la civilisation des *oppida* qui, en l'absence même de toute unité politique, s'étendait de la Gaule centrale à la Hongrie: Manching en Bavière, Stradonitz en Bohême, Velem-Saint-Vith en Hongrie témoignent de surprenantes parentés avec le Beuvray. Les fouilles de Manching, menées de 1954 à 1987, devaient amplement vérifier la conclusion de Déchelette; les fouilles de Velem-Saint-Vith, entamées depuis cette année et suscitées par la reprise des fouilles du Beuvray, laissent prévoir un résultat analogue. À la fin de l'indépendance une bonne partie du monde celtique a donc vécu une mutation économique qui l'a fait passer à une civilisation de type urbain et qui en a fait du coup la victime désignée de l'impérialisme romain mis à même ainsi de briser militairement son organisation et de réussir la romanisation.

De 1907 à 1984, plus rien ne s'est produit sur le terrain au mont Beuvray. Mais en 1984 les travaux ont repris et l'initiative a rencontré l'appui du Président de la République. Les buts sont le réexamen des documents et du matériel archéologiques réunis pen-



Une salle de travail à la Base archéologique du Mont Beuvery.



Distribution des postes de travail aux étudiants stagiaires.

dant quarante années entre 1867 et 1907; le réexamen aussi du terrain, en vue de mieux fixer l'évolution des vestiges monumentaux. Au-delà, l'un des buts généraux est d'affiner les moyens de datation archéologique pour cette période charnière que forment la Tène IIIA et la Tène IIIB); l'objectif requiert de tirer parti de la méthode archéologique aux extrêmes de ses possibilités.

L'entreprise, programmée sur une dizaine d'années et conduite par un comité scientifique international, développe actuellement le plus grand chantier archéologique de France et dispose, à elle seule, de moyens logistiques et budgétaires comparables ou supérieurs à ceux dont dispose le Service national belge des fouilles. Outre l'Université de Paris et l'École du Louvre, plusieurs universités étrangères prennent part aux recherches: celle d'Edimbourg (professeur I. Ralston), celle de Madrid (professeur M. Almagro-Gorbea) et celle de Bruxelles.

Le stage de fouilles de notre Université s'est déroulé du 17 août au 13 septembre, avec 25 étudiants, dont 10 possédaient déjà une expérience pratique et 15 uniquement un bagage théorique.

Le chantier était situé au contact du quartier résidentiel du Parc-aux-Chevaux et du quartier artisanal de la Come-Chaudron. J. Déchelette localisait dans ces parages un curieux dispositif: une série de forges réparties de part et d'autre d'un long mur de 60 m, indiquant une organisation sociale d'envergure. Comme il arrive fréquemment lors de fouilles nouvelles, la localisation ancienne pose des problèmes.

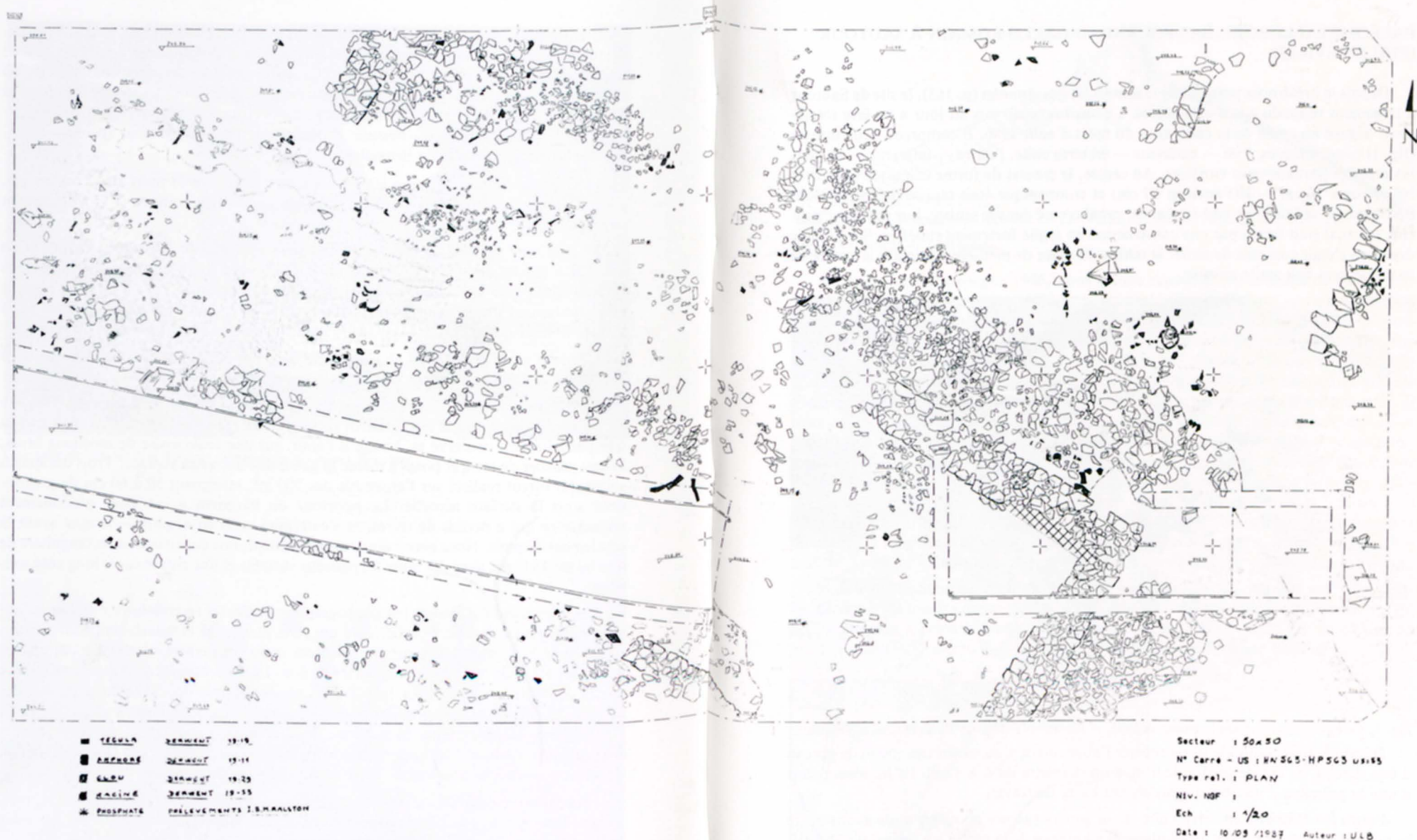
Les deux carrés de 100 m² chacun où se développèrent nos travaux, n'avaient, en tout cas, fait l'objet d'aucune fouille antérieure.

L'ouverture du sol se fit selon un plan sécant oblique, conforme à la pente. Très vite on rencontra les débris d'un bâtiment rectangulaire dont le dispositif en plan n'était que partiellement conservé et, lorsqu'il l'était, sur une seule assise de moellons bruts, liés au mortier de terre et posés à même la pente de l'ancienne surface. Trois décapages successifs furent réalisés sur l'ensemble des 200 m², atteignant 50 à 60 cm de profondeur sous la surface actuelle. Le pourtour du bâtiment a été assez généralement empierré ce qui a permis de retrouver l'extrémité nord en négatif — le mur ayant là totalement disparu. Nous avons ainsi, apparemment, une construction rectangulaire de 4 m 60 sur 13 m 60, avec des murs d'épaisseur variable et une entrée sur le long côté sud-ouest.

Les relevés ont été réalisés par photographies verticales en collaboration avec le Service audio-visuel de l'École supérieure des Arts plastiques et visuels de l'État à Mons (professeur Y. Glotz). Un statif spécialement construit permet de prendre des photos verticales à 7 m de haut et sur une portée de 6 m. La déformation de perspective induite par la pente du terrain est corrigée, dans l'ensemble, lors du tirage de la photo. Les légères déformations optiques des angles du quadrillage sont compensées, lors de la transcription graphique, par la méthode des carrés. Une couverture stéréoscopique a été également réalisée. Elle apporte une information essentielle lors de la mise au net du dessin (micro-reliefs du terrain, seuils de décapage, superpositions de pierres, etc.).

En contre-haut de notre chantier, nos collègues de Madrid ont découvert un empièrement étendu et une fontaine monumentale de plan elliptique, construite en pierres de taille. Cet ensemble obéit à une orientation S.S.W.-N.N.E. Il pourrait s'agir d'un dispositif tardif; en tout cas aucune trace de remaniements ultérieurs n'est apparue. D'éventuelles traces d'occupations antérieures pourraient avoir été déblayées lors du nivellement qu'on a effectué pour établir l'empièrement, et les décombres ont peut-être été accumulés sur le haut de pente où nous fouillons: on y observe une stratigraphie épaisse dont l'étude débute à peine. L'hypothèse de travail ne manquera pas d'être contrôlée lors des prochaines fouilles.

Notre bâtiment, tardif mais de technique architecturale beaucoup plus modeste que la fontaine, s'établit, quant à lui, selon un axe perpendiculaire à l'orientation de celle-ci.



Le matériel archéologique, avant tout de la terre cuite, est extrêmement abondant : fragments de tuiles à la romaine, tessons d'amphores italiennes, fragments de récipients en terre sigillée, en céramique peinte ou en céramique commune (type de Besançon, etc.) totalisent plus de 180 sacs. Lavé, marqué, répertorié, ce matériel a été enregistré sur bordereaux à l'intention du service informatique de la base archéologique du mont Beuvray.

Outre l'intérêt archéologique intrinsèque du site, cette expérience de stage se révèle extrêmement fructueuse par la confrontation immédiate qu'elle permet entre les métho-

des de fouilles développées dans les divers pays participants. C'est un domaine où, l'expérience se transmettant mal par les livres ou par de simples visites de chantiers fort différents les uns des autres, les cloisonnements d'écoles — généralement nationales — sont très marqués. C'est l'occasion de les dépasser. D'autre part, pour nos stagiaires les contacts avec les étudiants d'autres universités n'ont pu être qu'extrêmement positifs. Une belle occasion s'offre ici de réaliser une concertation interuniversitaire entre Paris, Madrid, Edimbourg et Bruxelles.

Pierre-P. BONENFANT

PALÉOMÉTALLURGIE: BAS-FOURNEAU GALLO-ROMAIN À SAUTOUR (PHILIPPEVILLE)

Depuis la brève note parue dans le tome VIII des *Annales* (p. 163), le site de Sautour a largement répondu à nos espérances. Le bas-fourneau mis au jour a pu être totalement dégagé au cours de la campagne du mois d'août 1986. Il comprend deux murets (fig. 1) concentriques, l'un — extérieur — en terre cuite, l'autre — intérieur — en pierres dressées partiellement vitrifiées. Au centre, le creuset de forme elliptique (diamètre NS environ 50 cm — EO environ 60 cm) et tronconique était tapissé de scories dont l'écoulement se faisait au sud-est par un canal creusé dans le schiste. Sur son flanc gauche, le canal était fermé par une construction en argile fortement rubéfiée. Sur le flanc droit, on s'était contenté de tailler le schiste en place de manière à orienter la coulée de la scorie vers une petite cuvette.



Fig. 1. Le bas-fourneau complètement dégagé. À l'avant-plan l'amas de terres cuites éboulées.

Devant le four, nous avons pu repérer l'alignement d'au moins trois trous de poteau d'une dizaine de cm de profondeur et d'un diamètre de 6 à 8 cm. Ils indiquent sans doute la présence d'un abri qui protégeait l'aire de travail.

Parmi les éléments en terre cuite de la superstructure éboulée, nous avons eu la bonne fortune de retrouver, pratiquement au niveau de la roche, un tesson significatif, en fait un fragment de couvercle muni d'un bouton de préhension (fig. 2). Il s'agit d'une forme qui n'est pas inconnue dans la région (information orale de J.M. Doyen). Un objet fort proche — diamètre identique (16 cm) avec traces d'enduit noir sur la face extérieure également — a été découvert à Achêne près de Ciney lors de la fouille d'une villa romaine datée de la seconde moitié du II^e siècle et du III^e siècle¹. Cette découverte significative permet donc de dater de manière relativement précise l'activité sidérurgique dans le bois de Sautour.

¹ E. DE WALLE, *La villa romaine «sus l'Chestia» de Fays à Achêne*, dans *Activités* 81 à 83 du S.O.S. Fouilles, 3/1984, p. 65-67, fig. 47, n° 5.

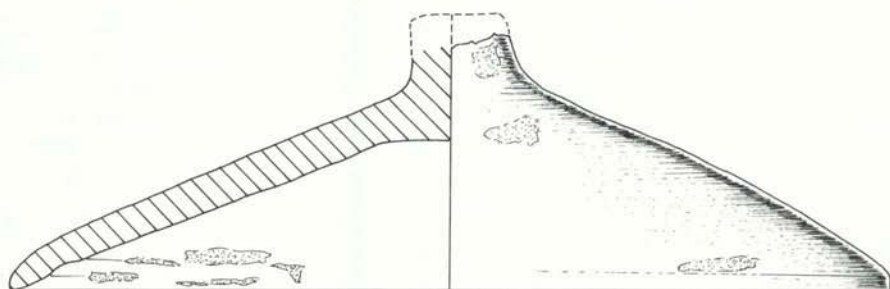


Fig. 2. Fragment de couvercle.

Au cours de la campagne 1986, nous avons repéré à une centaine de mètres plusieurs chablis et, dans la terre remuée, la présence de nombreuses scories. Un rapide sondage du site — baptisé Sautour II — avait permis de dégager à très faible profondeur, une vingtaine de cm seulement, un alignement de scories et de quelques pierres non taillées. Au même niveau, nous avons retrouvé plusieurs tessons de céramique d'allure gallo-romaine. La prospection magnétique que réalisa R. Geeraerts, premier assistant au Centre de physique du globe à Dourbes, a permis de localiser une zone de résonance intense que nous avons fouillée lors de la dernière campagne de fouille (août 1987). Parmi un amas de scories et de pierres, nous avons mis au jour ce qui pourrait être un foyer ainsi qu'une structure de terre fortement damée se présentant comme une sorte de banquette. La banquette qui se prolonge sur une vingtaine de mètres, marque aussi la limite entre une zone où se sont accumulées des scories et une zone où affleure le sol en place. Non loin de là, nous avons dégagé un empierrément auquel se mêlaient des fragments de tuiles et quelques tessons gallo-romains. Sautour II pourrait, mais le problème reste ouvert, être un habitat ou un lieu de travail des lingots de fer.

Mais le site de Sautour apparaît beaucoup plus complexe encore. Entre Sautour I où fut découvert le bas-fourneau et Sautour II, on a pu individualiser une retenue d'eau ou petit barrage et à proximité une source (fig. 3). Ce sont là des éléments incontestablement favorables et même indispensables à toute activité humaine en forêt.

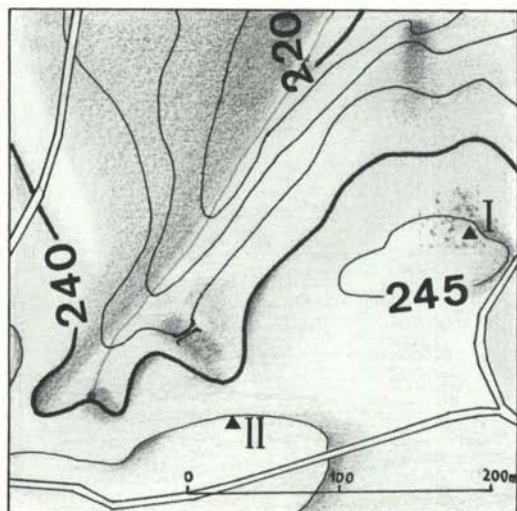


Fig. 3.
Emplacement de Sautour I
et de Sautour II.

Le four de Romedenne (cfr *Annales*, IV, 1982, p. 122) appartient au type des fours creusés en forme de marmite (*Bowl furnace*) caractérisé par le fait qu'il n'y a pas de coulée de scories. Pour récupérer le métal, il fallait arrêter la combustion et détruire la coupole.

Le four de Sautour appartient à un second type qui permet la coulée des scories.

La superstructure, qui pouvait avoir la forme d'un dôme ou d'un cylindre, n'était pas détruite, même si on peut penser qu'elle devait subir des réfections. Avec ce type de four, on pouvait donc produire de manière continue une plus grande quantité de métal. Selon Tylecote², le four à fosse dit *Bowl Furnace* ou à colonne (*Shaft Furnace*) sans possibilité d'écouler les scories daterait de l'âge du Fer ; le second type aurait été introduit dans nos régions à l'époque romaine. Si les découvertes de Sautour ont incontestablement fait progresser notre connaissance de la paléosidéurgie dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, il reste toutefois encore plusieurs questions en suspens :

- Celle de la ventilation. Aucun élément ne permet de dire qu'elle était artificielle ; rien n'indique l'emplacement de l'un ou l'autre soufflet. Dès lors la ventilation était-elle naturelle ? Certains auteurs le prétendent, d'autres mettent cette hypothèse en doute (comme le professeur A. Fontana, professeur à l'U.L.B. et associé en tant que métallurgiste à notre programme de recherche).
- L'admission d'air par ailleurs devait dépendre de plusieurs facteurs : la forme et la dimension du four, la disposition des charges, le concassage du minerai... Ce sont là autant de questions aujourd'hui sans réponse.
- Autre question qui n'est pas encore résolue : quel type de minerai utilisaient les sidéurgistes ? Jusqu'à présent aucun fragment de minerai n'a pu être retrouvé sur le site. Nous ne sommes donc pas en état de dire quel gisement local a été exploité.

Très prometteur dès la première campagne de 1985, le site de Sautour, on le voit, se révèle être d'un grand intérêt. Les fouilles futures devraient nous permettre de mieux le connaître et de faire progresser ainsi notre connaissance de la paléosidéurgie en Entre-Sambre-et-Meuse.

Pol. DEFOSSE

LE PRÉLÈVEMENT DU FOUR

La découverte importante du four gallo-romain à Sautour ne pouvait certes pas se terminer sans le sauvetage de cette structure, parfaitement datée et bien conservée grâce à sa gangue de terre, mais devenue très fragile aussitôt mise au jour.

Deux possibilités s'offraient à nous : soit le moulage de la structure soit sa dépose. Les deux présentaient d'énormes difficultés, la première à cause de la fragilité du muret de terre cuite, demandant un trop grand nombre de clés, la seconde à cause du sous-sol schisteux très délité. Après concertation il fut décidé d'enlever le four et de le transporter à l'U.L.B. afin d'y poursuivre un traitement pour sa présentation muséologique. L'opération fit appel à plusieurs disciplines et à une firme extérieure, spécialiste du forage par outils diamantés.

² R.F. TYLECOTE, *A History of Metallurgy*, Londres, 1979, p. 40 sq.

On commença les travaux par le creusement de tranchées, de 1 m 50 de profondeur et ce tout autour de la structure du four, celle-ci se présentant comme un rectangle de 2 m sur 1 m 60. Une équipe du service « Métallurgie et Electrochimie » vint ensuite réaliser le coffrage en plaque de fer afin de maintenir l'ensemble lors de son transfert.

Si malheureusement la nouvelle technique de sciage par câble diamanté dut être abandonnée en raison du sous-sol schisteux, le forage réussit : ce témoin de notre passé sidérurgique (2 tonnes et demie) put être levé par une grue et transporté dans le hall des constructions civiles de l'U.L.B. où il trouva asile grâce au Professeur Halleux. Les travaux se poursuivent, la consolidation de la structure de deux murs concentriques est terminée ainsi que le moulage de la cuvette à scories et de son canal. Il reste à alléger l'ensemble, afin de pouvoir l'installer dans un musée où il pourra ensuite être présenté au public.

Un film fut également réalisé montrant les diverses phases de cette opération qui malgré le temps (-12°) et les énormes difficultés fut réussie grâce à l'enthousiasme de toute une équipe.

Madeleine LE BON

LES FOUILLES À L'ABBAYE DE VALDUC (HAMME-MILLE)

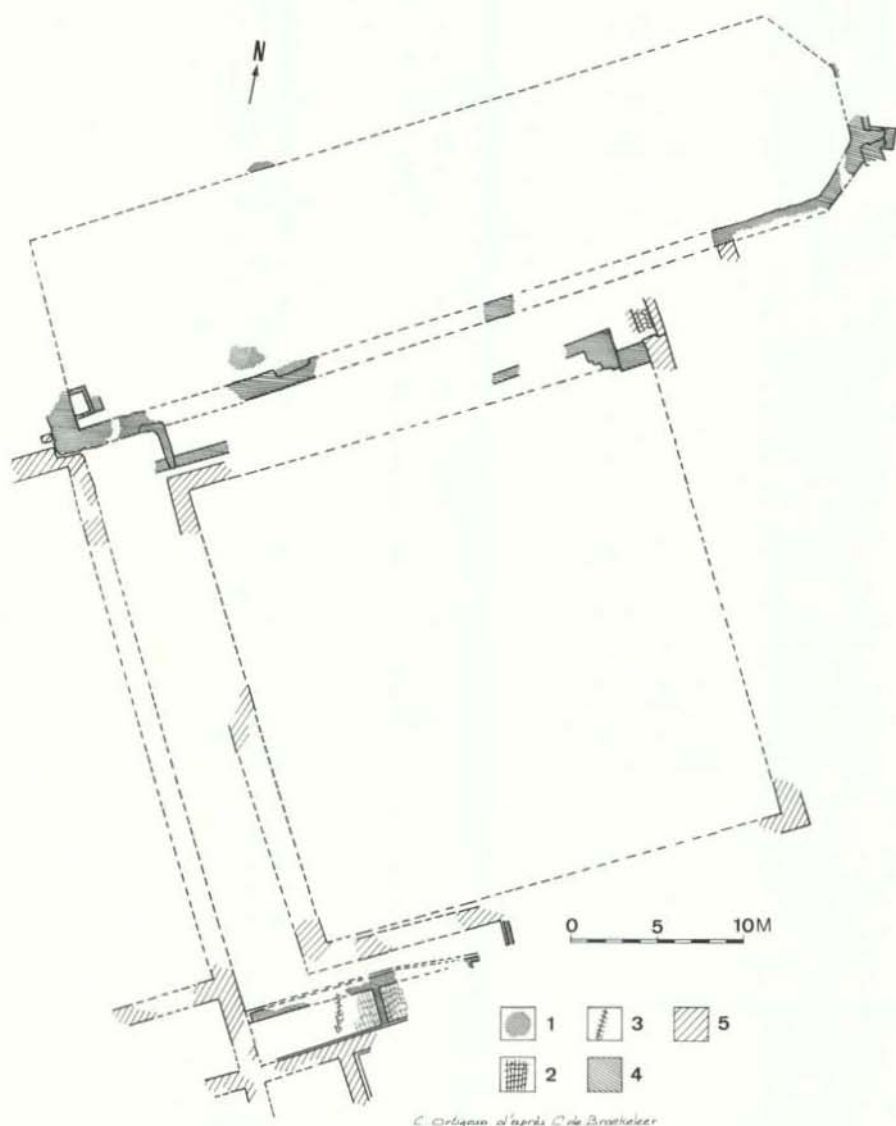
Les stages de fouilles du Cycle de valorisation de notre Université ont lieu chaque année, et ce depuis 1982, sur le site de l'Abbaye de Valduc, monastère érigé dans la première moitié du XIII^e siècle et dirigé par des moniales cisterciennes. En 1986 et 1987 les stages, qui comptèrent chaque fois 12 participants, eurent lieu la dernière semaine de juin et les deux premières semaines de juillet.

L'absence totale de plans n'a pas facilité la tâche que l'on s'était fixée de situer les bâtiments conventuels, d'autant que nous ne mettons au jour que les fondations des murs, l'abbaye ayant été vendue comme bien national et ses bâtiments conventuels détruits. Néanmoins le travail régulier des stages a permis de découvrir le cloître, rénové par l'architecte Dewez, durant les années 1770. Parfaitement carré, de 27 m 50 de côté et orienté NE/SW, il nous laisse après la campagne de 1987 un seul point à éclaircir : Dewez a-t-il dédoublé le mur nord de l'ancien cloître, ou a-t-il utilisé partiellement un mur préexistant : celui du cloître ancien (phase I), construit dans un bel appareil de pierres de Gobertange. Les fouilles de cette année éclairciront ce point important.

Les différents relevés de niveau des sols ont fait constater que si à l'angle S/W les dalles de schistes (retrouvées *in situ*) du pavement était à 40 cm du sol actuel, il n'en est pas de même au N/E où le niveau est à 3,05 m plus bas.

Il y avait donc un problème de niveau, résolu sans doute par le bel escalier en dalles de Gobertange, mis au jour en 1985 : il fallait de ce côté monter pour gagner le jardin du cloître. Joutant cet escalier, un gros massif carré (tranchée XXVI-87) semblerait être le piédroit d'une entrée. Trois tranchées (XVIII-XX-86) nous ont permis de mettre au jour les murs de l'église abbatiale, d'en connaître sa longueur (44,9 m) et sa largeur intérieure (12,01 m). Son chœur était terminé par une abside à trois pans.

Les carreaux vernissés, vert foncé et jaunes, forment sur le sol de l'édifice un dessin en damier (fouilles de 85-86). Lors de cette même campagne les parties les mieux conservées du carrelage ont été prélevées selon la technique employée pour les mosaïques.



L'église et le cloître de l'ancienne abbaye cistercienne de Valduc (Hamme-Mille, Brabant).

1. Carrelage médiéval en terre cuite, 2. Pavement de brique, 3. Dalles de schiste, 4. Phase I de la construction, 5. Dernière phase (Dewez).

La tranchée XXV-87 fut ouverte dans le but de comprendre l'agencement intérieur de l'église. Des carreaux de terre cuite, vernissée rouge (19/19), furent mis au jour *in situ*. Le niveau de sol de 40 cm plus élevé que celui du chœur des converses (partie occidentale de l'église) suppose l'existence de deux ou trois marches qui rehaussaient le chœur des dames.

Tout l'effort de cette année sera porté sur le chœur de l'église, sa crypte ainsi que la recherche d'une éventuelle connexion entre le sanctuaire et le logis de l'abbesse dont les caves sont encore partiellement conservées sous le château actuel. Une vue claire de cet ensemble architectural s'esquisse lentement, au fur et à mesure des stages de fouilles. L'étude en cours des mortiers permettra de préciser la chronologie fine des différents murs imbriqués. Les tessons de céramique recueillis reprennent forme en même temps qu'ils nous éclairent sur la vie quotidienne de ces moniales cisterciennes.

Madeleine LE BON

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.

1. LISTE DES THÈSES DE DOCTORAT ET DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE DÉFENDUS EN 1987

a) THÈSE DE DOCTORAT

BOREL, France — Les mutilations culturelles. Approche phénoménologique et esthétique; *directeur*: M. J. Sojcher.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Sous-section Préhistoire-Protohistoire

DUROY, Thierry — Les gravures des ensembles mégalithiques de Conflent dans les Pyrénées Orientales; *directeur*: M. P.-P. Bonenfant.

GROENEN, Marc — Les représentations de mains négatives dans les grottes de Gargas et de Tibiran (Hautes-Pyrénées). Approche méthodologique; *directeur*: M. P.-P. Bonenfant.

PRÜFER, Manfred — Les parures du Bronze final à la grotte de Han-sur-Lesse (Belgique); *directeur*: M. P.-P. Bonenfant.

Sous-section Antiquité

DEMAREZ, Jean-Daniel — Les bâtiments à fonction économique dans les *fundi* du Nord-Est de la Gallia Belgica; *directeur*: M. G. Raepsaet.

EVERS, Cécile — Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers; *directeur*: M. J.-Ch. Balty.

Sous-section Moyen Âge-Temps Modernes

BARÉ, Françoise — Mielmont (Onoz): un habitat médiéval et ses transformations; *directeur*: M. M. de Waha.

BEECKMAN, Nathalie — La pirogue monoxyle d'Austruweel (prov. Anvers); *directeurs*: MM. M. de Waha et G. Raepsaet.

- BORN, Annick — Contribution à l'étude du maniérisme anversoïse. Les rapports entre le Maître de 1518 et Pieter Coeck d'Alost; *directeur*: M^{me} C. Périer-D'Ieteren.
- FRÈRE, Barbara — Considérations sur l'architecture des caves de Bruges; *directeur*: M. M. de Waha.
- MOTTARD, Bénédicte — Le château de Hingene; *directeur*: M. Fr. Souchal.
- SELFSLAGH, Fabienne — L'ancienne église abbatiale de Herckenrode à Kuringen et son mobilier liturgique; *directeurs*: M. Fr. Souchal et M^{me} M. Frédéricq-Lilar.
- VAN ZEELAND, Catherine — Adrien Isenbrant. État de la question; *directeur*: M^{me} C. Périer-D'Ieteren.

Sous-section Art contemporain

- BESONHE, Rachel — Le thème de la femme, exaltation de l'angoisse à travers l'œuvre d'Edvard Munch et Egon Schiele; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- BRICHARD, Eric — La peinture historique en Belgique, 1820-1850; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- CHARLIER, Catherine — Rapport entre quelques œuvres artistiques et littéraires chez Michel Seuphor; *directeur*: M. P. Hadermann.
- CREMERS, Anne — Problématique de l'insertion de l'instrument de musique dans la peinture belge, de James Ensor à nos jours; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- DE KERCHOVE, Fabrice — Antonio Sant-'Elia et la ville futuriste. Utopies et réalités; *directeur*: M. P. Philippot.
- DRAGUET, Michel — Contribution à l'analyse de la notion d'espace dans l'aboutissement à l'abstraction de Kandinsky, Mondrian et Malevitch; *directeur*: M. P. Philippot.
- FAUCONNIER, Marianne — Les grès d'art à Châtelet et à Bouffloulx de la fin du XIX^e à la moitié du XX^e siècle: la technique et le style; *directeur*: M. D. Droixhe.
- FAYT, Joëlle — Sur les traces du futurisme en Belgique; *directeur*: M. P. Hadermann.
- GILLET, Catherine — Approche de la problématique du socle dans la sculpture de Rodin, Brancusi et Giacometti; *directeur*: M. P. Philippot.
- JANSSEN, Michel — La reliure contemporaine belge; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- JURION, Olivier — De l'association Devětsil au Groupe surréaliste en Tchécoslovaquie (1920-1947); l'œuvre de Štyrský et Toyen; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- LECOCQ, Fabrice — Évolution du paysage belge de 1800 à 1874; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- LONTIE, Anouk — La lettre dans la peinture cubiste (Picasso-Braque, 1908-1914); *directeur*: M. P. Hadermann.
- POLAIN, Dominique — Lumière sur Léonard Misonne, photographe-paysagiste; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- ROBERT, Yves — Auguste Rodin et les styles du passé; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- SALESSE, Pascale — L'affiche belge de chemin de fer; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- SEYNAEVE, Danielle — La photographie surréaliste; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- VANBELLINGEN, Guy — Albert Ciamberlani (1864-1956); *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

VANDEWATTYNE, Claude — Situation actuelle de l'art naïf en Belgique. Deux exemples: la maison des arts spontanés et naïfs, le musée d'art naïf de Lasne; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Sous-section Civilisations non-européennes

CULOT, Anne — Étude anthropologique de la peinture zaïroise contemporaine; *directeur*: M. L. de Heusch.

DEQUESNE, Joëlle — Origine des villes et des sociétés complexes: quelques exemples ouest-africains; *directeur*: M. P. de Maret.

GHYSELS, Eric — La parure perlée chez les Ndebele (Transvaal); *directeur*: M^{me} M.-L. Bastin.

GINTS, Annick — Urbanisme et architecture dans l'ancien royaume Kongo et les régions avoisinantes; *directeur*: M. P. de Maret.

PIEROT, Fabrice — Étude ethno-archéologique du site de Mashita Mbanza en pays Pende (Zaïre); *directeur*: M. P. de Maret.

RAES, Nicole — Les croisettes de cuivre en Afrique centrale: approches archéologique, ethnographique et historique; *directeur*: M. P. de Maret.

THIRY, Geneviève — Les techniques de fonte des métaux en Afrique centrale; *directeur*: M. P. de Maret.

VAN KALCK, Michèle — Les porte-flèches Luba: hypothèses et certitudes; *directeur*: M. P. de Maret.

Sous-section Musicologie

KABATU-SUILA, Laurence — Le poids et l'importance de la musique dans les rites Luba (Shaba): les rites de passage; *directeur*: M. D. Bariaux.

MATHU, Michel — Du métier de l'interprète lié à l'enregistrement sonore; *directeur*: M. D. Bariaux.

NOLMANS, Catherine — Paul Dukas, critique musical; *directeur*: M. H. Vanhulst.

RENARDY, Joëlle — Édouard Fétis, critique musical (1836-1855); *directeur*: M. H. Vanhulst.

VANDERVOST, Françoise — La musique de chambre au Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles (1847-1914); *directeur*: M. H. Vanhulst.

II. RÉSUMÉS DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1987)

Les résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

1. Françoise BARÉ, *Mielmont (Onoz): un habitat médiéval et ses transformations*. 3 vol., 205 p., 33 plans, 100 fig., 11 pl. (*directeur*: M. M. de Waha).

Aucune monographie ne s'était attachée jusqu'à ce jour à rendre compte de l'originalité du château de Mielmont. Si l'on en juge par les découvertes qu'il a suscitées, aussi bien par l'étude de ses origines que par celle de ses transformations, il n'était pourtant pas inutile d'entreprendre cette recherche.

La première partie s'ouvre sur la discussion d'une affirmation de Vanderkindere qui, dans son édition de la *Chronique* de Gislebert de Mons, rattache au site de Merlemont-Philippeville, le *castellum Merlemons* édifié dans les circonstances troublées de la succession du comte de Namur Henri l'Aveugle (1136-1196). Pour invalider cette assimilation, l'étude la confronte à l'analyse archéologique du site de Mielmont-Onoz qui avait amené à isoler un donjon d'origine médiévale manifeste. De cette confrontation, il est déduit que le *castellum Merlemons* cité par Gislebert correspond plus vraisemblablement aux vestiges de Mielmont-Onoz, réanalysés et comparés à des ensembles fortifiés d'une typologie analogue et d'une époque voisine. Cette conclusion est corroborée par les caractéristiques géographiques et historiques du site de Mielmont-Onoz; celles-ci sont d'autant plus intéressantes qu'elles permettent d'ajouter que le *castellum* était occupé par une famille de ministériales, les Mielmont, qui avaient réussi à se l'approprier comme fief.

La seconde partie est consacrée aux évolutions du *castellum*. Le fait pour Mielmont d'avoir été à l'écart des combats durant les siècles lui a fait perdre son caractère de fortification; la transformation en demeure de plaisance allait de soi. Cette mutation déplace le point de vue du chercheur, qui appuie ses observations de terrain, par les preuves trouvées non plus dans la grande histoire, mais dans la succession des propriétaires et surtout dans l'iconographie.

2. Fabrice DE KERCHOVE, *Antonio Sant'Elia et la ville futuriste. Utopie et réalités*. 2 vol., 106 + 30 p., 59 ill. (directeur: M. P. Philippot).

Dès sa fondation, le Futurisme se distingue par un engagement passionné pour le thème de la ville moderne: réalités urbaines tout d'abord avec le développement spectaculaire des villes du Nord de l'Italie, Turin, Gênes et particulièrement Milan, théâtre de la révolution esthétique prônée par Marinetti et les artistes futuristes; utopie urbaine ensuite avec la «Città Nuova», ville idéale imaginée en 1913-1914 par Antonio Sant'Elia (1888-1916), jeune architecte de Côme formé dans la sphère d'influence de la Wagnerschule et qui rejoint le mouvement futuriste en 1914.

Organisée en fonction de ces deux pôles, cette étude retrace d'une part l'évolution de l'image de la ville dans les écrits théoriques et dans les œuvres des artistes futuristes. De l'antipasséisme démolisseur des débuts, les disciplines de Marinetti évoluent vers la nécessité d'associer l'architecture à la démarche futuriste, et la ville moderne, répertoire de forces, sons, couleurs et formes nouvelles, passe du stade de la représentation à celui de la conception. La deuxième partie envisage l'itinéraire personnel d'Antonio Sant'Elia et analyse en profondeur la «Città Nuova», dont le caractère utopique et prophétique incarne tous les espoirs de modernité des futuristes et situe Sant'Elia parmi les pionniers de l'architecture moderne.

3. Cécile EVERS, *Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers*. 2 vol., 260 p., 21 fig., 274 pl. (directeur: M. J.Ch. Balty).

L'image offerte par les portraits en ronde-bosse de l'empereur Hadrien s'avère d'une complexité étonnante. Contrairement à la division de l'iconographie de la plupart des empereurs en quatre types maximum, même pour des règnes aussi longs que ceux d'Auguste ou de Septime Sévère, Hadrien a choisi de se faire représenter en sept types.

Ceux-ci se répartissent chronologiquement sur l'ensemble du règne et peuvent être associés à des événements politico-historiques précis, grâce, principalement, aux liens avec les types monétaires. Une enquête épigraphique sommaire des bases de statues

montre également une répartition diachronique assez régulière des dédicaces, avec une préférence pour le type associé aux *decennalia*. Toutes les œuvres (environ cent quarante, étudiées en détail dans le catalogue) ne suivent cependant pas un type « canonique ». Outre les variantes, une observation attentive des sculptures permet de déceler des œuvres hybrides faites de deux types différents. La liberté qu'a le sculpteur dans l'interprétation des motifs iconographiques reste cependant fort restreinte car il s'agit d'un art exclusivement officiel. La différence avec le portrait privé doit être nettement affirmée.

La personnalité de l'artiste doit être appréhendée à un autre niveau, celui de la facture. Si certains ateliers emploient abondamment le trépan afin d'atteindre à des effets de clair-obscur, d'autres travaillent uniquement au ciseau droit, dans une veine classicisante ; si certains sculptent par grandes masses, d'autres poussent le détail jusqu'à dessiner chaque cheveu... Une étude purement technique permet d'individualiser différentes pratiques que l'on retrouve pour la plupart jusqu'à l'époque sévérienne. Ce type de recherches pourra nous permettre de nuancer quelque peu l'idée trop simpliste d'une évolution stylistique linéaire de l'art du portrait romain.

4. Marianne FAUCONNIER, *Les grès d'art à Châtelet et à Bouffiuoux de la fin du XIX^e siècle à la moitié du XX^e siècle: le style et la technique*. 2 vol., 177 p., 18 fig., 110 pl. (directeur: M. D. Droixhe).

Châtelet et Bouffiuoux sont deux communes où la poterie a été une activité très importante et ce depuis la fin du XIII^e siècle. Il y a à cela une raison pratique, l'argile, élément indispensable à la fabrication de grès cérame — une poterie cuite à haute température, salée, dense et opaque — se trouvait en grandes quantités dans la partie septentrionale des bois communaux de Châtelet.

Depuis l'extraction de la terre plastique jusqu'à la finition du pot se déroule une série d'actes techniques bien spécifiques. Tout le processus technique est décrit dans la première partie du mémoire et accompagné de notes de vocabulaire dialectal du tireur de terre et du potier. À partir du XVIII^e siècle, la poterie artistique et utilitaire fait place aux produits industriels, la technique n'est plus au service des recherches esthétiques. Il faut attendre le dernier quart du XIX^e siècle pour qu'une nette tendance se fit jour, qui voulait un retour, un rappel aux formes de cet art ancien. C'est ce que l'on peut appeler un phénomène de « revival ». Cette renaissance de la poterie d'art à Châtelet et à Bouffiuoux est rendue possible grâce à un peintre originaire d'Ixelles, Willem Delsaux (1862-1945), qui, dès 1907, s'installe dans la région et tente de retrouver les formules des émaux anciens. Après lui, d'autres reprendront et développeront les recherches aussi bien au niveau formel qu'au niveau des couvertes. C'est le cas de Carlos Delsaux (1896-1970), Roger Guérin (1896-1954), Jules Guérin (1919-), Eugène Paulus (1876-1930), Pierre Paulus (1881-1959), Edgard Aubry (1880-1943), Voltaire Aubry (1904-1963), Marcellus Aubry (1909-1982).

L'étude de la vie et des œuvres de ces grands artisans permet de comprendre le nouvel essor qu'a pris la poterie artistique à Châtelet et à Bouffiuoux jusque dans les années 50, avant de s'éteindre à nouveau.

5. Joëlle FAYT, *Sur les traces du futurisme en Belgique*. 1 vol., 171 p., 45 ill. (directeur: M. P. Haderman).

Si la presse belge se fit l'écho du futurisme dès la parution du célèbre manifeste de 1909, les divers comptes rendus — plutôt favorables dans l'ensemble — restèrent très généraux et le programme de la nouvelle école ne fut pas réellement développé. L'infor-

mation concernant le futurisme resta donc limitée. Cependant, Henri Maassen, un jeune poète intimement lié aux milieux parisiens et qui disposait peut-être d'une information plus complète en provenance directe de la capitale française, envoya immédiatement son adhésion à Marinetti et proposa la création d'un groupe futuriste en Belgique. On aurait pu croire que la Belgique serait dès lors devenue une terre d'accueil pour l'école italienne, d'autant que Verhaeren, par exemple, avait déjà préparé le terrain en publiant *Les Villes Tentaculaires*, son hymne à la civilisation moderne. Mais Maassen mourut deux ans plus tard sans avoir eu le temps de concrétiser ses projets et les admirateurs de Verhaeren se montrèrent, quant à eux, plutôt réticents envers le mouvement italien.

En 1912, Bruxelles accueillit l'exposition itinérante des peintres futuristes italiens. Malgré les conférences données par Marinetti et Boccioni, le « nouvel art » ne rencontra que peu d'écho. Seul Jules Schmalzigaug, qui avait vu l'exposition à Paris, s'embarqua dans l'aventure. Il faudra attendre les années de guerre, moment où les peintres belges vont réellement entrer en contact avec les avant-gardes étrangères (la Belgique était jusque-là essentiellement tournée vers Paris) pour qu'on s'intéresse au futurisme. Ce sera le cas de Gustave de Smet, Constant Permeke, Jozef Peeters, Edmond Van Dooren, Paul Joostens, Prosper De Troyer, René Magritte, Pierre-Louis Flouquet, Jean-Jacques Gailliard. Toutefois, le futurisme ne constitua qu'une étape dans leurs recherches; en effet, cet art ne correspondait pas intimement ni à leurs croyances, ni à leurs conceptions de l'art. Comme le notait si finement Fernando Pessoa (parlant de l'influence du futurisme au Portugal): « Quant aux influences que nous avons reçues du mouvement moderne qui comprend le cubisme et le futurisme, elles sont dues plus aux suggestions subies qu'à la substance de leurs œuvres à proprement parler ». L'influence du futurisme fut cependant déterminante en Belgique en ce sens qu'elle déclencha un renouvellement du vocabulaire plastique, de même qu'elle introduisit de nouveaux thèmes liés aux moyens de transport rapides, à la cité moderne, à la machine, etc.

6. Annick GINTS, *Urbanisme et architecture dans l'ancien royaume Kongo et les régions avoisinantes*. 2 vol., 187 p., 40 p. ill. (directeur: M. P. de Maret).

Ce travail présente, dans un premier temps, l'ancien Royaume de Kongo (XVI^e-XVIII^e siècle) situé à l'embouchure du fleuve Zaïre, ainsi que les royaumes et les provinces adjacents, en faisant une synthèse des nombreuses informations rapportées par les anciennes chroniques. Le Royaume de Kongo bénéficie, en effet, du privilège d'avoir une documentation écrite remontant au-delà du XVI^e siècle.

Il reconstitue, dans un deuxième temps, avec une relative netteté, l'image du peuplement dans ces mêmes régions, par la détermination des différentes agglomérations qui les caractérisaient et de la manière dont celles-ci s'agençaient, se distinguant par là-même les unes des autres.

Lorsqu'on aborde le domaine de l'architecture, troisième thème de ce travail, les anciennes sources se révèlent peu loquaces. Cependant, les modes de construction n'ayant que peu évolué jusqu'à une époque récente, les techniques et les matériaux anciennement utilisés, de même que l'apparence des maisons ont pu être élucidés par l'observation et l'étude de l'architecture traditionnelle actuelle dans les régions concernées.

7. Marc GROENEN, *Les représentations de mains négatives de Gargas et de Tibiran (Hautes-Pyrénées). Approche méthodologique*. 1 vol. texte (211 p. ; 3 tabl. ; 5 fig.) et 1 vol. ill. (3 cartes, 44 fig. ; 18 clichés n/b ; 11 clichés coul. ; 3 graphiques ; 7 tabl.). (directeur: M. P.-P. Bonenfant).

Les mains négatives - réalisées par projection de colorant autour de la main apposée contre la paroi - posent un certain nombre de questions que j'ai essayé de reprendre sur la base concrète des grottes de Gargas et de Tibiran. Celles-ci sont en effet les seules à soulever, outre les problèmes habituels (anthropologiques, techniques de réalisation), celui, délicat, des doigts incomplets. À Gargas, j'ai pu répertorier 192 mains négatives sûres et une vingtaine de probables, réparties dans la grotte en six ensembles bien distincts. Sur ces 192 mains, 110 bien visibles m'ont permis de déterminer 20 types de conformations digitales différents dont les plus importants présentent : les 4 derniers doigts réduits à une phalange ; tous les doigts complets ; les 3 derniers doigts réduits à une phalange ; les 3 derniers doigts réduits à un peu plus d'une phalange. À Tibiran, 10 mains négatives sûres et 1 probable ont été dénombrées. Elles sont toutes incomplètes.

Approche anthropologique : la confrontation des mesures que j'ai pu prendre des mains paléolithiques avec celles provenant de mains actuelles de garçons et de filles indique qu'on a à Gargas des mains qui ont appartenu à des bébés, à des enfants, à des adolescents et à des adultes. D'autre part, les graphiques montrent bien qu'à côté de mains effilées, à la paume étroite, provenant de sujets féminins, on a des mains plus trapues ayant appartenu à des sujets masculins.

Problème des doigts incomplets : des trois hypothèses qui ont été avancées pour les expliquer, une seule rend vraiment compte de ce que l'on observe *in situ* et mérite donc d'être retenue. L'hypothèse de la mutilation rituelle doit d'emblée être abandonnée car les « mutilations » les plus graves sont toujours les plus fréquentes et que la grande variabilité des conformations digitales — touchant des doigts aussi importants que l'index et le majeur — ne s'accorde pas avec l'idée de la mutilation rituelle ; celle de la mutilation pathologique ne peut pas non plus être retenue puisque la maladie de Raynaud ne touche jamais la phalangine, presque toujours absente dans les deux sites pyrénéens et que la gelure touche tous les doigts, pouce y compris, lequel est toujours présent à Gargas et à Tibiran. L'hypothèse des doigts repliés, en revanche, s'impose quant à elle d'autant plus que l'on a à Gargas, parmi les mains négatives incomplètes, des représentations de doigts négatifs repliés de profil.

Techniques de réalisation : des différents procédés testés, seule la technique de vaporisation, que je propose, rend compte de toutes les caractéristiques de la majorité des mains négatives des deux sites (e.a. netteté des contours, présence régulière du poignet, aspect vaporeux du halo coloré noir ou rouge et dégradé à sa périphérie ; juxtaposition de plages circulaires ; mains au plafond ...). Quelques mains négatives ont cependant été retouchées par tamponnage. En outre, deux mains négatives ont été réalisées par application de pâte blanche.

Enfin, la présence en plusieurs endroits de traits gravés qui évoquent des traces de préparation de la paroi, de fond coloré, ainsi que le choix de particularités topographiques (mains situées dans des endroits difficiles d'accès ; au plafond ...) montrent que le paléolithique n'a pas réalisé les mains négatives au hasard de ses allées et venues, mais qu'elles sont, bien au contraire, la conséquence d'un acte prémédité et d'une pensée réfléchie.

8. Olivier JURION, *De l'association Devětsil au Groupe surréaliste en Tchécoslovaquie. L'œuvre de Jindřich Štyrský et de Toyen*. 2 vol., 130 p., 200 ill. (directeur: M. Ph. Roberts-Jones).

Nous commençons ce travail en nous plongeant au sein de l'avant-garde artistique tchèque des années 20, qui s'exprime dans le groupe Devětsil par le Poétisme. Cet «isme» parodique signifie surtout un état d'esprit pour lequel importe peu le type d'expression dans lequel il déploiera sa force. Karel Teige, théoricien et plasticien, envisage alors une synthèse dialectique du Constructivisme (l'ordre fonctionnel) et de la poésie (le lyrisme). De plus, le poétisme s'inscrit dans l'ambiguïté propre à la notion d'Avant-garde. La première problématique est dans l'engagement de l'artiste afin d'atteindre la libération sociale de l'homme par la libération de son esprit. «L'art est une hygiène de l'esprit, comme le sport est une hygiène du corps» (K. Teige). Ensuite vient la nécessité pour la jeune génération d'intellectuels d'ouvrir la poésie moderne tchèque à l'imagination spontanée des associations libres, c'est ainsi que Devětsil se tourne vers les innovations poétiques d'un Guillaume Apollinaire, traduit par Karel Čapek.

Le Groupe surréaliste en Tchécoslovaquie se crée en 1934, 10 ans après le groupe parisien. L'origine du mouvement surréaliste pragois diffère de son homologue français: l'avant-garde artistique Devětsil et son expression, le poétisme, naît dans l'effervescence d'un exotisme moderne cosmopolite et de la rencontre progressive du poète V. Nezval, de Teige, de la peinture artificialiste et de l'ouverture sur les avant-gardes artistiques internationales. D'autre part, le Poétisme s'est opposé à la révolte négative dadaïste pour adopter une vision constructive, c'est en partie la raison pour laquelle les membres du groupe Devětsil rejettent l'automatisme spontané du premier manifeste surréaliste d'André Breton.

L'étude des trois manifestes de Teige confirme bien le surréalisme comme le prolongement logique de l'avant-garde tchèque. En partant du point de vue théorique, qui ne constitue pas un système complet et achevé, nous remarquons que la peinture artificialiste ne se réduit pas à la simple illustration des théories poétiques annoncées par Teige et par Nezval, tout en suivant une évolution parallèle. C'est ainsi que les idées de simultanéisme, divisionnisme et pluralisme de sujets, se rapprochant de l'esthétique cinématographique comme du Cubisme et du Futurisme, sont les parties intégrantes de la peinture artificialiste.

Jindřich Štyrský et Toyen, membres fondateurs du groupe, donnent à la fin des années 20 la primauté à la vision pour délaisser les techniques picturales de l'artificialisme. Nous avons mis alors l'accent sur la notion d'espace et de vision dans l'étude de l'image surréaliste. Alors que le Poétisme a libéré l'imagination poétique, le Surréalisme, à Prague comme ailleurs, lève toute censure et contribue ainsi à la perte du sens univoque des choses pour permettre l'apparition des désirs refoulés et des souvenirs inconscients.

9. Fabrice PIEROT, *Étude ethnoarchéologique du site de Mashita Mbanza (Zaïre)*. 2 vol., 258 p., 103 pl. + 177 photos en 3 classeurs (directeur: M. P. de Maret).

En 1984 M. Pierre de Maret organisa une campagne de fouilles au Zaïre; le programme de la mission incluait une vaste prospection du site de Mashita Mbanza au Kwango, en pays Pende. Les traditions orales surtout et la topographie très particulière du site laissaient supposer l'importance historique et archéologique de l'endroit: une

vaste aire comprenait une série de monticules disposés en un demi-cercle parfait dont le diamètre avoisinait les 355 mètres. La hauteur de ces buttes artificielles variait de quelques dizaines de centimètres à environ 2 mètres.

Les traditions Pende font de Mashita Mbanza un lieu éminemment important, où, dans un « lointain passé », les grandes ethnies voisines se rassemblaient : chaque monticule est associé à une ou plusieurs de ces populations : Kongo, Teke, Luba, Lunda, Yaka, etc. L'analyse de ces traditions a fait ressortir un grand dénominateur commun : Mashita Mbanza fut un lieu de halte, de regroupement, une étape peut-être dans la perspective des fameuses migrations Pende situées par différents auteurs entre le début du XVI^e siècle et le XVIII^e siècle.

Plusieurs monticules furent fouillés ainsi que le centre exact de l'arc de cercle : on récolta une très vaste collection de céramiques comptant plus de 12.000 tessons, de nombreux fragments de matériel lithique apparentés aux outils de broyage, des restes fauniques et de flore, des artefacts métalliques ainsi que de très nombreuses traces de métallurgie et plusieurs échantillons C14. L'analyse des restes céramiques se fit par une méthodologie calquée sur celle mise au point par Pierre de Maret ; je pus ainsi clairement souligner la présence de deux groupes céramiques que j'ai nommés N'Zungu et Kununga, ainsi que le sous-groupe N'Zungu A. Voulant élargir le cadre de l'analyse, j'ai établi plusieurs séries de parallèles et comparaisons entre le matériel céramique de Mashita Mbanza et des artefacts en ce même matériau provenant d'autres endroits en pays Pende : une vaste collection rapportée par Bequaerts dans les années cinquante et la collection ethnographique des céramiques Pende du Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren.

Le second grand volet du mémoire comprend une compilation des sources traitant d'ethnographie ; j'ai brossé un état de la recherche sur les Pende en avançant les nombreuses lacunes que cela comportait et l'urgence de recherches futures. J'ai rassemblé un maximum de données issues des chroniques anciennes et de l'analyse moderne de ces dernières pour les comparer aux artefacts de Mashita Mbanza et aux datations que je possédais : un véritable faisceau convergent existait entre ces données. À plusieurs reprises, ma recherche fut le lieu de rencontre entre l'ethnohistoire et l'archéologie.

J'ai voulu également fixer et analyser la technique traditionnelle de la céramique chez les Pende telle qu'elle se pratique actuellement à proximité de Mashita Mbanza. Cela fut réalisé grâce à des séries de photographies qui décomposaient tous les mouvements d'une potière. Les résultats d'une telle démarche ethnographique me permirent d'établir par analogie des explications aux nombreuses interrogations que suscitait le matériel archéologique de Mashita Mbanza. L'ethnoarchéologie prenait notamment ici toute son importance. Après un résumé des théories et concepts employés à propos de l'ethnoarchéologie, je me suis situé dans le débat des diverses tendances.

J'ai fait un essai d'interprétation du site de Mashita Mbanza grâce à la masse des données issues de mes différentes analyses : Mashita Mbanza est à situer dans le vaste contexte des voies commerciales de cette partie du continent africain ; il pourrait fort bien avoir été un type de relais très important, où était rassemblée sans véritable interruption une population relativement importante, sur la route reliant la zone d'Okango au Kwango et beaucoup plus loin au pays Kuba. Ce « relais » doit être associé aux idées de marchés, carrefours, lieux de rassemblement et d'échanges. Le mémoire, enfin, rapporte les différentes pistes de recherches qui apparaissent, toutes plus intéressantes les unes que les autres et très riches en découvertes. Cette partie du continent africain demande un vaste travail de prospection et d'archéologie.

10. Nicole RAES, *Les croisettes de cuivre en Afrique Centrale. Approches archéologique, ethnographique et historique*. 1 vol., 161 p., 53 ill., 4 cartes (directeur: M. P. de Maret).

Nombres de barres et de croisettes (les plus anciennes remontant au VII^e siècle) ont été exhumées dans divers sites archéologiques de l'Afrique centrale; des sources historiques portugaises aussi anciennes que le XVI^e siècle mentionnent déjà le commerce dont elles étaient l'objet; des documents ethnographiques témoignent de leur usage monétaire jusqu'au début du XX^e siècle. Aucune étude systématique n'ayant été publiée sur les divers exemples de lingots de cuivre qui ont circulé en Afrique centrale depuis les premiers siècles de l'âge du fer jusqu'à nos jours, la priorité a été accordée à une étude typologique détaillée afin non seulement d'isoler chaque type de croisette et de déterminer leur extension chronologique et géographique, mais aussi de voir comment l'évolution progressive que l'on décèle dans leurs formes se rattache à l'élargissement progressif de leur sphère d'usage. Une deuxième partie est ainsi consacrée à la compréhension du rôle économique que les croisettes ont joué dans l'histoire de cette partie du continent africain. Lingots de cuivre pur, ils ont été dès le départ des objets de valeur fort recherchés et intégrés très tôt dans des réseaux d'échange étendus. Toute une série de problèmes se posent néanmoins lorsqu'on tente de préciser davantage leur usage (lingot, insigne, ou monnaie à usage multiple ou restreint), leur fonction (médium d'échange, standard de valeur, moyen de paiement), leur sphère de circulation (paiements sociaux, commerciaux) ainsi que leur insertion dans le commerce local, interrégional ou à longue distance. L'étude typologique des 9 types de croisettes et le développement interprétatif qui en découle ont finalement pu mettre en lumière la place que ces objets ont occupée tant dans le domaine social (acquisition des femmes, accès à certains grades initiatiques) que dans le domaine politique (insigne, signe d'alliance ou de subordination) et économique (acquisition des ressources africaines rares ou moins rares ainsi que des biens de luxe étrangers).

11. Fabienne SELFSLAGH, *L'ancienne église abbatiale de Herckenrode à Kuringen et son mobilier liturgique*. 2 vol., 132 + 39 p., 250 ill. (directeurs: M. Fr. Souchal et M^{me} M. Frédéricq-Lilar).

Les origines de l'abbaye cistercienne de Herckenrode située à Kuringen remontent au XII^e siècle. Très vite elle devint la plus somptueuse des abbayes liégeoises et même une des plus fortunées des Pays-Bas. La révolution française mit fin à l'expansion du domaine. En 1796 l'administration républicaine congédia les moniales, ferma l'abbaye et mit en vente publique tous les bâtiments. Toutes les richesses accumulées au cours des siècles furent de ce fait dispersées et le mobilier ainsi que toutes les œuvres d'art prirent des directions diverses. L'église abbatiale ayant été utilisée comme atelier et entrepôt périt dans un incendie en 1826. En 1843 les murs restants furent abattus et les ruines nivelées. À l'exception d'une petite chapelle carrée jouxant le chevet du chœur, rien de ce qui était considéré comme un des plus beaux monuments gothiques ne fut conservé. En 1972 le quartier abbatial et son parc sont rachetés par la communauté de chanoinesse du Saint Sépulcre de Bilzen. Afin de subvenir aux besoins modernes de leur communauté, elles firent ériger un nouveau couvent et une chapelle. Cette réhabilitation du monastère donna naissance à l'objet de notre travail: étudier ce qui avait précédé cette nouvelle chapelle moderne, à savoir l'ancienne église abbatiale, centre architectural et spirituel du domaine durant de nombreux siècles.

Le but de notre étude fut alors de faire «ressusciter» cette église, témoin d'un passé glorieux, de retracer son histoire à travers le temps et de la reconstituer telle qu'elle se présentait à la fin de l'ancien régime en situant le mobilier liturgique dans son cadre pri-

mitif, cadre pour lequel il fut conçu. Deux parties se sont distinguées dans notre démarche. La première partie fut consacrée à l'aspect architectural de l'édifice. La deuxième tenta d'approcher la décoration intérieure et en particulier le mobilier liturgique.

Une évolution chronologique et stylistique basée tant sur des sources iconographiques que littéraires nous montra comment l'église du XIV^e siècle aux proportions encore très modestes fit l'objet de maintes transformations et agrandissements qui aboutirent au XVIII^e siècle à des projets immenses conçus par L.-B. Dewez et B. Digneffe. Ces plans partiellement réalisés marquèrent la dernière étape dans l'évolution de l'église et furent très représentatifs de l'expansion du monastère ainsi que de l'élan de rénovation et de reconstruction qui toucha la plupart des ordres religieux à la fin de l'ancien régime.

Au niveau de la décoration intérieure de l'église nous observons une évolution analogue qui entraîna au XVII^e et au XVIII^e siècle de nombreuses transformations au niveau du mobilier. Les abbesses désirant adapter leur église au style à la mode de leur époque firent remplacer une grande partie des pièces jugées dépassées. Elles n'hésitèrent pas à s'adresser à des artistes célèbres tels que J. Del Cour et A. Quellin II et à choisir des matériaux nobles et de qualité. Le mobilier liturgique remis à neuf présenta à la fin de l'ancien régime un ensemble assez homogène, certes caractérisé par des particularités locales, mais néanmoins conforme à celui qui orna la plupart de nos églises à l'époque baroque.

L'édifice étudié dans son ensemble refléta clairement l'étonnante activité artistique présente dans l'abbaye ainsi que le sens esthétique qui anima certaines abbesses. Malgré la destruction du sanctuaire et la dispersion de ses œuvres d'art, nous avons voulu par le biais de ce mémoire que l'ancienne église abbatiale de Herckenrode revive quelques siècles de son histoire et confirme ainsi, tant au point de vue de son architecture qu'à celui de sa décoration intérieure, sa toute première importance.

12. Geneviève THIRY, *Les techniques de fonte des métaux en Afrique Centrale*. 1 vol., 151 p., 18 cartes, 35 fig. (directeur: M. P. de Maret).

L'introduction géographique et historique, qui reprend les différentes hypothèses émises quant à l'apparition de la métallurgie en Afrique, est suivie d'une présentation théorique de la métallurgie en général et des éléments constitutifs d'un fourneau. Mais la plus grande part de ce travail consiste en un recensement systématique des techniques métallurgiques de l'Afrique centrale (et de quelques pays limitrophes en raison des rapports que fait apparaître l'archéologie entre les techniques de ces régions et certaines zones de l'Afrique centrale proprement dite). Ce recensement est établi à partir de données archéologiques et ethnographiques. Une carte illustre la répartition des techniques métallurgiques sur base d'une typologie (comprenant les fourneaux en fosse, à dôme ou à colonne; chacun avec ou sans coulée de scorie), suffisamment souple donc pour inclure la très grande variété des fourneaux africains.

L'attention est portée ensuite sur certaines questions archéologiques en relation avec la métallurgie. Celle-ci est aussi envisagée dans ses rapports avec d'autres sphères de la société, du point de vue de la ritualisation et du symbolisme par exemple. Il ressort, notamment, que la variété des contextes métallurgiques — techniques et comportements — résulte d'éléments nombreux tels que: la disponibilité et la nature des matières premières, les besoins économiques d'une société en biens métalliques, l'investissement en temps et en énergie consenti à cette production et les habitudes et choix culturels d'une population.

Les différentes technologies sont donc intégrées à la nature de chaque société. Ceci implique que des études exhaustives, archéologiques et ethnographiques, doivent d'abord se fonder sur des bases régionales avant d'émettre des hypothèses plus générales, historiques entre autres, qui s'appuieraient sur des découvertes isolées.

13. Guy VANBELLINGEN, *Albert Ciamberlani, 1864-1956*. 3 vol., 225 + 86 p., 151 pl. (directeur: M. Ph. Roberts-Jones).

L'œuvre d'A. Ciamberlani, peintre célèbre et honoré de son vivant, sort enfin d'un long purgatoire; celui que connut la peinture symboliste jusque dans les années septante, auquel s'ajoutent une dizaine d'années supplémentaires, fruits de jugements hâtifs, de désintérêt pour la peinture monumentale et de relative rareté des œuvres exposées. Après ses années d'étude à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, sous la direction de Stallaert et Portaels, A. Ciamberlani adhère à l'Essor, cercle vieillissant qu'il quitte bientôt pour fonder Pour l'Art (avec Delville, Fabry, Braecke, ...), expose au Salon de la Rose-Croix à Paris, à l'Art Idéaliste à Bruxelles et devient un peintre symboliste de renom. Dès 1897, il manifeste son intérêt pour l'Art Nouveau, en faisant appel à Hankar pour la construction de son atelier et, quelques mois plus tard, de sa maison; celle-ci est aussi une importante réalisation de Ciamberlani lui-même, qui y réalise sa première décoration monumentale, le sgraffite malheureusement quasi effacé aujourd'hui. Jusqu'à la Grande Guerre, Ciamberlani mène de front une double carrière de peintre de chevalet dont les œuvres figurent dans la plupart des expositions internationales (Venise, Paris, Berlin, Munich, Rome, ...), et de peintre décorateur (villa Carpentier à Renaix, de Horta, cottage Labarre de Sneyers), s'orientant de plus en plus vers la peinture monumentale (salle des minéraux du musée du Congo à Tervuren). Après la guerre, Ciamberlani renonce quasi totalement à la peinture de chevalet pour se consacrer essentiellement à la grande décoration, réalisant tour à tour, la cage de l'escalier d'honneur de l'Hôtel de ville de Saint-Gilles (1910-1924), six cartons pour les mosaïques de l'hémicycle des arcades du Cinquantenaire (1921-1931), le plafond de la cage d'escalier du Palais de justice de Louvain (1926-1932 et 1946-1950) et la salle des audiences solennelles de la Cour d'appel du Palais de justice de Bruxelles (1948-1956).

Surnommé jadis le Puvis de Chavannes belge, plus idéaliste que symboliste, Ciamberlani fut l'un des grands parmi les décorateurs de son temps; son sens exceptionnel de la peinture monumentale rachetant le caractère parfois simplement allégorique de son inspiration, son œuvre mérite, à tout le moins, une redécouverte.

14. Françoise VANDERVOST, *La musique de chambre au Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles (1847-1914)*. 1 vol., 375 p., 16 ill., 4 pl., 3 index (directeur: M. H. Vanhulst).

Ce mémoire présente une étude sociologique d'une société de musique de chambre bruxelloise créée au milieu du XIX^e siècle. La première partie retrace l'historique du Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles, connu d'abord sous le nom de Cercle des Arts, et détaille les circonstances de fondation, les statuts, ainsi que les différentes activités artistiques.

La deuxième partie est entièrement consacrée aux concerts de musique de chambre, de 1847 à 1914. Elle est divisée en trois chapitres correspondant à chacun des lieux où se sont donnés les concerts pendant cette période: la Galerie de la Reine (1847-1854), la Maison du Roi (Grand-Place) (1854-1871) et le Waux-Hall (Parc Royal) (1871-1914). Cette partie totalise 561 concerts (du 24 octobre 1849 au 3 mars 1914); la majeure partie des programmes de concert est accompagnée d'explications du contexte musical et de critiques de presse de l'époque.

La troisième partie contient une analyse statistique des concerts, basée sur 7 tranches d'années (entre 1875 et 1914), qui en forment les 7 chapitres. Chaque chapitre analyse le répertoire, les compositeurs, les récitals, les cycles de musique de chambre, les conférences musicales, les œuvres et les cachets des interprètes.

III. THÈSES DE DOCTORAT EN PRÉPARATION À L'U.L.B., AYANT TRAIT À L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE

— Bernard CLIST,

Étude archéologique de l'occupation du littoral de l'Afrique Centrale: le cas particulier de l'estuaire du Gabon.

Directeur: Pierre de MARET.

Le travail présente les résultats des fouilles archéologiques réalisées sur le sédimentaire côtier du Gabon de 1985 à 1988. Ces fouilles ont permis de préciser la chronologie et le mode de gisement de sites de l'âge de la pierre récent (c. 8.000 - 4.000 BP), de mettre au jour et de définir un néolithique côtier, matérialisation des premières populations sédentaires dans cette région (c. 2.600 - 2.000 BP, peut-être dès 4.800 BP), et enfin par l'opposition des ensembles culturels néolithique et âge du fer ancien, d'illustrer la diffusion de la métallurgie du fer dans cette zone - effective dès le premier siècle avant notre ère.

— Cécile EVERS,

Recherches sur les ateliers officiels de sculpture à Rome au II^e siècle de notre ère.

Directeur: Jean Charles BALTY.

L'étude de la facture des portraits impériaux romains sous la dynastie antonine permet de distinguer divers ateliers de sculpteurs. S'ils participent à l'évolution stylistique générale de l'art du portrait à Rome, ces ateliers n'en conservent pas moins leurs propres traditions tout au long du II^e siècle. Par ailleurs, chargées de diffuser l'image de l'empereur, ces officines, à travers la relation — plus ou moins privilégiée — qu'elles entretiennent avec le pouvoir, nous renseignent, mieux que celles des provinces, sur le lien qui unit leur production à l'idéologie impériale.

— Bruno FORNARI,

La représentation du cadavre dans la peinture du XIX^e siècle (Belgique et pays limitrophes).

Directeur: Paul PHILIPPOT.

Cette thèse tente d'établir s'il existe des différences d'appréhension de la mort et tout particulièrement du cadavre dans tous ses états entre l'ensemble de la population et le milieu artistique. Elle tente aussi d'évaluer si l'attitude face au cadavre subit une évolution entre la fin de l'Ancien Régime et le début de la guerre 14-18.

— Fabien GERARD,

Bernardo Bertolucci ou l'Épreuve du labyrinthe.

Directeur: Paul HADERMANN.

F. Gerard a vécu pendant plusieurs années en Italie, où il s'est spécialisé en Histoire du cinéma à l'Université de Rome. Assistant de B. Bertolucci sur le tournage du film *Le*

Dernier Empereur, il s'est vu chargé par ailleurs de la constitution des archives personnelles du réalisateur. Une synthèse de la vaste documentation couvrant un quart de siècle d'activité paraissait s'imposer au moment où la carrière du plus éclectique des cinéastes italiens vient de parvenir à un point crucial de son évolution, au travers de la métamorphose exemplaire de la figure de l'empereur Pu Yi. Sur la base de ce matériau de première main, la thèse en question entend dresser un portrait en creux de l'artiste, en suivant les lignes de force des dix longs métrages qu'il a réalisés à ce jour.

— Cathy LECLERCQ,

La perception de la couleur dans l'œuvre d'Alexander Calder.

Directeur: Philippe ROBERTS-JONES.

Étude relationnelle des couleurs dans le mobile ainsi que dans d'autres modes d'expression (jouets, craggs ...) utilisés par Calder. Vérification de l'application possible de quelques théories (e.a. Munsell) à certaines sculptures. La théorie rencontre-elle la dialectique forme/couleur conçue par Calder et permet-elle de concevoir une signifiante globale qui irait au-delà de l'expression particulière de l'artiste?

— Thierry LENAIN, Aspirant du F.N.R.S.,

Pour une critique de la raison ludique. Essai sur la tradition nietzschéenne (genèse, formes et clôture).

Directeurs: Pierre VERSTRAETEN et Paul PHILIPPOT.

La pensée nietzschéenne et ses descendants les plus directs (de Georges Bataille à Derrida) se signalent par le projet d'une libération radicale des signes, en opposition aux exigences de la métaphysique traditionnelle, qui en conditionne la pratique en les assignant au régime du sens en tant que vérité. Dans la mesure où elle reconnaît l'art pour modèle et champ privilégié de ce libre jeu sur les signes, la tradition nietzschéenne instaure une valorisation de l'esthétique sans précédent dans l'histoire de la pensée, et s'impose comme premier porte-parole philosophique des avant-gardes, de Wagner à l'art conceptuel. Une lecture critique visant à faire apparaître l'impensé de ce projet ludique (l'« usure » nécessaire des signes dans le jeu) fournit ainsi l'occasion d'une mise en perspective de la modernité artistique et, au-delà, d'un renouvellement de la réflexion fondamentale sur l'histoire de l'art.

— Didier MARTENS, Aspirant du F.N.R.S.

Jalons pour une esthétique du vase grec préclassique.

Directeurs: Jean Charles BALTU et Paul PHILIPPOT.

Il existe trois façons de considérer le vase grec de manière globalisante. Ou bien, on cherchera à y voir un corps dont la croissance en largeur déforme les séquences ornementales et figuratives. Ou bien, on découpera le vase suivant les registres annulaires disposés sur son pourtour et appréhendera ceux-ci en termes de succession temporelle. Enfin, on peut tenter d'étendre les suggestions de la figuration à la totalité du vase pour voir alors celui-ci se dissoudre en une image (ou même en plusieurs). Chaque type de regard donne lieu à l'avènement d'une fiction particulière qui met à distance l'identité matérielle du vase: c'est tantôt l'illusion d'une poussée, tantôt celle de métamorphoses successives, tantôt celle d'une figuration devenue réalité. Nous fondant sur ces observations liminaires, nous avons entrepris de décrire de manière systématique les différentes expériences esthétiques auxquelles donne lieu la contemplation des vases grecs produits avant 500. Pour ce faire, nous nous sommes servi des concepts-clés de la psychologie de la *Gestalt*, dont Ernst Gombrich, Rudolf Arnheim et Julian Hochberg ont démontré la

pleine validité pour les analyses formelles en histoire de l'art. Notre travail de description devrait permettre de reconsidérer la question de la place qu'occupait la céramique peinte dans la culture grecque des VIII^e, VII^e et VI^e siècles, en proposant une alternative aux modèles d'explication traditionnels fondés sur la théorie de l'information.

— Hélène MUND,

Copie et traditionalisme dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles.

Directeur: Paul PHILIPPOT.

La thèse envisage l'aspect technique, typologique et iconographique du phénomène dans son cadre historique et social. Situation de la relation et dépendance des ateliers. Analyse thématique. Importance de l'usage d'une terminologie appropriée.

— Judith OGONOVSKY,

La peinture monumentale dans les édifices civils en Belgique au XIX^e siècle (1850-1920).

Directeur: Philippe ROBERTS-JONES.

Ce travail étudie la tentative de renaissance de la peinture monumentale en Belgique au siècle dernier. Le contexte artistique et historique, ainsi que les questions d'iconographie, d'idéologie et de technique seront envisagés, avant de resituer l'exemple de la Belgique dans un cadre international.

— Thierry VAN COMPERNOLLE, Aspirant du F.N.R.S.,

Les coupes dites ioniennes en Méditerranée occidentale.

Directeur: Jean Charles BALTU.

Étude de la typologie, de la chronologie et des modes de production de cette classe de céramique, ainsi que de sa diffusion et de ses imitations dans l'Occident méditerranéen. Apports résultant de cette étude pour l'histoire économique et sociale du bassin méditerranéen entre environ 650 et 480 av. n. ère.

— Yvonne VAN CUTSEM-GLADY,

Le retable dans les Pays-Bas méridionaux au XVII^e et au début du XVIII^e siècle.

Directeur: François SOUCHAL.

Cette thèse se propose d'analyser l'évolution stylistique du retable, élément majeur du mobilier liturgique de l'Église triomphante et de déterminer également par l'iconographie les rapports au sein de cet ensemble ou sculpture, peinture, et décors architecturaux se répondent.

— Annie VERBANCK-PIÉRARD,

L'Apothéose d'Héraklès au VI^e siècle av. notre ère: mythes, cultes et images attiques.

Directeurs: Charles DELVOYE et Guy DONNAY.

Comment expliquer le succès des représentations d'Héraklès, héros dorien par excellence, dans l'Athènes archaïque, si vouée à l'ionisme? Ce sont les images hérakléennes elles-mêmes, et plus particulièrement celles de l'Apothéose, qui ont suggéré une voie de recherche dégagée, en un premier temps, des récits littéraires ultérieurs, antiques ou modernes, et davantage tournée vers les témoignages concrets du culte. La synthèse fait apparaître peu à peu que le postulat de départ ne s'applique pas à l'Héraklès attique du VI^e s., qui n'est ni héros, ni dorien, mais bien un *dieu*, ancré de longue date dans le terroir. Dieu de la force et de la puissance, voyageur et civilisateur, protec-

des phases de la vie où l'homme doit se définir et se vérifier, c'est à Héraklès que, dans le mythe, revient le double privilège d'explorer les passages ultimes, vers l'Hadès ou l'Olympe, et de conquérir l'immortalité à l'extrémité du monde. L'iconographie de l'Apothéose, dont la portée religieuse est mise en évidence, permet donc, au même titre que les textes, une meilleure compréhension des mécanismes mythiques de l'étiologie.

- Didier VIVIERS, Aspirant du F.N.R.S.,
Recherches sur la Crète des VI^e et V^e siècles avant notre ère.
Directeur: René VAN COMPERNOLLE.

La *communis opinio* veut qu'à la fin du VII^e s. av. n. ère, les cités de l'île de Crète — jusque-là tout particulièrement prospères — aient connu une grave crise économique, sociale mais aussi artistique qui devait les reléguer à l'arrière-plan de la vie des *poleis* du monde grec. Or jamais cette période de crise intense et subite ne fut étudiée, définie ou expliquée. Tel est l'objet de cette recherche qui s'appuie tant sur la documentation épigraphique que sur les témoignages archéologiques, sans oublier la tradition littéraire pour laquelle on évaluera cependant la part des influences contemporaines, qu'elles soient d'ordre philosophique, politique ou idéologique.

IV. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ENSEIGNANT, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1987)

A. PUBLICATIONS EN 1987 (ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *Giovanni da Udine (1487-1561)*. Udine, 1987, p. 9-130 et 237-257 (2^e partie du livre par C. FURLAN).

— *Autour de Bernard van Orley. Peeter de Kempeneer et son compagnon*, dans *Revue de l'Art*, n° 75, 1987, p. 17-28.

— *Un romaniste français méconnu: Guillaume de Marcillat*, dans *Mélanges en l'honneur d'André Chastel*. Paris, 1987, p. 135-147.

— *Peruzzi dalla Farnesina alla Cancelleria: qualche proposta sulla bottega del pittore*, dans *B. Peruzzi. Pittura scena e architettura del Cinquecento*. Rome, 1987, p. 469-490.

Pol DEFOSSE

— *La paléosidéurgie dans l'Entre-Sambre-et-Meuse (Philippeville, Belgique)*, dans *Actes du colloque « Mines et métallurgie en Gaule et dans les provinces voisines » (Paris 26-27 avril 1986)*. Paris, 1987, p. 271-274.

Luc DE HEUSCH

— *L'inversion de la dette. Propos sur les royautés sacrées africaines*, dans *L'esprit des lois sauvages. Pierre Clastres ou une nouvelle anthropologie politique*. Paris, Seuil, 1987, p. 41-59.

— *Préface*, dans *Civilisation*, 1986 (1987), n° 1-2, p. 9-20.

Charles DELVOYE

— *Considérations sur le sens et la structure des sculptures du Parthénon*, dans *Stemata. Mélanges de philologie, d'histoire et d'archéologie grecques offertes à Jules Labarbe* (suppl. à *L'Antiquité Classique*, 1987), p. 429-442.

— *L'apport des textes à la compréhension de l'art grec antique et médiéval*, dans *Grec et Latin en 1985 et 1986*. Bruxelles, U.L.B., 1986, p. 85-101.

— *De quelques réflexions sur l'archéologie et l'histoire de l'art*, dans *L'Artichaut. Revue du CEPULB*, IV, n° 2, 6 décembre 1986, p. 1-3.

— *Les fouilles de M. Manolis Andronicos à Vergina et la découverte de la tombe de Philippe II de Macédoine*, dans *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques (de l') Académie Royale de Belgique*, 5^e s., LXXIII, 1987, p. 40-57.

— *Chronique archéologique*, dans *Byzantion*, LVII, 1987, p. 251-282 et 488-533.

Pierre DE MARET

— (avec B. CLIST) *Mission de fouilles 1987 en Guinée Équatoriale*, dans *Nsi. Bulletin de liaison des archéologues du monde Bantu*, II, 1987, p. 32-35.

— *Quel rôle pour l'anthropologie dans la coopération au développement?*, dans *Cahiers Nord-Sud*, II, n° 7, 1985, p. 1-10.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *Le byzantinisme du Gréco à la lumière des découvertes récentes*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (de l') Académie Royale de Belgique*, 5^e s., LXIX, 1987, p. 42-64.

Paul HADERMANN

— *Peeters en Joostens*, dans *Handelingen van de Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, XL, 1986, p. 43-58.

— *Over Paul van Ostaïjen en Floris Jespers*, dans *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 1987, 1, p. 13-30.

Malou HAINE

— (co-direction scientifique avec Henri VANHULST) *Musique et Société. Hommages à Robert Wangermée*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988, 278 p.

— *Concerts historiques à la fin du 19^e siècle*, dans H. Vanhulst et M. Haine (éd.), *Ibid.*, p. 121-142.

— *Bibliographie de Robert Wangermée*, *Ibid.*, p. 13-22.

— *La participation des facteurs d'instruments de musique aux expositions nationales de 1834 et 1839*, dans P. Bloom (éd.), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties / La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, Stuyvesant, N.Y., Pendragon Press (Coll. «Musical Life in 19th-Century France / La vie musicale en France au 19^e siècle», vol. IV), 1987, p. 365-386.

— (traduction de l'anglais, en collaboration avec Philippe HAINE), Michael FORSYTH, *Architecture et Musique*, Liège, P. Mardaga, 1987, 360 p.

Michel HUGLO

— (avec Christian MEYER) *The Theory of Music. Manuscripts from the Carolingian Era up to ca. 1500 in the Federal Republic of Germany. Descriptive Catalogue*. Munich, G. Henle Verlag, 1986, XXX-232 p.

— *Note sur l'organum vocal du IX^e siècle*, dans *Revue de Musicologie*, LXXI, 1985, p. 177-179.

— *Un rituel de Gemona conservé en Californie*, dans *Memorie storiche Forogiuliesi*, LXV, 1985, p. 95-98.

- *La notation wisigothique est-elle plus ancienne que les autres notations européennes?*, dans *Actas del Congreso internacional «España y la Musica en Occidente»* (Salamanque 1986). Madrid, 1986-1987, t. I, p. 19-26.
- *L'organum à Landévennec au IX^e siècle*, dans *Études Celtiques*, XXIII, 1986, p. 187-192.
- *Les évangiles de Landévennec à New York*, Public Library, dans *Landévennec 485-1985. Actes du Congrès du XV^e Centenaire*. Brest, 1986, p. 245-252.

Victor-G. MARTINY

- *Hommage à Robert Auzelle (1913-1983)*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (de l') Académie Royale de Belgique*, 5^e s., LXVII, 1985, p. 82-88.
- *L'expérience de la Belgique*, dans *Droit du Patrimoine Culturel Immobilier*. Paris, 1985, p. 251-257.
- *Carte Blanche*, dans *Comprendre pour sauvegarder*. Bruxelles, Ministère de la Communauté Française, 1985, p. 130-131.
- *Années d'Académie*, dans *Paysages d'architecture. Catalogue des dessins et documents originaux des collections du Musée des Archives d'Architecture Moderne (21 juin-20 septembre 1986)*. Bruxelles, 1986, p. 17-19.
- *Des vacances pas comme les autres*, dans *I.S.A. Br. Bulletin de l'Institut Supérieur d'Architecture Victor Horta*, n° 46, juin 1986, p. 7.
- *Le sauvetage des ruines de Villers-la-Ville, préoccupation majeure des Jeunesses du Patrimoine Architectural*, dans *Nouvelles du Patrimoine*, n° 9-10, juillet 1986, p. 12-13 et ill. p. 18.
- *L'Institut d'Urbanisme et d'Aménagement du territoire de l'Université Libre de Bruxelles se raconte. Ou un demi-siècle d'efforts en faveur d'un enseignement spécialisé de très haut niveau*. (Gand), 1986, VIII-168 p., ill., fig.
- *Propos sur la restauration et la rénovation urbaine*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (de l') Académie Royale de Belgique*, 5^e s., LXV, 1983 (1986), p. 44-53, 40 fig.
- *Ingénieur civil des constructions et architecte et/ou ingénieur architecte*, dans *Les cent dernières années de l'histoire de l'ingénieur en Belgique. Actes du colloque du 28 novembre 1986 (= L'ingénieur et l'histoire. Cahier 1/86)*, 9 p.
- *Alphonse Balat ou un choix difficile*, dans *Brabant*, 1986, n° 3-4, p. 98-112, ill.
- *Restaurer et rénover à Bruxelles*, dans *Images de la ville*. Bruxelles, U.L.B., 1986, p. 85-95.
- *Restaurer et rénover à Bruxelles*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (de l') Académie Royale de Belgique*, 5^e s., LXVIII, 1986, p. 43-54 et 45 fig.
- *La reconquête*, dans *Infor S.N.A.B.* Bruxelles, 1986, n° 3, p. 24 c.
- *Les Jeunesses du Patrimoine Architectural*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LV, 1986, p. 105-118.
- *Vers un nouvel urbanisme*, dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1986, n° 3-4, p. 5-6.
- *Le jubilé de la Société des Architectes Diplômés de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles*, dans *S.A.D.Br. Bulletin mensuel d'information*, 1987, n° 1, p. 6-10.
- *Allocution du président d'honneur*, dans *S.C.A.B. Bulletin mensuel*, n° 2, février 1987, p. 8-11.
- *Les différents sièges de l'Académie dans Bruxelles*, dans *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement*. Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1987, p. 40-54, ill.
- *Ingénieur civil des constructions et architecte ou ingénieur-architecte*, dans *Aplus actualités*, n° 25, mai 1987, p. 4-5 et n° 26, juin 1987, p. 1-2.

- *De Viollet-le-Duc à la Charte de Venise*, dans *Aplus. Architecture, urbanisme, design*, n° 94-95, 1987, p. 16-19, ill.
- *Charles de Lorraine le bâtisseur. Ses architectes et la chapelle royale à Bruxelles*, dans *Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur-général des Pays-Bas autrichiens. Catalogue*. Bruxelles, 1987, p. 22-48.
- *Les Jeunesses du Patrimoine Architectural*, dans *Espace de Liberté*, n° 155, novembre 1987, p. 28-29.
- *Les Jeunesses du Patrimoine Architectural*, dans *U.L.B. Quinzaine de l'Environnement. Catalogue de l'exposition (novembre 1987)*, p. 27.
- *La formation de l'architecte dans le passé et évolution de l'enseignement de l'architecture de Belgique*, dans *Bulletin mensuel de la Société centrale d'Architecture de Belgique*, n° 9, novembre 1987, p. 9-23.
- *Les jeunes et la sauvegarde du patrimoine hutois*, dans *Au cœur de Huy. Pour la renaissance d'un patrimoine architectural*. Huy, 1987, p. 61-62, ill.
- *Les Jeunesses du Patrimoine Architectural*, dans *Tribune Laïque. Enseignement. Education permanente*. Bruxelles, Ligue de l'Enseignement, n° 135, janvier 1988, p. 24-25.

Jean-Pierre MULLER

- *Charles de Lorraine et la musique*, dans *Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur-général des Pays-Bas autrichiens. Catalogue*. Bruxelles, 1987, p. 106-114.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- *Application des méthodes physiques d'examen à l'étude des peintures*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, IX, 1987, p. 25-42.
- *Précisions sur le dessin sous-jacent et la technique d'exécution de la Nativité de Gérard David du Musée de Budapest*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, IX, 1987, p. 95-106.
- *Typologie des altérations de surface de la couche picturale*, dans *Preprints de la 8^e réunion triennale du Comité de l'ICOM pour la Conservation*. Sydney, 1987, vol. I, pp. 13-15 (version revue et corrigée en collaboration avec S. Bergeon).

Paul PHILIPPOT

- *Les Arts: du Baroque au Néoclassicisme*, dans *La Belgique Autrichienne 1713-1794*, sous la dir. de Hervé HASQUIN. Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1987, p. 347-404.
- *Space in the Art of Northern Europe in the 16th Century*, dans *Space in European Art. Council of Europe Exhibition in Japan*. Tokyo, The National Museum of Western Art, 1987, p. 175-195.
- *Stylistic and Documentary Understanding of Fine Arts*, dans *Art, History and Antiquity of Rheumatic Diseases*, éd. Thierry APPELBOOM. Bruxelles, Erasmus Foundation/Elsevier, 1987, p. 12-16.
- *Le nettoyage des peintures. Réflexions critiques*, dans *Watteau. Technique picturale et problèmes de restauration. Catalogue d'exposition à l'U.L.B. 22 novembre-12 décembre 1986*. Bruxelles, Communauté Française de Belgique et U.L.B., 1986, p. 83-87.
- *L'espace flamand et l'architecture des Pays-Bas espagnols*, dans *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n.s., fasc. 1-10, 1983-1987 (= *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*). Rome, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, 1987, p. 431-438.

— *Figurative Space North of the Alps from the Late Gothic to the Renaissance*, dans *Pre-prints. International Symposium in honor of the Council of Europe Exhibition «Space in European Art»: The Expression of Space in Japanese and Western Art*. Tokyo, 1987, p. 79-89 (et texte fr. p. 147-156).

Georges RAEPSAET

— *Un site gallo-romain à Thy*, dans *Wavriensia*, XXXVI, 1987, p. 129-140.

— *Transport de pierres en Grèce ancienne*, dans *Marbres helléniques*. Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1987, p. 34-45 et 119-146.

— *La villa gallo-romaine de l'Hosté. Perspectives nouvelles*, dans *Wavriensia*, XXXVI, 1987, p. 173-174.

— (avec Cl. DECOCQ) *Deux regards sur l'enfance athénienne à l'époque classique. Images funéraires et choés*, dans *Les Études Classiques*, LV, 1987, p. 3-15.

— *Δεκαδώρο ἀμάξη. À propos d'Hésiode, "Εργα, v. 426*, dans *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, LXV, 1987, p. 21-30.

Hermann SABBE

— *György Ligeti, Studien zur kompositorischen Phänomenologie. Musik-Konzepte Nr. 53. Edition-Text-Kritik*. Munich, 1987, 110 p.

— *A Logic of Coherence and an Aesthetic of Contingency: European versus American «Open Structure» Music*, dans *Open Structure in 20th Century Music*, ed. H. SABBE (*Interface XVI 3*), 1987, p. 177-186.

— *Musiekleven in Vlaanderen?*, dans *De Gids*. Amsterdam, 1987, p. 829-834.

— *Der psycho-biologische Transzendenz-Begriff bei Stockhausen*, dans *Studien zur Wertungsforschung*, XVIII, 1987, p. 71-82.

Louis VANDEN BERGHE

— *Luristān, Pusht-i Kūh au Chalcolithique moyen: les nécropoles de Parchīnah et de Hakalān*, dans *Actes du colloque international «Préhistoire de la Mésopotamie» (Paris 17-19 décembre 1984)*. Paris, 1987, p. 91-126, 15 fig.

— *L'héritage parthe dans l'art sassanide*, dans *Actes du colloque «Transition Periods in Iranian History» (Societas Iranologica Europea, Fribourg-en-Br. 22-24 mai 1985)*. (= *Studia Iranica*, Cahier 5). Paris, 1987, p. 241-252.

— (avec E. HAERINCK) *Bibliographie analytique de l'archéologie de l'Iran ancien. Supplément 2: 1981-1985*. Gand, 1987, XV-102 p.

— *Les pratiques funéraires de l'âge du Fer III au Pusht-i Kūh, Luristān: les nécropoles «genre War Kabūd»*, dans *Iranica Antiqua*, XXII, 1987, p. 201-246, 20 fig., 14 pl.

— Rédaction générale et édition d'*Iranica Antiqua*, XXII, 1987.

Thierry VAN COMPERNOLLE

— *La colonisation rhodienne en Apulie: réalité historique ou légende?*, dans *Mélanges de l'École Française de Rome (Antiquité)*, XCVII, 1985, p. 35-45.

— *Fratuentium, portus Tarentinus (Pline, H.N., XXX, 11 (16), 101)*, dans *Latomus. Revue d'Études Latines*, XLIV, 1985, p. 849-854.

— *Céramique géométrique messapienne: deux petits vases jumelés de la fin du VI^e siècle*, dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, LVI, 1985, p. 87-94.

Henri VANHULST

— *Koninklijk Conservatorium Brussel 1827-1987*. Bruxelles, Vrienden van het Conservatorium, 1987, 40 p.

— *Belgian National Orchestra*, dans R.R. CRAVEN (ed.), *Symphony Orchestras of the World: Selected Profiles*. New York, Greenwood Press, 1987, p. 36-39.

— *The Philharmonic Orchestra of Liège and the French-Speaking Community of Belgium*, *Ibidem*, p. 39-41.

— *L'Université et la formation des professeurs d'éducation musicale. Réflexions à propos de l'agrégation en histoire de l'art (musicologie)*, dans *Orphée apprenti*, 1-2, avril 1987.

Eugène WARMENBOL

— *Schatten uit de Schelde. De voorwerpen uit de Metaaltijden uit de verzameling Hasse*. Anvers, 1987, 80 p., 38 fig.

— *British Rapiers with trapezoidal Butt found in Belgium*, dans *Proceedings of the Prehistoric Society*, LII, 1986, p. 153-158.

— *Le dépôt de haches à douille découvert à Nieuwrode (Brabant)*, dans *Helinium*, XXVII, 1987, p. 24-40.

— *Deux dépôts de haches à douille découverts en province d'Antwerpen*, dans *Les relations entre le Continent et les Îles Britanniques à l'âge du Bronze. Actes du colloque de Lille dans le cadre du 22^e Congrès Préhistorique de France (2-7 septembre 1984)*. Amiens, 1987, p. 133-149.

— *Occupation du Trou del Leuve à Sinsin, du Bronze final aux Temps Modernes*, dans A. CAHEN-DELHAYE, C. DE LICHTERVELDE et Fr. LEUXE ed., *L'archéologie en Wallonie 1980-1985*. Namur, 1987, p. 259-262.

— *Une hache à rebord et à butée découverte à Clavier-Vervoz (Liège). Catalogue des haches à rebords découvertes en Belgique*, dans *Amphora*, n° 49, 1987, p. 24-40.

— (avec W. DE SWAEF) *Een bronzen bijl uit Aalst (O.-VI.)*, dans *VOBOV-Info*, n° 27, 1987, p. 1-4.

— *Notices*, dans *Amphora*, 1987, n° 48, p. 19-20 et dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1987, n° 2, p. 11-12 et n° 3, p. 1-4.

— *Het ontstaan van Antwerpen. Feiten en fabels*. Anvers, 1987, IV-196 p., 93 fig.: édition générale du livre, diverses contributions (p. 33-46, 57-80, 93-105 et 151-156).

— *Chronique de la Belgique / Kroniek van België*. S.I., Elsevier ed. Chronique, 1987: contribution à la rédaction générale, 127 notices.

— *Guide bleu Belgique-Luxembourg*. Paris, 1987: contribution à la rédaction générale, revision complète (avec Petra MACLOT) des entrées *Anvers* (p. 173-224) et *Saint-Nicolas* (p. 711-715).

B. COMMUNICATIONS, ACTIVITÉS DIVERSES

Pour des raisons de concision, il a été décidé de ne reprendre ici que les communications aux congrès nationaux et internationaux, les cours et conférences à l'étranger et certaines activités spécifiques comme les chantiers de fouilles.

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *La fase giorgionesca di Giovanni da Udine* (communication au congrès international *Giovanni da Udine*, Udine, octobre 1987).

— *Pedro Nunyes in Italia: il Maestro della Madonna di Manchester* (communication au congrès international *La Renaissance en Catalogne et les rapports avec l'Italie*, Gérone, novembre 1987).

Pol DEFOSSE

— *Bas-fourneau gallo-romain à Sautour (Philippeville, province de Namur)* (communication au Congrès d'Archéologie Nationale, Mons, 18-20 septembre 1987).

— Direction du chantier de fouilles de Sautour (août 1987).

Pierre DE MARET

— *Aspects sociaux et culturels du développement: nouvelles perspectives pour nos facultés?* (communication au colloque *Nouvelles implications des facultés de Lettres dans la société. 1^{res} rencontres internationales des facultés de Lettres et Sciences Humaines des Universités Francophones*, Dakar, 4-9 janvier 1988).

— Participation, à l'invitation de la Fondation Dapper, à une table-ronde sur *Le problème des objets d'art archéologiques en Afrique* (Paris, juin 1987).

— Mission de prospection et de fouilles à Bioko (Guinée Équatoriale) (avril 1987).

— Mission de prospection et de fouilles au Cameroun et au Gabon (août-septembre 1987).

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *Le programme absidal des églises de Ninfa (Latium)* (communication au colloque international *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, Florence, Charles Singleton Center for Italian Studies — The John Hopkins University, juin 1987).

Paul HADERMANN

— Membre de la commission technique consultative d'art moderne aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Malou HAINE

— *Renaissance des instruments anciens au 19^e siècle* (conférence donnée au Cycle de valorisation de la formation 1987/88 tenu au Musée instrumental de Bruxelles sur le thème *Problèmes d'interprétation des musiques du passé. De la facture instrumentale aux pratiques d'exécution*, 5 mars 1988).

Michel HUGLO

— *Studies of Ancient Sources of Music in Medieval Universities* (communication au colloque *Musical Theory and its Sources. Antiquity and the Middle Ages*, Indiana, Univ. of Notre-Dame, 30 avril-2 mai 1987).

— *L'enseignement de la musique dans les universités médiévales* (communication à la Table-Ronde n° 1 du *Congrès de la Société Internationale de Musicologie* à Bologne, 1^{er} septembre 1987).

Victor-G. MARTINY

— *Towards a new Town-Planning* (communication au *XII^e Congrès de la Société Internationale de Recherches des Maladies de la Civilisation: S.I.R.M.C.E.*, Yokohama, novembre 1986).

— *De Viollet-le-Duc à la Charte de Venise* (communication au colloque du 75^e anniversaire du Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath, 15 décembre 1986).

— *Problèmes posés par la découverte d'un foyer de forge dans les ateliers de l'ancienne abbaye de Villers-la-Ville* (communication au *Congrès d'Archéologie Nationale*, Mons, 18-20 septembre 1987).

— *L'architecture scolaire et le milieu de vie* (coordination d'une Table Ronde organisée sur ce thème à la Quinzaine de l'Environnement, U.L.B., 25 novembre 1987).

— Direction de stages de restauration des Jeunesses du Patrimoine Architectural: ruines de l'abbaye de Villers-la-Ville (mars-avril et juillet 1986, avril et juillet 1987), tour de la commanderie des Vieux-Joncs (juillet et août 1986), château de Montaigne (août 1986 et juillet 1987), château-ferme de Treignes (avril et août 1987), château de Logne (août 1987).

— Diverses nominations comme administrateur, président, etc., notamment administrateur de la Fondation pour l'Architecture, vice-président de l'A.S.B.L. Villers 2000, membre d'honneur de la Société Centrale d'Architecture de Belgique et président de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique.

— Diverses nominations comme membre ou président de jurys de concours d'architecture.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— *Typologie des altérations de surface de la couche picturale* (communication à la 8^e réunion du Comité de l'ICOM pour la conservation, Sydney, septembre 1987); coordination du groupe *Investigations scientifiques des peintures* à cette même réunion.

— Coordination du groupe *Investigations scientifiques des peintures* au colloque *Zerstörungsfreie Prüfung von Kunstwerken*, Berlin, novembre 1987.

— Consultation sur les problèmes de restauration des peintures de Juan de Flandes du Musée du Louvre et étude de leur technique picturale (Paris, février, 1987).

Paul PHILIPPOT

— *Figurative Space North of the Alps from the Late Gothic to the Renaissance* (communication à l'*International Symposium in honor of the Council of Europe Exhibition «Space in European Art»: The Expression of Space in Japanese and Western Art*, Tokyo, avril 1987).

— *Théorie de la conservation des biens culturels* (séminaire dans le cadre du cours de conservation architecturale organisé par l'ICCROM, Rome, janvier 1987).

— Consultation sur les restaurations des peintures murales extérieures du Palazzo San Giorgio de Gênes (septembre 1987).

Georges RAEPSAET

— Membre du comité scientifique et du comité organisateur de l'exposition *Marbres helléniques* (Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, décembre 1987-mars 1988).

— Prospections archéologiques à la villa romaine de l'Hosté à Basse-Wavre (septembre 1987).

Jean-Marie SANSTERRE

— *La peinture à Rome et les influences byzantines du VI^e au IX^e siècle* (communication à la Journée d'études *Art byzantin et arts de l'Italie*, U.L.B., Fondation Archéologique, 28 mars 1987).

Louis VANDEN BERGHE

— *Puskān (Fars). La découverte d'un château-fort du début de l'époque islamique: survivance d'éléments architecturaux sassanides* (communication au *First European Conference of Iranian Studies*, Turin, 8 septembre 1987).

— *Die Felsbilder Elymaïs. Eine weniger bekannte Kunstprovinz in Iran während der parthischen Zeit* (communication au *Deutsches Archäologisches Institut*, Berlin, 11 novembre 1987).

— Membre du bureau et vice-président de la *Societas Iranologica Europea* (Turin).

— Prix Roman Ghirshman de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de Paris pour l'ensemble de son œuvre en archéologie de l'Iran pré-islamique.

Thierry VAN COMPERNOLLE

— Fouilles du retranchement du bois du Boubier (Châtelet).

Henri VANHULST

— Rapporteur de la Table Ronde n° 4 *Production et diffusion de la musique dans la société européenne des XVI^e et XVII^e siècles (XIV^e congrès de la Société Internationale de Musicologie*, Bologne, 27 août-1^{er} septembre 1987).

Eugène WARMENBOL

— *Les nécropoles hallstattiennes de Gedinne et Louette-Saint-Pierre* (communication au IX^e Colloque de l'Association Française pour l'Étude des Âges du Fer en France non-méditerranéenne, Sarreguemines, 1^{er}-3 mai 1987).

— *Caractéristiques et chronologie du groupe « mosan » de tombelles hallstattiennes* (communication au colloque international *La civilisation de Hallstatt*, Liège, 22-24 novembre 1987).

— Coordination générale des expositions *Het ontstaan van Antwerpen. Feiten en fabels* (Anvers, Kredietbank, 5 juin-25 juillet 1987) et, en collaboration avec J. LAMBRECHTS-DOUILLEZ, *Schatten uit de Schelde* (Anvers, Vleeshuis, exposition permanente depuis le 3 juillet 1987).

V. « RECYCLAGE » 1987-1988

La Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie a organisé, le 5 mars 1988, un cycle de valorisation de la formation sur le thème « Problèmes de l'interprétation des musiques du passé. De la facture instrumentale aux pratiques d'exécution ». Sous la présidence du professeur Henri Vanhulst, un public nombreux et passionné s'est réuni dans la salle de concerts du Musée instrumental de Bruxelles (qui avait aimablement prêté ses locaux pour la circonstance) pour y entendre les six exposés dont les résumés suivent.

Eric Hennaut: *Esthétique et facture instrumentale des buffets d'orgue baroques des Pays-Bas méridionaux*. Les buffets d'orgue brabançons du début du XVIII^e siècle illustrent de manière particulièrement significative la volonté et les difficultés d'intégrer en une forme cohérente les impératifs de la facture instrumentale, la problématique esthétique du mobilier liturgique et une visualisation de la structure sonore de l'instrument. L'agrandissement de l'orgue traditionnel, auquel répond la recherche d'une nouvelle continuité entre le mobilier et l'intérieur de l'église, suscite un buffet étalé qui adopte une structure dynamique pleinement tridimensionnelle.

Daniel Bariaux: *La dissymétrie des instruments de musique et leurs implications sonores* (voir ici-même aux pages 109-123). La notion de symétrie est définie de façon précise dans le domaine de la cristallographie où elle apparaît comme l'ensemble de toutes les transformations qui laissent invariantes les propriétés physiques d'un cristal donné. Malgré l'invariance de symétrie, chaque cristal d'une espèce donnée croît cependant dans la nature selon des formes géométriques uniques. Cette dualité entre invariance et individualisation se retrouve dans plusieurs domaines, y compris dans celui des instruments de musique où leur dissymétrie semble jouer une part importante dans leurs qualités sonores.

Malou Haine: *Renaissance des instruments anciens au XIX^e siècle*. Au cours du XIX^e siècle, plusieurs manifestations témoignent d'un intérêt certain pour des instruments appartenant déjà au passé musical. Des collections d'instruments anciens se forment entre les mains de particuliers et seront les noyaux des musées instrumentaux créés à la fin du siècle. On organise des expositions rétrospectives où la section des instruments anciens réunit des spécimens rares. Plus importants sans doute sont les récitals de musique ancienne qui sont donnés à titre individuel par des amateurs ou des professionnels qui tentent de faire revivre le clavecin, le virginal, le clavicorde, la viole, le baryton et la flûte à bec.

Jean Ferrard: *Prélude à une interprétation responsable; réflexion sur l'esprit et la lettre de l'expression «per ogni sorte di stromenti da tasti»*. Une interprétation «responsable» de la musique ancienne pour clavier passe impérativement par une réflexion préalable portant, entre autres, sur le choix de l'instrument. En effet, les sources sont rarement précises et laissent souvent hésiter entre l'orgue, le clavecin, le virginal, le clavicorde et même la harpe, la vihuela, etc. Quelques éléments constitutifs de la partition aident parfois le musicien mais, in fine, la connaissance des pratiques d'exécution, la culture et le bon goût restent les guides d'une interprétation «la moins fausse possible».

Christine Ballman: *Le musicologue, l'interprète et le luthier. L'alliance nécessaire* (voir ici-même aux pages 125-132). Depuis la fin du XIX^e siècle, le renouveau du luth est dû à la facture instrumentale et à l'édition, tant de la musique ancienne que des traités nécessaires à une interprétation plus «authentique». En ce qui concerne l'instrument, on est passé de l'Ersatz Laute ou luth-guitare à la copie repensée de témoins: c'est là un parcours qui reflète l'interaction luthier-luthiste. Au plan de l'édition musicale, des transcriptions pour clavier au fac-similé de tablatures et aux éditions critiques, en passant par des arrangements pour luth-guitare: autant de démarches qui ont nécessité la création d'un lien entre le luthiste et le musicologue.

Sigiswald Kuyken: *De la théorie à la pratique*. «Celui qui sait ne parle pas. Celui qui parle ne sait pas» (Lao-Tse). Vieille sagesse chinoise qui devrait inciter l'interprète à relativiser ses connaissances au lieu d'y trouver une justification. La seule base de l'exécution d'une pièce du répertoire ancien ne peut être que l'humilité devant la musique jouée, à laquelle doit s'associer une connaissance assimilée du contexte historique. Ainsi cette attitude — forcément subjective —, fera-t-elle appel au talent artistique du musicien, à un ensemble d'impressions et d'intuitions plus ou moins «fondées», et non à une interprétation «scientifiquement justifiée».

Malou HAINE

VI. PRIX LOUIS SCHMIDT. Association avec l'Université Libre de Bruxelles.

En souvenir de son fondateur, Monsieur Louis SCHMIDT, ancien bourgmestre d'Etterbeek et membre du Conseil d'administration de l'U.L.B., le Comité du prix du même nom a désiré s'associer trois personnes appartenant à l'Université Libre de Bruxelles, dont une à la Section d'Histoire de l'art et d'Archéologie.

Depuis 1950, le prix est décerné chaque année alternativement à un sculpteur et à un peintre. Jusqu'à 1987 il était géré uniquement par la Commune d'Etterbeek.

Le prix «Louis Schmidt - Sculpture» a été décerné en octobre 1988 à Bernard HAU-REZ pour son œuvre «La Sœur» et «La tête d'Anne»; le deuxième prix, «Prix Eugène DELATRE», à Didier ROUSSEAU pour «Pierre bombée et acier».

Parmi plusieurs noms d'artistes devenus célèbres et primés dans le passé, on peut mentionner ceux d'André WILLEQUET (1951), Jean-Pierre GHYSELS (1961) ou Roger SOMVILLE (1962).

En 1989, le Comité célébrera le quarantième anniversaire du prix. À cette occasion une rétrospective des artistes primés aura lieu du 14 au 29 avril 1989. Pour marquer le caractère particulièrement festif de la manifestation, celle-ci se tiendra dans le Grand Hall de l'Université.

VII. PRIX ISABELLE MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la huitième fois, en mai 1988. Il a couronné Michel DRAGUET pour son mémoire intitulé *Contribution à l'analyse de la notion d'espace dans l'aboutissement à l'abstraction de Kandinsky, Mondrian et Malevitch*.

VIII. NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Jean-Daniel DEMAREZ, *Les bâtiments à fonction économique dans les fundi de la Provincia Belgica*. Braine-l'Alleud, Amphora, 1987; un vol. in 4°, 36 p., 24 pl. (AMPHORA, n° 50, décembre 1987).

Sous le titre *Les bâtiments à fonction économique dans les fundi du Nord-Est de la Gallia Belgica*, J.-D. Demarez défendait en 1987 un mémoire de licence sous la direction de Georges Raepsaet. Quelques mois après, une version condensée de ce travail occupe tout un fascicule du périodique *Amphora*, dont on saluera une fois de plus le dynamisme.

Jean-Daniel Demarez a conçu son travail en deux volets bien distincts, que l'on aurait aimé voir mis en œuvre concurremment dans une conclusion un peu plus dense. En un premier temps, l'Auteur traite de façon théorique des différents bâtiments à fonction économique en rassemblant quelques textes connus (Varron, Columelle, Palladius) et en citant certaines découvertes archéologiques que l'on a cru pouvoir leur associer: aire à battre le blé, séchoirs à blé, greniers, étables, brasseries, fosses à fumier, bâtiments «industriels» (métallurgie, verrerie). En un second temps, il évoque les différentes propositions de typologie des *villae* romaines en se basant sur leur plan, leur taille et la disposition de leurs bâtiments (De Maeyer, Grenier, Van Gansbeke, R. Agache, Ch.-M. Ternes) puis propose à son tour une typologie: *villae* à un bâtiment (type O), bâtiments distribués sans ordre apparent autour d'une cour (type I), bâtiments groupés «avec un certain ordre» autour d'une cour dont ils occupent trois ou quatre côtés (type II), grandes ou très grandes *villae* (type III), bâtiments distribués en quinconce autour d'un bâtiment principal (type IV). Selon l'Auteur, c'est le type III (Anthée, Echternach) qui apparaît en premier lieu dans nos régions: contrairement à l'opinion générale, ce seraient de grandes *villae* que l'on aurait commencé à construire «d'un seul jet» dès le milieu du I^{er} siècle.

Cette étude intéressante comprend aussi en annexe quelques dizaines de plans et une bibliographie qui pourront utilement servir à un nouvel examen des *villae* romaines de la *Belgica*.

Alain DIERKENS

2. Lydie HADERMANN-MISGUICH, *Images de Ninfa. Peintures médiévales dans une ville ruinée du Latium*. Rome, Fondazione Camillo Caetani, 1986; un vol. in 8°, 154 p., 6 fig., 8 pl. coul., 94 ill. hors-texte.

Je n'ai hélas pas encore visité le site de Ninfa: le livre que Madame L. Hadermann consacre aux peintures médiévales de cette ville ruinée du Latium convaincra tout lecteur dans mon cas de ce qu'il y a là un manque fondamental qu'il conviendrait de combler au plus vite. Sans flatterie, on peut affirmer que L. Hadermann nous a donné un

bel, un très bel ouvrage qui satisfera le chercheur, l'historien, le bibliophile. Tout y est séduisant. Sur le plan matériel, la conception globale du livre, la présentation soignée, la qualité de la typographie et du papier, le soin consacré à l'iconographie. Sur le plan du contenu, le sujet neuf et intéressant (que les lecteurs des *A.H.A.A.* se souviendront peut-être d'avoir découvert dans l'article que l'auteur leur a consacré ici-même au t. III, 1981), l'abondance d'une documentation parfaitement mise en œuvre, l'importance des problèmes soulevés du point de vue de l'histoire de l'art ou de l'éthique de la restauration (ce qu'évoque Paul Philippot en une sobre préface de quelques pages). Sur le plan de la forme, une langue à la fois précise et généreuse.

Ninfa, située à quelque 65 km au Sud-Est de Rome, n'est pas un site comme les autres. Ville autrefois riche et prospère, enjeu de luttes politiques au Moyen Âge, Ninfa appartient depuis 1300 à la famille Caetani qui veille aujourd'hui à la conservation de l'atmosphère très particulière de ces ruines, « exemple unique d'union entre art, nature et richesses botaniques ». Des quatre églises médiévales *intra muros* (S. Giovanni, S. Maria Maggiore, S. Salvatore, S. Biagio), de l'église S. Pietro *extra muros*, de l'abbaye cistercienne voisine sur le Monte Mirteto et de la grotte S. Michele proche de celle-ci, on a conservé des vestiges de la décoration intérieure peinte, parfois encore *in situ*, parfois déposés et abrités au château de Sermoneta. L'étude de ces fresques permet de les dater de deux périodes : entre le milieu du XII^e siècle et c. 1230 (peintures romanes témoignant d'une unité de conception et d'iconographie), vers 1300 et pendant le XIV^e siècle (surtout des panneaux décoratifs isolés). Chaque fresque est décrite, analysée, expliquée, replacée dans son contexte artistique et iconographique. Quelques points forts : la mise en évidence de la façon dont des artistes locaux intègrent, à la fin du XII^e siècle, le langage byzantin tardo-comnène ; l'analyse iconographique de l'Ascension, présente dans les absides des cinq églises romanes de Ninfa ; l'examen des panneaux ajoutés peu avant 1382 dans l'abside de S. Maria Maggiore et représentant le pape Urbain V et vraisemblablement saint Thomas d'Aquin.

Par ce livre superbe, Lydie Hadermann nous fait partager bien plus que sa science et ses connaissances ; elle nous livre aussi son émotion et sa sensibilité.

Alain DIERKENS

3. Eugène WARMENBOL, *Schatten uit de Schelde. De voorwerpen uit de Metaaltijden uit de verzameling Hasse*. Anvers, Oudheidkundige Musea/Museum Vleeshuis, 1987 ; un vol. in 12, 80 p., 37 fig.

En 1956 la Ville d'Anvers achetait la prestigieuse collection Georges Hasse (1880-1956) : les centaines d'objets furent déposés au Musée du Vleeshuis, la bibliothèque scientifique rejoignit la Bibliothèque communale. Très vite cependant, la mise en évidence, parmi les pièces archéologiques, de faux ou, du moins, de pièces dont la provenance alléguée était assurément erronée a jeté la suspicion sur la totalité de la collection Hasse : suspicion excessive et injuste qui suscite la réaction de chercheurs plus sereins et lucides. C'est dans cette optique qu'il convient de placer le petit livre d'Eugène Warmenbol sur les objets des Âges des Métaux provenant de la collection Hasse, livre destiné à servir de catalogue à l'exposition permanente de ceux-ci au Vleeshuis.

Des nombreux mérites de ce fascicule bien conçu et agréablement illustré, qui ravira surtout les spécialistes de l'Âge du Bronze, je n'en retiendrai qu'un : la contribution ainsi livrée à l'histoire de la recherche archéologique en Belgique. Eugène Warmenbol présente en effet une biographie bienvenue de G. Hasse, passionné d'archéologie, dont

l'inlassable activité put bénéficier des travaux de dragage et d'aménagement du port d'Anvers. Il montre, ici comme dans un autre ouvrage (*Het ontstaan van Antwerpen. Fabels en feiten*. Anvers, 1987), que les notes prises par Hasse constituent une source fondamentale pour l'histoire ancienne de la vallée de l'Escaut en général, de la ville d'Anvers en particulier.

Ce livre annonce la parution du catalogue scientifique complet des objets de la collection Hasse. Inutile de dire que l'on en espère l'achèvement rapide.

Alain DIERKENS

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES DES VOLUMES I À X*

Archéologie:

- J. BLANKOFF **II** 67-78;
P.P. BONENFANT et E. HUYSECOM **IV** 103-113;
G. RAEPSAET **II** 41-51;
M. RASSART-DEBERGH **VI** 23-44;
S. XIMÉNÈS *et alii* **VII** 35-46.

Architecture/Urbanisme:

- F. AUBRY **I** 83-92;
A.-C. BIOUL **III** 79-96;
G. CONRAD von KONRADSHEIM **II** 95-99;
A. DORSINFANG et M. GRAULICH **II** 53-65;
P. GROS **III** 65-78;
Cl. RUYTINX **X** 87-98;
M.-F. WILLAUMEZ **IV** 57-72.

Arts décoratifs:

- J. JOUBERT **X** 39-49;
J. OGONOVSKY **X** 51-66.

Attributions/Copies:

- N. CRIFÒ-DACOS **III** 121-138;
M. FREDERICQ-LILAR **II** 79-93;
L. HADERMANN-MISGUICH **III** 115-119;
C. PÉRIER-D'IETEREN **IV** 7-26; **VIII** 43-58;
S. URBACH **IX** 83-94.

Cinéma/Photographie:

- F.S. GERARD **IV** 73-86; **IX** 131-146;
M. HURARD **VIII** 101-120;
D. SOUMERYN-SCHMIT **VII** 105-115;
J.-L. WASTRAT **VIII** 153-161.

* Les chiffres romains renvoient au tome des *AHAA*, les chiffres arabes aux pages de l'article.
Seuls les articles ont été repris dans cette table des matières.

Comparatisme (Littérature):

- J. GUISET V 67-82;
P. HADERMANN I 66-82;
R. WANGERMÉE X 133-142;;
J. WEISGERBER III 139-152.

Esthétique/Sémiologie:

- J.-M. HOPPE VII 47-72;
Th. LENAIN VI 87-104;
L. MARIN VI 69-86;
D. MARTENS VII 15-33;
M. MATTYS-SOLVEL IV 87-101;
P. PHILIPPOT I 29-40; V 33-45;
R. TEFNIN II 7-24; V 5-17; X 7-26;
J. WEISGERBER III 139-152.

Ethnographie:

- Ch. HOUDÉ VII 85-103.

Iconographie:

- D. BASTIN VI 15-22;
V. BÜCKEN VIII 59-73;
A. DIERKENS IX 115-130;
A. DORSINFANG et M. GRAULICH II 53-65;
J. GUISET V 67-82;
L. HADERMANN-MISGUICH VIII 83-95; 97-99;
J.-M. HOPPE IX 59-81;
D. MARTENS VII 15-33;
M. NOGARET VI 15-22;
M. PELTZER VI 45-50;
G. RAEPSAET VIII 5-18;
A. VERBANCK-PIÉRARD II 25-41;
R. VOLLKOMMER X 27-37.

Méthodes d'examen/Technologie:

- M.W. AINSWORTH *et alii* IV 43-55;
A. ART IX 7-23;
G. CONRAD von KONRADSHEIM II 95-99;
J. INGAMELLS IX 165-173;
C. NAUD IX 107-114;
C. PÉRIER-D'ETEREN I 41-56; IV 7-26; IX 25-42; 95-106;
D. WOLFTHAL VIII 19-41.

Méthodologie/Sources :

J.Ch. BALTY III 47-64;
M. HAINE VI 65-68;
H. MUND V 19-31;
D. SOUMERYN-SCHMIT VII 105-115;
D. VIVIERS IX 43-57;
J.-L. WASTRAT VIII 153-161.

Muséologie/Expositions :

J.Ch. BALTY I 16-28;
R. BUSINE II 113-122;
G. RAEPSAET II 41-51;
Ph. ROBERTS-JONES I 57-65.

Musicologie/Organologie :

Chr. BALLMAN X 125-132;
D. BARIAUX X 109-123;
M. HAINE VI 65-68;
E. HENNAUT VI 51-63;
M. HUGLO III 97-113;
P. RASPÉ II 123-134;
R. WANGERMÉE X 133-142.

Peinture :

J.Ch. BALTY I 16-28;
C. BARRAL VIII 121-142;
V. BÜCKEN VIII 59-73;
L. BUSINE II 113-122;
N. CRIFÒ-DACOS III 121-138;
M. DRAGUET X 67-86;
Th. LENAIN VI 87-104;
J. OGONOVSKY VII 73-84;
C. PÉRIER-D'ETEREN VIII 43-58;
P. PHILIPPOT V 33-45;
F. SOUCHAL IX 165-173;
S. URBACH IX 83-94;
A. VERBANCK-PIÉRARD II 25-40.

Restauration :

Ch. DELVOYE I 6-15;
L. HADERMANN-MISGUICH IV 27-42;
J. INGAMELLS IX 165-173;
P. LOZE VII 116-118;
C. NAUD IX 107-114;
P. PHILIPPOT VII 7-14.

Sculpture:

- J.Ch. BALTU I 16-28; III 47-64;
Ch. DELVOYE I 6-15;
B. D'HAINAUT-ZVENY V 47-64;
A. DIERKENS IX 115-130;
L. HADERMANN-MISGUICH IV 27-42; VIII 83-95; 97-99;
J.-J. HOEBANX VIII 75-81;
J.-M. HOPPE IX 59-81;
Ch. HOUDÉ VII 85-103;
Ch. JORDENS II 101-111;
C. LECLERCQ X 99-108;
M. NOGARET VI 15-22;
P. PHILIPPOT I 29-40;
G. RAEPSAET VIII 75-81;
F. SOUCHAL IX 165-173;
D. VIVIERS IX 43-57.

Société et art:

- A. DIERKENS IX 115-130;
M. HUYSEUNE VIII 143-152;
G. RAEPSAET VIII 5-18;
A. VERBANCK-PIÉRARD et G. DONNAY III 17-45;
D. VIVIERS IX 43-57.

Ont collaboré à ce volume :

- Christine BALLMAN, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie
(U.L.B.)
Av. Decroly, 17
B-1180 Bruxelles
- Daniel BARIAUX, Professeur à l'U.L.B.
- Pierre BONENFANT, Professeur à l'U.L.B.
- Alain DIERKENS, Chargé de cours à l'U.L.B.
- Michel DRAGUET, Aspirant du Fonds National de la Recherche scientifique
3, rue Joseph Delhaye
B-1160 Bruxelles
- Fabienne JOUBERT, Conservateur du Musée National des Thermes et de
l'Hôtel de Cluny
6, Place Paul-Painlevé
F-75005 Paris
- Cathy LECLERCQ, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie
(U.L.B.)
10, avenue Vanderaey
B-1180 Bruxelles
- Judith OGONOVSKY, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie
(U.L.B.)
Rue J. Jordaens, 14
B-1050 Bruxelles
- Claire RUYTINX, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie
(U.L.B.)
Rue aux Laines, 17, Bte 26
B-1000 Bruxelles
- Roland TEFNIN, Professeur à l'U.L.B.
- Dr. Rainer VOLLKOMMER
L.I.M.C.
Postfach 614
CH-4001 BASEL
- Robert WANGERMÉE, Professeur honoraire de l'U.L.B.

Adresse: UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES
Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie
50, Avenue Franklin Roosevelt (C.P. 175)
B-1050 Bruxelles

Prix de vente:

| | Abonnement | Vente au n° | Port |
|----------|------------|-------------|--------|
| Belgique | 500 FB | 600 FB | 50 FB |
| Etranger | 600 FB | 700 FB | 100 FB |

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: BHO312000001 DONS. Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie). Le dernier volume paru des Annales sera envoyé à cette occasion au généreux donateur.





Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

Pour les œuvres soumises aux droits d'auteur, les A&B ont pris le soin de conclure un accord avec leurs auteurs ou ayant droits afin de permettre leur numérisation, le cas échéant, leur mise à disposition en ligne et leur utilisation dans les conditions régies par les règles d'utilisation précisées dans le présent texte. Ces conditions particulières d'utilisation, de reproduction et de communication de la copie numérique sont précisées sur la dernière page du document protégé.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre de l'œuvre, le titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur des Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir [Article 3](#)) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les Archives & Bibliothèques.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.