

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1989.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1989_000_11_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/>



XI
1989

Université Libre de Bruxelles

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



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

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

Comité directeur

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

Comité de Rédaction

Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *directeur*. Georges RAEPSAET, *secrétaire de rédaction*. Didier VIVIERS, *secrétaire de rédaction adjoint*. 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 les grands répertoires bibliographiques dont le RILA (International Repertory of the Literature of Art) et le RAA (Répertoire d'Art et d'Archéologie).

ERIC VAN ESSCHE
Quelques réflexions sur l'espace et le récit
à Médinet Habou, p. 7-24

YVES CABUY
Le fanum: temple gaulois, romain ou gallo-romain?, p. 25-37

HÉLÈNE DUBOIS
Sources d'inspiration du Maître
à la Vue de Sainte Gudule et de son atelier, p. 39-52

BÉNÉDICTE SCHIFFLERS
Quelques observations sur les problèmes de sources et
d'influences dans la gravure nordique du XV^e siècle, p. 53-68

CECILIA ENGELLAU-GULLANDER
Le retable flamand de Skepptuna (Suède).
L'attribution des peintures, p.69-87

MARIE FREDERICQ, CATHERINE ROMMELAERE, GEORGES RAEPSAET
Le coupé de gala rococo
des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, p. 89-101

PAUL HADERMANN
Influences de l'art « fin de siècle » belge
sur l'Expressionnisme allemand, p. 103-124

THIERRY LENAIN
Jacques Charlier, « Peintures »:
Le pastiche radical comme art du chaud-froid, p. 125-137

ANDRÉ GODART
Naissances et développement d'une politique de rénovation urbaine
à Mons, p. 139-143

ADRIEN COOLS
Approche de la rénovation des centres historiques
en Amérique du Sud, p. 145-149

Chronique de la Section, p. 151-180

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR L'ESPACE ET LE RÉCIT À MÉDINET HABOU

ERIC VAN ESSCHE

Le temple de Médinet Habou, *Maison des millions d'années du roi de Haute et Basse Egypte Ramsès III, détenteur de l'éternité dans le domaine d'Amon, à l'ouest de Thèbes*, ponctue, tel un trait d'union entre désert et cultures, l'extrémité sud de la nécropole thébaine. Ce monument funéraire, chapelle colossale de la tombe du Pharaon dans la Vallée des rois, fut construit au début du XII^e siècle av. n. ère et dédié au culte d'Amon. L'état de conservation de son architecture comme des reliefs et des inscriptions est remarquable¹ : les murs des deux premières cours et les murs extérieurs (fig. 1) ont gardé toute leur décoration sculptée : impressionnantes suites de reliefs qui rejouent les guerres et les chasses du roi, représentations des principales festivités célébrées dans l'édifice, accompagnées de longues inscriptions.

Cet ensemble exceptionnel de scènes figurées demandait une relecture qui tienne compte des nouvelles pistes suivies ces dernières années dans le domaine de l'image égyptienne². Je présente ici quelques extraits de cette relecture³,

¹ — Pour les relevés architecturaux : HÖLSCHER, U., *The Architectural Survey of the Great Temple and Palace of Medinet Habu (Seasons 1927-28)*, dans *Oriental Institute Communications*, 5, 1929, pp. 37-50; *Medinet Habu Studies 1928-29. The Architectural Survey*, dans *Oriental Institute Communications*, 7, 1930, pp. 1-23; *Excavations at Ancient Thebes 1930-1931*, dans *Oriental Institute Communications*, 15, 1932, pp. 2-46 et *The Mortuary Temple of Ramses III*, Chicago, 1941 (= *Oriental Institute Publications*, LIV).

— Pour les relevés épigraphiques : NELSON, H. H., *The Epigraphic Survey of the Great Temple of Medinet Habu (Seasons 1924-25 tot 1927-28)*, dans *Oriental Institute Communications*, 5, 1929, pp. 1-36; *Medinet Habu 1. Earlier Historical Records of Ramses III*, Chicago, 1930 (= *Oriental Institute Publications*, VIII); *Medinet Habu Reports: the Epigraphic Survey 1928-31*, dans *Oriental Institute Communications*, 10, 1931, pp. 1-48 et *Medinet Habu 2. Later Historical Records of Ramses III*, Chicago, 1932, (= *Oriental Institute Publications*, IX).

² Soucieux qu'une réflexion s'engage sur les conditions critiques d'une analyse scientifique des productions de la pensée figurative égyptienne, le Professeur Roland Tefnin appela, voici dix ans, à la mise en œuvre d'un projet sémiologique. L'égyptologue disposait enfin d'une méthode qui entérinait l'analyse en profondeur des mécanismes de la signification. Voir TEFNIN, R., *Image et*

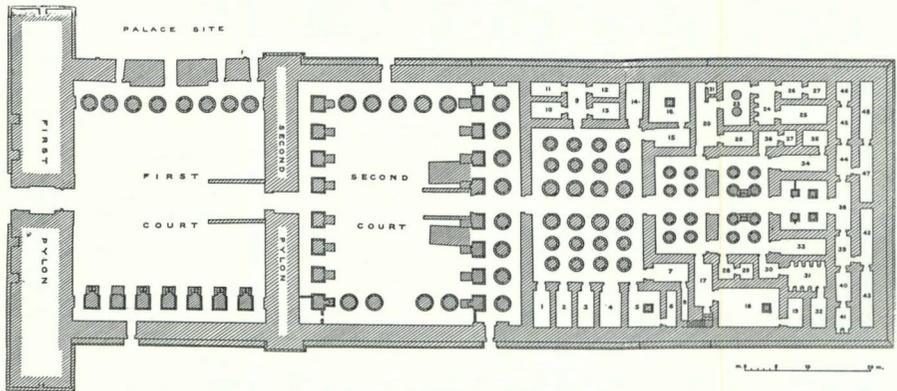


Fig. 1. Plan du temple de Ramsès III à Medinet Habou (*Medinet Habu I*, pl. 1, fig. 1).

comme une approche de la *grammaire* décorative du temple⁴. L'énonciation progressive d'une syntaxe organisant ce véritable langage figuratif permet de démêler les stratégies narratives que les artistes égyptiens ont déployées tout au long des suites de reliefs: le récit à Médinet Habou tisse un triple réseau de signification depuis les scènes isolées d'abord, sur l'axe paradigmatique, dans la succession des épisodes au sein d'une série complète ensuite, sur l'axe syntag-

histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne, dans *Chronique d'Égypte*, LIV, 108, 1979, pp. 218-244 (et plus particulièrement pp. 243-244). Malgré quelques turbulences préliminaires et oppositions d'usage, l'approche sémiotique demeure, à mon sens, un outil nécessaire pour toute lecture rigoureuse de la documentation égyptienne, c'est *l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de distinguer où sont les signes, de définir ce qui les institue comme signes, de connaître leurs liens et les lois de leur enchaînement*. FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, 1966, p. 44.

Sur la sémiologie générale, je renvoie à BARTHES, R., *Éléments de sémiologie*, dans *Communications*, 4, 1964, pp. 91-135; ECO, Umb., *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, 1972 (édition originale italienne, Milan, 1968); GUIRAUD, P., *La sémiologie*, Coll. Que Sais-je?, Paris, 1973; HELBO, A., *Sémiologie des messages sociaux*, Paris, 1983; MARTINET, J., *Clefs pour la sémiologie*, Paris, 1973; MOUNIN, G., *Introduction à la sémiologie*, Paris, 1970; PRIETO, L. J., *La sémiologie*, dans *Le langage*, Paris, 1968, pp. 93-144; SAUSSURE, F. de, *Cours de linguistique générale* (édition critique préparée par Tullio DE MAURO), Paris, 1986, 1972¹ et TOUSSAINT, B., *Qu'est-ce que la sémiologie?*, Toulouse, 1978. Sur l'application au domaine visuel, voir BARTHES, R., *Rhétorique de l'image*, dans *Communications*, 4, 1964, pp. 40-51; ECO, Umb., *Sémiologie des messages visuels*, dans *Communications*, 15, 1970, pp. 11-51 et Id., *Pour une reformulation du concept de signe iconique*, dans *Communications*, 29, 1978, pp. 141-191; GAUTHIER, G., *Initiation à sémiologie de l'image*, Paris, 1979; GOMBRICH, E., *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, 1971 (édition originale anglaise, Oxford, 1960) et MARIN, L., *Études sémiologiques, écritures, peintures*, Paris, 1971.

³ L'étude sémiotique approfondie des reliefs enregistrant les expéditions militaires de Ramsès III constitue la matière du mémoire que j'ai rédigé en 1988, sous la direction du Professeur Roland Tefnin, pour l'obtention du grade de licencié en Histoire de l'Art et Archéologie à l'Université Libre de Bruxelles.

⁴ Je reprends l'expression au Professeur Philippe Derchain. Voir DERCHAIN, Ph., *Réflexions sur la décoration des pylônes*, dans *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie*, XLVI, 1966, p. 24.

matique, jusqu'à dénoncer enfin les rapports étroits qui unissent, dans le temple, le projet narratif et architectural⁵.

L'image comme champ sémantique

Notre lecture s'ouvre, sur le mur ouest, par l'expédition nubienne de Ramsès III. Elle se compose de trois tableaux⁶ que séparent des bandes verticales d'héroglyphes : le combat entre forces égyptiennes et nubiennes, le retour des troupes et du roi vers l'Égypte, l'offrande, par le souverain vainqueur, des captifs nubiens et du butin de guerre à Amon et Mout⁷.

Ce premier relief de bataille pose d'emblée comme les règles d'un jeu dont les artistes égyptiens ne semblent pas se lasser : toutes les scènes de bataille à Médinet Habou fonctionnent sur un même système signifiant disposant d'un côté le roi et de l'autre une mêlée confuse qu'il affronte (fig. 2). Une telle construction correspond, sur le plan du contenu, à la mise en opposition constante de deux entités sémantiques : la figure⁸ du roi d'une part et celle de la mêlée

⁵ Cinq campagnes sont présentées à Médinet Habou. Elles figurent toutes à l'extérieur du temple, mais une série comporte parfois des scènes complémentaires ou répétées sur les murs intérieurs (fig. 1). La campagne nubienne se déroule sur la première moitié du mur ouest, la première campagne libyenne sur la deuxième moitié du mur ouest et la partie ouest du mur nord ; la campagne contre les Peuples de la Mer occupe le reste du mur nord, jusqu'au deuxième pylône ; la deuxième campagne libyenne se développe sur le registre inférieur du mur nord, depuis le deuxième pylône jusque, y compris, le revers du môle nord du premier pylône, enfin, la campagne asiatique occupe le registre supérieur de cette même surface. Il semble que Ramsès III ait mené durant son règne trois expéditions précises : la première campagne contre les Libyens (An 5), la campagne contre les Peuples de la Mer (An 8) et la deuxième campagne libyenne (An 11). Les campagnes asiatique et nubienne sont plus incertaines. Pour le catalogue exhaustif des reliefs et leur localisation, on verra GABALLA, G. A., *Narrative in Egyptian Art*, Mainz, 1976, pp. 120-128 ; PORTER, B. et MOSS, R., *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts. Reliefs and Paintings*, II, Oxford, 1972, pp. 488-527 et NELSON, H. H., *Key Plans Showing Locations of the Theban Temples Decorations*, Chicago, 1941, Pl. XXIV-XXX.

⁶ Il n'est pas inutile de rappeler ici que l'approche des guerres royales de Médinet Habou procède d'un découpage hiérarchique des représentations. Les unités significatives que j'épingle respectent le catalogue proposé par TEFNIN, R., *Discours et iconicité dans l'art égyptien*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie*, V, 1983, pp. 7-9. L'unité expressive la plus large qu'il soit possible d'isoler apparaît inévitablement comme le *monument* qui porte le texte figuratif, ce dernier s'articule ensuite en unités plus restreintes : les *parois*, unités de deuxième niveau dont la combinaison produit immédiatement le monument entier (paroi, plafond, colonne décorée,...), le *registre* ou *tableau*, délimité par des moyens exclusivement graphiques (ligne peinte, cordon en relief,...) la *scène*, unité syntagmatique constituée au minimum d'une figure et d'une action, enfin la *figure* spatialement isolable et enfermée dans un contenu clos.

⁷ *Medinet Habu 1*, pl. 9-11.

⁸ La *figure* ne saurait être confondue avec un personnage entier : celle du roi, justement, révèle à l'analyse plusieurs unités de sens choisies au sein de séries paradigmatiques nettement délimitées : vêtements, couronnes, insignes et même gestes interviennent dans une combinatoire complexe créant une véritable « phrase » dont, à l'instar de ce qui se passe dans le langage, le remplacement d'un mot suffit à modifier le sens. Voir TEFNIN, R., *op. cit.*, p. 9.

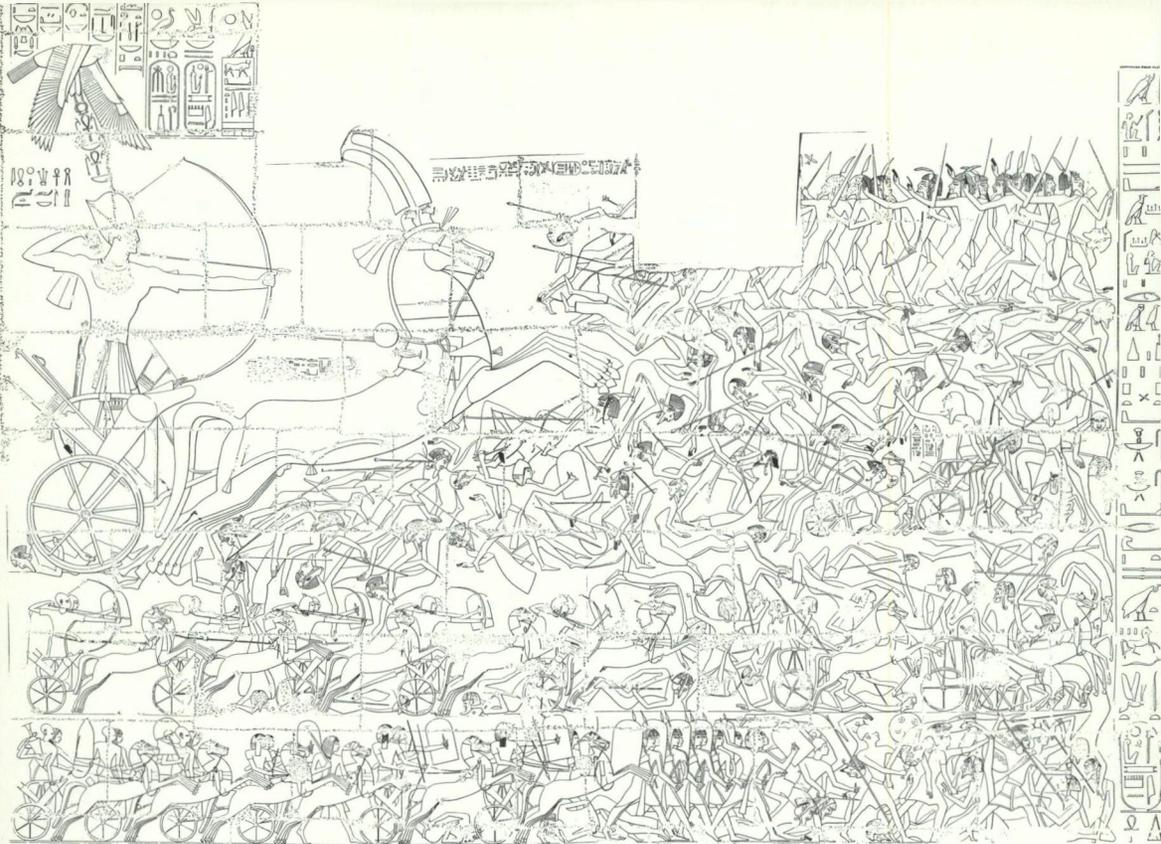


Fig. 2. Ramsès III affrontant les Libyens. Revers intérieur du môle sud du 1^{er} pylône (*Medinet Habu* 2, pl. 72).

confuse de l'autre⁹.

Les scènes de chasse du temple participent indiscutablement du même contenu sémantique comme de la même expression formelle¹⁰. L'arrière du premier pylône permet la meilleure démonstration : dans les scènes de chasse — aux taureaux sauvages¹¹ et aux animaux du désert (fig. 3) — sur le revers du môle sud, comme dans les scènes de bataille — prise de deux villes hittites et défaite des Libyens¹² — sur les revers du môle nord, le Pharaon affronte invariablement une masse confuse et désordonnée d'adversaires qui viennent rou-

⁹ Ce n'est certes pas une invention des artistes de Ramsès III (1184-1153 av. n. ère) puisque ce modèle de composition apparaît déjà formé dans les premiers tableaux de bataille monumentaux, sous le règne de Séthi 1^{er} (1304-1290 av. n. ère). Sans vouloir tracer ici l'historique de ces représentations, je rappelle toutefois qu'elles résultent vraisemblablement d'une fusion de deux thèmes héraldiques : le motif très ancien du roi menaçant l'ennemi, que l'on trouve déjà sur la Palette de Narmer (vers 3000 av. n. ère), et celui du roi sur son char de guerre tiré par des chevaux bondissants, qui s'élabore depuis la 18^e dynastie (1552-1306 av. n. ère), époque où l'on introduit dans l'armée ce nouveau moyen de combat. En témoignent le relief d'Aménophis II tirant à l'arc sur des cibles de cuivre, la décoration de la caisse du char de Thoutmosis IV et les peintures du coffret en bois de Toutankhamon. Voir GROENEWEGEN-FRANKFORT, H., *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of Ancient Near East*, New-York, 1972, Londres, 1951¹, pp. 116-140.

¹⁰ La comparaison des figures 2 et 3 est particulièrement révélatrice.

¹¹ *Medinet Habu* 2, pl. 117.

¹² *Medinet Habu* 2, pll. 87 et 27.

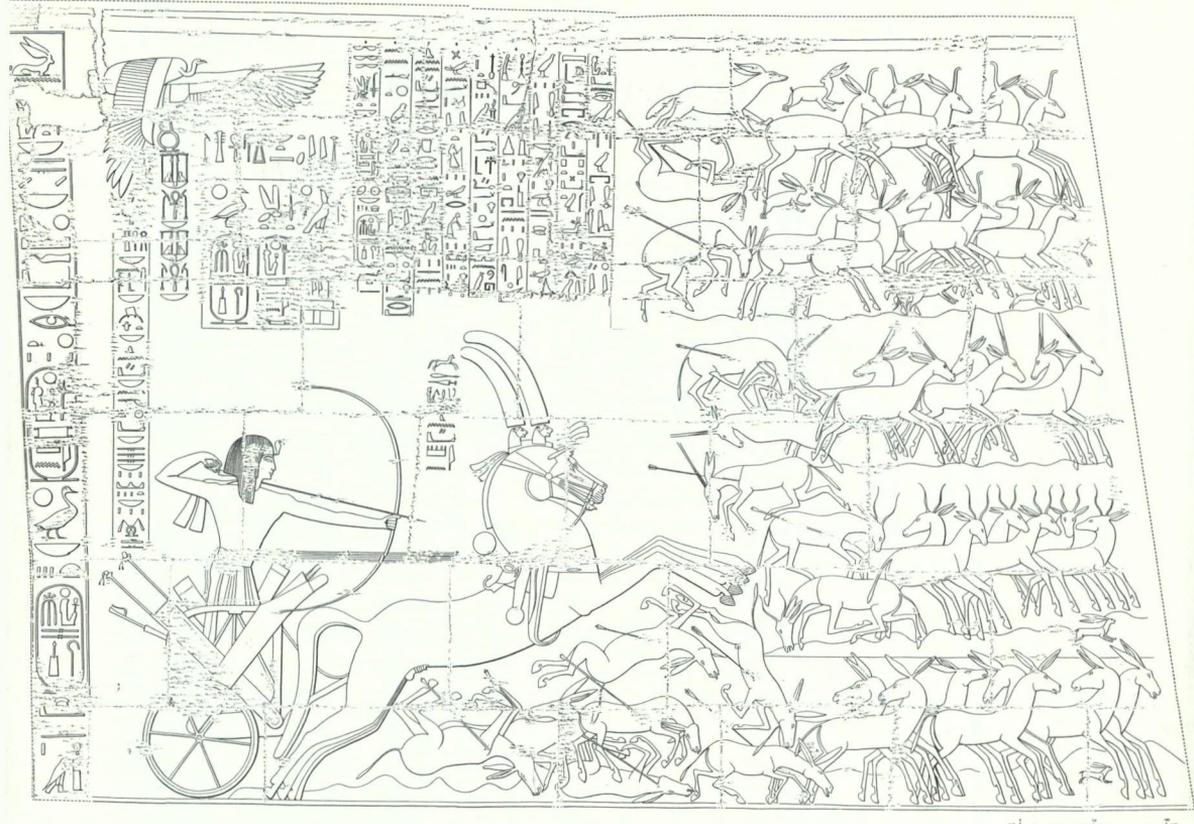


Fig. 3. Ramsès III chassant le gibier du désert. Revers extérieur du môle sud du 1^{er} pylône. Register supérieur (*Medinet Habu 2*, pl. 116).

ler jusque sous la caisse de son char¹³. Partant de cette similitude étroite du plan des Signifiants, on comprend, passant au plan des Signifiés, la parenté sémantique de ces représentations¹⁴, l'assimilation de la chasse à la guerre y est chaque fois complète¹⁵. Lorsque Ramsès III se lance à la poursuite des tau-

¹³ Cette proximité spatiale (les scènes se répondent symétriquement) et formelle (elles sont construites sur le même schéma) entre chasse et bataille n'est du reste pas une exception limitée au seul temple de Ramsès III : sur le coffret de Toutankhamon apparaissent côte à côte, et dans les mêmes dispositions, scènes de bataille et scènes de chasse. Voir DAVIES, N., *Toutankhamun's Painted Box*, Oxford, 1962, Pl. I-IV.

¹⁴ La chasse, à l'origine, n'a pu être uniquement une distraction de souverain, mais bien au contraire un de ses devoirs (assurer la survivance et la protection de la tribu). Surtout, à l'époque historique, la chasse ne devint jamais exclusivement profane : les Égyptiens en vinrent à assimiler la bête tuée à l'« ennemi », que ce soit le dieu Seth ou les ennemis naturels de l'Égypte. Voir DERCHAIN, Ph., *op. cit.*, pp. 21-22. De la même façon, au niveau du sacrifice cette fois, des textes des Pyramides du 3^e millénaire av. n. ère aux inscriptions ptolémaïques, les animaux à immoler sont toujours assimilés aux ennemis humains. Voir LECLANT, J., *Espace et Temps. Ordre et Chaos dans l'Égypte pharaonique*, dans *Revue de Synthèse*, XC, 53-54, 1969, p. 226.

¹⁵ Cette familiarité symbolique fut négligée par Nelson, le premier commentateur des reliefs, qui, après avoir introduit la chasse aux taureaux sauvages comme un chef-d'œuvre de composition, dû à un grand artiste, conclut prématurément : *cette composition est pleine de vie et de vigueur*. NELSON, H. H., *Medinet Habu Reports: the Epigraphic Survey 1928-31*, dans *Oriental Institute Communications*, 10, 1931, p. 45. Ce raccourci en dit d'ailleurs long sur le peu d'intérêt

reaux, gazelles et ânes, il est équipé comme s'il partait en guerre. D'ailleurs, la légende célèbre une victoire guerrière plus qu'une partie de chasse : *massacrant le pays des Asiatiques, pillant leur demeure, forçant les ennemis à la retraite...* Il en est de même lorsque, sur la paroi extérieure du mur nord, on chasse le lion¹⁶ : des soldats accompagnent le roi ; en tenue complète de combat, ils ne ressemblent guère à des rabatteurs de chasse¹⁷. En outre, cette scène surgit véritablement au beau milieu d'une séquence narrative composée exclusivement de scènes militaires — la campagne contre les Peuples de la Mer —, ce qui ne fait que confirmer leur parenté symbolique : lorsque Ramsès III renverse les animaux du marais et du désert, forces antinomiques de la vallée cultivée, c'est bien l'équivalent de la victoire — réelle ou souhaitée — sur les coalisés ennemis. En conséquence, je combinerai ces scènes de chasse et de bataille sous l'appellation commune de *scènes d'affrontement*.

Une lecture attentive des scènes d'affrontement permet d'en appréhender les figures. Ces « phrases », déclinables de par l'ouverture paradigmatique des « mots » qui la composent, s'accordent véritablement à la scène représentée : le roi manie tantôt l'arc, la lance, le sabre ou le bouclier, il charge l'ennemi, humain ou animal, sur terre ou sur mer, dans les marais, le désert, les pays étrangers, à pied ou sur son char, passe alors quelquefois la jambe par-dessus la caisse pour poser un pied sur le timon, ses chevaux sont au galop, au pas, à l'arrêt, ... mais il répète inlassablement l'acte plus générique d'affronter les ennemis de l'Égypte.

À la figure du roi ensuite, s'oppose la figure de la mêlée ennemie. Cette opposition déborde le cadre d'une lutte entre deux adversaires pour imprégner jusqu'à leur représentation. En effet, attentif au vocabulaire des phrases-figures principales, on s'aperçoit vite que la figure des ennemis constitue comme l'inverse iconique du roi, et ceci à tous les niveaux de l'image, depuis le rendu de l'espace jusqu'à l'expression des visages... Pour cerner ces multiples oppositions des Signifiants en une seule proposition, on dira que le roi est représenté conformément aux conventions du dessin égyptien, tandis que la mêlée constitue en quelque sorte sa négation¹⁸. La comparaison avec les scènes de tribut

de l'époque pour l'ordonnance des Signifiants au sein de l'image égyptienne. On ne commentait alors sérieusement que les informations historiques susceptibles de corroborer un document écrit, et cela à tous les niveaux de lecture des reliefs : le paysage est comparé à la géographie réelle de l'Orient ancien et des tentatives de localisation topographique sont entreprises, les acteurs sont automatiquement identifiés aux responsables historiques de certaines vicissitudes entre l'Égypte et ses voisins, enfin l'action elle-même justifie l'hypothèse de certaines tactiques milliaires ou d'anecdotes possibles. Voir, de manière générale, les commentaires de Nelson (cf. note 2). On comprend certes que la chasse, perçue jadis dans sa seule dénotation comme un sport royal, ne retint pas davantage l'attention.

¹⁶ *Medinet Habu I*, pl. 35.

¹⁷ LECLANT, J., *La « mascarade » des bœufs gras et le triomphe de l'Égypte*, dans *Mitteilungen des Deutschen Archäologische Instituts*, 14, 1956, pp. 143-145.

¹⁸ Le jeu des contraires entre le roi et ses adversaires a été décrit, pour d'autres monuments, dans cette même revue. Voir TEFNIN, R., *Image, écriture, récit. A propos des représentations de la bataille de Qadesh*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie*, II, 1980, pp. 7-24.

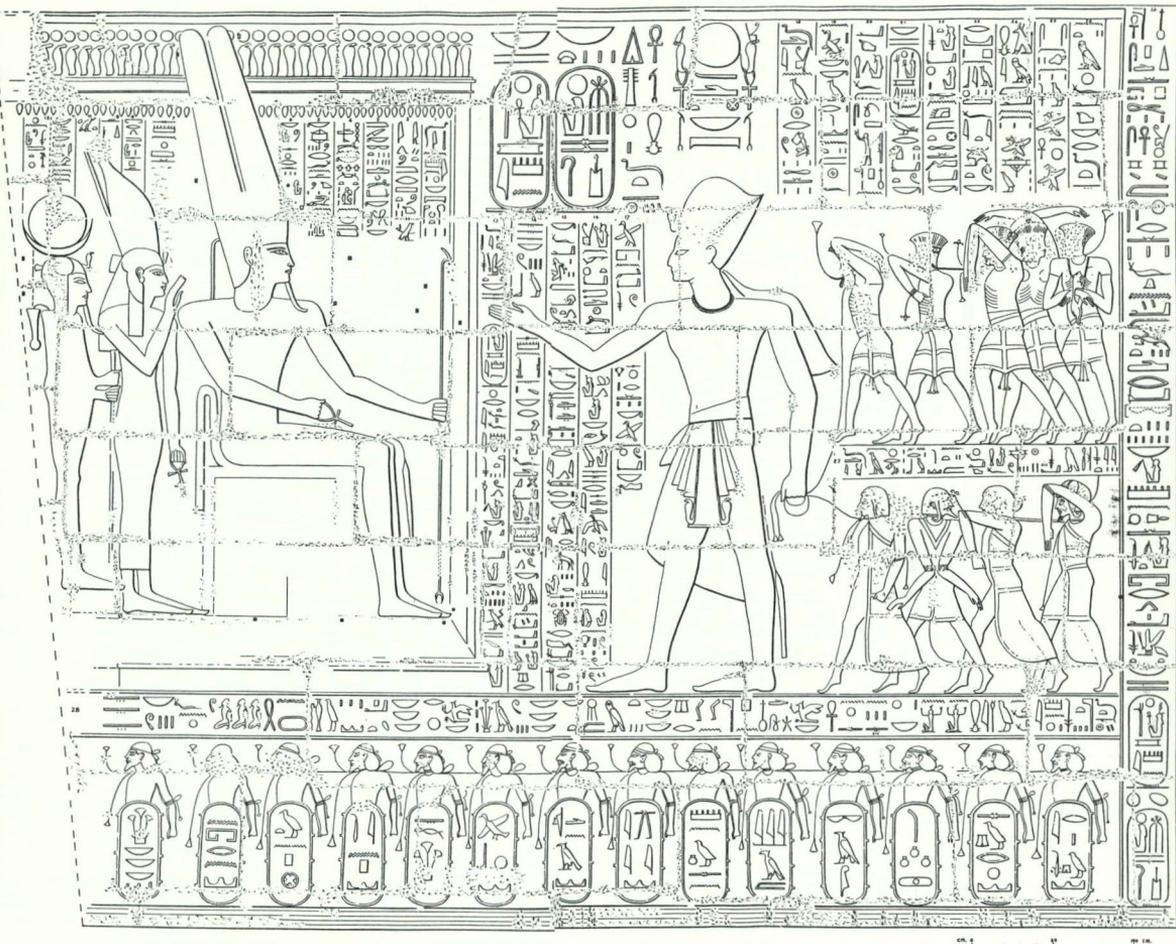


Fig. 4. Ramsès III présentant des captifs libyens et des Peuples de la Mer à la Triade thébaine.
Mur nord extérieur (*Medinet Habu 1*, pl. 43).

est éclairante (fig. 4) : les prisonniers ennemis conduits vers les dieux égyptiens contrastent ici, dans leur état de captivité, avec la version négative des reliefs de bataille. Ils bénéficient d'une ligne de base, sont disposés dans des registres et, malgré les positions incongrues de leurs bras liés, se soumettent aux conventions de représentation. L'artiste a rendu leur soumission politique par le biais de leur soumission plastique aux règles du dessin égyptien.

La constance et la récurrence de ces conventions niées par les ennemis combattus incitent à parler d'un message codé produit par les imagiers. Surtout, c'est ici par sa négation que le code iconique sera le mieux repérable : dans les scènes d'affrontement, en effet, le positif (la norme) et le négatif (opposition à la norme) se rencontrent constamment : d'une part, la figure du roi, parfaitement conforme au code de représentation égyptien, dispense une impression très forte de stabilité, de puissance et d'équilibre, tandis que la mêlée ennemie, d'autre part, n'apparaît que dans son instabilité, son désordre, son déséquilibre et la faiblesse qui en émane. On retrouve ici, par le biais des connotations, le paradoxe générique qui oppose sans cesse ces deux notions fondamentales

de la pensée égyptienne : l'Ordre et le Chaos¹⁹. C'est lui qui soutient, comme nous le verrons, l'ordonnance iconographique de notre temple.

Sur l'unité-paroi, la scène de bataille contre les Nubiens occupe le début de lecture, à l'extrémité droite du mur ouest. La mêlée ennemie est véritablement écrasée contre la fin de la paroi par les forces du roi et de son armée. On a l'impression que, si le côté du mur venait à céder, cette mêlée serait véritablement propulsée dans le vide, expulsée de l'espace de la représentation. Le roi accomplit là sa tâche essentielle et constamment nécessaire : maintenir Maât dans l'Univers²⁰ en repoussant le Chaos, actualisé ici dans l'image par la multitude confuse et désordonnée des adversaires de l'Égypte. Cette expulsion politique trouve son expression signifiante dans une véritable expulsion plastique : les ennemis sont repoussés hors du champ iconique, et la dimension religieuse sous-jacente abonde dans cette exclusion de l'architecture sacrée. Au niveau du monument cette fois, on peut énumérer sept autres scènes de bataille qui fonctionnent sur le même schéma²¹. L'articulation architecturale que constitue la fin d'un mur revêt donc une signification tout à fait claire au niveau de l'image²²; annonçant déjà l'étroite complicité des reliefs et de l'édifice qui les supporte, elle permet l'éternel évincement des forces obscures du Chaos par le garant de l'Ordre universel²³.

Mais la complexité du programme iconographique²⁴ ôta apparemment aux artistes la possibilité de placer toujours les scènes d'affrontement en fin de segment architectural. Certains des combats se jouent alors en plein milieu d'un mur. Cette situation « anormale » entraîne la proposition d'une nouvelle règle syntaxique : la scène de la bataille navale (fig. 5) par exemple — point fort de la campagne contre les Peuples de la Mer —, occupe avec emphase le centre du mur nord ; aucune articulation architecturale ne permettant de matérialiser l'expulsion des ennemis, on fut contraint de signifier l'anéantissement des forces potentielles du Chaos par d'autres moyens plastiques. Il faut pour le comprendre considérer la scène qui suit : célébration de la victoire par le souverain et ses troupes (fig. 6). Le roi debout, et son char derrière lui, répondent très précisément à la position qu'ils occupent dans la bataille. La parfaite symétrie des deux figures royales face à face, de part et d'autre de la mêlée, oppresse la masse des ennemis comme dans un étai. La neutralisation du désordre s'exé-

¹⁹ Voir LECLANT, J., *op. cit.*, pp. 219-236.

²⁰ Voir DERCHAIN, Ph., *Le rôle du roi d'Égypte dans le maintien de l'ordre cosmique*, dans *Le Pouvoir et le Sacré, Annales du Centre d'Études des Religions*, 1, 1962, pp. 61-73.

²¹ *Medinet Habu 1*, pl. 19 et *Medinet Habu 2*, pll. 68, 70, 72, 87, 88 et 90.

²² Aujourd'hui encore, les fins de pages des Bandes Dessinées classiques se chargent sémantiquement : les dessinateurs qui publient leurs travaux sous forme de feuillets prennent régulièrement soin d'achever l'extrait par une case mystérieuse... à suivre ! Voir PEETERS, B., *Les bijoux ravis. Une lecture moderne de Tintin*, Bruxelles, 1984.

²³ De la même façon, sur le coffret de Toutankhamon, les forces ennemies ou les animaux sauvages sont éloignés de la face avant où le roi ouvrait le coffret. Voir FISCHER, H. G., *The Orientation of Hieroglyphs*, 1, New-York, 1977 (= *Egyptian Studies*, II), p. 47.

²⁴ On peut suivre une complication progressive des suites narratives depuis Séthi 1^{er} jusqu'à Ramsès III. Voir GROENEWEGEN-FRANKFORT, H. A., *op. cit.*, pp. 116-140.

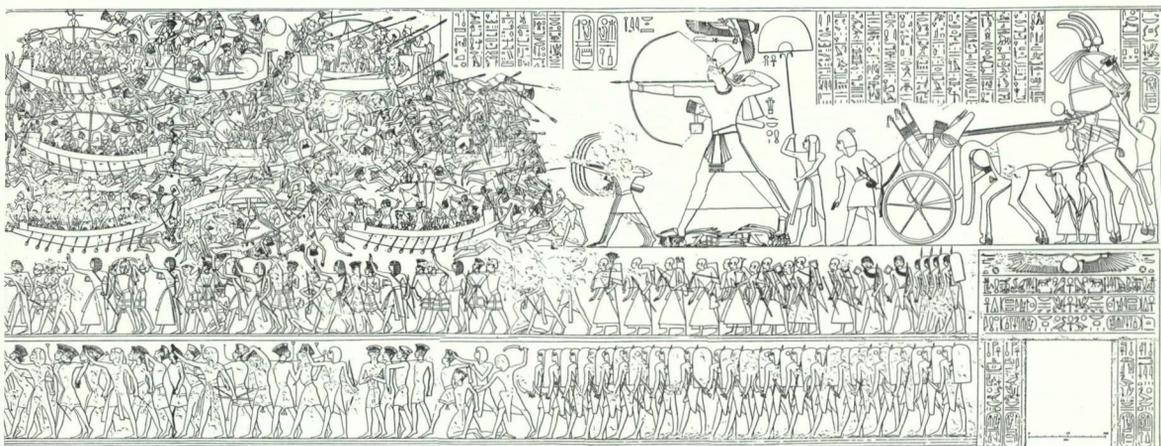


Fig. 5. Ramsès III et sa flotte combattant les forces navales des Peuples de la Mer. Mur nord extérieur (*Medinet Habu* I, pl. 37).

cute ici au moyen de son étouffement par des éléments de force fondamentaux — représentations du garant de Maât —, se répondant symétriquement²⁵.

Le fonctionnement de cette admirable composition se traduit au niveau des Signifiants par une entorse aux conventions adoptées jusque-là dans les reliefs de Médinet Habou. On le remarquait plus haut pour la campagne nubienne, les différents tableaux sont toujours clairement séparés les uns des autres par une bande verticale d'hieroglyphes, chaque scène proposant une action centrale et une seule représentation des acteurs principaux²⁶. Le Pharaon, par exemple, n'apparaît normalement qu'une seule fois par relief pour y accomplir un acte précis : charger l'ennemi, faire offrande aux dieux, ... Or, dans le cas qui nous occupe — le principe nouveau de l'étouffement —, aucun signe graphique ne vient séparer la scène de bataille de la célébration de victoire qui lui succède, alors que les scènes qui précèdent et suivent ce couple sont, elles, clairement délimitées par des hieroglyphes. Une situation exceptionnelle — scène de bataille au centre d'une paroi — entraîne immédiatement une solution

²⁵ En outre, au sein de la mêlée elle-même, on note un étouffement sur le mode mineur : la flotte égyptienne ferme à gauche la composition, la dominant spatialement, le roi et un bateau égyptien opérant de même à droite. Du point de vue plastique, il s'agit encore d'une structure qui permet d'exprimer l'encerclement des forces du Chaos et leur anéantissement. A ces dispositions du matériel signifiant, j'ajouterais encore le déroulement narratif de la bataille : on peut suivre en effet un itinéraire interne à la mêlée, qui progresse d'une paire de bateaux à l'autre, depuis le début de l'attaque jusqu'à son achèvement par la victoire égyptienne, et module ainsi sa potentialité destructrice. Voir NELSON, H. H., *The Naval Battle Pictured at Medinet Habu*, dans *Journal of Near Eastern Studies*, 2, 1943, pp. 40-55.

²⁶ Comme c'est encore le cas aujourd'hui dans la Bande Dessinée classique : le même héros n'apparaît qu'une seule fois par case. Le dessinateur Fred dénonce d'ailleurs ce code par son utilisation inversée : démultiplication du même personnage dans une seule case ou, à l'inverse, morcellement du sujet qui n'apparaît complet et lisible que par la somme de toutes les cases d'une page. Voir RIO, M., *Cadre, plan, lecture*, dans *Communications*, 24, 1976, pp. 94-107.

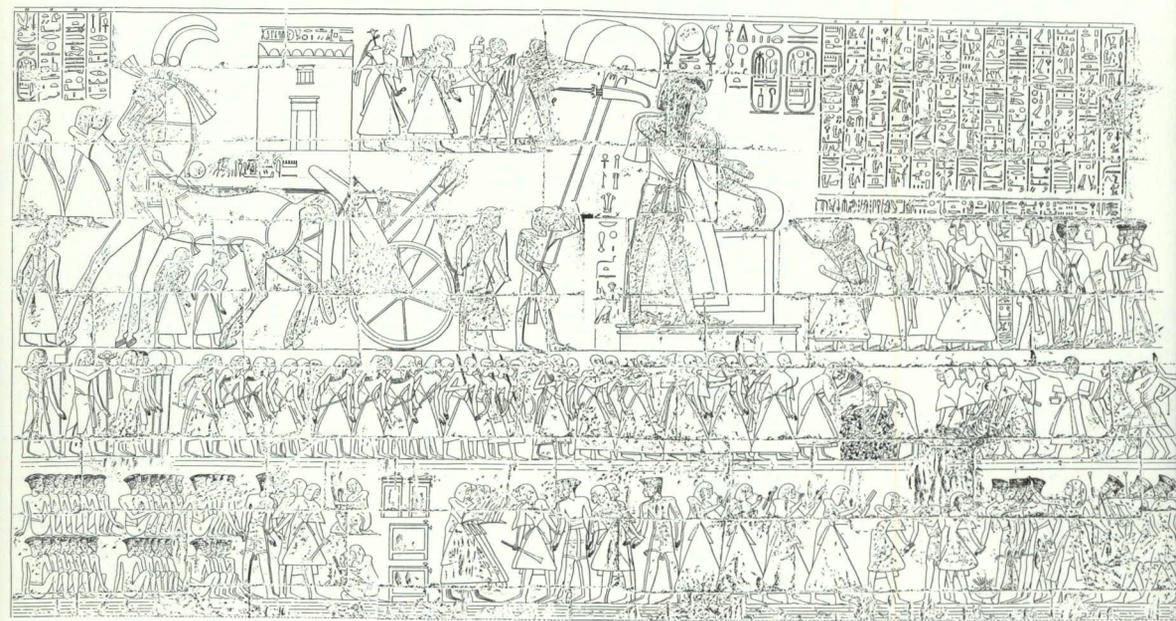


Fig. 6. Ramsès III célèbre sa victoire sur les Peuples de la Mer. Mur nord extérieur (*Medinet Habu I*, pl. 42).

exceptionnelle : rupture du procédé habituel de séparation des reliefs ; et la réunion dans une même composition de deux représentations du roi, polarisées autour d'un centre bouillonnant, tranche de manière catégorique avec le récit linéaire des séquences.

Au niveau du monument encore, on dénombre trois autres scènes d'étouffement de la mêlée, il s'agit des trois derniers reliefs de bataille du temple²⁷. La description et l'analyse d'un système double de signification, éjection ou étouffement du Chaos, permettent enfin d'appréhender la structure élémentaire²⁸ de toutes les scènes d'affrontement de Médinet Habou.

L'espace du récit

Le temps qui passe dans le récit à Médinet Habou a généralement été simplement déduit de la succession des scènes au sein d'une série. Cette disposition matérielle est rapidement devenue chronologiquement signifiante et l'on considéra insidieusement ce qui est *représenté* après comme *se passant* après.

²⁷ *Medinet Habu I*, pl. 18, 32 et *Medinet Habu 2*, pl. 94.

²⁸ Je prends ce terme dans son appellation greimasienne. Voir GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, 1986, 1966¹, pp. 18-28.

Si, le plus souvent, c'est ainsi que l'on peut suivre le mieux le déroulement des expéditions royales, par l'exercice du regard glissant de scènes en scènes, l'agencement particulier des acteurs provoquant l'étouffement du Chaos, décrit plus haut²⁹ pour la campagne contre les Peuples de la Mer, relativise quelque peu cette conviction. De plus, sous la représentation de la bataille navale, deux registres montrent des captifs du combat, menés par les soldats égyptiens, qui progressent en file depuis le début du tableau jusqu'à la scène suivante de la célébration de victoire, à laquelle ils vont participer. Cette disposition, qui confirme l'unicité implicite des deux scènes, exprime volontairement deux moments diachroniques de manière synchronique. À la différence des autres séquences dans lesquelles la célébration de la victoire suit le combat, tous les moments coïncident ici : les deux registres inférieurs où défilent les prisonniers soulignent les deux scènes. Ce n'est pas tout, deux autres séries du temple paraissent également nier toute logique successive : les célébrations de victoire dans la première et dans la deuxième cour³⁰ précèdent curieusement l'affrontement³¹.

Ces trois dérogations à l'ordre habituel des reliefs ne doivent pas impressionner, il s'agit là d'anachronies narratives qui font partie des stratégies dispensées par tout récit³². La manœuvre a pour but de réduire encore la potentialité perturbatrice des forces ennemies qui, dès avant l'engagement, sont montrées dans leur état de captivité au regard qui parcourt les reliefs³³.

²⁹ *Supra*, p. 14.

³⁰ *Medinet Habu 2*, pl. 96 et *Medinet Habu 1*, pl. 23.

³¹ Une telle disposition devient naturellement suspecte : pour Gaballa, par exemple, la célébration de victoire de la deuxième cour *ne semble pas à sa place*. Voir GABALLA, G. A., *op. cit.*, p. 121.

³² Plus précisément la *prolepse* : toute manœuvre narrative consistant à raconter ou à évoquer d'avance un événement ultérieur. Voir GENETTE, G., *Figures III*, Paris, 1972, pp. 105-115. Cette tactique procède d'un décalage calculé entre l'ordre chronologique et l'ordre configurationnel combinés par le récit. En effet, suivre une histoire (ordre chronologique), c'est déjà réfléchir sur les événements en vue de les embrasser en un seul tout signifiant (ordre configurationnel) par un acte de jugement réflexif. La *séquence* ordonne les éléments les uns **après** les autres, la *figure* ordonne les éléments les uns à **côté** des autres. Ce sont là deux dimensions complémentaires et conflictuelles de tout récit. Voir ADAM, J.-M., *Le récit*, coll. Que sais-je?, Paris, 1984, pp. 11-20, TOMACHEVSKY, B., *Thématique*, dans *Théorie de la littérature* (Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. TODOROV), Paris, 1965, pp. 263-307; BARTHES, R., *Introduction à l'analyse structurale des récits*, dans *Communications*, 8, 1966, pp. 1-27 et TODOROV, T., *La grammaire du récit*, dans *Langages*, 12, 1968, pp. 94-102. Les difficultés rencontrées par les commentateurs modernes du récit égyptien viennent souvent du fait qu'on opère pas cette distinction fondamentale : écraser l'une sur l'autre la temporalité du regard et celle de l'histoire conduit inévitablement au paradoxe.

³³ Cet aménagement de la série aide à la compréhension des figurations narratives égyptiennes : le schéma ordinaire plaçant le procès avant la situation finale (Voir EVERAERT-DESMEDT, N., *Sémiotique du récit. Méthodes et applications*, Louvain-la-Neuve, 1981, pp. 1-88) s'inverse ici de manière caractéristique, la situation finale précédant le procès. Si le récit est habituellement défini comme un processus de transformation enchaînant l'équilibre, le déséquilibre puis le retour à l'équilibre, le récit égyptien, tel qu'il figure ici, ne semble pas se dérouler linéairement, mais circulairement, cycliquement plus exactement. Cette optique narrative doit, bien entendu, être mise en relation avec le temps de l'Aspectif. Voir BRUNNER-TRAUT, E., *Aspective*, dans SCHÄFER, H., *Principles of Egyptian Art*, Oxford, 1974 (édition originale allemande, Leipzig, 1918), pp. 421-446.

En outre, la scène de bataille, entre la célébration de la victoire et l'offrande à la divinité, agit comme une plaque tournante qui permet d'alimenter soit l'hommage rendu par les soldats au roi, soit celui du Pharaon aux dieux. Les deux personnages principaux de l'édifice, que l'on retrouve face à face dans les images rituelles des espaces intérieurs, quand le roi pose un acte devant le dieu qui, en échange, lui accorde la perpétuation de l'harmonie cosmique, se taillent chacun, de cette façon, leur part du récit. Une scène unique oriente vers ses deux conclusions normalement croissantes mais ici concurrentes, de part et d'autre du combat. L'ordre apparemment linéaire des séries éclate enfin pour une certaine amplification à partir d'un thème central.

Le récit dans l'espace

La campagne nubienne, séquence de trois scènes³⁴ qu'on lit de droite à gauche, est la plus courte du temple. Le raccourci de sa mise en image diminue bien sûr l'importance sémantique de l'événement. La conquête de la Nubie, depuis longtemps sous domination égyptienne, ne constituant pas une victoire significative contre les forces potentielles du Chaos, l'artiste a représenté très brièvement l'expédition qu'on n'entreprenait probablement plus. Au contraire, il consacra sept scènes à la campagne contre les Peuples de la Mer, dont on sait l'importance historique³⁵, et qui devient ainsi la plus longue séquence de Médinet Habou. Entre ces deux extrémités s'organisent les expéditions restantes. En vertu des similitudes iconiques relevées entre les représentations de même sujet, on pourrait arguer qu'il existe un répertoire choisi d'épisodes dans lequel les artistes puiseraient plus ou moins abondamment, selon différentes conjectures — sémantiques et compositionnelles pour le moins. Cette hypothèse nuance bien entendu toute conception historiciste de notre récit. La campagne nubienne, si réduite, contiendrait alors le strict nécessaire à son fonctionnement narratif? Trois scènes, trois lieux différents : un ailleurs où le combat se joue, un trait d'union qui relie cet espace à l'Égypte, patrie des dieux qui reçoivent le produit de la victoire... vagues suspicions d'un observateur contemporain!

Bien qu'il n'existe pas encore de consensus quant à la définition d'un schéma de base reprenant les épisodes-clés d'une campagne³⁶, l'élaboration d'un tel modèle peut, me semble-t-il, s'opérer de trois façons différentes : construction d'abord d'une série qui ordonnerait tous les épisodes distincts représentés

³⁴ *Supra*, p. 9.

³⁵ Ramsès III réitéra, de justesse, l'exploit de Mineptah (1224-1204 av. n. ère) qui sauva l'Égypte de l'invasion des Peuples de la Mer, à une époque où ils ravageaient le Proche-Orient ancien.

³⁶ Confronter, par exemple NELSON, H. H., *The Epigraphic Survey of the Great Temple of Medinet Habu (Seasons 1924-25 to 1927-28)*, dans *Oriental Institute Communications*, 5, 1929, pp. 13-14 à GROENEWEGEN-FRANKFORT, H.A., *op. cit.*, p. 138 ou GABALLA, G. A., *op. cit.*, p. 127.

à Médinét Habou³⁷, dont on pourra déduire ensuite le dénominateur commun à toutes les séquences, et enfin classement des occurrences narratives ainsi dénombrées selon l'ordre hiérarchique, c'est-à-dire disposer les scènes en fonction de leur fréquence.

Il y a bien possibilité de proposer une série exhaustive des épisodes de Médinét Habou : 1. le roi reçoit du dieu la mission d'entreprendre une expédition militaire, 2. le roi sort du temple, 3. distribution des armes aux troupes égyptiennes, 4. le roi monte sur son char (départ), 5. l'armée en route (départ), 6. scènes d'affrontement, 7. le Roi monte sur son char (retour), 8. l'armée en route (retour), 9. célébration de la victoire, 10. offrande des prisonniers et du butin à la divinité dans son temple. Dans les syntagmes de Médinét Habou manque toujours l'un ou l'autre élément de la suite complète, aucune des campagnes ne proposant réellement la totalité des épisodes³⁸.

Toutefois, deux épisodes se maintiennent dans toutes les séries : la bataille et la présentation aux dieux³⁹. On met ainsi en évidence deux « inséparables » du récit, toujours représentés ; ce sont les deux points forts, les scènes capitales et fondamentalement nécessaires dans toutes les séries, les autres épisodes prenant ici l'aspect de compléments à présence aléatoire.

La dernière opération range les reliefs comme suit : la bataille (12 scènes), l'offrande aux dieux et la célébration de la victoire (7 scènes), en route (retour) (5 scènes), en route (départ) (2 scènes) et les scènes restantes ne sont chacune représentées qu'une seule fois sur l'ensemble des séries. Les scènes de bataille et de l'offrande viennent logiquement en tête, mais la célébration de la victoire égale la présentation aux dieux du point de vue de sa fréquence. Elle ne manque effectivement que dans une série : la campagne nubienne. Le syntagme extrêmement succinct de cette expédition, ainsi que la faiblesse du sens qu'elle dis-

³⁷ La méthode fut mise au point par un des pères de la sémiotique narrative moderne : Vladimir Propp démontra, dans les années vingt, que les cent contes merveilleux d'Afanassiev étaient en fait autant de séquences incomplètes, relevant toutes, au-delà des variations paradigmatiques secondaires, d'un même type structural de trente et un épisodes qui peut-être considéré en définitive comme l'archétype dont elles sont issues. Voir PROPP, V., *Morphologie du conte*, Paris, 1965 (édition originale russe, 1928), dont le travail fut poursuivi par BREMOND, Cl., *Logique du récit*, Paris, 1973 et Eco, Umb., *James Bond : une combinatoire narrative*, dans *Communications*, 8, 1966, pp. 77-93.

³⁸ Kantor propose une démarche entièrement similaire pour l'étude de la narration dans les scènes funéraires des tombes de la 6^e dynastie : il y a des cycles montrant un nombre d'épisodes importants dans un rituel complexe qui occupait 2 jours. Aucune tombe connue ne contient toutes les étapes du cycle. La séquence d'épisodes proposée résulte de la combinaison des différentes tombes. Voir KANTOR, H.J., *Narration in Egyptian Art*, dans *American Journal of Archaeology*, 61, 1957, 46-47, et Barguet usa du même procédé quand il publia les chapitres du Livre des Morts. Voir BARGUET, P., *Le Livre des Morts des anciens Égyptiens*, Paris, 1967.

³⁹ Il est intéressant déjà de noter que la présentation des captifs de la première guerre contre les Libyens a été retardée jusqu'au deuxième pylône, où tant les prisonniers des Peuples de la Mer que des forces libyennes seront offerts au dieu (Pl. 4). Cette scène résume tout le tronçon situé entre l'angle nord-ouest du temple et le pylône. La paroi fonctionne ici comme un ensemble cohérent, d'où émane, au-delà des différentes campagnes relatées, une progression évidente allant du concret à l'abstrait, du combat vaguement historique à la scène hiératique de présentation aux divinités.

pense au niveau d'une lutte contre les forces du Chaos justifie cette absence dans la mesure où elle n'est pas représentative de la force surhumaine et ordonnatrice du Pharaon. Finalement, on retiendra trois épisodes-clés : la bataille, la célébration de la victoire et l'offrande aux dieux. C'est-à-dire les trois rencontres récurrentes dans les séries de reliefs : le roi et l'ennemi, le roi et l'armée, le roi et les dieux, trilogie qui s'illustre parfaitement dans les trois scènes de cette micro-campagne nubienne comme dans le jeu de plaque tournante mis en évidence plus haut⁴⁰ : la prolepse expose paratactiquement (célébration-bataille-offrande) les trois couples fondamentaux de l'histoire. Le roi, héros de chaque tableau, devient l'agent par excellence.

Les autres moments du récit, que j'appellerai scènes secondaires, servent exclusivement au déroulement narratif⁴¹. Ce sont les disjonctions spatiales. Elles apparaissent ici très caricaturales : on distingue le temple, où le roi rencontre les dieux, le palais, où l'on célèbre la victoire⁴², et le champ de bataille, comportant parfois l'indication d'une ville, lieux essentiels que séparent le départ et le retour des troupes emmenées par le Pharaon.

1. La composition des scènes de bataille a déjà été largement débattue dans les pages qui précèdent⁴³.

2. L'épisode qui montre le roi vainqueur recevant ses soldats et les ennemis prisonniers vise essentiellement à la glorification du souverain. Cet aspect de la signification du récit, que certains auteurs étendent abusivement jusqu'à y voir son Signifié global⁴⁴, s'intègre en fait plus exactement dans un déroulement sémantique plus profond : rivalité mythique de l'Ordre et du Chaos. Certes, ce système philosophique, actualisé ici dans la représentation d'une campagne militaire, autorise une certaine propagande. Pour la saisir, on se doit de séparer l'*actant*⁴⁵ Pharaon, issu de la définition théorique de la royauté⁴⁶, et l'*acteur* Pharaon, le souverain historique Ramsès III, dont les qualités de soldat sont ici soulignées. L'*actant* demeure, comme la fonction monarchique, tandis que les *acteurs* se succèdent comme les hommes exerçant successivement

⁴⁰ *Supra*, p. 18.

⁴¹ Attention, cette différenciation reste purement théorique, elle se base sur des observations numériques. Dans les reliefs eux-mêmes, il n'y a pas apparemment de différenciation plastique entre une scène « fondamentale » et « secondaire », si ce n'est que les premières fourmillent généralement de détails souvent absents dans les secondes. Je remercie le Professeur Guy Donnay d'avoir attiré mon attention sur cette question.

⁴² Certaines de ces cérémonies se passent sur le champ de bataille lui-même, dans ce cas, on doit inverser les points 8 et 9 de l'énumération p. 19.

⁴³ *Supra*, pp. 9-16.

⁴⁴ *Le thème de l'artiste est l'exploit du roi, sa grandeur et sa gloire, sa force invincible, pareille à celle d'un dieu.* NELSON, H. H., *Medinet Habu Reports: the Epigraphic Survey 1928-31*, dans *Oriental Institute Communications*, 10, 1931, p. 16. Idée qu'on trouve encore récemment énoncée dans SIMPSON, W. K., *Egyptian Sculpture and Two-dimensional Representation as Propaganda*, dans *Journal of Egyptian Archaeology*, LXVIII, 1982, pp. 266-271.

⁴⁵ Voir GREIMAS, *La structure des actants du récit*, dans *Du Sens*, Paris, 1970, pp. 249-270 et *Id.*, *Les actants, les acteurs et les figures*, dans *Du Sens II*, Paris, 1983, pp. 49-66.

⁴⁶ Force de la nature qui permet l'équilibre de l'Univers. Voir DERCHAIN, Ph., *op. cit.*, p. 73.

la royauté⁴⁷. On comprend mieux maintenant le rôle distributeur de l'affrontement, mis en évidence dans les cas de prolepses narratives, la bataille fonctionne bien comme un axe sur lequel pivote l'option actorielle et actantielle.

3. Toutes les séries de reliefs s'achèvent sur l'offrande des prisonniers et du butin de guerre à Amon. Le parcours d'un spectateur attentif au sens général de lecture des séquences conduit toujours à ce même point final : à l'extérieur du temple, la campagne nubienne, la première campagne libyenne et celle contre les Peuples de la Mer, progressent de droite à gauche, c'est-à-dire du sud au nord pour le mur ouest et d'ouest en est pour la partie du mur nord aboutissant au deuxième pylône ; la deuxième campagne libyenne et la campagne asiatique, au contraire, avancent de gauche à droite, c'est-à-dire, depuis le revers du môle nord du premier pylône, vers l'ouest, le long du mur nord, jusqu'au deuxième pylône.

Cet aboutissement commun des suites narratives met en exergue une articulation architecturale précise : le deuxième pylône, qui sépare la première et la deuxième cour du temple. L'entrée principale dans le premier pylône perd ici de son prestige en faveur de l'entrée de la seconde cour, fatalement seconde du bâtiment, mais élégamment épinglée par la décoration⁴⁸. Pourquoi ? On sait que le roi a fait ériger au sud un petit palais pour son usage personnel, avec des appartements pour une partie du harem. L'entrée principale de cette construction donnait justement sur la première cour et le mur sud fonctionnait en conséquence aussi bien comme façade du palais que mur du temple ; la « fenêtre des apparitions » donnait de cette façon sur la première cour, espace que l'on se doit de rattacher maintenant au processus officiel de l'édifice. La deuxième cour, par contre, appartient uniquement au domaine du sacré, c'est la véritable cour du temple ! Dans ces dispositions, le deuxième pylône devient la limite du sanctuaire proprement dit. Élément fondamental de l'architecture religieuse, il attire à lui les conclusions rituelles des guerres royales, qui contribuent, par le biais du déroulement narratif, à souligner sa préséance... Symbiose parfaite entre les séries de reliefs et l'architecture qui leur sert de support. Les campagnes n'ont pas été distribuées au hasard sur les murs du temple, mais la personnalité du monument détermine préalablement la progression générale des différents épisodes. L'entrée de la deuxième cour concrétise le contact avec le sacré et a pour effet de structurer l'ensemble de la paroi : d'une part, en orientant les séries, et d'autre part, en transcendant les scènes au fur et à mesure qu'elles s'en approchent : les séries aboutissent à la présentation des prisonniers et du butin aux dieux.

⁴⁷ La séquence narrative analyse en quelque sorte les deux composantes essentielles de la personne royale égyptienne, intermédiaire entre monde divin et humain, que le portrait en ronde-bosse synthétise dans la matière. Sur la double constance du roi, comparer FRANKFORT, H., *Kingships and the Gods*, Chicago, 1948, et POSENER, G., *De la divinité du Pharaon*, Paris, 1960.

⁴⁸ En outre, le matériau utilisé confirme l'importance de ce passage : le portail est construit en granit rouge, matériau coûteux unique à Médinet Habou. Voir HÖLSCHER, U., *The mortuary Temple of Ramses III*, Chicago, 1941 (= *Oriental Institute Publications*, LIV), p. 8.

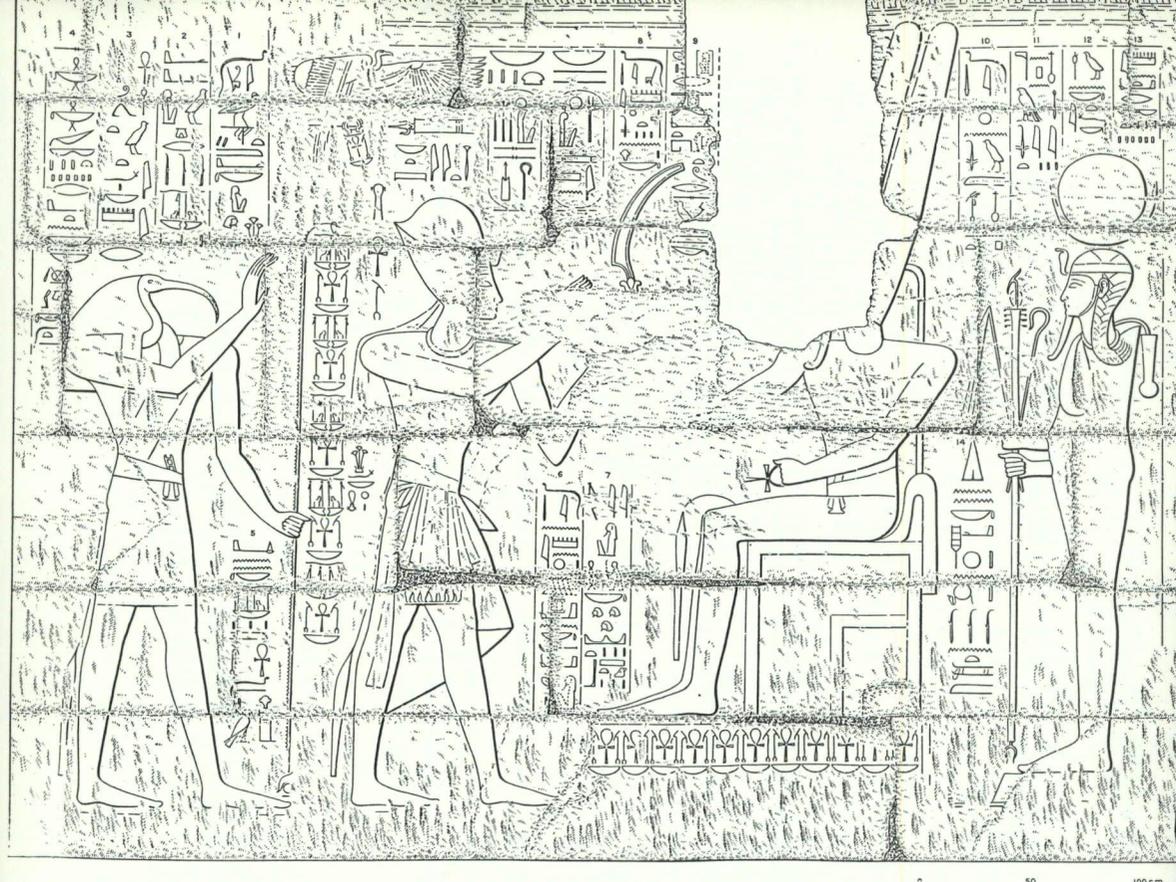


Fig. 7. Ramsès III convoqué devant Amon pour entreprendre une guerre libyenne. Mur ouest extérieur (*Medinet Habu 1*, pl. 13).

C'est donc la mise en évidence par des moyens graphiques, les séries de reliefs et leur sens de lecture, d'un axe matériel fondamental : le deuxième pylône, qui sépare manifestement l'espace officiel (cour du palais) de l'espace sacré (cour du temple proprement dit).

Une scène d'offrande terminale échappe pourtant à ces considérations : la campagne nubienne s'achève au milieu du mur ouest. Il faut concevoir ici l'axe longitudinal du temple, qui coupe l'édifice en deux moitiés symétriques et que vient barrer à son tour l'axe transversal suivant le deuxième pylône⁴⁹. C'est la direction cette fois des acteurs au sein des séries qui répond à ces deux axes. La relation de la paire roi-divinité apparaît totalement prévisible : toujours le dieu tourne le dos à son sanctuaire, tandis que le roi lui fait face. Sur les murs latéraux du temple, c'est bien sûr par rapport au deuxième pylône que les figures s'orientent⁵⁰, de même, sur les murs transversaux – les façades des pylô-

⁴⁹ On doit les premières analyses systématiques de la direction des acteurs comme de l'écriture dans l'art égyptien à FISCHER, H. G., *op. cit.*, et ID., *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*, Paris, 1986.

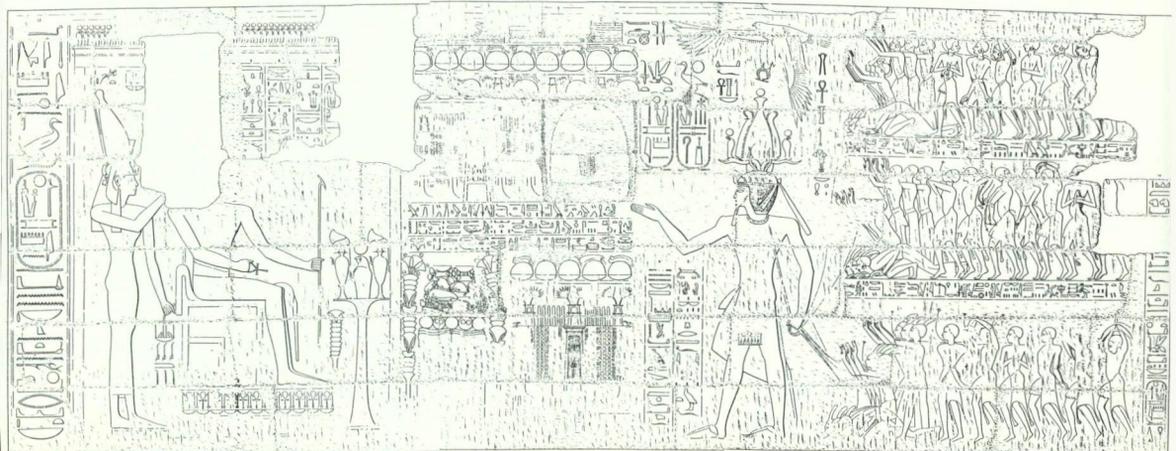
⁵⁰ On conçoit dès lors encore mieux que la première campagne libyenne retarde la présentation aux dieux jusqu'après la campagne contre les Peuples de la Mer : cette scène finale se devait de figurer à l'endroit d'une articulation architecturale permettant la présence divine : l'entrée du temple proprement dit.

nes ou le mur arrière du temple – , le dieu s'éloigne de l'axe longitudinal tandis que le roi s'en approche. La position du dernier épisode nubien en donne justement le meilleur exemple. La divinité, qui tourne toujours le dos à l'entrée du temple est ainsi représentée sortant de son sanctuaire, tandis que le roi fait face à l'entrée quand il rend hommage à la divinité, les offrandes faites au dieu convergeant toujours vers l'entrée de sa résidence. De même, lorsque le Pharaon rentre en Égypte, il se dirige vers les dieux auxquels il apporte les prisonniers et le butin. C'est également par rapport à l'axe longitudinal que l'on peut, à mon avis, résoudre au mieux une scène difficile et unique à Médinet Habou : Amon donne pour mission au roi d'entreprendre la première guerre libyenne (fig. 7), au début de la séquence, juste après la scène d'offrande nubienne (fig. 8). Si l'on conçoit l'ensemble du mur ouest, on remarque d'abord qu'il fonctionne au niveau spatial comme un tout : La scission entre les campagnes nubienne et libyenne est matérialisée par la situation des divinités, figurées dos-à-dos de part et d'autre de l'axe. De plus, l'ouverture et la conclusion d'une expédition sont ici réunies, comme un nœud métaphorique qui attacherait le ruban décoratif cerclant les murs extérieurs du temple. Surtout, enfin, cette clé de voûte du projet cyclo-narratif occupe très exactement la face externe du Saint des saints de Médinet Habou : le sanctuaire d'Amon, juste derrière le dernier tableau de la campagne nubienne et le premier tableau de la campagne libyenne.

Les exceptions à la règle de base s'expliquent par le contexte de la scène : lorsque le roi attaque son adversaire, soit humain ou animal, il tourne à son tour normalement le dos à l'entrée du temple ou à l'axe longitudinal. Il agit alors comme le protecteur de l'Égypte, politique et philosophique, repoussant loin du pays et de ses temples les forces potentielles du Chaos. En outre, il tourne aussi le dos à l'entrée quand il reçoit ses troupes après la bataille, se présentant alors de la même façon que la divinité.

La figure du roi fait tour à tour face aux dieux, aux ennemis, à l'armée, et la direction des figures dans les scènes comme le sens de lecture des séries s'organisent bien en fonction des axes et des articulations élémentaires de l'architecture.

Fig. 8. Ramsès III présentant les captifs nubiens et le butin à Amon et à Mout. Mur ouest extérieur (*Medinet Habu I*, pl. 11).



J'ai tenté ici d'esquisser quelques-uns des motifs rythmiques qui aident à comprendre certains aspects de l'appareil imagier de Médinet Habou. On ne peut nier l'organisation très rigoureuse des reliefs sur les murs du temple : des éléments de l'architecture (extrémité d'un mur, entrée, pylône, fin de parois, axes majeurs) distribuent les places des épisodes-clés du récit, selon une grammaire aboutie, suivant des règles syntaxiques précises, tandis que le jeu libre des Signifiants se retranche dans les colorations du vocabulaire utilisé. De même, bien que les expéditions soient affirmées comme autant d'événements historiques, on sent poindre, dessous le tissu signifiant, l'autorité d'une structure sémantique plus vaste : deux concepts contraires – Ordre vs Chaos – qui s'opposent ici dans une dynamique temporelle.

Le récit n'évolue pas sous le flux d'une imagination poétique ou d'un souci de vérité historique, il se moule plutôt dans des schèmes de pensée préexistants qui agissent à tous les niveaux de lecture, depuis la représentation des personnages et la disposition interne des scènes jusqu'au déroulement narratif des séries dans l'architecture. L'ouverture paradigmatique permet la variabilité des situations (les adversaires alternent, les lieux de l'engagement aussi, etc.), et l'apanage des syntagmes s'étoffe ou se rétrécit selon la densité relative des compositions secondaires, mais le rituel répète inlassablement les lois de l'Univers égyptien, tandis que les mouvances de l'actualité s'engloutissent dans une tourbillonnante récurrence. La réalité des campagnes de Ramsès III ne nous est parvenue qu'à travers le miroir d'une pensée symbolique qui la précédait, *comme si leur langue ne venait pas aux hommes à travers l'histoire, mais qu'inversément ils n'accédaient à l'histoire qu'à travers le système de leurs signes*⁵¹. Le combat du roi nous piège en quelque sorte, *il y a bien récit d'événements, mais ceux-ci tiennent leur « historicité » de relever entièrement et totalement d'une sagesse souveraine qui les a toujours sus et connus, d'une rationalité absolue, intemporelle qui les a toujours performés, et qui, par là même, les réalise : il y a bien récit, narration écrite d'un passé accompli, mais ce passé est en vérité le présent intemporel de l'essence royale, de son verbe*⁵².

⁵¹ FOUCAULT, M., *op. cit.*, p. 128.

⁵² MARIN, L., *Le récit est un piège*, Paris, 1978, pp. 88-89.

LE FANUM: TEMPLE GAULOIS, ROMAIN, OU GALLO-ROMAIN?

YVES CABUY

L'intérêt pour l'architecture religieuse gallo-romaine remonte à la fin du XIX^e siècle, lorsque les premiers exemples de temples furent mis au jour, fortuitement dans la plupart des cas. Deux régions sont alors concernées par ces découvertes : la Normandie et le pays de Trèves. Ces recherches donneront lieu en 1909, sous la plume de L. De Vesly, à un premier état de la question¹. En 1960 et 1966 paraissent deux synthèses fondamentales : la quatrième partie du *Manuel d'Archéologie gallo-romaine* d'Albert Grenier², et le livre de M.J.T. Lewis traitant des temples romains de Bretagne³, considéré encore aujourd'hui, avec raison, comme l'ouvrage de base en la matière. Enfin, deux colloques récents, organisés l'un à l'Université de Tours en 1973 par le Centre de Recherches A. Piganiol⁴, l'autre à l'Université d'Oxford en mai 1979⁵, ont tenté de cerner la question en réunissant autour d'une même table un maximum de compétences.

¹ L. DE VESLY, *Les fana ou petits temples gallo-romains de la région normande*, Rouen, 1909. Outre un catalogue des exemples connus en Normandie, cet auteur propose également dans une large synthèse les points principaux de la problématique. Pour la première moitié de notre siècle, il convient encore de signaler les travaux de R.M. WHEELER, *A « Romano-Celtic » temple near Harlow, Essex, and a note on the type*, in: *The Antiquaries Journal* VIII, 1928, pp. 300-328, et de H. KOETHE, *Die keltische Rund- und Vierecktempels der Kaiserzeit*, in: *B.R.G.K.* 23, 1933, pp. 10-108.

² A. GRENIER, *Manuel d'Archéologie gallo-romaine. Quatrième partie. Les monuments des eaux. Les sanctuaires des eaux*, Paris, 1960.

³ M.J.T. LEWIS, *Temples in Roman Britain*, Cambridge, 1966.

⁴ Actes du colloque « Pour une géographie sacrée de l'Occident romain ». *Problèmes topographiques posés par l'implantation des sanctuaires. Caesarodunum* 8, Tours, 1973.

⁵ L'ensemble des communications fit l'objet d'un volume spécial des *B.A.R.* : W. RODWELL (ed.), *Temples, Churches and Religion: Recent Research in Roman Britain, B.A.R. British Series* 77, Oxford, 1980. La seconde partie de ce volume propose un inventaire des temples actuellement connus en Gaule et en Germanie assez complet pour être la base de départ obligée de toute recherche dans ce domaine : P. HORNE et A.C. KING, *Romano-Celtic Temples in Continental Europe: A Gazetteer of Those with Known Plans*, pp. 369-557.

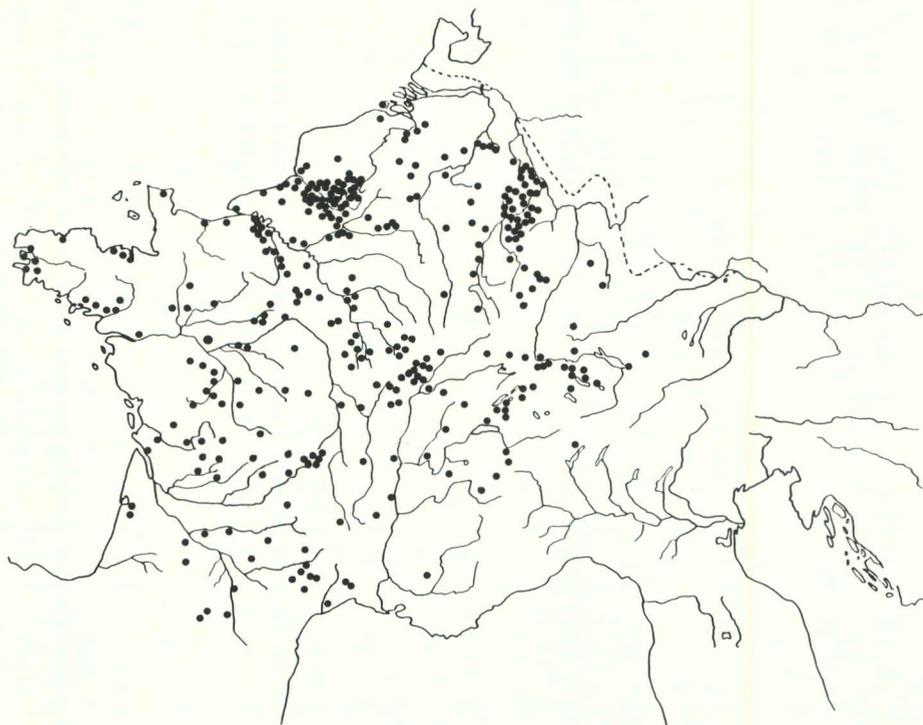


Fig. 1. Carte de répartition des *fana* dans les provinces de Gaules, de Germanies, de Rhétie, de Norique et de Pannonie.

La Belgique, et plus particulièrement les *Civitates* des Tongres et des Trévires, n'avait pas encore fait l'objet d'un travail de synthèse à ce sujet⁶.

Assez bien défini actuellement grâce au nombre d'exemples connus et la minutie avec laquelle les plus récemment découverts ont été étudiés⁷, le tem-

⁶ Nous avons tenté cette recherche dans le cadre d'un mémoire intitulé *Les temples gallo-romains des Cités des Tongres et des Trévires* (Bruxelles, U.L.B., année académique 1987-1988). Nous tenons à remercier ici M. et M^{me} G. Raepsaet pour l'intérêt avec lequel ils en ont suivi toute l'élaboration et les précieux conseils qu'ils nous ont donnés lors de la préparation du présent article. Une publication du mémoire sera prochainement réalisée dans le cadre des *B.A.R.-International Series* d'Oxford (2 vol., 1990). Le catalogue des sites archéologiques établi à cette occasion complète celui de A.B. FOLLMANN-SCHULTZ, *Die römischen Tempelanlagen in der Provinz Germania Inferior*, in: *A.N.R.W.* II, 18, 1, 1986, pp. 672-793 consacré à la province la plus septentrionale de Gaule.

⁷ Quelques exemples parmi d'autres: G. DE BOE, *Le sanctuaire gallo-romain dans la «Plaine de Bieure» à Matagne-la-Petite*, Bruxelles, 1982 (*A.B.* 251); G. WEISGERBER, *Das Pilgerheiligtum des Apollo und Sirona von Hochscheid im Hunsrück*, Bonn, 1975; N.E. FRANCE et B.M. GOBEL, *The Romano-British Temple at Harlow*, Gloucester, West Essex Archaeological Group, 1985.

ple gallo-romain, plus communément appelé *fanum*⁸, se rencontre sur un vaste territoire comprenant le Sud de l'Angleterre et le Pays de Galles, la France (à l'exception du Sud et du Sud-Est), la Belgique, les Pays-Bas situés au sud du Rhin, l'Ouest et le Sud-Ouest de l'Allemagne et la Suisse. Quelques exemples ont été également étudiés en Autriche, en Yougoslavie et en Hongrie. Cette aire correspond aux provinces romaines de Bretagne, des Trois Gaules, des Germanies, de Rhétie, de Norique et des Pannonies⁹ (fig. 1).

À l'instar de bon nombre de vestiges archéologiques découverts dans les provinces septentrionales de l'Empire, seuls des éléments en plan ont le plus souvent été conservés. Toute réflexion sur le *fanum*, à commencer par sa définition, ne peut dès lors se faire que sur base du plan. Celui-ci est essentiellement constitué d'une *cella* qui, à la différence du modèle gréco-romain, n'est pas de forme rectangulaire allongée, précédée d'un *pronaos*, mais plutôt de forme centrée, carrée ou proche du carré, ronde ou polygonale¹⁰. Véritable cellule de base, cette *cella* peut constituer à elle seule un temple, mais une importante proportion se voit toutefois compléter de larges galeries concentriques formant déambulatoire (fig. 2).

Peu d'auteurs anciens évoquant la Gaule libre apportent un témoignage explicite sur cette architecture¹¹. Seuls Strabon et Posidonios font état d'un rite de déambulation qu'ils présentent comme une des caractéristiques de la religion des Gaulois¹². Ces témoignages tendent à être confirmés par de récentes constatations faites lors de fouilles de sanctuaires gaulois d'avant la conquête¹³.

⁸ Le terme *fanum* est couramment utilisé par la littérature archéologique francophone pour désigner ce type de temple particulier à la Gaule. A l'origine, il est cependant porteur d'une signification beaucoup plus étendue. Dans l'Antiquité, il désigne tant dans la littérature juridique et officielle que dans un langage plus courant, tout lieu sacré sans en préciser ni la forme ni le type de culte qui y était pratiqué. Autrement dit, il peut s'appliquer à « toute propriété immobilière nue, plantée ou bâtie, appartenant aux dieux » (A. BOUCHÉ-LECLERQ, s.v. *fanum*, in : C. DAREMBERG, E. SAGLIO et E. POTTIER, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, t. II, 2^e partie, Paris, 1896, p. 973).

⁹ M.J.T. LEWIS, *op. cit.*, p. 9. En 1988, sur base des articles de P. HORNE et A.C. KING, *op. cit.*, W. RODWELL, *Temples in Roman Britain: A revised Gazetteer*, in : W. RODWELL, *op. cit.*, pp. 557-585 et G.A. WAIT, *Ritual and Religion in Iron Age Britain, B.A.R.-British Series 149*, Oxford, 1985, pp. 178-190, 626 temples ont été recensés sur ce vaste territoire.

¹⁰ On trouvera quelques éléments de typologie dans : F. OELMANN, *Zum Problem des gallischen Tempels*, in : *Germania* 17, 1933, pp. 169-181 ; A. GRENIER, *Manuel ... Troisième partie. L'architecture, l'urbanisme, les monuments. Capitales, Forum, Temples, Basiliques*, Paris, 1958, pp. 386-423 ; M.J.T. LEWIS, *op. cit.*, pp. 1-99.

¹¹ Diodore de Sicile (V, 27) et César (*B.G.* VI, 11, 4 et 13, 10) ne mentionnent que l'existence de temples sans aucune autre indication. Ils semblent être davantage impressionnés par la richesse des offrandes votives qui s'y trouvent.

¹² Strabon IV, 4, 3 (« Les Gaulois honorent leurs dieux en tournant autour »). Posidonios XXIII, 67, 36 (éd. L. EDELSTEIN et I.G. KIDD, Cambridge University Press, 1972) : « Καὶ τοὺς Θεοῦς Προσκυνοῦσιν ἐπὶ τὰ δεξιὰ στρεφόμενοι ».

¹³ J.-L. BRUNAUX, P. MENIEL et F. POPLIN, *Gournay I. Les fouilles sur le sanctuaire et l'opidum (1975-1984)*, *Revue Archéologique de Picardie*, n° spécial, Amiens, 1985, pp. 86-92 et 170. Voir aussi *infra*.

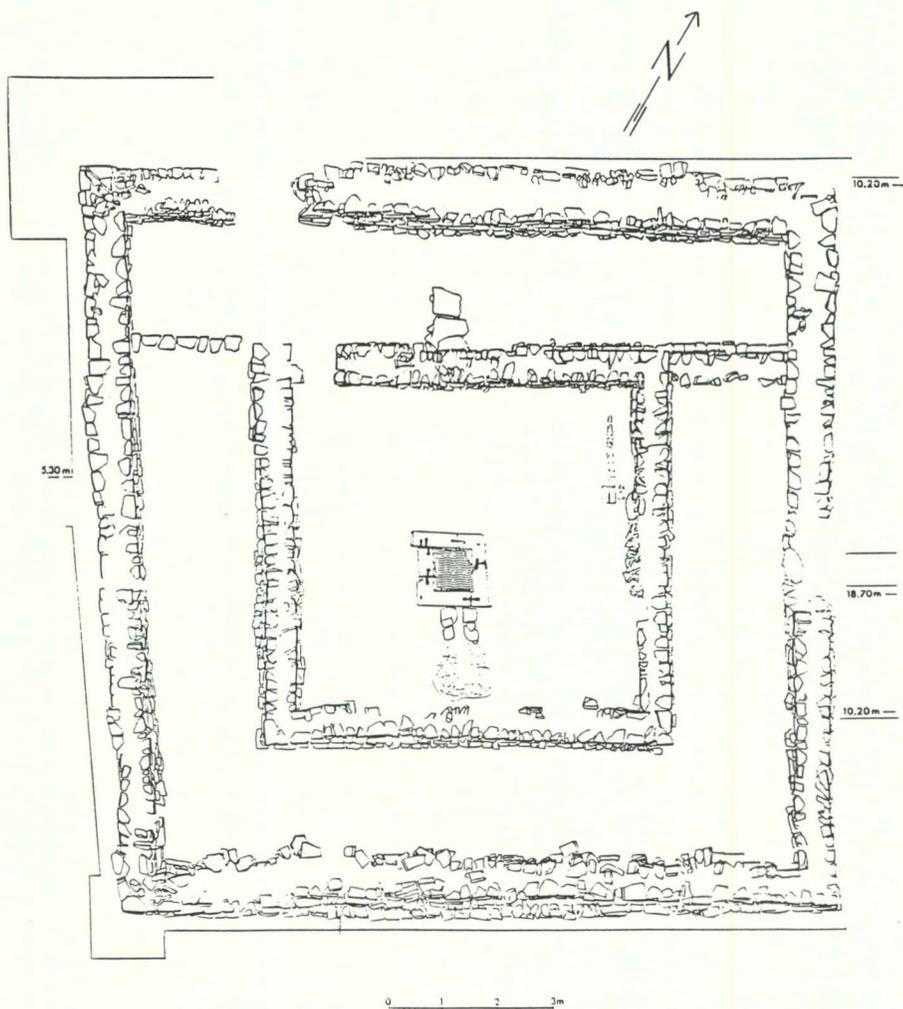


Fig. 2. Hochscheid (Kr. Bernkastel-Wittlich, R.F.A.): plan du temple (d'après G. WEISGERBER, *Das Pilgerheiligtum des Apollo und Sirona von Hochscheid im Hunsrück*, Bonn, 1975, pl. 1).

À travers l'étude des différents aspects de cette forme d'architecture religieuse, une question reste souvent en suspens : celle de son origine et de sa genèse. Est-elle gauloise, d'importation romaine ou résultat d'un amalgame de ces diverses influences¹⁴? Parmi diverses hypothèses en présence, tentons à notre tour de faire le point en passant en revue tout d'abord les caractères qui semblent en première analyse spécifiques au *fanum* de Gaule.

¹⁴ La meilleure synthèse de cette problématique reste encore toujours celle de : S.J. DE LAET, A. VAN DOORSELAER et M. DESITTERE, *Van grafmonument tot heiligdom. Beschouwingen over de oorsprong van het Kelto-Romeins fanum met vierkantige cella*, in : *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Klas. der Letteren XXVIII*, Bruxelles, 1966, n° 2.

1. Son aire de répartition géographique.

Tous les exemples recensés actuellement ont été découverts dans les provinces romaines d'implantation celtique n'ayant pas subi, préalablement à la conquête, de fortes emprises des cultures méditerranéennes à l'instar de l'Espagne ou de la Gaule Narbonnaise, toutes deux dépourvues de *fanum*¹⁵.

2. Une orientation à l'est ou proche de l'est (du nord-est au sud-est)¹⁶.

Sans qu'il soit possible actuellement de rattacher ce choix à de quelconques préoccupations rituelles, cette gamme d'orientations constatée pour les temples de Gaule est sensiblement différente de celle relevée pour ceux de Rome où presque toutes les orientations semblent trouver une justification, à l'exception du nord qui est de préférence évité¹⁷.

3. Un plan concentrique.

Considéré par certains auteurs comme une des caractéristiques du culte indo-européen, qui serait avant tout basé sur une stricte distribution des espaces, la *cella* étant réservée au dieu et le déambulatoire aux différentes manifestations de son culte¹⁸, le plan concentrique pourrait trouver ses racines dans la protohistoire du Nord-Ouest de l'Europe: S.J. De Laet et ses collaborateurs se sont longuement interrogés sur la filiation qu'il serait possible d'établir entre ce plan et certaines structures culturelles et funéraires néolithiques¹⁹. Le *fanum* dériverait des enclos quadrangulaires de La Tène de Champagne et des *Viereckschanzen* de Rhénanie²⁰, enclos provenant eux-mêmes, par l'intermédiaire de ceux découverts dans certaines nécropoles du Premier Âge du Fer (enclos Hallstatt C de Destelbergen, près de Gand)²¹, des fameuses «cabanes mortuaires» quadrangulaires trouvées sous certaines tombelles de l'Âge du Bronze de Campine (Lommel-Kattenbosch en Limbourg belge)²². Enfin, le point de départ semble devoir se chercher dans des monuments cultuels néoli-

¹⁵ *Ibid.*, pp. 19-20.

¹⁶ Cl. DE RUYT, *Les temples romains en Gaule étaient-ils orientés?*, in: *Documents d'Archéologie Régionale* 1, 1986, pp. 15-19; M.J.T. LEWIS, *op. cit.*, pp. 32-33; D.R. WILSON, *Romano-Celtic Architecture: How much do we actually know*, in: W. RODWELL, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷ P. GROS, *Aurea Templata. Recherches sur l'architecture religieuse à Rome à l'époque d'Auguste*, Rome, 1976, pp. 147-153 (Bibl. Ec. Franç. 231); Cl. DE RUYT, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ A. GRENIER, *Manuel...* IV, p. 949; M.J.T. LEWIS, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹ S.J. DE LAET *et al.*, *op. cit.*, pp. 27-60. Une parenté étroite semble de plus en plus attestée entre le plan de certaines tombes et celui de certains sanctuaires aux périodes hautes de la protohistoire.

²⁰ Situés essentiellement dans le Sud de l'Allemagne, en Bavière et en Bohême, les *Viereckschanzen* sont des enclos de plan carré, rectangulaire ou trapézoïdal de 50 à 80 mètres de côté matérialisés au sol par un fossé et une levée de terre. Ils dateraient tous de la fin de l'Âge du Fer. K. SCHWARZ, *Spätlatènezeitliche Viereckschanzen. Keltische Kultplätze*, in: *Neue Ausgrabungen in Deutschland* 1958, pp. 203-214; IDEM, *Spätkeltische Viereckschanzen. Ergebnisse der topographischen Vermessung und Ausgrabungen 1957-1959*, in: *Jahresbericht der Bayerischen Bodendenkmalpflege* 1960, pp. 7-41; IDEM, *Die Geschichte eines keltischen Temenos in Alpenvorland*, in: *Ausgrabungen in Deutschland* 1975, pp. 324-358.

²¹ S.J. DE LAET *et al.*, *op. cit.*, fig. 7, p. 12.

²² S.J. DE LAET, *La Belgique d'avant les Romains*, Wetteren, 1982, p. 572 et fig. 231.

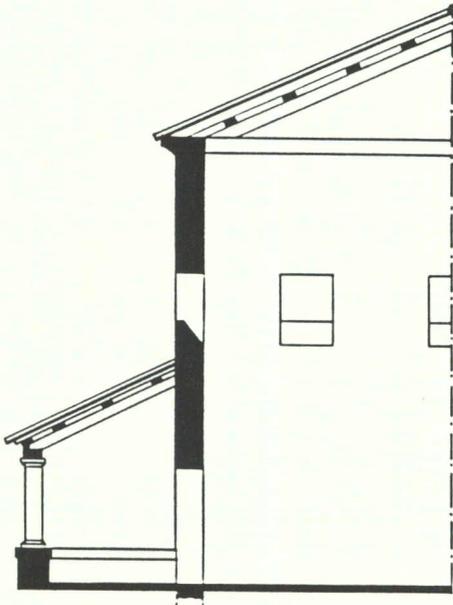
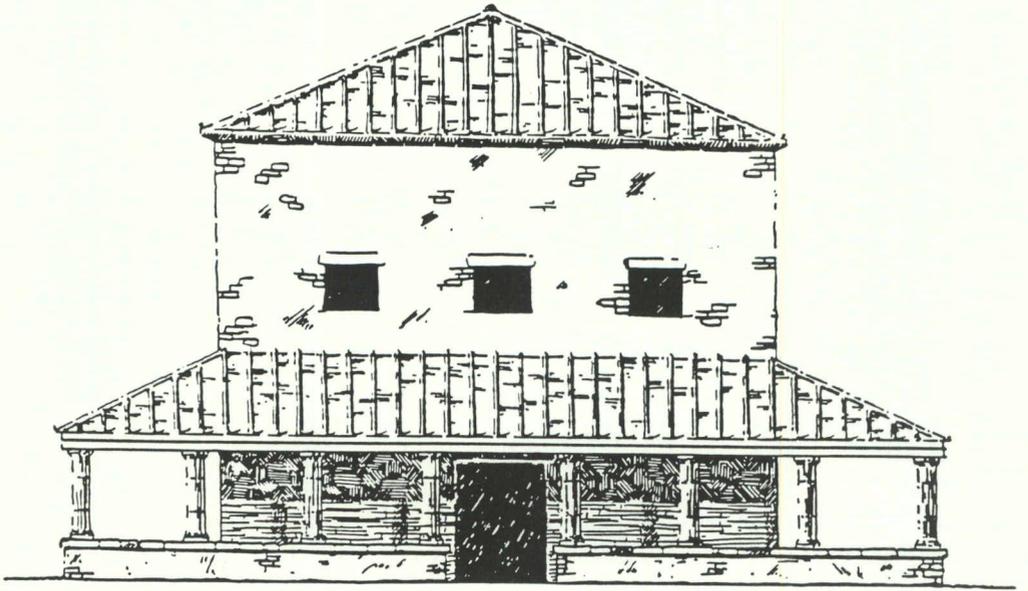


Fig. 3.
Steinsel
(Grand-Duché de Luxembourg):
Restitution en élévation de la façade
et coupe (dessin P.-Ph. Sartieaux).
Ech.: 1/200^e

thiques du type Tustrup et Ferslev (Jutland danois). L'origine non-classique du plan tend à se confirmer de plus par la mise au jour récente, souvent sous des *fana* d'époque romaine, de bâtiments en bois antérieurs construits sur le même plan²³. À ce propos, les fouilles remarquables de Gournay-sur-Aronde (Oise) font figure d'avant-garde: elles ont permis de mettre en évidence la succession de quatre temples, dont trois sont bien antérieurs à l'époque romaine. Les temples II et III, datés respectivement de la fin du II^e-début I^{er} siècle avant notre ère et de la fin de La Tène, ont un plan quadrangulaire en tous points semblable à celui du *fanum* romain²⁴.

4. *Le déambulatoire.*

Très différent des galeries à colonnades des temples classiques qui, recouvertes par le même toit que la *cella*, font partie intégrante de leur architecture, le déambulatoire est un des éléments les plus spécifiques du *fanum*. D'après les fouilles de Gournay-sur-Aronde, il semble être un ajout postérieur à l'édification de la *cella*, à une date à situer vraisemblablement vers la fin de l'Âge du Fer. K.W. Muckleroy et D.R. Wilson²⁵ le reconstituent, selon les cas, tantôt fermé par un mur plein et éclairé par des fenêtres, tantôt ouvert par une colonnade. Nettement séparé de la *cella* en plan, il apparaît aussi indispensable de le marquer en élévation²⁶. Déduites des observations faites au Temple de Janus à Autun²⁷ conservé intégralement en élévation, ces propositions présentent un bâtiment constitué d'une *cella* en forme de tour, autour de laquelle viennent s'appuyer, à un niveau inférieur, les quatre galeries du déambulatoire. De cette façon, l'éclairage de la *cella* peut aisément se faire par-dessus le déambulatoire à la manière d'une nef centrale de basilique²⁸ (figg. 3-5).

²³ On se reportera aux exemples découverts dans les sanctuaires gallo-romains du *Tremblois* (R. PARIS, *Un temple celtique et gallo-romain en la forêt de Châtillon-sur-Seine. Aperçu des premières découvertes du fanum du Tremblois*, in: *R.A.E.* 11, 1960, pp. 164-175; *Gallia* 20, 1962, fig. 25), d'*Estrées-Saint-Denis (Oise)* (G.-P. WOIMANT, *Le sanctuaire antique d'Estrées-Saint-Denis. Campagne de fouilles 1984-1985*, in: *Revue Archéologique de Picardie* 3/4, 1985, pp. 139-142), de *Gournay-sur-Aronde* (J.-L. BRUNAUX *et al.*, *op. cit.*), d'*Hochscheid* (Kr. Bernkastel-Wittlich, R.F.A.) (W. DEHN, *Ein Quellheiligtum des Apollo und Sirona bei Hochscheid*, in: *Germania* 25, 1941, p. 106). Pour l'Angleterre, deux articles font le point sur la question: P.J. DRURY, *Non-Classical Religious Buildings in Iron Age and Roman Britain: a Review*, in: W. RODWELL, *op. cit.*, pp. 45-79; G.A. WAIT, *op. cit.*, pp. 154-178.

²⁴ J.-L. BRUNAUX *et al.*, *op. cit.*, figg. 65 et 71 pour les plans et figg. 47 et 49 pour les essais de restitution.

²⁵ K.W. MUCKLEROY, *Enclosed Ambulatories in Romano-Celtic Temples in Britain*, in: *Britannia* 7, 1976, pp. 173-191; D.R. WILSON, *op. cit.*, pp. 14-18 et 23-27.

²⁶ H. LEHNER, *Der Tempelbezirk der Matronae Vacallinehae bei Pesch*, in: *B.J.* 125, 1919, pp. 135-144; J.E.A.Th. BOGAERS, *De Gallo-Romeinse Tempels te Elst in de Over-Betuwe*, 's Gravenhage, 1955, pp. 159-173; H. MYLIUS, *Zum Aufbau der Kultbau 38 und 6. Ein Beitrag zur Baugestalt keltischer Tempel*, in: E. GOSE, *Der Gallo-römische Tempelbezirk im Altbachtal zu Trier*, Berlin, 1972, pp. 251-260; D.R. WILSON, *Romano-Celtic Temple Architecture*, in: *The Journal of the British Archaeological Association*, 3^e série, volume XXXVIII, 1975, pp. 3-27.

²⁷ Voir la restitution de R. Schultze dans H. LEHNER, *op. cit.*, pl. XXV.

²⁸ Y. CABUY, *op. cit.*, vol. I, pp. 232-256. Les restitutions présentées ci-contre sont dues au talent de M. Pierre-Philippe Sartieaux que je tiens à remercier ici.

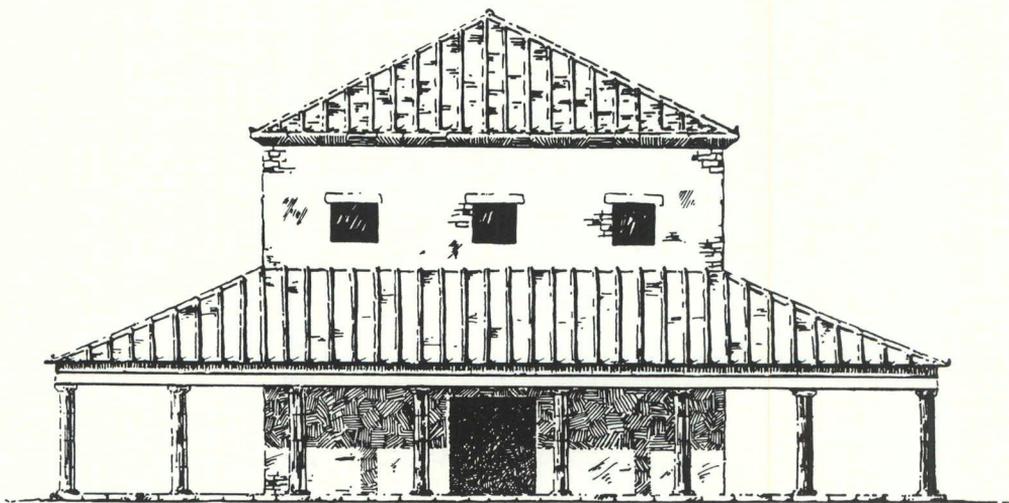


Fig. 4. Matagne-la-Grande (Province de Namur): Temple A: Restitution de la façade (dessin P.-Ph. Sartieaux). Ech. : 1/200^e

5. Une absence apparente de décoration en pierre.

Le nombre de temples non décorés de Gaule et de Bretagne est trop important pour que cette caractéristique soit liée au simple hasard des découvertes²⁹. Les rapports de fouilles ne mentionnent, en effet, que dans de rares cas l'un ou l'autre fragment d'architrave ou de corniche³⁰. T.F.C. Blagg a récemment attiré l'attention sur l'importance de la distinction qui existe en Bretagne entre le décor des temples « classiques » ou fortement influencés par l'architecture classique, riches en éléments architectoniques³¹, et les *fana* qui en sont le plus souvent dépourvus. Cette distinction s'expliquerait par le milieu dans lequel ces deux catégories de temples ont été construites : la première, intégrée dans un milieu urbain fortement romanisé, appartient davantage par son architecture et son mode de financement à l'architecture publique ; la seconde, élevée le plus souvent en milieu rural, serait plutôt liée à une tradition architecturale privée³².

²⁹ M.J.T. LEWIS, *op. cit.*, p. 41.

³⁰ Fragment de corniche moulurée à Clavier-Vervoz (prov. de Liège) (J. et D. WITVROUW, *Le sanctuaire belgo-romain de Clavier-Vervoz*, in: *Bulletin du Cercle Archéologique Hesbaye-Condroz* XIV, 1975-1976, p. 156, fig. 10-1), à Tavigny (prov. de Luxembourg) (J. MERTENS et A. MATTHYS, *Tavigny-Saint-Martin. Lieu de culte romain et médiéval*, Louvain, 1970, p. 21, fig. 15), et aux temples 2, 7 et 38 de l'Altbachtal de Trèves (E. GOSE, *op. cit.*, fig. 41, 107-109, 120 et 285).

³¹ Par exemple, le temple de Sulis-Minerva à Bath (W.B. CUNLIFFE et B. DAVENPORT, *The Temple of Sulis-Minerva at Bath*. Volume I (1). *The Site*, Oxford University Committee for Archaeology. Monograph n° 7, 1985, pp. 105-135) et le temple de Colchester dit « de Claude » (Ph. CRUMMY, *The Temples of Roman Colchester*, in: W. RODWELL, *op. cit.*, fig. 11, 1, p. 246).

³² T.F.C. BLAGG, *The Decorated Stonework of Roman Temples in Britain*, in: W. RODWELL, *op. cit.*, pp. 31-44.

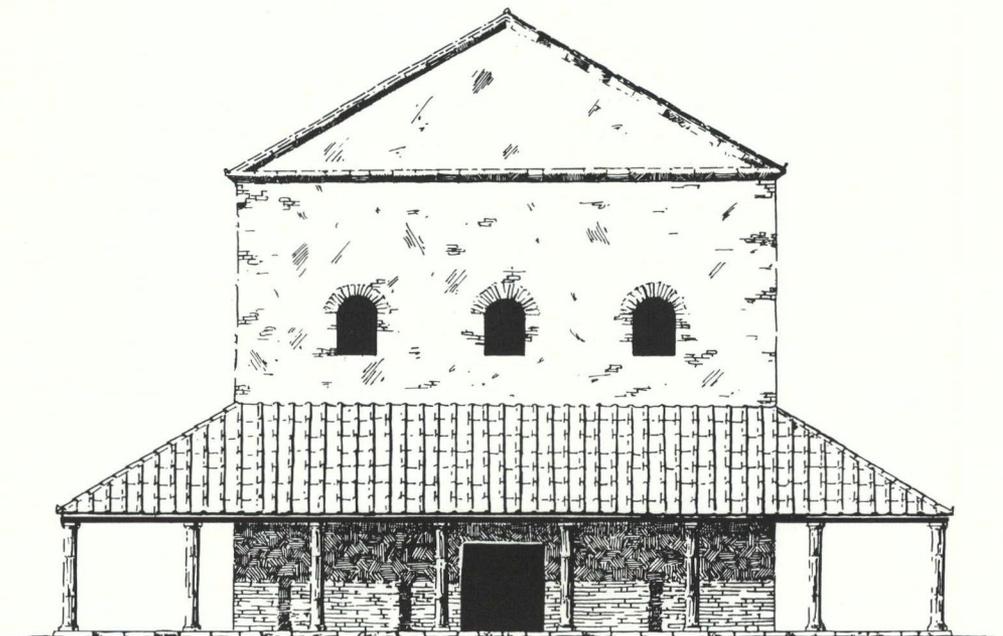


Fig. 5. Liberchies (Province de Hainaut): Temple: Restitution de la façade (dessin P.-Ph. Sartieaux). Ech.: 1/200^e

Cette observation peut être étendue à la Gaule où les plus beaux exemples de décor en pierre ont été découverts associés à des temples d'aspect classique élevés au milieu de grands ensembles monumentaux associant temples, théâtres et thermes, tels ceux de Champlieu (Oise), Ribemont-sur-Ancre (Somme) ou Antigny (Vienne)³³. Créés peu après la conquête sur d'anciens lieux de rassemblement, ces *conciabula*³⁴, véritables « vitrines » sur la *vita romana* (rôle éducatif du théâtre, des thermes, ...) participeraient peut-être à la volonté politique du pouvoir central de romaniser les populations rurales de cette partie de l'Empire³⁵. Les décors des temples auraient un rôle à jouer dans cette volonté. Dans la recherche d'expressions décoratives plus spécifiques aux *fanæ*, l'importance des enduits peints et du bois, souvent mal conservés³⁶, n'est pas à

³³ J.-L. CADOUX, *Un sanctuaire gallo-romain isolé: Ribemont-sur-Ancre (Somme). Premières observations, premières questions*, in: *Latomus* XXXVII, 1978, 2, pp. 341-343; F. DELAUNEY, *Les sculptures du temple de Ribemont-sur-Ancre*, in: *Bulletin trimestriel de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1974, 2^e trimestre, pp. 255-271; C. RICHARD, *Vicus du Gué des Sciaux. Du fanum gaulois au temple classique*, in: *Archéologia* 231, janvier 1988, pp. 48-53 (Antigny); A. GRENIER, *Manuel...* III, pp. 411-414 (Champlieu).

³⁴ Appelés ainsi par nombre d'auteurs depuis les travaux de G.Ch. Picard (voir entre autres: G.Ch. PICARD, *Les théâtres ruraux de Gaule*, in: *R.A.* 1970, pp. 184-192; IDEM, *Vicus et Conciabulum*, in: *Caesarodunum* 11, 1976, pp. 47-49).

³⁵ G.Ch. PICARD, *La romanisation des campagnes gauloises*, *Accademia Nazionale dei Lincei*, n° 158, 1973, pp. 139-150; IDEM, *Observations sur les conditions des populations rurales dans l'empire romain en Gaule et en Afrique*, in: *A.N.R.W.* II, 3, 1975, pp. 98-111.

³⁶ L. DE VESLY, *op. cit.*, pp. 134-135; M.J.T. LEWIS, *op. cit.*, pp. 33-34.

négliger ; la Gaule possède une tradition suffisamment affirmée du travail du bois pour que l'on puisse envisager son emploi dans la décoration.

6. *Une position topographique dominante* dans tout paysage, tant en contexte urbain que rural³⁷. Cette position est déjà celle adoptée par un certain nombre de temples pré-romains³⁸.

7. *L'enceinte.*

Fixant clairement la frontière entre monde sacré et monde profane, l'enceinte est de loin l'élément le plus important du contexte archéologique entourant le temple. Héritière des enclos de l'Âge du Fer³⁹ et, dans une moindre mesure, des *Viereckschanzen*, elle se caractérise très souvent par un plan peu géométrique, indice d'une délimitation antérieure au sanctuaire romain ainsi défini⁴⁰. Bien plus qu'une simple clôture symbolique entre deux mondes, l'enceinte montre la volonté de cacher à la vue l'intérieur de l'aire sacrée entourant le temple et d'interdire toute intrusion illicite⁴¹.

Si les sept caractéristiques développées ci-dessus semblent être autant d'arguments définissant une architecture religieuse originale, propre à un domaine bien particulier et arrivé à maturité avant l'arrivée des légions de César, toute influence romaine n'est toutefois pas à écarter⁴².

1. *L'emploi de matériaux de construction nouveaux* est, de loin, l'élément le plus important apporté par Rome parce qu'il concerne la quasi-totalité des *fana*. Sans altérer la forme du monument, la pierre est simplement venue remplacer la terre et le bois. Le recours aux techniques de construction romaines a permis d'élever des édifices aussi imposants que le Temple de Janus à Autun ou la Tour de Vésonne à Périgueux. Au-delà de leurs dimensions impressionnantes, ils conservent toujours la même structure originale mais considérablement amplifiée, tant en plan qu'en élévation⁴³.

³⁷ R. AGACHE, *La Somme pré-romaine et romaine*, Amiens, 1978, pp. 396-398 (Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie 24) ; K.-J. GILLES, *Römische Bergheiligtümer im Treverer Land. Zu den Auswirkungen der spätantiken Religionspolitik*, in : *T.Z.* 50, 1987, pp. 195-254.

³⁸ D.R. WILSON, *Temples in Britain: A topographical Survey*: in : *Caesarodunum* 8, 1973, pp. 24-45.

³⁹ Voir les exemples découverts dans les nécropoles de Serbonnes (*Gallia* 20, 1962, fig. 70, p. 479), de Saligny (*Gallia* 38, 1979, fig. 30) ; l'enclos rectangulaire d'Aulnay-aux-Planches (Champagne) (A. BRISSON et J.J. HATT, *Les nécropoles hallstattiennes d'Aulnay-aux-Planches*, in : *R.A.E.* IV, fasc. 3, 1953, pp. 192-233) et les phases I et II du sanctuaire de Gournay-sur-Aronde (J.-L. BRUNAUX *et al.*, *op. cit.*, figg. 59-60).

⁴⁰ J.-L. BRUNAUX, *Les Gaulois. Sanctuaires et rites*, Paris, 1986, pp. 29-30 (Coll. des Hespérides).

⁴¹ J.-L. BRUNAUX *et al.*, *op. cit.*, p. 169.

⁴² P.D. HORNE, *Roman or Celtic Temples? A Case Study*, in : M. HENIG et A.C. KING, *Pagan Gods and Shrines of the Roman Empire*, Oxford University Committee for Archaeology. Monograph n° 8, 1986, pp. 15-24 ; P.-M. DUVAL, *L'originalité de l'architecture gallo-romaine*, in : *Actes du 8^e Congrès international d'archéologie classique. Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, Paris, 1963, pp. 121-144.

⁴³ P.-M. DUVAL, *op. cit.*, pp. 130-131.

2. *La présence d'une colonnade en pierre ou en bois* ouvrant largement le déambulatoire paraît dans bien des cas avoir été dictée par une « imitation » du temple classique, sans en avoir cependant la même fonction. Selon les travaux de D.R. Wilson et K.W. Muckleroy, le nombre de temples auquel est généralement attribué une colonnade serait à relativiser sérieusement. Il y aurait davantage de *fana* à déambulatoire fermé par un mur plein qu'on ne l'a cru jusqu'à présent, le prototype gaulois étant vraisemblablement en bois avec panneaux en clayonnage et torchis, à l'image des reconstitutions proposées pour le temple III de la phase V de Gournay-sur-Aronde⁴⁴.

3. Le reste des éléments introduits dans le *fanum* sous l'influence de l'architecture romaine est beaucoup plus ponctuel: il s'agit de *pronaos* ou de porches⁴⁵, de podiums, d'escaliers⁴⁶, de frontons, d'architraves⁴⁷, ... En général, la présence au sein d'un *fanum* d'un de ces éléments s'explique par le contexte dans lequel il s'insère⁴⁸.

L'adoption des techniques de construction romaines paraît s'être opérée relativement tard, à la charnière entre le I^{er} et le II^e siècle de notre ère, soit un siècle et demi après l'arrivée de César et cinquante ans après l'apparition des villas. Fondée sur les chronologies tirées de l'analyse du matériel archéologique mis au jour lors de fouilles récentes, cette constatation conduit tout naturellement à l'idée de la persistance d'une architecture religieuse de terre et de bois de tradition Âge du Fer longtemps après la conquête. Cette idée s'est vu récemment confirmée par les découvertes de Wijnegem (prov. d'Anvers)⁴⁹ et de Wijshagen (prov. de Limbourg)⁵⁰ qui ont mis en évidence des structures

⁴⁴ D.R. WILSON, *op. cit.* (1975), pp. 4-13, (1980), pp. 23-27; K.W. MUCKLEROY, *op. cit.*, pp. 173-191. Pour un exemple de temple à déambulatoire fermé, on se reportera au site de Matagne-la-Petite (prov. de Namur) (G. DE BOE, *op. cit.*, fig. 23, p. 59).

⁴⁵ Temples de Tongres (W. VANVINKENROYE, *Tongereren Romeinse stad*, Tongres, 1975, fig. 35), de Kornelimünster (Kr. Aachen) (E. GOSE, *Der Tempelbezirk des Lenus-Mars im Trier*, Berlin, 1955, fig. 103), temple 2 de l'Altbachtal de Trèves (E. GOSE, *op. cit.* (1972), fig. D).

⁴⁶ P.D. HORNE, *op. cit.*, figg. 4-6, pp. 21-23; temple de Tongres (J. MERTENS, *Romeins Tempelcomplex te Tongeren*, in: *K.J.V.F.* 9, 1967-1968, p. 104), du «Herrenbrünchen» et de Lenus-Mars à Trèves (E. GOSE, *op. cit.* (1955), p. 70; IDEM, *Der Tempelbezirk im Altbachtal zu Trier*, in: *T.Z.* 30, 1967, p. 87).

⁴⁷ Cfr. l'épistyle inscrit du temple de Juslenville (prov. de Liège): M.-Th. RAEPSAET-CHARLIER et A. DEMAN, *L'inscription du fanum de Juslenville*, in: P. BERTHOLET, P. LAUSBERG, D. MARCOLUNGO et L. PIRNAY, *Le temple gallo-romain de Juslenville et l'occupation antique de Theux. Bulletin de la Société Verviétoise d'Archéologie et d'Histoire* LXIII, Verviers, 1980, pp. 197-202.

⁴⁸ Il n'est donc guère étonnant de retrouver de tels éléments dans des temples de *conciabula* ou d'ensembles considérés comme tels [Ribemont-sur-Ancre, Champlieu, Fontaine-Valmont (prov. de Hainaut)].

⁴⁹ G. CUYT, *De inheemse Romeinse nederzetting te Wijnegem*, in: *A.B.* I, 1985-2, pp. 67-70; IDEM, *De bewoning rond Antwerpen tijdens de Gallo-romeinse periode*, in: E. WARMENBOL (éd.), *Het Ontstaan van Antwerpen. Feiten en Fabels*, Anvers, 1987, pp. 132-134; IDEM, *Romeinse en Middeleeuwse nederzettingen te Wijnegem*, in: *A.B.* III, 1987, pp. 197-202; IDEM, *De uithoek van een imperium. Het Antwerpse in de Romeinse tijd*, in: *Van Beschaving tot Opgraving. 25 jaar archeologisch onderzoek rond Antwerpen*, Anvers, 1988, pp. 89-90.

⁵⁰ K.M. MAES et L. VAN IMPE, *Begraafplaats uit de Ijzertijd en Romeinse vondsten te Wijnegem*, in: *A.B.* II, 1986, 1, pp. 47-56.

quadrangulaires essentiellement matérialisées par des rangées de trous de poteaux. Les fouilleurs ont proposé d'y voir, sur base du matériel recueilli, des sanctuaires d'époque romaine⁵¹. Des travaux pratiqués à Oss-Ussen (Brabant septentrional) et Hoogeloon (Drenthe) montrent d'autre part la persistance en pleine époque romaine de sanctuaires, marquant leur emprise sur le sol par un fossé ou une palissade à l'image de ce qui fut aménagé aux deux premières phases (La Tène) de Gournay-sur-Aronde⁵².

L'aménagement tardif des *fana* au goût de l'architecture romaine et la conservation de traditions architecturales de l'Âge du Fer sont autant d'arguments démontrant qu'il ne faut pas voir dans ces sanctuaires des centres de romanisation participant étroitement à la propagation de la culture romaine, y compris de la religion. La romanisation même des sanctuaires semble être le résultat d'un processus d'acculturation, pour reprendre les termes de G. De Boe, se manifestant beaucoup plus lentement dans le cadre de la vie religieuse que dans celui de la vie matérielle⁵³.

Les quelques arguments rapidement esquissés ci-dessus autorisent à conclure à l'existence d'une architecture religieuse originale propre aux provinces de Gaules, Germanies et Bretagne. Les fouilles récentes de sites culturels comprenant à la fois une occupation de l'Âge du Fer et une occupation d'époque romaine permettent de mieux saisir la manière dont s'est opérée la genèse du *fanum*. Celui-ci apparaît de plus en plus comme un simple aménagement tardif au sein des sanctuaires antérieurs à la conquête, alors que le culte est en place depuis longtemps⁵⁴. J.-L. Brunaux explique sa présence davantage par des raisons d'ordre pratique, une sorte d'abri permettant par tous les temps la pratique des rites, que véritablement cultuel. À ce moment de son développement, il est constitué d'une simple *cella* qui vient protéger un autel, une fosse, un foyer ou quelque autre élément du culte établi depuis la fondation du sanctuaire⁵⁵. S'il y a eu effectivement un rite de déambulation, il se serait exer-

⁵¹ Le site de Wijshagen est occupé durant les deux premiers siècles de notre ère tandis que les indices chronologiques relevés à Wijnegem déterminent une présence humaine d'Auguste à la fin du III^e siècle.

⁵² W.A.B. VAN DER SANDEN, *Oss-Ussen, De Grafvelden*, in: W.A.B. VAN DER SANDEN et P.W. VAN DER BROEKE (redd.), *Getekend Zand. Tien jaar archeologisch onderzoek in Oss-Ussen. Bijdragen tot de Studie van het Brabants Heem* 31, Waalre, 1987, pp. 23-43 (fig. 3, p. 72); J. SLOFSTRA, *Een nederzetting uit de Romeinse Tijd bij Hoogeloon*, in: W. VAN NUENEN (red.), *Drie Dorpen, één Gemeente*, Hoogeloon, 1988, pp. 51-86. Ces auteurs parlent volontiers de ces structures en termes de «luchtheiligdommen».

⁵³ G. DE BOE, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁴ J.-L. BRUNAUX, *op. cit.*, p. 35. A Gournay-sur-Aronde, les premières traces d'une activité culturelle (phase I) remontent au début de La Tène B. Le premier temple n'apparaît quant à lui que dans le courant du II^e siècle avant notre ère (phase III) (J.-L. BRUNAUX *et al.*, *op. cit.*, pp. 94-117).

⁵⁵ Les exemples de *fanum* d'époque romaine précédé au même emplacement de fosses plus anciennes ne manquent pas. Mis à part Gournay-sur-Aronde, nous signalerons également Estrées-Saint-Denis (G.-P. WOIMANT, *op. cit.*) et Vendeuil-Caply (D. PITON et G. DILLY, *Le fanum des «Châtelets» de Vendeuil-Caply (Oise)*, in: *Revue Archéologique de Picardie* 1/2, 1985, pp. 25-47, fig. 5).

cé autour de cette construction plutôt que simplement autour de la fosse ou de l'autel. Ce n'est que dans le courant du I^{er} siècle avant notre ère que le déambulatoire fait son apparition. Présent dans un nombre de cas important, il faut l'interpréter comme un luxe supplémentaire apporté au sanctuaire, dont l'absence n'entrave en rien le bon fonctionnement du culte.

Le *fanum* apparaît donc de plus en plus comme la matérialisation de conceptions architecturales et religieuses propres à la Gaule, traduites après son annexion à l'empire dans un vocabulaire empreint d'influences romaines. Ces influences, quoique bien réelles, font davantage l'effet de « greffes » sur une architecture déjà constituée. Il ne faut toutefois pas les sous-estimer ; elles participent pleinement à ce qu'est devenu le *fanum* à l'époque romaine : bien plus qu'un temple gaulois ou qu'un temple romain, il est avant tout un temple gallo-romain. Il met à son tour en évidence le carrefour de deux civilisations que fut la Gaule aux premiers siècles de notre ère.

SOURCES D'INSPIRATION DU MAÎTRE À LA VUE DE SAINTE GUDULE ET DE SON ATELIER

HÉLÈNE DUBOIS

Dès 1923, Max J. Friedländer, « créateur » du Maître à la Vue de Sainte-Gudule, mettait en évidence l'originalité de l'œuvre de ce peintre par rapport à la production picturale bruxelloise post-weydénienne¹. Actif, semble-t-il, avant 1470 lorsqu'il exécuta *la Vierge, l'Enfant avec une donatrice et sainte Marie-Madeleine*², il aurait peint vers 1481 *l'Instruction pastorale* du Louvre qui a servi de base à la reconstruction de son œuvre³. Il appartient ainsi à la

¹ M.J. FRIEDLÄNDER, *Die Brüsseler Tafelmalerei gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts*, in *Belgische Kunstdenkmäler*, I (Munich 1923), pp. 318-320. L'auteur avait déjà pressenti l'existence du Maître auparavant : *IDEM*, *Die Primitieven Ausstellung im Haag*, in *Der Cicerone*, XIV (1922), p. 814. Il a baptisé le peintre « Meister von St-Gudula ». On doit l'appellation française originale, Maître à la Vue de Sainte-Gudule, à G. Hulin de Loo, qui est aussi l'auteur de plusieurs attributions essentielles : voir cat. *Cinq siècles d'Art. Exposition universelle et internationale de Bruxelles. 1935*, I (Bruxelles 1935), pp. 24-27. La bibliographie sur le Maître jusqu'en 1984 est reprise par M. COMBLEN-SONKES, *Guide bibliographique de la peinture flamande du XV^e siècle* (Bruxelles 1984), pp. 125-127. Voir en plus *EADEM*, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon* (Bruxelles 1987) [= *Les primitifs flamands*, I. *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle*. XIV], pp. 255-265. Je tiens à remercier ici G. Denhaene, C. Evers et D. Viviers pour avoir relu le manuscrit de cet article et pour avoir débattu avec moi du passionnant sujet qu'est l'organisation du travail dans les ateliers.

² Voir M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, IV (Leyde/Bruxelles 1969), 73, pl. 67. Le *terminus ante quem* de 1470 a été proposé par F. SMEKENS, *Het Schip bij Pieter Breugel de Oude: een authenticiteitscriterium?*, in *Jaarboek KMSK*, 1961 (1963), p. 13, à partir de l'étude des bateaux représentés dans le fond du tableau. Pour un relevé détaillé des datations successives de l'œuvre par l'étude du costume, établissant une « fourchette chronologique » de 25 ans (de 1460 à 1485), voir cat. *Flanders in the Fifteenth Century. Art and Civilisation* (Detroit/Bruxelles 1960), p. 140.

³ La tour nord de l'église représentée au fond du tableau est inachevée. Or le bourdon « Salvator » qui fut placé dans la cage aérienne la couronnant fut fondu en 1481, comme l'ont confirmé N. YERNAUX-VAN DEN BOUHEDE et A. NEVEN, *Les cloches et le carillon de la cathédrale Saint-Michel à Bruxelles*, in *Bulletin du Crédit Communal de Belgique*, n° 97 (juillet 1971), p. 236.

génération des « petits maîtres » narrateurs souvent dénigrés par la critique depuis Friedländer, en raison de la qualité de leur production – inférieure à celle de leurs prédécesseurs – et considérés pour la plupart comme de simples émules de Rogier van der Weyden⁴.

Les caractéristiques stylistiques générales de l'École bruxelloise de peinture de la fin du XV^e siècle se retrouvent dans ses œuvres : compositions narratives proches de l'enluminure, paysages urbains et campagnards bien ordonnés, emploi de couleurs vives dans les vêtements, silhouettes instables, types physiologiques puisés chez Van der Weyden et parfois chez Bouts. Mais, dès les premières réalisations du Maître, ces caractéristiques sont intimement liées à l'aspect exceptionnellement expressif, au vocabulaire formel complètement novateur, tout en mouvement, au *pathos* exacerbé en gestes violents qui lient les figures au sein des compositions. Celles-ci sont beaucoup plus unitaires que celles peintes par ses contemporains tels que le Maître de la Légende de sainte Barbe – avec lequel il collabora lors de l'élaboration d'un cycle de peintures consacré à saint

D'après P. LEFEVRE et O. PRAEM, *Le narthex et les tours de la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles*, in *Bulletin de la société Royale d'Archéologie de Bruxelles* (1936), p. 24, la fonte de la cloche indiquerait que la tour nord était terminée à cette date, et donc que l'œuvre serait antérieure à 1481. Mais la cloche peut avoir été fondue avant ou après l'achèvement de la tour. Dans la mesure où le Maître à la Vue de Sainte-Gudule est fidèle à ses modèles architecturaux, le tableau devrait avoir été exécuté vers 1481.

⁴ Depuis les publications de Friedländer sur l'École bruxelloise de peinture du XV^e siècle (M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.* (n. 1), 1923, pp. 309-320; IDEM, *op. cit.* (n. 2), pp. 56-67; 76-92; 97-102; et *Ibid.*, XIV. *Supplements* (1976), pp. 11-13), peu d'auteurs en ont repris l'étude dans son ensemble et, s'ils l'ont fait, c'est sans renouveler l'approche du savant allemand : voir e.a. J. LAVALLEYE, *L'École bruxelloise de Peinture au XV^e siècle*, in *Bruxelles au XV^e siècle* (Bruxelles 1953), pp. 165-186 ou H. PAUWELS, *De Schilderkunst te Brussel*, in cat. *Aspekten van de Laatgotiek in Brabant* (Louvain 1971), pp. 139-148. La peinture bruxelloise de la fin du XV^e siècle y est décrite comme un héritage amoindri de l'art rogeresque. De plus, les chercheurs qui s'y intéressent se limitent souvent à la seule période étudiée par Friedländer, soit de 1470 à 1500, ou à l'art de Rogier Van der Weyden, « peintre officiel de la ville de Bruxelles » jusqu'à sa mort en 1464, de son atelier et de ses émules. Or Rogier, d'origine tournaisienne, s'installa-t-il dans une ville vierge de toute tradition picturale ? Seul R. DIDIER, *Le milieu bruxellois et le problème Flémalle-De La Pasture-Van der Weyden*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Colloque III, 1979, U.C.L. (Louvain-la-Neuve 1981), pp. 9-26, tente de cerner le courant artistique dominant à Bruxelles dans les années 1380-1460/70, mais en axant son approche sur l'étude de la sculpture. Il s'oppose aussi au dogme établi qui identifie le Maître de Flémalle, auprès duquel Rogier s'est formé, avec Robert Campin, maître à Tournai. Une étude renouvelée de ses œuvres, ainsi que des documents qui ont permis d'établir cette thèse, entreprise également par J.-P. SOSSON, *Les années de formation de Rogier Van der Weyden (1399/1400-1435). Relecture des documents*, in *op. cit.*, pp. 37-42, indiquerait que Rogier était déjà maître en 1426 et qu'il aurait été formé dans le milieu bruxellois au sein duquel l'art du Maître de Flémalle s'insère parfaitement (R. DIDIER, *op. cit.*, p. 21). L'étude approfondie de la production picturale bruxelloise antérieure et contemporaine à celle de Van der Weyden et de son entourage immédiat permettra sans aucun doute de caractériser l'École bruxelloise dans son ensemble, et de saisir le lien précis unissant les œuvres des peintres actifs à la fin du XV^e siècle à la tradition picturale locale.

Géry – ou le Maître de la Légende de sainte Catherine⁵. L'exécution en est plus serrée, le potentiel décoratif de chaque détail, même de l'écriture picturale, est développé intensément. Comme ces différences apparaissent déjà dans des œuvres de jeunesse telle la *Résurrection du Christ*⁶, elles pourraient être expliquées par la formation même du Maître ou par une influence précoce, l'une et l'autre étrangères au cercle des peintres bruxellois.

La critique a déjà tenté de cerner cette problématique mais sans aboutir à une solution entièrement satisfaisante. Ainsi, le caractère miniaturisant de certaines peintures, considérées comme des œuvres de jeunesse du Maître à la Vue de Sainte-Gudule, a conduit M. Ainsworth à suggérer que le peintre fut formé comme enlumineur⁷. Cependant, les peintures qui sont à l'origine de cette hypothèse, le *Mariage de la Vierge* de Bruxelles et les deux épisodes de la *Légende de sainte Catherine* de Dijon et d'Oberlin, doivent être retirées du *corpus* du Maître⁸. D'autre part, l'influence de l'enluminure sur le Maître à

⁵ G. DE TERVARENT, *Sur quatre primitifs exposés à Bruxelles*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e per., XV (1936), pp. 52-56. Pour l'ill. des deux œuvres du Maître de la Légende de sainte Barbe, conservées à la National Gallery de Dublin et au Mauritshuis de La Haye, voir M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.* (n. 2), 66-67, pl. 62. G. De Tervarent avait inclu dans ce cycle de saint Géry un panneau conservé au Musée de Cluny à Paris (voir *Ibid.*, Suppl. 116, pl. 67) mais cette œuvre, d'un format sensiblement différent, illustre la *Libération des prisonniers* et devait faire partie d'une série de tableaux consacrée aux Sept œuvres de Miséricorde (IDEM, *Der Meister von Ste-Gudule. Nachträgliches*, in *Annuaire MRBAB*, II [1939], p. 24). Voir la *Légende de sainte Barbe* (Bruges, Heilig Bloed Museum et Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), et la *Légende de sainte Catherine* (Genève, Collection privée) dans M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.* (n. 2), 57, pl. 58-59 et 47, pl. 50. Dans ces œuvres, plusieurs petites scènes se déroulent au sein d'espaces indépendants, motifs juxtaposés dans le paysage et liés seulement par la continuité du récit : P. PHILIPPOT, *La fin du XV^e siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas*, in *Bull. MRBAB* (mars-juin 1962), 1-2, p. 11. Comme l'a reconnu l'auteur et C. PÉRIER-D'ETEREN, *Les volets peints des retables bruxellois conservés en Suède et le rayonnement de Colyn de Coter* (Stockholm 1984), pp. 126-127, la filiation de ces compositions avec l'enluminure est flagrante.

⁶ Vendue à Paris, Palais Galliera, 7-12-1971. Voir l'illustration dans M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.* (n. 2), Suppl. 118, pl. 108.

⁷ M.W. AINSWORTH, *St. Catherine Disputing with the Philosophers, an Early Work by the Master of St. Gudule*, in *Allen Memorial Art Bull.*, XXXII (1974/75), pp. 23-33.

⁸ Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique; Dijon, Musée des Beaux-Arts et Oberlin, Allen Memorial Art Museum. L'attribution du *Mariage de la Vierge* de Bruxelles fut mise en doute par N. REYNAUD et J. FOUART, *Expositions. Primitifs flamands anonymes*, in *La Revue de l'Art*, VIII (1970), p. 69, et par CH. STERLING, *Le Maître de la Vue de Sainte-Gudule. Une enquête*, in *Bull. MRBAB* (1974/80), 1-3, p. 21, n. 11. Comme l'ont suggéré ces auteurs, il s'agit clairement d'une version d'atelier du *Mariage de la Vierge* aujourd'hui à Utrecht, au Rijksmuseum Het Catarijneconvent (voir les œuvres dans M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.* (n. 2), Add. 157, 78, pl. 69.). En effet, la composition des deux tableaux est très apparentée, mais l'exécution du panneau de Bruxelles est sèche, on n'y retrouve pas l'écriture picturale à la fois précise et enlevée du Maître, son goût pour les détails soignés, en particulier dans le rendu de l'architecture. Les personnages y sont inexpressifs, meublent l'espace par simple juxtaposition. C'est aussi le cas des deux épisodes de la *Légende de sainte Catherine* dont l'étude complète est due à M. COMBLENSONKES, *op. cit.* (n. 1), 1987, pp. 255-265, qui les attribuerait plutôt à un collaborateur du Maître à la Vue de Sainte-Gudule. En accord avec N. REYNAUD et J. FOUART, *loc. cit.*, nous voyons dans l'exécutant de ces deux tableaux « un peintre distinct, à mi-chemin entre le Maître de sainte Barbe pour le modelé des figurines et le Maître de Sainte-Gudule pour les attitudes déhanchées » proche de l'enluminure par la construction schématique de l'espace et les personnages menus.



Fig. 1. Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *Arrestation du Christ*. Cambridge, Queen's College Chapel. (Cl. Queen's College)

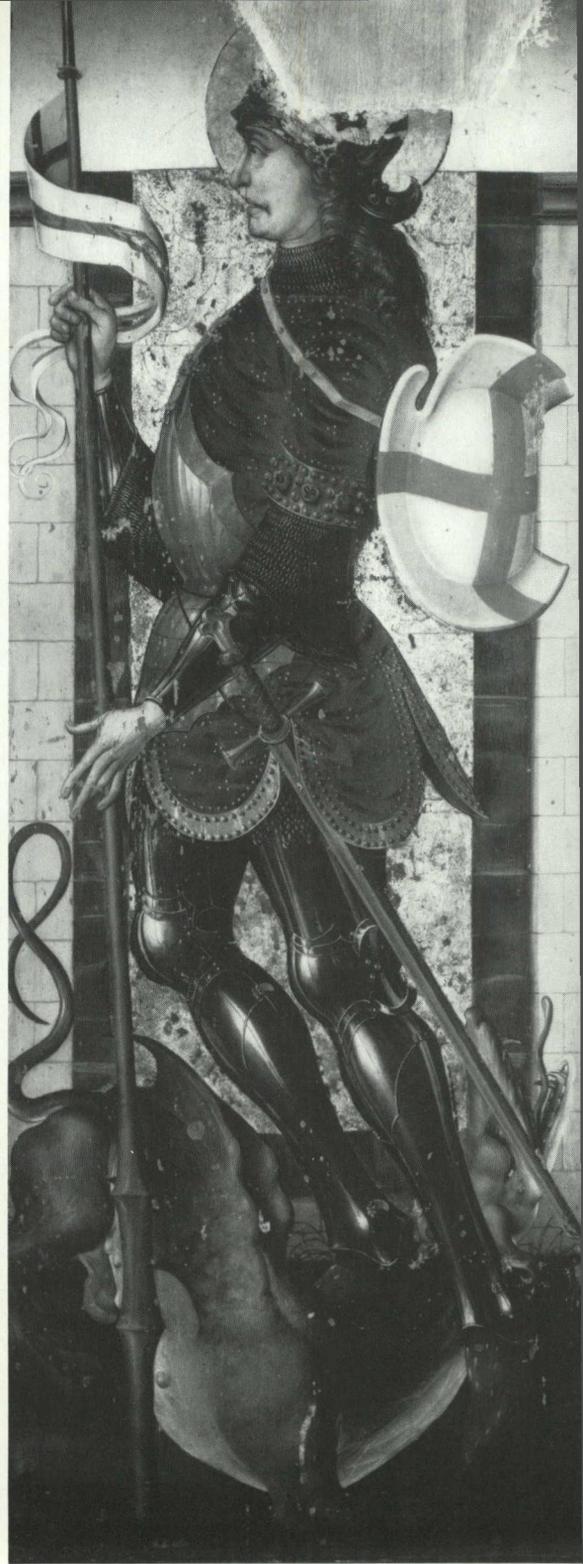


Fig. 2. Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *Saint Georges* (revers de l'*Arrestation du Christ*). Cambridge, Queen's College Chapel. (Cl. Queen's College)

la Vue de Sainte-Gudule s'insère dans le contexte général de l'époque. Elle est évidente dans quelques détails narratifs⁹ et sans doute dans l'utilisation de la feuille d'or pour les auréoles et pour certains éléments ornementaux, mais ne peut être à l'origine de l'orientation expressionniste de son œuvre. De plus, l'emploi caractéristique de la feuille d'or par le Maître et par son atelier pourrait aussi bien être la conséquence d'un contact avec l'art allemand ou avec la peinture du Nord de la France¹⁰. C'est d'ailleurs par l'influence de cette dernière et plus précisément de Nicolas Froment, actif à Bruxelles vers 1461, que Ch. Sterling a tenté à son tour d'expliquer l'orientation artistique du Maître à la Vue de Sainte-Gudule¹¹. Cependant, le durcissement métallique des traits

⁹ On trouve dans plusieurs enluminures le type du jeune homme aux longues jambes écartées tel qu'il est représenté à l'arrière du tableau de Liège (CH. STERLING, *op. cit.* [n. 8], pp. 24-26), e.a. dans le t. III des *Chroniques de Hainaut* (B.R. ms 9244), enluminé par Loyset Liedet en 1468 : voir P. COCKSHAW, *Les miniatures des Chroniques de Hainaut (15^e siècle)* (Mons 1979), pp. 215, 223, 227, 233 (f° 3, 52, 73, 136).

¹⁰ Voir quelques œuvres exécutées dans cette région cf. CH. STERLING, *La peinture sur panneau picarde et son rayonnement dans le nord de la France au XV^e siècle*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1979 (1981), pp. 7-49.

¹¹ CH. STERLING, *op. cit.* (n. 8), pp. 9-28.

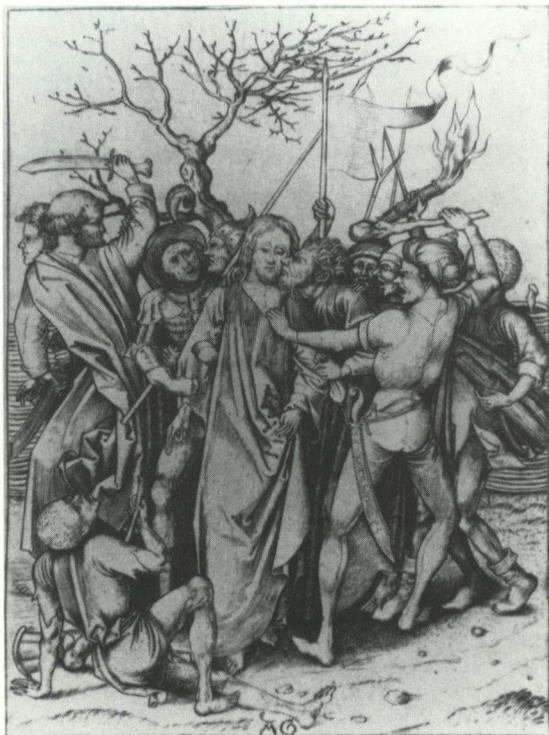


Fig. 3. Maître A.G., *Arrestation du Christ*.

Fig. 4. Israhel van Meckenem, *Saint Quirin* (d'après *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*, vol. XXIV A, n° 309B).

des personnages de Froment et des peintres picards ainsi que leurs gestes raides ont peu de choses en commun avec les visages déformés, à la fois gonflés et creusés de rides, et les positions contournées des protagonistes du Maître bruxellois. Un éventuel contact de ce dernier avec la peinture du Nord de la France ne peut donc pas avoir déterminé l'élaboration de son vocabulaire formel expressionniste.

De fait, ce vocabulaire est si proche de celui de certaines œuvres germaniques que plusieurs peintures du Maître ont été dans un premier temps attribuées à des artistes allemands¹². Pourtant, une étude de la production des écoles allemandes ne nous a pas encore permis d'aboutir à la mise en évidence d'un lien particulier entre l'œuvre du Maître à la Vue de Sainte-Gudule et un milieu artistique précis. La représentation du chœur de la cathédrale de Cologne dans le paysage de plusieurs tableaux du Maître et de son atelier¹³ pourrait suggérer un contact avec l'École colonaise mais la peinture expressive du Maître bruxellois est bien loin de l'art irréal et idéalisant des Colonais¹⁴.

Dans son mémoire inédit sur le Maître à la Vue de Sainte-Gudule, M.-N. Snoy¹⁵ a tenté de démontrer l'existence d'un lien stylistique étroit entre les œuvres de ce peintre et les gravures du Maître E.S. Elle a aussi suggéré, sans la préciser, l'influence des estampes et des peintures de la région rhénane allemande. Si l'œuvre du Maître E.S. — sans doute d'origine suisse et actif vers 1450-1470 — ne semble pas avoir joué un rôle particulièrement décisif dans l'élaboration du vocabulaire formel du Maître à la Vue de Sainte-Gudule¹⁶, l'hypothèse de M.-N. Snoy méritait toutefois d'être approfondie. En effet, la confrontation d'une série de gravures allemandes de la seconde moitié du XV^e siècle et d'œuvres dues au Maître à la Vue de Sainte-Gudule et à son atelier nous a permis de mieux mettre en évidence l'influence des premières sur les

¹² Le tableau représentant *Trois saintes* (vendu chez Christie's, Londres, 24-3-1961, n° 62; M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.* [n. 2], 71, p. 79 et pl. 67) a fait partie d'une collection privée en tant qu'œuvre de Schongauer; la *Résurrection du Christ*, œuvre de jeunesse du Maître, a été attribuée à M. Wolgemuth (Catalogue de vente du Palais Galliera, Paris, 7-12-1971, n° 19); les panneaux de la *Passion du Christ* conservés dans la chapelle de Queen's College à Cambridge étaient considérés, jusqu'à leur attribution au Maître par J.-M. Massing (voir P. SPUFFORD, *The College Pictures*, in *Queen's College Record 1983* [Cambridge 1983], p. 7), comme des œuvres allemandes.

¹³ Dans la *Résurrection du Christ* de Cambridge du Maître et l'*Agonie au Jardin des Oliviers* par son atelier conservée au Busch-Reisinger Museum de Cambridge (Mass.) (voir A. LÖHR, *Der Dinslakener Altar und seine brüsseler Werkstatt*, in *Dinslakener Jahrbuch* (1970), fig. 3, p. 112), la *Résurrection*, volet intérieur droit du retable du Bowes Museum de Barnard Castle (fig. 8), dans celle du retable du Musée des Arts décoratifs de Paris, celle que nous avons évoquée plus haut en n. 6, et l'*Adoration des Mages* du Museum of Art de Baltimore (M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.* [n. 2], Suppl. 120, pl. 109; 74, pl. 68; Suppl. 124, pl. 109).

¹⁴ Voir N. REYNAUD, *Les primitifs de l'École de Cologne* (Paris 1974) [= *Les dossiers du département des peintures*. IX]. Seules les œuvres du Maître du Retable de saint Barthélémy, actif à Cologne à partir de 1480, rappellent quelque peu celles du Maître à la Vue de Sainte-Gudule par les déformations expressives des corps, des visages et des mains ainsi que le goût pour les détails décoratifs.

¹⁵ M.-N. SNOY, *Le Maître à la Vue de Sainte-Gudule*, mémoire de licence (non publié), Université catholique de Louvain, 1966, pp. 142-145.

¹⁶ CH. STERLING, *op. cit.* (n. 8), p. 9, n. 2.

secondes au point de vue du style et de l'iconographie.

L'utilisation de gravures allemandes comme source d'inspiration est flagrante dans l'*Arrestation du Christ* (fig. 1) et son revers *Saint Georges* (fig. 2), panneau faisant partie, avec la *Résurrection* et l'*Apparition du Christ aux Apôtres*, d'un groupe de trois volets conservés dans la chapelle de Queen's College à Cambridge, provenant d'un grand retable aujourd'hui démembré. Ces œuvres, d'une qualité d'exécution exceptionnelle, récemment attribuées au Maître à la Vue de Sainte-Gudule¹⁷, appartiennent à une série de volets de retables brabançons peints par le Maître, dans certains cas en collaboration avec son atelier. Cette série comprend le *Mariage de la Vierge* d'Utrecht, la *Présentation de la Vierge au Temple* de Bruxelles et un *Saint Sébastien*¹⁸. Ces volets de retable constituent la phase ultime de l'évolution stylistique du Maître bruxellois, phase postérieure à l'*Instruction pastorale* (c. 1481). En effet, par rapport à celle-ci et aux œuvres de jeunesse du Maître – le tableau de Liège, la *Vierge allaitant*, la *Résurrection du Christ* évoquée plus haut –, ils sont caractérisés par une recherche de l'expression plus directe de l'action, un rendu plus synthétique de la forme et une diminution de la profusion de détails décoratifs¹⁹. Les membres de l'atelier du Maître à la Vue de Sainte-Gudule exécutèrent essentiellement ce type de volets destinés à encadrer la caisse sculptée de retables « mixtes ». Toutefois, ils appauvrirent la qualité de l'exécution des œuvres et développèrent jusqu'au paroxysme la tendance à l'expressionnisme du Maître. L'hétérogénéité de style et de technique qu'on peut discerner dans cette abondante production trahit l'intervention de plusieurs artistes au sein de l'atelier dont il serait aujourd'hui aléatoire d'établir la durée d'activité²⁰. Toutefois, le *terminus post quem* de 1481 pour l'exécution de volets de retable par le Maître doit être valable pour celle de l'atelier qui lui est liée typologiquement et formellement. Ces retables « mixtes » étaient déjà réalisés à Bruxelles avant 1480 mais c'est seulement à cette époque que leur production prit de l'ampleur, jusqu'à devenir pré-industrielle, à Bruxelles comme à Anvers au début du XVI^e siècle²¹.

L'atelier du Maître à la Vue de Sainte-Gudule apparaît comme un pionnier dans le développement de la production des volets de retables « mixtes », aux

¹⁷ J.-M. MASSING, in P. SPUFFORD, *loc. cit.* (n. 12). Nous remercions ici le Président et les *Fellows* de Queen's College, Cambridge de nous avoir permis de publier les photographies de l'*Arrestation du Christ* et du *Saint Sébastien*, ainsi que J.-M. Massing et P. Spufford pour leur accueil et leur aide dans l'étude des œuvres.

¹⁸ Utrecht, Rijksmuseum Het Catarijneconvent; Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique; vendu à Paris, palais Galliera, 11-4-1962, n° 6; voir M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.* (n. 2), 78, pl. 69; Suppl. 117, pl. 108; pour le *Saint Sébastien*, voir l'ill. dans le cat. de vente.

¹⁹ Voir M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.* (n. 2), II (Bruxelles/Leyde 1967), 109a, pl. 121 et *supra*, n. 12.

²⁰ Pour l'étude complète des ateliers brabançons de peinture à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (n. 5) et S. H. GODDARD, *The Master of Frankfurt and his Shop*, in *Verhandelingen KAWLSK, Kl. der Schone Kunsten*, Jaargang 46, 38 (Bruxelles 1984).

²¹ C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (n. 5), pp. 28-29.



Fig. 5. Atelier du Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *Saint Jean* et *Saint Luc* (revers des volets de droite du retable de la Passion du Christ). Dinslaken, Kath. Pfarrkirche Sankt Vinzenz (Cl. Rheinisches Bildarchiv 44203).

côtés de celui de Colyn de Coter²². En effet, l'activité de l'atelier de Colyn remonte aux environs de 1480 et s'intensifia entre 1505 et 1520, époque où y furent exécutés de nombreux volets de retable. Colyn et ses assistants réalisèrent entre 1485 et 1493 les volets peints du monumental *Retable I de la Passion du Christ de Strängnäs*²³.

²² *Ibid.*, p. 18.

²³ *Ibid.*, e.a. pp. 88-93.

Les panneaux de Cambridge sont de qualité inégale et indiquent une répartition du travail au sein de l'atelier entre le Maître à la Vue de Sainte-Gudule et ses assistants. La *Résurrection* est stylistiquement unitaire: tout comme la scène principale, le paysage aux tours élancées, d'une exécution magistrale, est typique du Maître. De même, la scène principale de l'*Arrestation* peut lui être attribuée alors que le paysage et la scène secondaire dénotent l'intervention de collaborateurs²⁴. L'*Arrestation du Christ* est extrêmement proche d'une gravure allemande illustrant le même sujet, exécutée vers 1480-1490 par le monogramme A.G. (fig. 3). Cette dernière s'inspire en partie d'épreuves de Martin Schongauer²⁵. Les analogies entre la peinture et la gravure du Maître A.G. sont frappantes dans le traitement général de la scène, la violence de l'action, la conception chaotique du groupe et les expressions des bourreaux. De plus, deux détails particulièrement expressifs sont presque identiques: le *Baiser de Judas* qui oppose la calme figure du Christ, de face, et le traître barbu au front fuyant, au nez crochu, les commissures des lèvres retombant, qui lui étreint les épaules; de même Malchus qui, une jambe repliée, se tord de douleur et s'appuie d'une main sur le sol tout en levant l'autre, se retrouve dans la gra-

²⁴ L'intervention de plusieurs peintres de l'atelier de Colyn de Coter lors de l'exécution des volets d'un retable a été analysée *Ibid.*, e.a. pp. 29-33; 107-109. Les assistants de Colyn exécutaient les scènes les plus narratives ou les revers des grands volets, les petits volets supérieurs et les prédelles.

²⁵ A. SHESTACK, cat. *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe from the National Gallery of Art* (Washington D.C. 1967), n° 182.



Fig. 6. Maître E.S., *Saint Jean*.

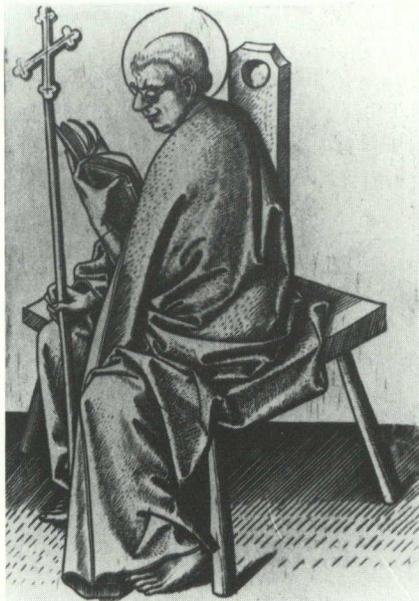


Fig. 7. Maître E.S., *Saint Philippe*.

vure du Maître A.G. — qui a lui-même emprunté cette figure à Schongauer. Elle est inversée par rapport à l'estampe, procédé fréquent qui consiste à retourner et à déplacer au sein de la composition des personnages issus d'un modèle²⁶. Comme l'on peut s'en convaincre en comparant l'*Arrestation du Christ* ici analysée à l'œuvre plus traditionnelle attribuée par Friedländer à Dieric Bouts²⁷, le recours à la gravure allemande permet au Maître à la Vue de Sainte-Gudule de renouveler le thème en lui conférant une dimension expressionniste. Le Maître adapte la composition monumentale et synthétique de la gravure où le paysage est presque absent au schéma vertical du volet de retable. En fonction de sa conception narrative de l'image, il dégage les personnages principaux — le Christ et Judas, saint Pierre et Malchus — rendant l'action plus lisible, tandis qu'à l'arrière apparaît un paysage typique de l'atelier, simplement structuré par des collines-écrans et couronné par les murailles et les tours d'une ville²⁸. Au fond se déroule la scène antérieure de l'*Agonie*.

Il est toutefois malaisé de déterminer si c'est précisément cette gravure qui a servi de modèle au peintre. En effet, il pourrait avoir utilisé une autre variante de ce thème car les graveurs allemands les multipliaient, surtout en se référant aux créations du Maître E.S. ou de Schongauer²⁹. Par contre, pour réaliser le *Saint Georges* (fig. 2) au revers de l'*Arrestation* de Cambridge, le Maître à la Vue de Sainte-Gudule s'est vraisemblablement inspiré d'une gravure d'Israël van Meckenem représentant *Saint Quirin* (fig. 4) (c. 1470-1480)³⁰. De cette figure gravée on retrouve dans la peinture la silhouette cambrée, si extraordinaire pour une œuvre d'origine bruxelloise, le visage au long nez, aux yeux tombants, les mains à la paume gonflée, aux longs doigts mouvants, l'armure aux lignes acérées. À nouveau, le Maître adapte sa source d'inspiration à la formule courante de son atelier qui consiste à placer le saint devant un haut mur de briques couvert d'un drap de brocart³¹. La vue «di sotto in su» de la figure gravée est modifiée en une vue de profil. Le saint garde cependant le même type d'attitude dynamique. La hampe de la bannière est redressée mais reste très présente.

Le recours à des gravures allemandes est aussi évident dans une série de

²⁶ F. JOUBERT, *Remarques sur l'élaboration des tapisseries au Moyen Âge*, in *AHAA*, X (1988), pp. 39-49, a récemment mis en évidence cette manière de travailler à partir de gravures pour réaliser des projets de tapisseries. Pour l'étude des modalités d'emploi des gravures par les artistes flamands et hollandais au XVI^e siècle, et plus précisément la reprise et la réinterprétation de types de personnages indépendants, voir A. OBERHEIDE, *Der Einfluß Marcantonio Raimondis auf die nordische Kunst des 16. Jahrhunderts. (Unter besonderer Berücksichtigung der Graphik)*, thèse de doctorat, Hamburgischen Universität (Hambourg, 1933).

²⁷ Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen-Alte Pinakothek; voir M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.* (n. 2), III (Leyde/Bruxelles 1968), p. 23; 20, pl. 34.

²⁸ Voir les œuvres analysées *infra*.

²⁹ A. Shestack, *op. cit.* (n. 25), introduction et n° 21; 154-249. Pour l'étude des graveurs allemands, nous renvoyons à l'article de B. Schifflers dans ce même volume.

³⁰ *Ibid.*, n° 175.

³¹ Voir e.a. les revers du retable de Geel, dans C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (n. 5), fig. E 33, p. 166.

volets de retables exécutés dans l'entourage du Maître. Ainsi, comme l'a fait remarquer M.-N. Snoy³², l'*Adoration des Mages* du Museum of Art de Baltimore a été réalisée à partir d'une gravure de Martin Schongauer antérieure à 1480³³. L'exécutant a repris intégralement à la gravure la Vierge et l'Enfant, Melchior, le bœuf et l'âne. Les plis des vêtements sont reproduits fidèlement mais durcis et schématisés; le manteau de Melchior est enrichi d'un brocart. Le mage noir, à droite, est aussi inspiré de l'estampe alors que le reste de la composition n'y trouve pas son modèle. Le paysage est couronné par une vue de ville aux constructions élancées et fantastiques, d'une exécution assez lourde typique des volets de retable de l'atelier du Maître à la Vue de Sainte-Gudule. L'artiste a donc associé à une formule courante de l'atelier certains personnages de la gravure qu'il a librement interprétés.

Pour exécuter les revers des volets de gauche du retable de l'église Saint-Vincent de Dinslaken représentant les *Apôtres Jean et Luc* (fig. 5), l'atelier du Maître à la Vue de Sainte-Gudule semble avoir utilisé deux gravures des figures de Jean et Philippe appartenant à la série des *Douze Apôtres assis* du Maître E.S. (figg. 6-7)³⁴. Comme dans les exemples évoqués plus haut, l'artiste a interprété le modèle gravé avec une certaine liberté. Ainsi, les drapés, monumentaux dans la gravure, sont raidis, réduits à un décor plat, sans volume. Malgré ces différences stylistiques, les analogies entre les positions et surtout la juxtaposition de deux personnages dont la source d'inspiration gravée appartient à une même série laissent peu de doutes sur la paternité du motif.

La manière de travailler de l'atelier apparaît de façon plus précise dans l'exécution des scènes de l'*Agonie au Jardin des Oliviers* dont il existe plusieurs versions: le panneau conservé au Busch-Reisinger Museum de Cambridge (Mass.)³⁵, les volets extérieurs gauches du retable du Bowes Museum de Barnard Castle (fig. 8)³⁶ et du retable de l'église Sainte-Dymphne de Geel³⁷ ainsi

³² M.-N. SNOY, *op. cit.* (n. 15), p. 119. Cette *Adoration des Mages* devait encadrer la huche d'un retable de la *Vie de la Vierge* avec un *Mariage de la Vierge* comme celui d'Utrecht (d'après une remarque de B. Brenninkmeyer-De Rooy consignée dans le dossier de l'œuvre à Utrecht). Une comparaison des deux œuvres, de dimensions très proches, avec un petit retable de ce type confirme cette hypothèse (Musée de la Ville de Bruxelles-Maison du Roi, illustré dans C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle* [Bruxelles 1985], fig. 288). Ill. de l'*Adoration des Mages*: cf. n. 13.

³³ M. LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert*, V (Vienne 1925), p. 59; pl. 132.

³⁴ Ces volets ont été attribués à l'atelier du Maître à la Vue de Sainte-Gudule par A. LÖHR, *loc. cit.* (n. 13). Pour la série des *Douze Apôtres assis* qui est la plus ancienne réalisée par le Maître E.S. autour de ce thème, voir M. LEHRS, *op. cit.* (n. 33), II (Vienne 1910), pp. 175-184.

³⁵ Attribué à l'atelier du Maître par A. LÖHR, *op. cit.* (n. 13), fig. 3.

³⁶ L'exécution des volets de ce retable a été attribuée au Maître à la Vue de Sainte-Gudule par C. WRIGHT, *Old Master Paintings in Britain* (Londres 1976), p. 132, mais le schématisme des scènes et la sécheresse de leur facture dénotent des œuvres issues de l'atelier.

³⁷ Les volets ont été attribués au Maître à la Vue de Sainte-Gudule par R.A. D'HULST, *Le Maître à la Vue de Sainte-Gudule et les Retables de la Passion de Geel et de Strengnäs II*, in *Bruxelles au XV^e siècle* (Bruxelles 1953), pp. 140-143, pl. en fin d'article. Cependant, la majorité des auteurs s'accordent pour les insérer dans la production de l'atelier: voir e.a. C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (n. 5), pp. 95-96.

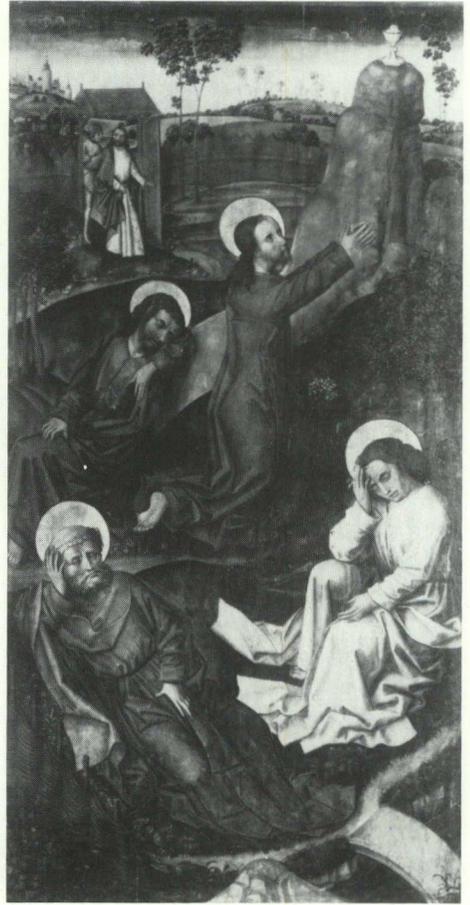


Fig. 8. Atelier du Maître à la Vue de Sainte Gudule, *Agonie au Jardin des Oliviers* (volet extérieur gauche du *retable de la Passion du Christ*). Barnard Castle, Bowes Museum. (Copyright du Musée)

Fig. 9. Atelier du Maître à la Vue de Sainte Gudule, *Agonie au Jardin des Oliviers* (volet intérieur gauche du *retable de la Passion du Christ*). (Cl. Rheinisches Bildarchiv 44200)

que le volet intérieur gauche du retable de Dinslaken (fig. 9)³⁸. Comme l'a suggéré A. Löhr, ces versions sont inspirées par la gravure représentant le même sujet dans la *Passion du Christ* de Schongauer (c. 1480) (fig. 10)³⁹. Cependant, l'atelier a pu aussi recourir à des variantes, notamment à la gravure du Maître A.G. (c. 1480-1490) (fig. 11)⁴⁰.

L'*Agonie* du Busch-Reisinger Museum est la plus proche de la gravure de Schongauer. Le Christ en prière devant le calice, son manteau qui découvre

³⁸ Cf. *supra*, n. 34.

³⁹ A. SHESTACK, *op. cit.* (n. 25), n° 51-52.

⁴⁰ *Ibid.*, n° 121.

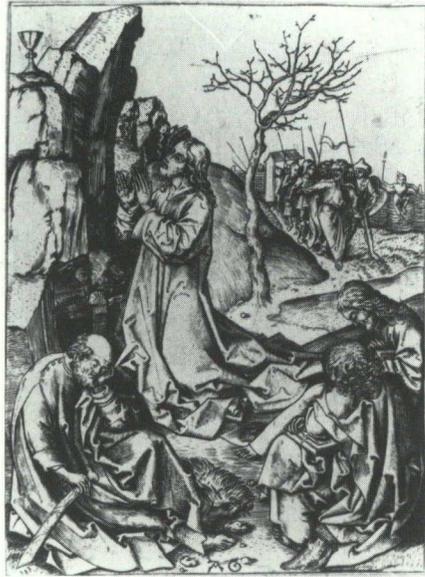


Fig. 10. Martin Schongauer, *Agonie au Jardin des Oliviers*.

Fig. 11. Maître A.G., *Agonie au Jardin des Oliviers*.

un pied, Judas suivi des soldats se faulant derrière les rochers sont repris clairement du modèle gravé. L'attitude de Pierre dans les quatre panneaux, ainsi que dans l'*Agonie* placée à l'arrière de l'*Arrestation du Christ* de Cambridge (fig. 1), est semblable à celle de Jacques dans la gravure de Schongauer, mais également à celle de son homonyme dans la gravure du Maître A.G. La silhouette de Jean, vu de profil dans la peinture du Busch-Reisinger Museum, se retrouve exactement identique, à l'arrière du volet de Geel; elle dérive du même personnage, vu de face, dans la gravure de Schongauer. Par contre, le saint Jean du volet de Barnard Castle (fig. 8) et le saint Jacques de Geel sont plus proches de la figure de Jean due au Maître A.G.

L'examen de ces œuvres nous montre qu'un *corpus* de « figures-modèles » indépendantes a été constitué à partir d'estampes et sans doute aussi à partir d'autres sources; les exécutants de l'atelier organisaient des variantes de composition en combinant différemment ces « figures-modèles »⁴¹.

Comme ces exemples le démontrent, les gravures allemandes de la seconde moitié du XV^e siècle constituent une source d'inspiration importante pour le Maître à la Vue de Sainte-Gudule et son atelier. Or aucun autre peintre bruxellois actif à la fin du XV^e siècle n'a eu recours à ces gravures de manière aussi systématique. En effet, l'usage d'estampes allemandes comme modèles ne se généralisa qu'au début du XVI^e siècle dans nos régions, surtout avec le succès des gravures de Dürer⁴². L'utilisation des gravures dans l'atelier du Maître à

⁴¹ Cf. *supra*, n. 26.

⁴² C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (n. 5), p. 90. Un atelier bruxellois, lié à celui du Maître à la Vue de Sainte-Gudule mais aussi à l'art de Vrancke van der Stockt, auteur des volets du *retable*

la Vue de Sainte-Gudule est liée à la spécialisation de celui-ci dans la production de volets peints de retables « mixtes ». La tendance du Maître à l'expressionnisme, déjà présente dans ses œuvres de jeunesse, a dû être exacerbée par la collaboration avec les sculpteurs dans l'exécution des retables : les scènes sculptées centrales étant très narratives et expressives, les peintres devaient s'adapter à cette conception de l'action pour faire du retable une œuvre unitaire⁴³. Les gravures constituaient une source d'inspiration de recours aisé au sein de l'atelier et répondaient au besoin de dynamiser des compositions statiques et iconiques par tradition ; elles étaient même souvent conçues dès l'origine comme des modèles et étaient utilisées ainsi par les sculpteurs et les peintres allemands à cette époque⁴⁴.

Le fait que le Maître à la Vue de Sainte-Gudule ait guidé son atelier en pionnier dans le choix de cette source d'inspiration sert sa sensibilité germanique, encline depuis toujours à l'expressionnisme. Les volets de *retables de la Passion* que lui et son atelier exécutèrent restent d'ailleurs stylistiquement très proches des gravures, ce qui n'est pas le cas de rares panneaux issus d'ateliers bruxellois qui s'en inspirent moins directement⁴⁵. La précocité et la constance des affinités de l'art du Maître avec l'expressionnisme germanique témoignent des liens étroits qui unissent le peintre à cette culture artistique. C'est sans doute en ce sens qu'il faut chercher la source précise de l'originalité du Maître à la Vue de Sainte-Gudule.

Origine des illustrations

Les figures 3 - 6 - 7 - 10 et 11 sont réalisées d'après *The illustrated Bartsch*, vol. 9, p. 320 ; vol. 23, p. 50 ; vol. 23, p. 51 ; vol. 8, p. 222 et vol. 9, p. 319.

II de la Passion de Strängnäs (voir R.A. D'HULST, *op. cit.* [n. 37], pp. 143-145 qui, le premier, l'attribua à l'atelier du Maître, attribution rejetée par C. PÉRIER-D'ETEREN, *Note sur les retables de Strängnäs I-II-III*, in *Severiges Kyrkor. Konsthistoriskt Inventarium*, 176, Södermanland, II, 2, *Strängnäs domkyrka* II, 2 [1979], p. 148) utilisa aussi des gravures allemandes, en tout cas pour traduire les scènes de *Agonie au Jardin des Oliviers* et de *Arrestation du Christ*. Nous pensons pouvoir attribuer au même atelier une *Agonie* (Madrid, Museo Arqueologico Nacional, voir E. BERMEJO, *La pintura de los Primitivos flamencos en España*, I (Madrid 1980), n° 15, p. 146 ; fig. 139, p. 309) dérivant de la gravure de Schongauer et dans laquelle l'on retrouve exactement le saint Jean du panneau du Busch-Reisinger Museum et du retable de Geel. L'utilisation commune de ce modèle individuel de personnage se superposant à celle des gravures met en évidence le lien privilégié qui unit les deux ateliers, lien déjà suggéré par les affinités stylistiques des œuvres.

⁴³ P. PHILIPPOT, *La conception des retables gothiques brabançons*, in *AHAA*, I (1979), pp. 29-40. Les modalités exactes de cette collaboration entre peintres et sculpteurs sont encore peu étudiées. Par exemple, nous ignorons encore si les parties étaient exécutées séparément dans des ateliers de peinture et de sculpture distincts ou si le retable était entièrement réalisé au sein d'un même atelier réunissant peintres et sculpteurs, comme le suggèrent R.A. D'HULST, *op. cit.* (n. 34), pp. 136-137 ; C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (n. 5), p. 103 et *EADEM*, *Le marché d'exportation et l'organisation du travail dans les ateliers brabançons au XV^e et XVI^e siècle : apport de l'examen technologique*, in *Artistes, artisans et productions artistiques au Moyen Âge*, Rennes, 1983, t. III (Paris 1989), sous presse.

⁴⁴ A. SHESTACK, *op. cit.* (n. 25), introduction.

⁴⁵ Voir les œuvres ci-dessus, n. 42.

QUELQUES OBSERVATIONS SUR LES PROBLÈMES DE SOURCES ET D'INFLUENCES DANS LA GRAVURE NORDIQUE DU XV^e SIÈCLE

BÉNÉDICTE SCHIFFLERS

Au cours de ces dernières décennies, de nombreuses publications relatives à l'histoire de l'art médiéval ont vu le jour, ayant pour même centre d'intérêt la question de l'utilisation de modèles aux fins de la création d'œuvres peintes, sculptées ou encore gravées. Elles correspondent à un désir croissant chez les historiens de l'art et les archéologues du livre d'élargir leur champ d'investigations – encore trop cloisonné en spécialités – à des disciplines artistiques connexes afin de saisir la genèse profonde de l'œuvre d'art. Aussi les questions sur les modalités de travail dans l'atelier, sur les techniques artistiques, sur la collaboration entre les métiers et les échanges stylistiques qui en résultent ont-elles gagné progressivement une plus grande faveur auprès de la critique¹.

¹ Ces questions ont été jusqu'à présent examinées essentiellement à partir de cas particuliers où la présence d'éléments formels ou iconographiques suggéraient une corrélation avec des œuvres émanant d'autres ateliers, parfois de corps de métier différents. Afin de donner une idée de la multiplicité des pistes qui ont été ouvertes dès les années trente et en nous limitant à quelques travaux où des relations ont pu être relevées entre la gravure et d'autres arts, citons notamment : W. PINDER, *Zur Vermittlerrolle des Meisters E.S. in der deutsche Plastik*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F. XXXII (1921), pp. 129-132; 192-204 et IDEM, *Lehren des frühen Kupferstichs für die Geschichte der deutschen Plastik*, dans *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgewerbe*. Sonderheft L. Volkmann, LXIII 1 (1926), pp. 29-42; L. FISCHER, *Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik* (Munich 1944). Plus récemment, l'examen des manuscrits à peinture a pu révéler de nombreuses filiations entre des miniatures et des œuvres gravées – principalement des cartes à jouer : cf. A. H. VAN BUREN et S. EDMUNDS, *Playing-Cards and Manuscripts. Some widely disseminated fifteenth Century Model-Sheets*, dans *The Art Bulletin*, LVI 1 (1974), pp. 12-30. Notons encore les études instructives de J. HÖFLER, *Zwei frühe Wandgemälde nach den Stichen der Meister E.S.*, dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege*, XXXVI 3/4 (1982), pp. 144-149, laquelle étend l'aura de la gravure vers la peinture murale, et celle d'A. LABUDA, *Israhel van Meckenem und die osteuropäische Malerei*, dans *Unser Bocholt*, XXXIII 4 (1982), pp. 47-56.

Dans le domaine particulier de la gravure primitive, une des premières contributions importantes à l'étude de ces questions, et selon une démarche nouvelle, a été donnée par Alan Shestack à l'occasion de deux expositions presque contemporaines, l'une consacrée aux burins du XV^e siècle conservés à la National Gallery de Washington, l'autre aux seules œuvres du Maître E.S.². À la différence de la plupart des savants du début du siècle, pour lesquels il convenait d'inventorier et de décrire les très nombreuses estampes du XV^e siècle, de les situer dans le temps et l'espace et, par-dessus tout, d'en identifier les auteurs³, Alan Shestack s'est penché plus particulièrement sur le langage formel du graveur, ses sources d'inspiration et son influence sur d'autres artistes, qu'ils soient eux-mêmes graveurs, peintres ou sculpteurs. C'est dans le même esprit qu'ont été réalisées dernièrement deux autres expositions – en Europe cette fois – consacrées à deux grandes personnalités de la gravure sur cuivre du XV^e siècle : le Maître E.S. et le Maître du Livre de Raison (du Hausbuch)⁴. Elles aussi ont contribué de manière significative à l'étude du problème qui retiendra ici notre attention : celui des sources picturales auxquelles puisèrent les premiers graveurs et de la valeur à accorder à leurs œuvres au sein de la production artistique du XV^e siècle en général.

*
* *

Étudier les liens qui unissent une image à une autre et rechercher les sources de chacune d'elles revient à distinguer dans un complexe figuratif quels sont les originaux et les copies, quelles sont les pièces susceptibles d'avoir été un point de départ à la création, ou un point d'arrivée, ou encore les deux. Lorsque l'on aborde cette étude dans le domaine de la gravure, l'impression domine de pénétrer dans un champ mouvant où les points d'appui sont rares. Il faut compter avec les possibilités de déplacement plus larges de l'estampe qui pouvait être transportée plus facilement et aussi plus discrètement que les lourdes peintures sur panneaux et les figures sculptées. Les parcours effectués par les estampes sont dès lors moins documentés que ceux des sculptures ou des pein-

² *Master E.S. Five hundred Anniversary Exhibition*. Cat. Exp. in The Museum of Art Philadelphia 1967; *Fifteenth Century Engravings of northern Europe from The National Gallery of Art Washington*. Cat. Exp. in The National Gallery of Art Washington 1968.

³ Cf. M. LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, 9 voll. (Vienne 1908-1934); M. GEISBERG, *Die Anfänge des deutschen Kupferstichs* (Leipzig 1923) [= *Meister der Graphik*, II] et IDEM, *Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer* (Berlin 1939) [= *Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte*, XXXII]. À ces pionniers de la recherche sur la gravure primitive du XV^e siècle, on doit d'avoir constitué des manuels de référence précieux, excellents points de départ pour de nouvelles investigations.

⁴ *Livelier than Life. The Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master. ca. 1470-1500*. Cat. Exp. Rijksmuseumkabinet, Rijksmuseum Amsterdam 1985; *Meister E.S. Ein ober-rheinischer Kupferstecher der Spätgotik*. Cat. Exp. Staatliche Graphische Sammlungen München et Kupferstichkabinett SMPK Berlin 1986-1987.

tures. Le manque d'informations concernant les gravures primitives tout comme leur caractère extrêmement mobile invitent à travailler par comparaison et à formuler des hypothèses à partir de ces observations. Nous envisagerons ici quelques exemples de comparaisons entre des œuvres issues de disciplines différentes afin de préciser la nature des filiations dans lesquelles la gravure est impliquée. Nous espérons ainsi dégager les termes de la problématique de la diffusion des types par l'image gravée.

Il nous semble opportun, avant d'en analyser les parties, de considérer la production artistique au moyen âge dans son ensemble, d'en saisir les motivations profondes génératrices de démarches créatrices différentes. En effet, mû encore par le souci séculaire de transmettre une image porteuse d'un dogme ou d'une conception du monde qui fait autorité, l'« artiste » du XV^e siècle peut se livrer dans cet acte de la tradition à une double activité : copie et invention. Dans la copie, on pourra voir une pratique traditionnelle de transmission d'archétypes qui consiste davantage à répéter l'idée (e.g. les Sept joies et les Sept douleurs de la Vierge, la Lamentation sur le corps du Christ,...) plutôt que la formulation. On pourra également voir, dans la production artistique de la fin du XV^e siècle, une tendance nouvelle dans la copie pour la reproduction exacte. À partir de ce moment, il conviendra de distinguer la *copie* au sens traditionnel où l'on ne voit dans l'image que le reflet d'un archétype lointain, et la *reproduction* ou *copie exacte* dans laquelle on attache une valeur particulière à la formulation qu'a donnée un maître à un moment précis de l'histoire de l'archétype⁵. Quant à l'invention, elle se manifestera plus volontiers de manière intime, mêlée à la copie, plutôt que de manière révolutionnaire en transformant toutes les formulations picturales antérieures.

Ces considérations offrent un bon point de départ à l'analyse des liens qui unissent une image à une autre. Elles nous permettent, en effet, de définir deux catégories dans les reprises d'un modèle : la *copie libre* et la *copie exacte*. Pour mieux distinguer ces deux catégories de copies, on pourrait s'aider encore des précisions terminologiques qu'a apportées Hélène Mund à l'étude des peintures flamandes des XV^e et XVI^e siècles⁶. S'il est vrai que les concepts qu'elle a clarifiés se rapportent uniquement à des œuvres peintes, les critères qui les fondent pourraient aussi se révéler précieux pour l'examen des gravures entre elles et celui de leurs rapports avec des peintures et des sculptures. Aussi, nous les rappelons brièvement ; les *copies exactes* se caractérisent par leur extrême similitude au modèle sur le plan de l'iconographie mais elles accusent des différences au niveau du chromatisme (dans le langage du noir et du blanc, ce terme pourrait se traduire par la « teinte », les valeurs, la monochromie)

⁵ Le phénomène des copies exactes a déjà pu être mis en évidence dans la peinture des Pays-Bas méridionaux et ce, surtout pour le dernier quart du XV^e siècle. Pour une interprétation de ce phénomène, cf. P. PHILIPPOT, *La fin du XV^e siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas*, dans *BMRBA*, XI (1962), pp. 20-22.

⁶ H. MUND, *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*, dans *AHAA*, V (1983), pp. 19-31.

comme au niveau de l'exécution picturale. Ce sont des œuvres analogues quant à leur apparence mais d'exécution plus tardive que le modèle. En revanche, dans les *copies libres* ou *interprétatives*, si l'artiste conserve la structure générale du modèle, il le transforme néanmoins par un apport créatif personnel ou par une mise au goût du jour. Cela entraîne des modifications en tout ou en partie de l'iconographie. Et Hélène Mund ajoute : « De cette interprétation naît alors une composition ayant des qualités intrinsèques, susceptible de servir éventuellement à son tour d'inspiration nouvelle. »⁷ Nous verrons précisément dans les exemples qui suivent comment l'interprétation d'un modèle par un graveur a pu servir, dans certains cas, de relais visuel à d'autres artistes.

Le premier exemple dont il sera question participe, selon nous, de la catégorie des *copies exactes*. Il s'agit d'une *Annonciation* (fig. 1) du Maître de la Passion de Nuremberg, actif au milieu du XV^e siècle dans la région du Bas-Rhin, qui reproduit l'*Annonciation* peinte sur panneau par un anonyme allemand du Haut-Rhin, œuvre qui date des années 1430-1440 (fig. 2). C'est peut-être un des rares exemples, pour le XV^e siècle, de gravure reproduisant une peinture où il est encore possible de confronter copie et original⁸. Vraisemblablement, le Maître de la Passion de Nuremberg a eu sous les yeux la composition peinte qu'il s'est appliqué à reporter fidèlement sur le cuivre sans tenir compte, toutefois, de l'inversion qu'implique le procédé d'impression. Si le phénomène de l'inversion propre à l'image gravée permet de rétablir la séquence temporelle dans laquelle s'inscrivent la gravure et la pièce apparentée – l'estampe venant toujours, le cas échéant, en seconde position –, il ne suffit pas à affirmer un rapport immédiat entre ces œuvres ni à nous assurer de la présence effective du prototype et de son double. C'est l'analyse de la manière de l'artiste dans les présumées première et seconde œuvres qui sera déterminante à ce sujet. Si l'intention du graveur fut donc de reproduire le plus fidèlement possible la formulation donnée par le peintre – tel est ici le postulat –, sa traduction en termes graphiques a entraîné certaines modifications, notamment dans le traitement du drapé. Le passage progressif de l'ombre à la lumière, obtenu par la couleur chez le peintre, a posé des difficultés au graveur. Celui-ci l'a schématisé en juxtaposant les zones d'ombre et de lumière de manière personnelle. On retrouve en effet, dans d'autres gravures du Maître, le même traitement du drapé, aux traits courts et denses dans les creux des plis qui contrastent avec les réserves blanches des crêtes⁹. Nonobstant ces observations, la restitution identique des éléments de la composition et, subtilement, de la relation entre l'ange et Marie, nous porte à croire qu'il s'agit bien d'une gravure de reproduction absolument fidèle à son modèle et un des pre-

⁷ *Ibidem*, p. 27.

⁸ En effet, comme le note F. KORENY, *The Master E.S. Exhibition and Book Reviews*, dans *Print Quarterly*, IV 3 (1987), pp. 304-308 – article où il a illustré cette relation unique –, on est bien souvent amené à supposer, en présence de deux œuvres d'apparence identique, l'existence d'une tierce pièce – disparue – qui a servi de prototype aux deux autres.

⁹ Voir, notamment, la *Nativité* (L. 1) (Breslau) du Maître de la Passion de Nuremberg, dans M. LEHRS, *op. cit.* (n. 3), t. X, pl. 73.

Fig. 1.
Maître de la Passion de Nuremberg,
Annonciation, pointe sèche,
156 × 195 mm, Bern, Stadtbibliothek.



Fig. 2.
Annonciation, Maître anonyme
du Haut-Rhin, panneau,
185 × 150 mm, Winterthur,
Oskar Reinhart Sammlung.



miers exemples du genre au nord des Alpes. Ce type de gravure évoluera vers une maîtrise toujours plus grande au cours des siècles suivants¹⁰.

En outre, il est intéressant de noter, à côté des modifications d'exécution – dues en premier chef à un moyen d'expression différent –, certaines modifications propres au travail d'un copiste. En effet, celui-ci a tendance, nous semble-t-il, à ajouter des détails et à compléter la composition. Ainsi, le graveur-copiste a restitué la totalité du pot aux fleurs de lys, symbole de chasteté, alors que sur le modèle, il apparaissait en partie masqué; il s'est aussi appliqué à définir le motif décoratif qui ceint le visage de Dieu le Père d'où émane la colombe de l'Esprit-Saint.

L'exemple suivant révèle une filiation différente. Des liens manifestes unissent la gravure du Maître E.S. représentant la figure en pied de *Saint Sébastien* (L. 159) (fig. 3) qui se détache sur un fond de paysage, et la figure en bois du même saint, exécutée à Strasbourg vers 1460-1470 par un sculpteur de l'entourage de Nicolaus Gerhaert van Leyden (fig. 4). Quoique la sculpture soit légèrement mutilée, elle conserve encore une allure générale dynamique. La pose, au hanchement prononcé est motivée par un mouvement centrifuge qui projette la figure dans l'espace. En développant la courbe partie de la jambe portante, le drapé souligne le dynamisme de l'attitude, dynamisme auquel met un frein le mouvement inverse de la tête. La gravure du Maître E.S. se présente comme l'image réfléchie du modèle sculpté; cependant la jambe portante ne constitue plus le point de départ d'une courbe dynamique et la tête n'y joue plus le rôle compensateur du mouvement. Ces modifications qui résultent, selon nous, de la transposition d'une figure en trois dimensions sur une surface plane et le caractère inversé de l'image – indice de postériorité – permettent de penser que la gravure est un point d'arrivée et non un point de départ. Une fois l'antériorité de la sculpture par rapport à la gravure admise, on peut mieux se pencher sur les qualités intrinsèques de la seconde œuvre et la comparer à l'ensemble de la production de l'artiste. Le Maître E.S. a donné à la figure isolée un contexte nouveau en la greffant sur un plan de verdure où il a pu assouvir, tout comme dans le motif du brocart, son penchant pour le rendu décoratif. Cette prédilection se manifeste tout au long de la carrière du Maître E.S., parfois même au point de constituer un frein à l'unification de l'espace¹¹. L'inclinaison du visage, si elle a perdu le rôle qu'elle jouait dans la sculpture, atteste cependant un continuité de style avec les autres gravures

¹⁰ Signalons au passage l'activité déjà quasi exclusive du Maître aux Banderoles en tant que graveur de reproduction qui anticipe sur le développement de ce type de gravure au XVI^e siècle. Vraisemblablement d'origine flamande, il fut actif entre 1450 et 1470 environ. Cf. A. LOCKHART, *Four Engravings by the Master with the Banderoles*, dans *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, (October 1973), pp. 247-254.

¹¹ Sur certaines planches du Maître E.S., en effet, le travail de la forme pour elle-même, pour ses propres valeurs expressives, prend une ampleur considérable; voir notamment les exemplaires du *Saint Jean à Patmos* (L. 150) et du *Saint Michel* (L. 154), tous deux datés de 1467 et conservés au Kupferstichkabinett SMPK de Berlin (cf. *Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. op. cit.* (n. 4), (figg. 67 et 71).



Fig. 3.
Maître E.S. *Saint Sébastien* (L. 159), burin,
155 × 108 mm, Berlin,
Kupferstichkabinett SMPK.

Fig. 4.
Saint Sébastien, Maître de l'entourage de
Nicolaus Gerhaert van Leyden, ca. 1460-1470,
H. 86 cm, Berlin, Skulpturengalerie SMPK.

Fig. 5.
Saint Sébastien, Maître rhénan, ca. 1490-1500,
bois de tilleul, H. 104 cm, Hirschhorn,
Ersheimer Kapelle.



4.



5.

du Maître E.S. des années 1465-1467¹². En conclusion, les rapports entre les deux œuvres sont suffisamment précis, selon nous, pour que l'on puisse penser que la petite sculpture du Haut-Rhin ait servi de modèle à la gravure du Maître E.S.¹³ Au cours de la reprise du modèle, le graveur a gardé l'idée de base de la sculpture mais il l'a traduite dans un langage propre. Nous pourrions donc définir cette reprise comme une *copie interprétative*. Celle-ci fut alors, à son tour, par un mouvement inverse de la gravure vers la sculpture, la source d'inspiration pour une autre petite figure en bois de *Saint Sébastien* (Hirschhorn/Neckar, Ersheimer Kapelle) (fig. 5)¹⁴. Apparaissant dans le même sens, cette fois, que l'image gravée et lui étant postérieure de quelque trente années, la *copie exacte* d'Hirschhorn se trahit par une application minutieuse à reproduire le modèle, avec une prédilection pour le drapé qui gagne en poids et en volume, altérant de ce fait la lettre du modèle gravé.

Si les exemples précédents dénotent des filiations dues à une activité de copie au sens strict, celui que nous évoquons ci-après semble relever d'une démarche différente. Il s'agit d'une *Crucifixion* (L. 31) du Maître E.S., datant des environs de 1460, qui a été mise en relation avec une autre *Crucifixion*, exécutée en pierre par Nicolaus Gerhaert van Leyden et datée de 1467 (figg. 6,7). Toutes deux présentent le crucifié de face, le visage légèrement incliné vers la gauche. Dans les deux représentations, le Christ est ceint d'un large pézizonium qui se déploie dans l'espace. Comme l'antériorité de la sculpture par rapport à la gravure a été écartée pour des raisons chronologiques (on considère actuellement que la carrière du Maître E.S. prend fin en 1467¹⁵, précisément l'année au cours de laquelle la sculpture fut exécutée), les historiens ont cherché la source du type de Gerhaert. Est-ce le modèle gravé, entendu comme une création originale du Maître E.S., ou comme étant le reflet d'un prototype fla-

¹² On peut notamment comparer le type de visage de *Saint Sébastien* avec celui des Vierges trônantes gravées par le Maître E.S. vers la fin de sa carrière (cf. les planches L. 75, L. 76, L. 82 [suivant les numéros d'inventaire de M. LEHR, *op. cit.*, (n. 3), t. 2] dans *Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. op. cit.* (n. 4), (figg. 34, 35 et 37).

¹³ Et non le contraire, comme l'a soutenu H. WILM, *Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Entstehung* (Stuttgart 1940), pp. 14 et 129, figg. 45-47, en avançant la date d'exécution de la sculpture vers 1480 sans expliquer toutefois pourquoi le sculpteur s'est donné la peine d'inverser la position du saint.

¹⁴ Il s'agit d'une œuvre rhénane datée des environs de 1490-1500 qui devait faire partie, avec deux autres figures de saints (Cassianus et Jacques le Majeur) conservées dans la même chapelle, d'un retable aujourd'hui disparu (cf. R. SCHNELLBACH, *Spätgotische Plastik im unteren Neckargebiet* (Heidelberg 1931), pp.99-100, figg. 96-99; E. HESSIG, *Die Kunst der Meister E.S. und die Plastik der Spätgotik* (Berlin 1935), pp. 163-165 [= *Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte*, I]).

¹⁵ La plupart des historiens s'accordent, en effet, à fixer la fin de la carrière du Maître E.S. vers 1467 vu qu'aucune gravure ne porte de date postérieure et que les œuvres des années 1460 témoignent d'un style arrivé à maturité. Une première chronologie des œuvres du Maître E.S. a été établie par Max Geisberg à partir d'observations sur les transformations dans le traitement des formes et dans le maniement du burin (cf. M. GEISBERG, *Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister E.S.* (Leipzig 1909), pp. 70 s. et IDEM, *Der Meister E.S.*, (Leipzig 1924), pp. 15 s. [= *Meister der Graphik*, X]). Alan Shestack l'a adoptée en faisant toutefois débiter l'activité du Maître un peu plus tard (cf. *Master E.S. Five hundred Anniversary Exhibition. op. cit.* [n. 2], introduction).

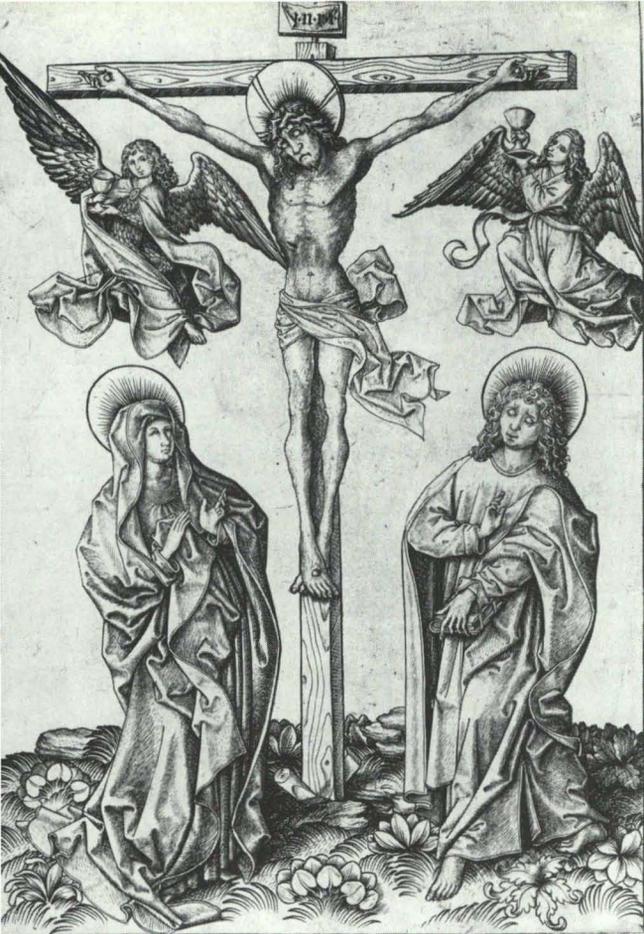


Fig. 6.
Maître E.S., *Crucifixion* (L. 31), burin,
228 × 155 mm, Berlin,
Kupferstichkabinett SMPK.

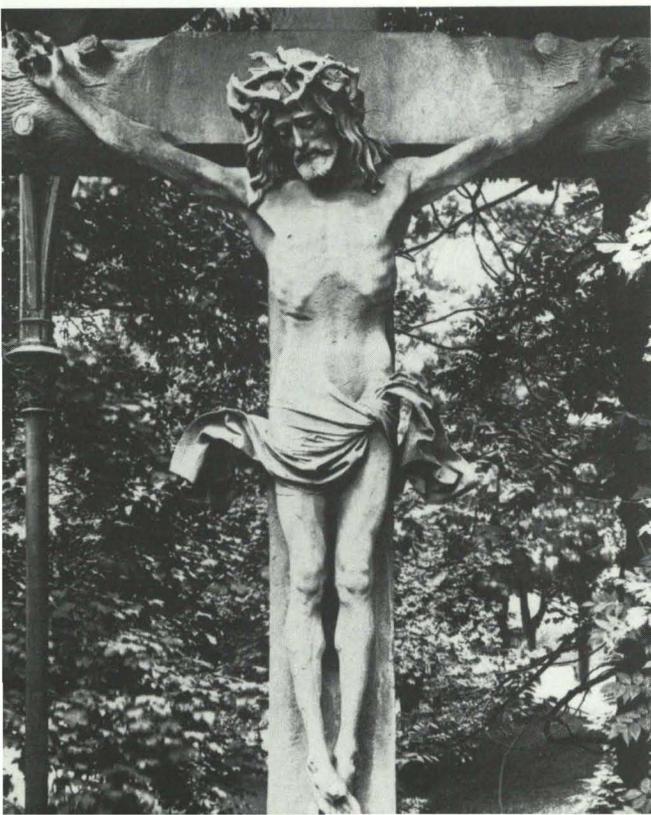


Fig. 7.
Nicolaus Gerhaert van Leyden,
Crucifixion, daté 1467, Baden-Baden,
anc. coll. Alter Friedhof, act. Stiftskirche.

mand? Ou encore, Nicolaus Gerhaert a-t-il conçu personnellement ce type de *Crucifixion* et sur base de quelles inspirations? Relevons quelques-unes des interprétations qui ont été proposées: Edith Hessig a voulu pousser plus loin les rapprochements entre la sculpture et la gravure: « Des affinités dans les détails apparaissent, comme le tracé du contour du corps avec cet étranglement prononcé au-dessus des hanches, le thorax bombé laissant transparaître les côtes et aussi le gonflement et le rétrécissement des formes du corps. (...) Des concordances littérales montrent ensuite les mains avec les doigts dressés vers le haut, chacun se recourbant au-dessus de l'autre (...) et encore la position parfaitement identique des pieds (...). C'est précisément dans l'attitude et la direction des jambes que la différence avec le type de crucifixion flamand est manifeste ». ¹⁶ Ce type d'analyse fait songer à une lecture purement anatomique de l'œuvre d'art, portée à une observation minutieuse des formes *in vitro*. Partie de la comparaison entre la *Crucifixion* de Gerhaert, celle du Maître E.S. et le type flamand du Maître de Flémalle (sans donner un exemple précis), Edith Hessig a voulu montrer que les étroites concordances entre la gravure et la sculpture discréditaient l'hypothèse d'une source flamande; aussi, l'inspiration de Gerhaert à partir du modèle gravé lui est-elle apparue comme quasi certaine. Pourtant, lorsque l'on se tourne vers des exemples du type flémallien de *Crucifixion*, tel celui transmis par la *Crucifixion* (Collection Thyssen) de Gérard David ou encore celui représenté dans une miniature des *Heures du Duc d'Arenberg*¹⁷, on peut se demander pour quelles raisons le motif de la superposition des pieds, identique chez le Maître E.S. et chez Gerhaert, suffit à écarter le type flamand et en quoi l'attitude et la direction des jambes dans leurs œuvres diffèrent de celles du prototype flémallien? Ne convient-il pas d'y voir seulement le type traditionnel du crucifié, commun aux trois œuvres engagées dans le débat? Si Edith Hessig a catégoriquement écarté l'hypothèse d'un prototype flamand, d'autres historiens y ont vu, au contraire, une source possible, aussi bien pour la gravure du Maître E.S. que pour la *Crucifixion* de Gerhaert¹⁸. Alan Shestack ne pense pas que le sculpteur ait pu s'inspirer du modèle gravé, mais il suppose que la composition du Maître E.S. dériverait – comme c'est le cas pour d'autres gravures de l'artiste – d'un prototype flamand, soit une peinture, soit un groupe sculpté, transmis par l'intermédiaire d'une copie allemande¹⁹. La gravure du Maître E.S. participerait alors d'un contexte plus général d'échanges stylistiques entre les Pays-Bas et, en l'occurrence, la région du Haut-Rhin. Erwin Panofsky a montré comment ce mouvement de « transfusion de sang flamand » au cours du XV^e siècle s'est déroulé en plusieurs vagues successives²⁰. En bref, la première moitié du XV^e siècle

¹⁶ E. HESSIG, *op. cit.*, (n. 14), pp. 15-16.

¹⁷ Selon E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character* (New York 1971), I, p. 116, II, figg. 129 et 229 le tableau de Gérard David comme la miniature des *Heures du Duc d'Arenberg* dériverait d'un prototype du Maître de flémalle.

¹⁸ Tel est l'avis d'O. WERTHEIMER, *Nicolaus Gerhaert. Seine Kunst und seine Wirkung* (Berlin 1929), p. 29, qui a en outre écarté l'influence réciproque entre le Maître E.S. et Nicolaus Gerhaert.

¹⁹ Cf. *Master E.S. Five hundred Anniversary Exhibition. op. cit.* (n. 2), introduction.

²⁰ Cf. E. PANOFSKY, *op. cit.* (n. 17), I, pp. 303 s.

aurait vu le rayonnement du style du Maître de Flémalle, surtout dans le sud de l'Allemagne, et celui de Van Eyck dans le nord — période qui marquerait dans ces régions la rencontre avec l'« ars nova » des fondateurs. Au cours d'une seconde vague, le style de Rogier Van der Weyden aurait été diffusé, d'abord en France vers 1450 et un peu plus tard en Allemagne, vers 1455-1456. Le Maître E.S., autant que Nicolaus Gerhaert, tous deux actifs à Constance vers 1465-1466 à l'occasion d'une commande particulière²¹, ont dès lors pu être exposés de la même manière à ce rayonnement de la « maniera fiamminga ». En conséquence, il ne s'agit pas ici à proprement parler d'une copie ; il faut plutôt voir, dans la relation entre la gravure et la sculpture exécutées à un intervalle rapproché et par des artistes actifs dans la même région, le reflet d'une tendance commune dans la présentation du Christ en croix. Cet exemple d'influence relève davantage, selon nous, d'une « Typenwanderung », résultant d'une utilisation de compositions appréciées à l'époque, dotées d'une prégnance particulière et que l'on ne peut pas toujours attribuer à un auteur unique. Il nous semble aussi délicat de vouloir établir avec précision des parallèles entre d'une part la *Crucifixion* du Maître E.S. et celle de Gerhaert et d'autre part le type du Christ mort sur la croix de Rogier Van der Weyden tel qu'il se présente sur le panneau central du triptyque du *Calvaire* de Vienne, sur le panneau de Philadelphie ou encore dans la *Crucifixion* de l'Escorial²². C'est ce qu'a suggéré dernièrement Holm Bevers en considérant toutefois les exemples cités davantage comme une source d'inspiration du Maître E.S. que comme des modèles directs. Reste à pouvoir le documenter.

Dans le dernier exemple que nous souhaitons examiner, l'influence — en l'occurrence également de Rogier — sur le Maître E.S. a été suggérée. Si du point de vue documentaire l'obscurité persiste, le rapprochement iconographique entre les deux œuvres semble pertinent et vaut d'être réexaminé. Le Maître E.S. a laissé trois versions du *Baptême du Christ* : un dessin à la plume et deux burins (L. 28 et L. 29) (figg. 8-10)²⁴. Le *Baptême du Christ* du Louvre fait partie des rares dessins qui ont pu être attribués avec certitude au Maître E.S.²⁵ Du point de vue de l'exécution graphique, le dessin se rapproche des gravures de jeunesse du Maître dans lesquelles le passage de l'ombre à la lumière est rendu au moyen de fins traits parallèles. Le dessin de modelé dominant sur le dessin de mise en place, l'œuvre a été située au début des années 1450. En revanche, les deux versions gravées présentent surtout un dessin de

²¹ Pour la présence du Maître E.S. et de Nicolaus Gerhaert à Constance, cf. *Master E.S. Five hundred Anniversary Exhibition. op. cit.* (n. 2), introduction.

²² Cf. E. PANOFSKY, *op. cit.* (n. 17), II, figg. 322, 351 et 357.

²³ Cf. *Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. op. cit.* (n. 4), cat. n° 17, pp. 34-35.

²⁴ Le dessin à la plume est conservé au Cabinet des dessins du Louvre (inv. n° 18 838) ; un exemplaire de la version gravée L. 28 est conservé à Munich, Staatliche Graphische Sammlung (inv. n° 10 868) et de la version L. 29, à Berlin, Kupferstichkabinett SMPK (inv. n° 373-1) (cf. *Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. op. cit.* [n. 4], Abb. 14 et 15).

²⁵ Cf. M. LEHRS, *Über einige Zeichnungen des Meisters E.S.*, dans *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, XI (1890), pp. 79-87.



Fig. 8.
Maître E.S., *Baptême du Christ*, ca. 1450,
dessin à la plume, Paris, Louvre,
Cabinet des dessins, inv. n° 18 838.



Fig. 9.
Maître E.S., *Baptême du Christ* (L. 28), burin,
136 × 95 mm, Munich,
Staatliche Graphische Sammlung.



Fig. 10. Maître E.S., *Baptême du Christ* (L. 29), burin, 186 × 130 mm, Berlin, Kupferthek SMPK.

mise en place, aux contours acérés, alors que le dessin de modelé est succinct. Cette tendance s'affirmera dans les œuvres tardives du Maître; aussi, c'est parmi celles-ci que doivent être rangées les deux versions gravées du *Baptême*²⁶. Le Maître E.S. a apporté dans chaque burin des modifications par rapport à l'image dessinée ce qui a incité la critique à chercher quelles furent les sources d'inspiration du graveur au fur et à mesure de l'élaboration de la composition. Avec cet exemple, ce qui nous semble important de dégager, au-delà des modifications iconographiques de détails, c'est l'apport personnel du Maître E.S. dans la composition du baptême dont les versions qu'il donne constitueront un modèle pour les artistes sud-allemands de la génération suivante. Dans la disposition générale des figures auxquelles fait allusion l'épisode biblique, le Maître E.S. se conforme au type traditionnel tel qu'on le rencontre dans la grande tradition de l'enluminure franco-flamande, par exemple dans les *Petites Heures du Duc de Berry*²⁷; la miniature du *Baptême* y montre le Christ

²⁶ Parmi les gravures rangées au début de l'activité du Maître E.S. comptent notamment: *La Vierge au Rosaire sur un croissant de lune* (L. 62), *La Sibylle de Tibur et l'Empereur Auguste* (L. 192), *Le Martyre de sainte Barbe* (L. 162) (cf. Meister E.S. *Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. op. cit.* [n. 4], figg. 26,93 et 84).

²⁷ Les *Petites Heures du Duc de Berry* (Paris, Bibliothèque Nationale MS. lat. 18 014) ont vraisemblablement été exécutées par Jacquemart de Hesdin et son atelier vers 1380-1385 (cf. E. PANOFKY, *op. cit.* [n. 17], I, pp. 42-44, II, fig. 31).

debout dans le Jourdain où il est baptisé par saint Jean, alors que de l'autre côté se tient un ange portant les vêtements du Fils de Dieu. Par rapport au type en usage dans l'enluminure, on note des différences qui tendent à rapprocher également les œuvres du Maître E.S. de modèles issus de la peinture de chevalet. Parmi celles-ci, il semble que l'habitude, contractée par le Maître E.S. de couvrir d'un périzonium le Christ baptisé est courante dans les peintures sur panneaux de l'époque, destinées pour la plupart à illustrer les grands moments de la liturgie ou du dogme sur les autels, alors que dans les miniatures, le Christ se présente souvent de manière moins pudique, nu, arborant un geste de bénédiction de la main droite et voilant son sexe de l'autre. On ne connaît qu'un exemple, dans la peinture sur panneau, où le Christ est baptisé entièrement nu. Il s'agit du *Baptême du Christ* de Juan de Flandes, daté de l'extrême fin du XV^e siècle²⁸. En revanche, on le représente encore ainsi, tard dans le XV^e siècle dans l'enluminure ganto-brugeoise²⁹. Il serait curieux de penser que le Maître E.S. n'ait pas bénéficié de la même licence pour la représentation du Christ du Baptême sur des feuillets peu exposés aux yeux doctes et réprobateurs des théologiens ni même à la curiosité du public. Il est plus juste de penser que le graveur ait inclus dans sa composition des éléments issus de modèles différents. L'hétérogénéité des sources du Maître E.S. lui est par ailleurs caractéristique et elle s'expliquerait, selon l'avis d'Alan Shestack et d'Holm Bevers, par une «réception consciente de modèles étrangers»³⁰. Si l'on se tourne à présent vers le type du *Baptême* le plus fréquent dans la peinture sur panneau du XV^e siècle, à savoir celui répandu par Rogier Van der Weyden avec le *Baptême* du *Retable de saint Jean* (Berlin, Gemäldegalerie SMPK), d'autres analogies apparaissent avec une des deux versions gravées par le Maître E.S. dans les années 1460 (L. 29): outre la présence du périzonium, on y note le même geste du Baptiste qui bénit plutôt qu'il ne baptise; le Maître E.S. est revenu à une disposition frontale du Christ, à la différence du dessin et de l'autre version gravée (L. 28). De manière générale, le *Baptême* (L. 29) présente un caractère plus symbolique que souligne déjà l'attitude frontale du Christ, tourné vers le spectateur. Le Maître E.S. a représenté de surcroît les symboles de l'Ancien (Lune) et du Nouveau (Soleil) Testament ainsi que le livre des Évangiles dans la main de saint Jean; le visage du Christ est ceint d'un nimbe crucifère et des banderoles – peut-être destinées à porter un extrait des Écritures – viennent compléter la composition. Autant d'éléments qui apportent une plus haute valeur symbolique à la simple narration de l'épisode. Si ces modifications ne peuvent toutes s'expliquer par l'utilisation de modèles puisés dans

²⁸ Ce panneau, exécuté par Juan de Flandes vers 1496-1499, ferait partie du *Retable de saint Jean-Baptiste* de la Cartuja de Miraflores (cf. I. VANDEVIVERE, *Juan de Flandes* Cat. Exp. Musée universitaire de Louvain-la-Neuve 1985, cat. n°2, pp. 50-53 [Europalia Espagne 1985]).

²⁹ On en veut pour témoin la miniature du *Baptême du Christ* dans le Bréviaire *La Flora* (vers 1480-1490) (Naples, Bibliothèque Nationale fol. 104) (cf. J. COURCELLE-LADMIRANT, *Le Bréviaire dit «La Flora» de la Bibliothèque Nationale de Naples*, dans *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XX (1939), pp. 223 s.; fig. 10).

³⁰ Cf. A. SHESTACK, dans *Master E.S. Five hundred Anniversary Exhibition. op. cit.* (n. 2), introduction et H. BEVERS, dans *Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. op. cit.* (n. 4), p. 9.

l'enluminure franco-flamande ou parmi les œuvres de Rogier, ou même encore parmi celles de l'entourage de Konrad Witz — comme d'aucuns l'ont aussi suggéré³¹ —, on peut cependant y mesurer l'apport propre au graveur qui, au terme de plusieurs stades d'élaboration et en combinant des motifs issus de modèles variés, aboutit à une nouvelle composition. C'est dans cet aboutissement que réside l'intérêt de l'étude des sources et des influences, celui sur lequel nous devons nous pencher afin de dégager l'« originalité » de l'artiste. La postérité peut aussi nous éclairer sur ce qui, à l'époque, était « original » ou doté d'une valeur nouvelle aux yeux des contemporains. En effet, le graveur le plus doué et le plus imaginatif de la génération suivante, Martin Schongauer, à qui l'on doit aussi de nouvelles « idées » de composition et qui prenait le soin de choisir ses modèles parmi les plus grands, s'est fondé pour la composition de son *Baptême* (L. 8) sur la version au burin (L. 28) du Maître E.S. Dans cette dernière, le Christ n'est plus représenté frontalement mais dans une attitude de trois quarts, tourné vers saint Jean. Schongauer puisa cependant dans l'autre version gravée (L. 29) certains éléments tels que le livre des Évangiles, le nimbe crucifère et le geste de bénédiction du Baptiste. Ainsi s'est constitué, moyennant la contribution du Maître E.S., un type iconographique différent du *Baptême du Christ* que Schongauer allait diffuser dans les ateliers de peintres et de sculpteurs sud-allemands et qui allait rivaliser, dans ces contrées, avec le type flamand de Rogier³³.

*
* *

Ce tour rapide des filiations qui peuvent exister entre la gravure d'une part, la sculpture et la peinture d'autre part, a permis de préciser plusieurs types de liens qui unissent entre elles des formes d'expression étrangères. Ces types, nous pensons pouvoir les ranger globalement dans trois groupes : celui des *copies exactes* et de tout autre image de reproduction qui se veut absolument fidèle à son modèle ; celui des *copies interprétatives*, dans lesquelles il est possible de reconnaître, au travers de l'apport personnel du copiste, la structure et l'idée même du modèle ; enfin, un troisième groupe où les filiations sont floues ou parfois sensibles dans la reprise de détails ponctuels, filiations qui résultent plus d'une influence au sens large que de la copie au sens strict. Si une part — encore restreinte — de la gravure primitive peut être rangée dans le groupe des *copies exactes*, il nous semble qu'une autre partie importante relève de la *copie interprétative* et, dans cette catégorie, la gravure gagnerait à être davantage étudiée pour sa contribution à la création artistique³⁴.

³¹ Cf. L. FISCHER, *Werk und Name des Meisters von 1445*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XIII (1950), pp. 105-124 ; IDEM, *Oberrheinischer Malerei im Spiegel des frühen Kupferstichs*, dans *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, N.F. I (1947), pp. 23-38.

³² Cf. J. BAUM, *Martin Schongauer* (Vienne 1948), fig. 27.

³³ Pour la reprise de la gravure de Schongauer par un élève de Veit Stoss, cf. *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300-1550*. Cat. Exp. Metropolitan Museum of Art New York et Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1986 (Munich 1986), cat. n° 88, pp. 326-237.

³⁴ C'est avec ce dessein que nous nous proposons d'entamer dès à présent des recherches dans le cadre d'une thèse de doctorat.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

BERLIN, Staatliche Museen (Foto Jörg P. Anders), Kupferstichkabinett: ill. 3,6,10; Skulpturengalerie: ill. 4.

BERN, Stadtbibliothek: ill. 1.

PARIS, Louvre, Cabinet des dessins. cliché R.M.N.: ill. 8.

MÜNCHEN, Staatliche Graphische Sammlung (E. Seehuber, A. Wanner): ill. 9. 5, 7.

WINTERTHUR, Oskar Reinhart Sammlung: ill. 2.

LE RETABLE FLAMAND DE SKEPPTUNA (SUÈDE). L'ATTRIBUTION DES PEINTURES *

CECILIA ENGELLAU-GULLANDER

Le début du XVI^e siècle a vu fleurir dans les Pays-Bas du Sud la production de retables polychromés. Ces retables, dits retables de mystère, sont empreints d'un charme populaire et d'un sens dramatique très vif ; les scènes sculptées de leur caisse et les peintures de leurs volets représentent la Passion du Christ, ainsi que des scènes de son enfance ou de celle de la Vierge Marie. Leur production était surtout destinée à l'exportation, et ils seront diffusés tant dans le Nord que dans le Sud de l'Europe. La Suède devait pour sa part en importer un très grand nombre et, par un heureux concours de circonstances, 38 retables complets y ont été conservés jusqu'à nos jours¹. Ils se trouvent principalement dans les églises de campagne situées dans les provinces qui entourent le lac Mälard, et la plupart d'entre eux occupent encore aujourd'hui l'emplacement qui leur avait été donné il y a près de cinq cents ans. Parmi ceux-ci figure le retable qui orne l'autel de l'église de Skepptuna dans la province d'Uppland (fig. 1-2). Il est d'une excellente qualité artistique, notamment pour les scènes sculptées des niches de la caisse, dont la conservation est remarquable². Le retable appartient à une période tardive de retables de la Passion³ dont la suite

* Je remercie chaleureusement la Fondation Petra et Karl Erik Hedborg pour leur contribution à la traduction française de cet article.

¹ A. ANDERSSON, *Medieval Wooden Sculpture in Sweden*, vol. III, Stockholm, 1980, p. 185 et C. PÉRIER-D'ETEREN, *Les volets peints des retables suédois conservés en Suède et le rayonnement de Colyn de Coter*, Académie Royale des Lettres, d'Histoire et des Antiquités, Stockholm, 1984.

² Le conservateur Ingrid Hemgren, après avoir examiné la polychromie des sculptures et les peintures des volets, abonde dans ce sens. Un travail de nettoyage a commencé et a dégagé sous la couche de crasse sombre une polychromie presque intacte.

³ Le plus ancien retable de la Passion originaire des Pays-Bas du Sud et conservé en Suède est le retable du maître-autel de la cathédrale de Strängnäs (voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, 1984, p. 19-32). Il provient de Bruxelles et a été daté de 1480-1490. Il a vraisemblablement été commandé pendant le ministère de l'évêque Cordt Rogge, entre 1479 et 1501. La génération suivante date du tournant du siècle et compte en particulier les retables de Strängnäs II, de Veckholm et de Villberga. Appartiennent à la dernière génération, entre 1510-1515, ceux de Jäder et Skepptuna. Entre ces deux générations, on peut remarquer une évolution très nette de la construction de l'espace, la représentation des personnages et la séquence des tableaux.

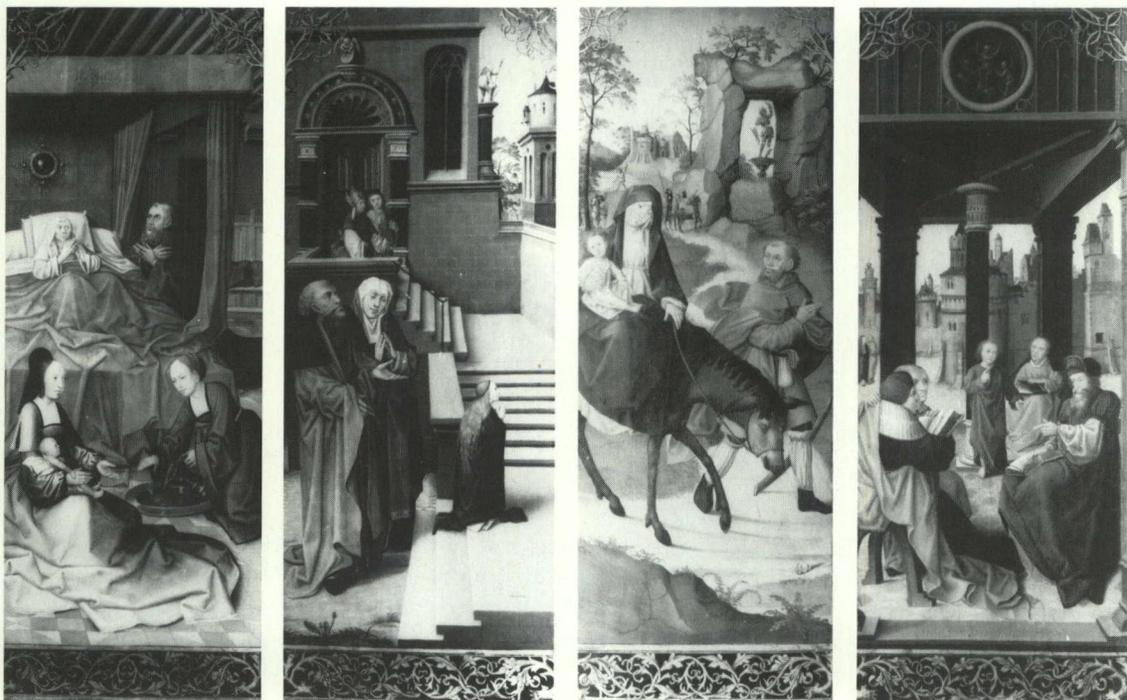


Fig. 1. *La Naissance de la Vierge, la Présentation de la Vierge au temple* (volets intérieurs à gauche), *la Fuite en Égypte* et *Jésus dans le temple à l'âge de douze ans* (volets intérieurs à droite) (Copyright ACL, Bruxelles).

de tableaux est en partie consacrée au drame du Golgotha, mais décrit aussi l'enfance de la Vierge Marie et de Jésus.

Il a jusqu'ici peu retenu l'attention des érudits. Aussi bien l'iconographie, assez originale, que la technique d'exécution des peintures des volets seront examinées d'une manière approfondie dans cet article. Le but sera d'éclairer la provenance éventuelle du retable et de cerner la personnalité du maître des volets peints.

Deux des trois maîtres du retable

Le retable de Skepptuna fut réalisé à Bruxelles⁴ au cours des deux premières décennies du XVI^e siècle. Les scènes sculptées de la caisse ont été attribuées

⁴ Bruxelles était le premier centre de production des retables flamands. Cette fabrication avait un caractère artisanal et les retables se caractérisent en règle générale par une bonne qualité artistique. À partir du tournant du siècle, vers 1500, la production anversoise va devenir prépondérante. Anvers devient alors la première ville portuaire d'Europe avec une intense activité commerciale et culturelle. La production de retables prend ici un caractère plus industriel, ce qui aura une influence défavorable sur la qualité artistique, tout comme sur l'exécution technique. L'on trouve cependant plusieurs exceptions à cette évolution générale, notamment le retable du maître-autel de la cathédrale de Västerås.



Fig. 2. *La Décollation de saint Jean-Baptiste, la Danse de Salomé* (volets extérieurs à gauche), *le Repas chez Simon le Pharisien et le Repas chez Simon le Lépreux* (volets extérieurs à droite) (Copyright ACL, Bruxelles).

par Roosval à Jan II Borman, maître bruxellois de grand renom⁵. Il travailla à Bruxelles au début du XVI^e siècle et appartient vraisemblablement à la célèbre famille de sculpteurs Borman, dont les deux maîtres les plus éminents sont Jan I et Pasquier⁶. Dans sa thèse datée de 1903, Roosval regroupe un certain nombre de retables conservés en Suède, dont les scènes sculptées sont attribuées à ce maître. Dans une étude ultérieure, datée de 1933, il y ajoutera le retable de Skepptuna⁷.

C'est par sa signature que nous connaissons le nom d'un autre maître qui a également travaillé à l'exécution du retable; dans la niche centrale de la

⁵ Une retable était l'œuvre de plusieurs artisans; chacun d'eux était responsable d'un domaine particulier: le sculpteur des sculptures, le doreur de la dorure, le peintre de l'exécution des volets et le huchier de la menuiserie même du retable. C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, 1984, p. 100 et s.

⁶ B. D'HAINAUT-ZVENY, *La Dynastie Borreman (XV^e-XVI^e s.). Crayon généalogique et analyse comparative des personnalités artistiques dans Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Bruxelles, V, 1983, p. 47-51.

⁷ J. ROOSVAL, *Retables d'origine néerlandaise dans les pays nordiques* dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, Bruxelles, III, 2, 1933, p. 143.

caisse on peut lire en effet sur le bord du manteau de la Vierge : «*CORNELIS SCHENIER BRUESEL*». Il règne autour de ce maître une certaine confusion portant sur sa contribution à l'œuvre et sur sa véritable identité. On lui a attribué les peintures des volets, mais on l'a également considéré comme responsable de la dorure et de la polychromie des sculptures. Roosval lui attribue cette dernière⁸ et, compte tenu de l'emplacement de la signature sur l'une des sculptures, cela reste la conclusion la plus vraisemblable.

Le problème posé par l'identité de ce maître a pour origine la probable existence de deux Cornelis van Coninxlo surnommés Schenier ou Scernier travaillant simultanément à Bruxelles à l'époque de la création du retable. Cornelis I est connu par un grand nombre d'indications d'archives. Il a certainement réalisé des travaux de dorure et de peinture entre 1498 et 1511/12⁹ et il est mort en 1519¹⁰. On rencontre le nom de Cornelis pour la première fois sur le panneau d'«*ANNE ET JOACHIM*» conservé aux Musées royaux des Beaux Arts de Bruxelles, daté de 1526 et portant la signature *CORNELIS VA CONIXLO SCERNIER*. C'est en s'appuyant sur ce qui reste de la production de Cornelis II que l'on a pu lui attribuer ce panneau. Par la suite, son nom apparaît à plusieurs reprises jusqu'aux environs de 1560¹¹. Ce maître semble avoir eu des activités multiples : il collabora, entre autres, avec Pasquier Borman en 1529-30 et participa à plusieurs reprises à la décoration de la Chapelle de la Sainte Croix à Sainte-Gudule.

À l'occasion des recherches antérieures, l'attribution des volets du retable à l'un ou l'autre de ces Cornelis a été discutée¹². Je considère que le facteur temps parle plutôt en faveur de Cornelis I ; à l'époque de la création du retable, en 1510-1515, il semble avoir été un maître établi et recherché¹³ et avait encore environ dix années devant lui. Cornelis II apparaît seulement en 1526, c'est-à-dire environ dix ans plus tard. Sa collaboration avec Pasquier Borman en 1529-30 porte aussi à croire qu'il appartient plutôt à une génération de maî-

⁸ J. ROOSVAL, *op. cit.*, 1933, p. 143.

⁹ U. THIEME et F. BECKER, *Allgemeines Lexikon des Bildenden Künstler*, vol. VII, Leipzig, 1912, p. 305 ; J. MAQUET-TOMBU, *Bernard van Orley et son entourage dans Bernard van Orley*, Bruxelles, 1943, p. 161.

¹⁰ D. FARMER, *Bernard van Orley of Bruxelles*, thèse de doctorat à l'université de Princeton, Princeton, 1981, p. 222 et p. 241, note 43.

¹¹ U. THIEME et F. BECKER, *op. cit.*, VII, 1912, p. 305 ; J. MAQUET-TOMBU, *op. cit.*, 1943, p. 161.

¹² J. ROOSVAL, *op. cit.*, 1933, p. 143 ; D. FARMER, *op. cit.*, p. 224. Roosval considère que le maître est Cornelis I, sans justifier son point de vue. Farmer, en revanche, y reconnaît Cornelis II, du fait que celui-ci aurait exécuté des travaux similaires. Par les archives, on sait cependant que des travaux semblables ont également été effectués par Cornelis I.

¹³ En 1511/12, des peintures pour un retable comportant des scènes de la légende de sainte Anne ont été payées à la suite d'une commande pour le monastère des Bénédictins de Forest à Bruxelles. J. MAQUET-TOMBU, *Les van Coninxlo et les abbayes bénédictines dans Apollo*, Bruxelles, 1943, p. 16.

tres plus jeunes¹⁴. Les autres maîtres du retable de Skepptuna¹⁵ sont par contre d'une génération un peu antérieure, et leurs activités principales se situent durant les deux premières décennies du XVI^e siècle, comme pour Cornelis I.

La provenance du retable

La provenance du retable n'est pas attestée. Selon les sources d'archives, il figure dans l'église de Skepptuna depuis la fin du XVII^e siècle¹⁶. Ni son histoire antérieure ni les circonstances dans lesquelles il y a été placé ne sont connues. Les deux groupes de donateurs sur les faces externes de la prédelle sont vraisemblablement les commanditaires du retable. On a émis l'hypothèse selon laquelle il s'agirait des représentants d'une confrérie de sainte Catherine¹⁷. La suite de tableaux sur les faces externes du retable l'infirme.

À mon avis, le retable bruxellois de l'église de Jäder constitue une source de comparaison. Les deux retables présentent en effet une suite de tableaux presque identique, comportant, par exemple, une représentation rare de Marie-Madeleine. Comme l'iconographie du retable de Jäder a permis d'atteindre certaines conclusions concernant son origine¹⁸. On pourrait les étendre au retable de Skepptuna.

L'iconographie

Le retable de Skepptuna est un retable de la Passion comportant des scènes de l'enfance de la Vierge et de Jésus, ainsi que du drame du Golgotha. Le retable ouvert (fig. 1) montre à partir de la gauche : *la Naissance de la Vierge, la Présentation de la Vierge au temple, le Mariage de Marie, la Nativité, l'Adoration des Mages, la Fuite en Égypte et Jésus à l'âge de douze ans parmi les docteurs*. Dans la caisse, d'autres scènes à une échelle plus petite ont été placées dans la structure architecturale supérieure : *l'Annonciation et la Visitation* dans la niche de gauche, et dans celle de droite, *la Présentation au temple*

¹⁴ On a attribué à Pasquier Borman les sculptures des deux retables flamands de Skånåla (aujourd'hui conservé dans la cathédrale d'Uppsala) et de Sala. ROOSVAL, 1933, p. 147. La forme extérieure des deux retables, leur taille, la typologie de la caisse, la composition des volets et également le type de suite de tableaux constituent autant de raisons pour qualifier ces deux retables de « hors série », Borchgrave d'Altena a qualifié ainsi le retable de Sala ; J. BORCHGRAVE D'ALTENA, *Les retables brabançons conservés en Suède*, Bruxelles, 1948, p. 72. Les deux retables montrent une évolution après la troisième génération de 1510-15 (voir note 1), et le style des peintures nous fait choisir la datation 1520-25. Pasquier Borman montre donc une grande activité dans les années 1520.

¹⁵ Je me réfère ici au sculpteur Jan II Borman. ROOSVAL, *op. cit.*, 1933, p. 142, et au peintre qui sera présenté ultérieurement dans cet article.

¹⁶ *Sveriges kyrkor; Uppland*, vol. IV, Stockholm, 1920, p. 235.

¹⁷ *Ibidem*, p. 235.

¹⁸ C. ENGELLAU-GULLANDER, *Det flamländska altarskåpet i Jäders kyrka - ett krigsbyte eller ej?* dans *Fornvännen*, 1987, p. 107.

et la Circoncision. La prédelle représente la *Passion* avec l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, les *Marchands chassés du temple*, le *Lavement des pieds*, la *Cène*, *Jésus à Gethsémanie*, l'*Arrestation de Jésus* et *Jésus devant Pilate*. L'histoire de la Passion continue sur les volets supérieurs et dans la niche centrale avec le *Portement de Croix*, la *Crucifixion* et la *Lamentation*. Les faces externes des volets représentent deux scènes tirées des vies de Jean-Baptiste et de Marie-Madeleine. À gauche, l'on voit la *Décollation de Jean-Baptiste* et la *Danse de Salomé* et à droite deux versions du *Repas chez Simon* (fig. 2); d'abord le *Repas chez Simon le Pharisien*, tiré de l'Évangile selon Luc (7:36-50), avec la pécheresse Marie-Madeleine agenouillée oignant les pieds de Jésus; en second lieu, le *Repas chez Simon le Lépreux* tiré de Matthieu (26:6-13) et Marc (14:3-9), où Marie, la sœur de Lazare et de Marthe, ici assimilée à la Marie-Madeleine, répand l'huile sur la tête de Jésus.

L'extérieur du retable est donc consacré à Jean-Baptiste et à Marie-Madeleine. Ces deux saints sont devenus les principaux symboles de pénitence dans la doctrine chrétienne, le premier en sa qualité de grand prêcheur exhortant à la pénitence¹⁹ et la dernière en sa qualité de grande pénitente²⁰.

La rencontre du Sauveur et de Marie-Madeleine dans la maison de Simon est relatée de façon contradictoire dans la littérature. Il en existe, dans les évangiles, quatre versions différentes²¹ et les opinions divergent sur plusieurs points²². Cependant, au Moyen Âge, l'image de cette sainte devient plus cohérente, en particulier sous l'influence d'Augustin. Elle est alors présentée comme la pécheresse Marie-Madeleine, sœur de Lazare et de Marthe, et l'événement est appelé *le Repas chez Simon*²³.

L'image contradictoire que l'on avait de cette sainte se perpétuera cependant dans l'art du Moyen Âge et sera à l'origine de deux versions différentes du motif. Dans l'une, Marie-Madeleine à genoux oint les pieds de Jésus, ce qui constitue la version la plus fréquente. Dans l'autre, elle se trouve aux côtés de Jésus et répand du nard sur sa tête. Cette version est moins fréquente, et plus rare encore est la représentation double que l'on trouve sur le retable de Skepptuna. Au Moyen Âge cependant, une différence d'interprétation de ces deux scènes se développera, la sainte oignant dans une version les pieds de Jésus, et dans l'autre sa tête. La première illustre Marie-Madeleine la pécheresse, la seconde la pénitente après sa conversion²⁴. La même interprétation peut vraisemblablement s'appliquer à la double représentation de l'extérieur des volets du retable de Skepptuna, qui trouve ainsi une explication logique.

¹⁹ L. RÉAU, *Iconographie de l'Art chrétien*, vol. II, 1^{re} part., Paris, 1956, p. 431 et s.

²⁰ L. RÉAU, *op. cit.*, vol. II, 2^e part., p. 846 et s.

²¹ Matthieu (26 : 6-13); Marc (14 : 3-9); Luc (7 : 36-50); Jean (12 : 1-7).

²² Qui était Marie-Madeleine — une simple pécheresse, ou la sœur de Lazare et de Marthe? Comment a-t-elle répandu l'huile sur les pieds de Jésus, ou sur sa tête? Où s'est produit l'événement — dans la maison de Simon le Pharisien, ou à Béthanie dans la maison de Simon le Lépreux? Qui a accusé Marie-Madeleine de prodigalité — Judas ou Simon?

²³ F. DAHLBY, *De heliga tecknens hemlighet*, Stockholm, 1963, p. 172.

²⁴ M. DELPIERRE, *L'Iconographie de la Ste Marie-Madeleine dans l'art français de l'époque romane à la fin du XVI^e siècle*, thèse de doctorat à l'École du Louvre, Paris, 1947, p. 3.

L'extérieur de la prédelle porte une représentation de l'*Intercession de Marie et Jésus-Christ*. Dieu le Père se trouve au centre, à gauche le Christ est à genoux sur la croix et à droite la Vierge : derrière elle, Marie-Madeleine et Jean-Baptiste sont à genoux. L'origine littéraire de ce motif remonte à un sermon du XII^e siècle par Arnaud de Chartres, abbé de Bonneval²⁵. Ce n'est cependant que vers la fin du Moyen Âge, sous l'influence du *Speculum humanae salvationis* du début du XIV^e siècle, que ce motif devient plus courant²⁶. Au chapitre XXXIX, il est écrit : « Jhesu Crist moustre a son père les traces de ses playes, et la Vierge Marie moustre a son fils les mammelles dont elle l'a allaitié ». La scène mentionnée dans le texte est une prière d'intercession pour l'humanité devant Dieu le Père, en vue de l'imminence du Jugement Dernier. Pour atténuer la colère de Dieu, le Christ lui montre les plaies de la Passion et Marie montre au Fils le sein maternel qui l'a nourri.

L'origine du motif est la *Déisis* byzantine où Jean-Baptiste et la Vierge intercèdent pour l'humanité. À partir de cette tradition picturale se développera au Moyen Âge le motif de l'*Intercession de Marie et Jésus Christ*. Par la représentation du Christ au lieu de Jean-Baptiste, il est fait référence à la Passion et au sacrifice du Christ. Ce motif est très répandu dans l'art flamand durant le Bas Moyen Âge. Il l'est cependant encore plus dans l'art allemand, grâce à la très grande diffusion du *Speculum* en Allemagne²⁷. La représentation de ce thème est toutefois un peu différente dans l'art de ces deux régions. Dans la peinture flamande, le Christ est le plus souvent à genoux sur un poteau de flagellation. On trouve de cette version une série d'exemples datant de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle²⁸. Il existe aussi une version où le Christ est à genoux, avec ou sans le poteau de flagellation sur le sol, et où il porte la croix dans ses bras²⁹. Dans l'art allemand cependant, la tradition picturale de ce motif est autre. L'explication réside vraisemblablement dans l'exécution différente que l'on trouve dans les nombreuses éditions du *Speculum*. Dans ces gravures, le Christ est le plus souvent représenté à genoux sur la croix. Compte tenu de la diffusion du *Speculum* dans l'Allemagne de la fin du Moyen Âge, il est probable que la forme donnée au motif dans les gravures de ce texte aura montré le chemin à d'autres formes d'art³⁰. La conclusion est donc que la version du Christ à genoux sur la croix appartiendrait plutôt à l'art allemand,

²⁵ H. ADHÉMAR, *Les primitifs flamands*, 1. Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, vol. I, Bruxelles, 1961, p. 91.

²⁶ L. RÉAU, *op. cit.*, tome II, 2^e part., p. 122.

²⁷ J. LUTZ et P. PERDRIZET, *Speculum Humanae Salvationis*, texte critique, traduction inédite de Jean Mielot (1448), *Les sources et l'influence iconographique principalement sur l'art alsacien du XIV^e siècle*, Mulhouse, 1907, p. 295.

²⁸ H. ADHÉMAR, *op. cit.*, p. 92.

²⁹ On trouve ce type de représentation sur deux retables flamands, à Strängnäs II et sur l'autel de la Passion de Gheel en Belgique. Là, il est divisé, sur les faces internes de la paire de volets supérieurs du retable, système de représentation que l'on considère comme remontant à la première figuration de ce motif. I. SWARTLING, *Maria som förbedjerska dans Från Gästrikland*, 1963, p. 50.

³⁰ J. LUTZ et P. PERDRIZET, *op. cit.*, p. 295.

observation importante pour ce qui est de la provenance du retable de Skepptuna, puisque c'est la version avec la croix qui figure sur la prédelle.

Les commanditaires du retable

Sur les côtés extérieurs de la prédelle sont représentés deux groupes de donateurs, encadrant le motif de *l'Intercession de Marie et Jésus Christ*. Selon toute vraisemblance, il s'agit des commanditaires du retable. Compte tenu de l'iconographie des côtés extérieurs dont le thème central est la pénitence, il est possible que le groupe féminin de droite appartienne à l'ordre des pénitentes de Marie-Madeleine. C'est un ordre créé durant le Haut Moyen Âge à l'initiative de l'Église, pour lutter contre le développement de la prostitution³¹. Cet ordre deviendra particulièrement influent et important en Allemagne, les modifications intervenues dans la société allemande favorisant à un haut degré cette pratique. La rapide croissance des villes, conséquence de l'accroissement du commerce, est un des facteurs en cause. Vers la fin du XIII^e siècle, cet ordre s'unit à celui des frères prêcheurs, les Dominicains³². Au XIV^e et au XV^e siècles, ils travaillaient pour ces femmes perdues, les hommes («*Reuer*»), allant vers elles sur le terrain, et les femmes («*Reuerinnen*»), les prenant en charge.

En conclusion, on peut dire que se côtoient plusieurs aspects dans l'iconographie des volets du retable qui trouvent un ancrage dans la société allemande du Moyen Âge et un rapprochement avec sa tradition picturale. Tout porte à croire que le retable de Skepptuna (comme le retable de Jäder) a pu être destiné à l'origine à une exportation vers l'Allemagne. Il a peut-être été commandé par les deux groupes de donateurs dont les saints patrons étaient Jean-Baptiste et Marie-Madeleine pour orner un autel ou une chapelle consacrée à ces deux saints³³.

Style et technique des peintures des volets

Sur les retables d'origine bruxelloise conservés et contemporains de celui de Skepptuna, la composition globale est la plupart du temps symétrique³⁴. Elle reflète une harmonie de forme et de couleur, d'une part entre la caisse et les volets, et d'autre part entre les volets eux-mêmes. La composition des scènes à personnages de la caisse est en règle générale frontale, souvent enca-

³¹ A. SIMON, *L'Ordre des Pénitentes de Ste Marie-Madeleine en Allemagne au XIII^e siècle*, thèse de doctorat à l'université de Fribourg (Suisse), Freiburg, 1918, p. 3.

³² *Ibidem*, p. 92.

³³ Les conclusions concernant une éventuelle provenance sont parallèles aux discussions menées sur la provenance du retable de Jäder, conservé dans l'église de Jäder, abritant la tombe d'Axel Oxenstierna où il a été installé en 1656 : C. ENGELLAU-GULLANDER, *op. cit.*, p. 94. Le lien entre cet homme d'État et l'iconographie ferait pencher pour un butin de la guerre de Trente Ans et rien ne dément une thèse analogue pour le retable de Skepptuna.

³⁴ C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, 1984, p. 119 et s.

drée d'une composition diagonale pour les peintures des volets³⁵. Cette dernière peut être reflétée à l'envers, comme dans un miroir, ou parallèle, l'équilibre symétrique étant cependant en général maintenu³⁶.

En revanche, la composition des peintures du retable de Skepptuna ne possède pas cette harmonie ; les rapports internes entre les différentes représentations sont imparfaites, que le retable soit fermé ou ouvert. La composition des faces des volets n'est pas symétrique. Une comparaison entre les deux volets extérieurs fait apparaître cette imperfection : *la Naissance de la Vierge* à gauche et *Jésus à l'âge de douze ans parmi les docteurs* à droite (fig. 1). À gauche, la composition est construite en diagonale et le champ de l'image appartient à un contexte spatial plus vaste ; à droite, la composition est frontale et le champ de l'image fermé.

La composition d'ensemble de la suite d'images des faces externes des volets pêche par la même absence de cohérence (fig. 2). Ainsi la scène à gauche est mal intégrée à la composition horizontale, car sa propre composition verticale tranche de façon sensible avec les trois autres scènes. De plus, dans ces trois scènes, la perspective varie, tout comme la hauteur de la ligne de l'horizon et la forme donnée aux marches d'escalier du premier plan. En conclusion, on peut dire que les faces internes et extérieures du retable de Skepptuna pèchent par asymétrie. Ces deux suites d'images sont, à différents égards, incohérentes et mal articulées.

Le style des personnages est empreint d'une certaine raideur. Leurs mouvements sont retenus et saccadés. La légère torsion du corps de Salomé manifeste des lignes relevant du gothique tardif. Les formes se caractérisent par ailleurs par leur plasticité. Le drapé des vêtements est richement exécuté et le dessin des plis est calme. Les femmes ont des cheveux à l'implantation haute et des yeux étroitement fendus (fig. 3). La tête est parfois penchée de côté et les visages sont en général inexpressifs. Les hommes ont une tête au sommet plat, un menton protubérant et les commissures des lèvres tombantes. Leur apparence est souvent sévère et leurs barbes échanquées frisent en petites boucles ; la conque de l'oreille est assez grande et triangulaire (fig. 3,4). Vus de profil, les traits des visages des hommes et des femmes sont fuyants (fig. 5). Les mains aux doigts noueux sont un peu raides (fig. 6).

L'exécution repose sur une technique de peinture où l'on applique d'abord les clairs pour approfondir ensuite les sombres par des glacis ou de minces cou-

³⁵ Sur la paire de volets située à gauche de la huche sculptée, l'oblique peut relier l'arrière-plan à gauche au premier plan à droite, cette organisation se trouvant bien entendu inversée sur les volets de droite. L'angle de cette oblique peut être accentué sur les volets extérieurs et moins accentué sur les volets intérieurs, de façon à créer une transition vers la composition frontale de la huche. Cette transition peut se poursuivre subtilement vers la partie plus monochrome de la huche, sur le plan non seulement de la forme mais aussi de la couleur.

³⁶ On trouve couramment sur les retables conservés un remplissage sculpté et doré qui encadre les peintures en haut et en bas. Cet élément accentue l'impression d'une suite d'images ininterrompue. Par ailleurs sa plasticité assure la transition vers la structure architecturale de la caisse et renforce ainsi l'apparente unité de l'ensemble.



Fig. 3. *Joachim et Anne*. Détail de la Présentation de la Vierge (Photos de l'auteur).

Fig. 4. *Joseph*. Détail de la Fuite en Égypte.





Fig. 5. *Marie*. Détail de la Présentation de la Vierge.

Fig. 6. *La main de Joseph*. Détail de la Fuite en Égypte.



ches de peinture. L'écriture présente un aspect graphique un peu dur. Un cerne net de contours d'un ton plus sombre dans les carnations indique les traits des visages et souligne sourcils et pupilles, ce qui donne aux yeux un regard fixe. Ce cerne est aussi très net dans le dessin des vêtements où il délimite les différentes formes tandis que des rehauts graphiques sont sensibles dans les boucles des cheveux et la structure des barbes. L'exécution des personnages d'avant-plan est en général soigné, tandis que les scènes de l'arrière-plan et les détails architecturaux sont exécutés plus sommairement.

Recherches antérieures

Dans les travaux antérieurs, les scènes sculptées de la caisse du retable de Skepptuna ont été étudiées et la signature a été relevée dans la niche centrale. Par contre, les peintures n'ont été commentées qu'incidemment. Roosval écrit : «Elles rappellent le style de Jan van Coninxlo, mais l'exécution est un peu plus grossière»³⁷. Il situe vers 1514-20 la date d'exécution des sculptures et des peintures, en s'appuyant sur le retable de l'église de Jäder daté de 1514. Borchgrave d'Altena souligne aussi la ressemblance du retable avec celui de Jäder, sans mentionner les peintures. Il abonde dans le sens de Roosval quant à l'attribution des sculptures de la caisse à l'atelier de Jan II Borman et signale la ressemblance de la niche centrale avec celle du retable de Saluces conservé à Bruxelles. Il donne cependant pour la caisse une date un peu antérieure à celle de Roosval, c'est-à-dire 1500-1515³⁸. Farmer s'oppose à Roosval quand celui-ci considère que le style de la peinture rappelle celui de Jan van Coninxlo à Jäder. Cependant, comme Roosval, il considère que l'exécution technique est plus grossière³⁹.

Je partage l'opinion de Farmer ; le style aussi bien que l'exécution technique des peintures du retable de Skepptuna diffèrent d'avec le retable de Jäder. À Jäder les formes sont plus plastiques, la description de l'anatomie est plus sûre et les mouvements sont plus souples. La morphologie et l'exécution des visages sont aussi différents. Un certain pittoresque est présent, sans le caractère dur et un peu sec de l'écriture qui caractérise la peinture du retable de Skepptuna. Ces différences entre les peintures nous autorisent à écarter Jan van Coninxlo⁴⁰ comme le maître des peintures du retable de Skepptuna.

³⁷ J. ROOSVAL, *op. cit.*, 1933, p. 143. Les rapports entre Jan et Cornelis ne sont pas encore tirés au clair. Ont-ils des liens de famille ou partagent-ils seulement une origine commune, celle de la ville de Koningslo, au nord de Bruxelles ?

³⁸ J. BORCHGRAVE D'ALTENA, *op. cit.*, p. 52.

³⁹ D. FARMER, *op. cit.*, p. 223.

⁴⁰ Ce maître constitue le sujet de ma thèse de doctorat intitulée : « Jan van Coninxlo, Maître à Bruxelles durant la première moitié du 16^e siècle ».



Fig. 7. Le retable de Jäder (volets intérieurs). *Naissance de la Vierge, Présentation au Temple, Fuite en Égypte et Jésus et les Docteurs* (Copyright ACL, Bruxelles).

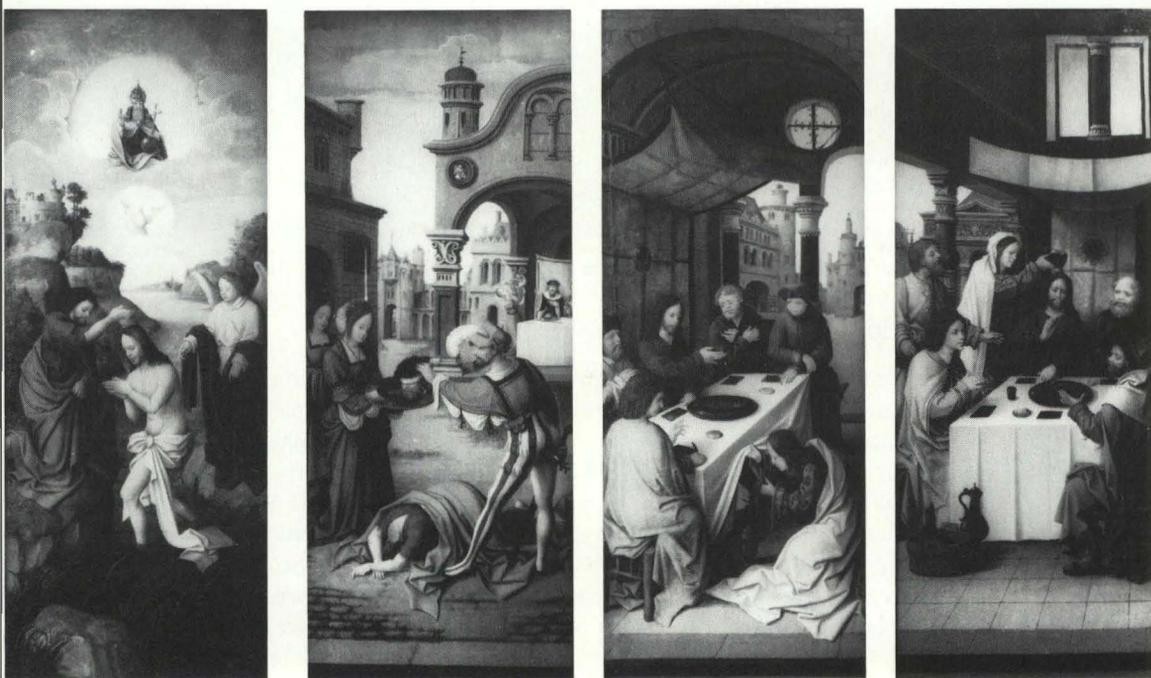


Fig. 8. Le retable de Jäder (volets extérieurs). *Baptême et Décollation de saint Jean-Baptiste, Repas chez Simon le Pharisien et Simon le Lépreux* (Copyright ACL, Bruxelles).

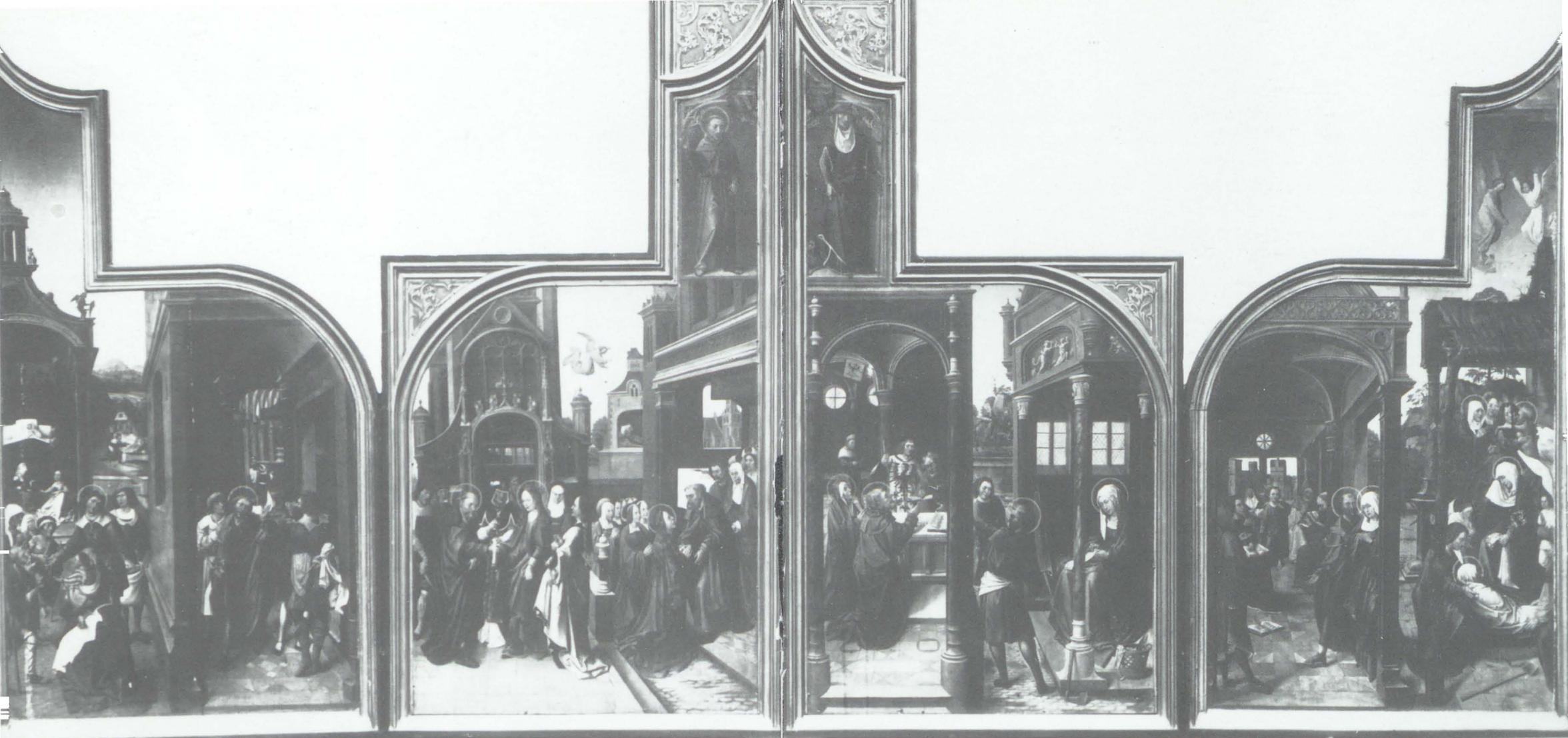


Fig. 9. Le retable de Saluces. Volets extérieurs ouverts. (Copyright ACL, Bruxelles)

Une comparaison avec les peintures du retable de Jäder

Les retables de Jäder et de Skepptuna présentent, comme nous l'avons déjà fait remarquer, une suite d'images presque identique. Les peintures du retable de Jäder sont datées de 1514 et montrent à plusieurs égards une qualité artistique supérieure. Les premiers chercheurs sont donc arrivés à la conclusion qu'il a précédé et sans doute servi de modèle à celui de Skepptuna. En comparaison avec celui de Skepptuna, il présente un caractère harmonieux et homogène (fig. 7,8). La composition d'ensemble des volets peints tant sur les côtés intérieurs qu'extérieurs est symétrique et il existe un lien étroit entre la forme et le contenu. Ce dernier est particulièrement évident sur les volets extérieurs dont la composition claire, *le Baptême de Jésus* à gauche et *le Repas chez Simon le Lépreux* à droite, souligne nettement le contenu symbolique. Le thème central de la prière et de la pénitence est figuré dans des scènes tirées

des vies de Jean-Baptiste et Marie-Madeleine. Tous deux ont témoigné de la divinité du Christ, l'un par le baptême et l'autre par l'onction royale qui prélude au drame du Golgotha, apogée de son sacrifice. Dans l'image, cela est figuré par le mouvement de la main de saint Jean-Baptiste à gauche, répété par Marie-Madeleine, à droite. Conformément à la conception médiévale, l'histoire de la Passion du Christ est ainsi annoncée sur les revers et confirmée sur les faces intérieures de la prédelle, dans la caisse sculptée et sur les côtés intérieurs de la paire des volets hauts.

Cette homogénéité, tout comme l'articulation entre la forme et le contenu, ont disparu dans le retable de Skepptuna: composition décousue des suites d'images des faces internes et externes et changement de l'iconographie des faces extérieures (fig. 8). La suppression de la scène du *Baptême de Jésus*, qui

figure à gauche du retable de Jäder, fait disparaître l'allusion symbolique à la Passion du Christ et la correspondance entre les représentations iconographiques des volets intérieurs et extérieurs.

Les peintures du retable de Skepptuna ont donc été modifiées et simplifiées à bien des égards par rapport à celles du retable de Jäder. Il y a encore d'autres différences entre les deux retables : la forme donnée au champ de l'image et le style des personnages. À l'intérieur comme à l'extérieur des volets on trouve des exemples de champs d'images fermés (fig. 1), construction ancienne de l'espace, plutôt reliée à des développements du début du XVI^e siècle⁴¹. La raideur des personnages et leurs mouvements saccadés donnent aussi à croire que le maître appartient à une génération d'artistes ayant travaillé surtout au début du XVI^e siècle. Les influences de la renaissance italienne ne sont pas encore vraiment sensibles. La comparaison avec les peintures du retable de Jäder révèle à mon avis l'intervention d'un maître secondaire qui appartient à une génération d'artistes antérieure à celle de Jan van Coninxlo.

Le retable de Saluces

Il existe cependant un autre retable flamand dont les peintures sont importantes pour cerner de plus près la personnalité du maître des peintures du retable de Skepptuna. Il s'agit du retable de Saluces, aujourd'hui conservé au Musée communal de Bruxelles. Cette œuvre, commandée par la famille italienne Pensa di Mondovi, était destinée à l'origine à l'église Saint-François, à Chieri près de Turin⁴². Elle appartient au groupe dit des retables de Marie⁴³ et ses sculptures ont été attribuées à Jan II Borman⁴⁴. Somptueux par rapport à de nombreux retables bruxellois de la même époque, il est pourvu de doubles paires de volets. Ouverte, la paire de volets intérieure illustre une suite d'images évoquant la légende de la Vierge Marie⁴⁵. La paire de volets extérieurs mon-

⁴¹ M. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. VIII, Leyden, 1972, fig. 72-73.

⁴² Au cours du XIX^e siècle, il a été transféré dans la chapelle du château de la famille à Saluces et vendu à la ville de Bruxelles en 1894. Aujourd'hui il est conservé au Musée communal de Bruxelles. J. DE COO, *Twee Orley - retabels* dans *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Anvers, 1979, p. 68.

⁴³ Les retables de Jäder, Skepptuna et Strängnäs III présentent le même type de caisse illustrant des scènes de la vie de la Vierge.

⁴⁴ M.-L. FICHEFET, *Le retable de Saluces. Trésor du Musée communal de la ville de Bruxelles* dans *Bulletin trimestriel du Crédit communal de Belgique*, n° 72, Bruxelles, 1965, p. 8.

⁴⁵ À partir de la gauche : *la Présentation de la Vierge au Temple, le Mariage de Marie, l'Annonciation, la Nativité, la Circoncision, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple.*



Fig. 10



Fig. 11

tre des scènes de la vie de Joseph⁴⁶ (fig. 9) et sur les revers une représentation de l'*Arbre de Jessé*.

Dans les recherches antérieures, les peintures ont été attribuées par Friedländer à Jan van Coninxlo: « Je pense que les volets peints ont été exécutés par Jan van Coninxlo vers 1515 »⁴⁷, attribution qui fut acceptée par Fichet⁴⁸. Maquet-Tombu, en revanche, ne partage pas cette opinion: « Malgré l'introduction de quelques motifs Renaissance, les peintures du retable de Saluces restent au contraire plus traditionnalistes et de composition encore malhabile »⁴⁹. C'est seulement en 1979 que de Coo relève la signature « ORLEI » en bordure du manteau de la Vierge; ainsi le nom de Jan van Coninxlo peut être définitivement écarté⁵⁰.

Une comparaison avec les peintures du retable de Skeptuna

La composition des peintures des faces internes des volets relève du gothique tardif, caractéristique de l'école bruxelloise du début du XVI^e siècle⁵¹ (fig. 9). Le contenu narratif est soutenu par les personnages placés au premier plan. Ils forment une frise dense et continue qui court de la gauche vers la droite. Les espaces intérieurs et extérieurs se relayent comme sur une large scène de théâtre. Plusieurs aspects de cette suite de panneaux renouent avec les peintures du retable de Skeptuna, en particulier le style expressif des personnages et l'exécution technique. On retrouve toutes les caractéristiques morphologiques et d'attitude décrites plus haut (p. 77) (fig. 10 et 11).

Techniquement, le travail est proche. La peinture du retable de Saluces montre le même aspect sec, un peu dur. Le dessin des traits du visage et des cheveux a les mêmes caractéristiques graphiques et les contours affirmés des différents vêtements sont de même facture. Cependant, l'exécution du travail est un peu plus soignée, ce qui se marque surtout dans les scènes de l'arrière-plan et les détails architecturaux.

⁴⁶ À partir de la gauche: Panneau 1. *la Charité de Joseph et l'Épreuve des prétendants*; à l'arrière-plan: *la Naissance de Joseph et Joseph en apprenti menuisier*. Panneau 2. *le Mariage de Marie et la Réception de Marie*; à l'arrière-plan: *le Rêve de Joseph*. Panneau 3. *le Recensement de Bethléem et la Vie à Nazareth*; au fond: *la Fuite en Égypte* 53. Panneau 4. *la Recouvrance et l'Ensevelissement de Joseph*; à l'arrière-plan: *la Mort de Joseph*. Au-dessus de la partie centrale: *Bernard de Sienne et Saint Jérôme*.

⁴⁷ M. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, 1972, p. 88.

⁴⁸ M.-L. FICHEFET, *op. cit.*, 1965, p. 10.

⁴⁹ J. MAQUET-TOMBU, *Bernard van Orley et son entourage*, dans *Bernard van Orley*, Bruxelles, 1943, p. 158.

⁵⁰ J. DE COO, *op. cit.*, 1979, p. 68.

⁵¹ M. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, 1965, vol. IV, fig. 72-73, *le Maître d'Afflighem*; C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, 1984, fig. 1. *Colin De Coter*.

«ORLEI», le maître des peintures du retable de Skepptuna

En m'appuyant sur la présente étude, je pense que les peintures du retable de Skepptuna sont à attribuer à «ORLEI», qui a signé les peintures du retable de Saluces en apposant son nom en bordure du manteau de la Vierge, dans la scène de l'*Ensevelissement de Joseph*. Cependant il n'a pas été possible jusqu'ici d'identifier ce maître. En effet, au commencement du XVI^e siècle, plusieurs membres de la famille Orley travaillent à Bruxelles. Le père, Valentin, et ses trois fils, Bernard, Everaerd et Gomar, sont tous des maîtres actifs⁵². Plusieurs éléments du retable de Saluces, à la fois dans la composition et le style des personnages, le feraient dater des années de 1500-1505, ce qui en donnerait plutôt la paternité à Valentin Orley. Je considère donc que le même maître pourrait également avoir exécuté les peintures du retable de Skepptuna. C'est le style des personnages et surtout le type expressif des visages, qui le caractérisent. Il appartient sans doute à cette génération d'artistes qui a travaillé surtout au tournant du siècle, c'est-à-dire aux environs de 1490-1510. Ce sont les peintures du retable de Saluces qui étayaient cette hypothèse : elles s'apparentent en effet à plusieurs égards à des œuvres contemporaines d'autres maîtres bruxellois et reflètent aussi les idéaux de style prépondérants parmi ces maîtres mineurs de l'École de Bruxelles dont le signe distinctif est la forme narrative du récit.

L'évolution du maître «ORLEI» est inconnue, en l'absence d'œuvres conservées. L'attribution des peintures du retable de Skepptuna devrait donc avoir son importance, en éclairant son activité environ quinze ans après les peintures signées du retable de Saluces. Le style expressif des personnages est alors le même, mais la forme donnée au champ de l'image est plus élaborée, et de nouveaux éléments dans l'architecture reflètent une ouverture aux changements de style contemporains, à la suite de la diffusion de la Renaissance dans le Nord de l'Europe. La personnalité artistique du maître devient ainsi plus claire, ce qui aura son importance dans la recherche ultérieure autour de ce créateur et autour des nombreux petits maîtres, souvent anonymes, auteurs de retables bruxellois au début du XVI^e siècle.

⁵² J. DE COO, *op. cit.*, 1979, p. 68 et s.

LE COUPÉ DE GALA ROCOCO DES MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE DE BRUXELLES

MARIE FREDERICQ-LILAR, GEORGES RAEPSAET et
CATHERINE ROMMELAERE

L'histoire de la voiture attelée est indissolublement liée à celle des sociétés, depuis des millénaires. Des chariots de guerre de Sumer aux chars d'apparat pharaoniques, des convois funèbres du Dipylon aux quadriges des dieux et des héros, des chars funéraires de Vix ou de Salamine de Chypre aux armatures du *diolkos* et aux fardiers du Pentélique, des chariots de vendangeurs de Corinthe ou de Moselle aux *carpenta* des armées romaines et aux *plaustra* des « rois fainéants », des tombereaux et haquets médiévaux aux carrosses du Roi-Soleil, la locomotion est de tous les moments et la voiture sert et supporte les techniques productives autant que les pompes les plus fastueuses. Par sa profonde insertion dans les besoins comme dans les rites, la voiture est un intéressant révélateur de la société et de la culture. Point d'appui de la vie économique et commerciale, elle témoigne de sa vitalité et de sa faiblesse; habitacle privilégié pour les déplacements fortunés, elle en devient une image de marque favorite du rang et du pouvoir. Tous les meilleurs savoir-faire s'y conjuguent alors pour créer une voiture techniquement éprouvée, la plus confortable et la plus sûre possible, mais aussi le « signe » de la qualité du propriétaire qui y concentre toutes les valeurs décoratives de son temps et les symboles idéologiques qui s'y rattachent¹.

¹ Pour l'histoire de la voiture attelée, des transports et de la locomotion, nous renverrons à L. TARR, *The History of the Carriage*, New York, 1969 (Éd. française: *Chars, charrettes et chariots*, Paris, 1979); J. JOBÉ, *Au temps des cochers*, Lausanne, 1979; P. ROUSSEAU, *Histoire des transports*, Paris, 1961; FAVEROT DE KERBRECH, *L'art de conduire et d'atteler, autrefois, aujourd'hui*, Paris, 1903; J.E. LONG, *The Story of Transportation*, Washington, 1958; E. REHBEIN, *Zu Wasser und zu Lande. Die Geschichte des Verkehrswesens von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Munich, 1984; M. FABRE, *A History of Land Transportation*, Londres, s.d.; I. SPARKS, *Stagecoaches and Carriages. An illustrated History of Coaches and Coaching*, Bourne, 1975.

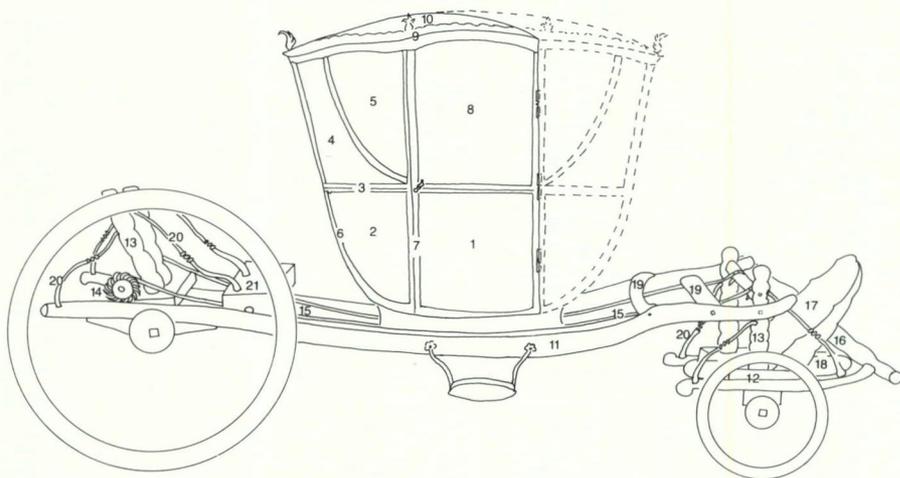
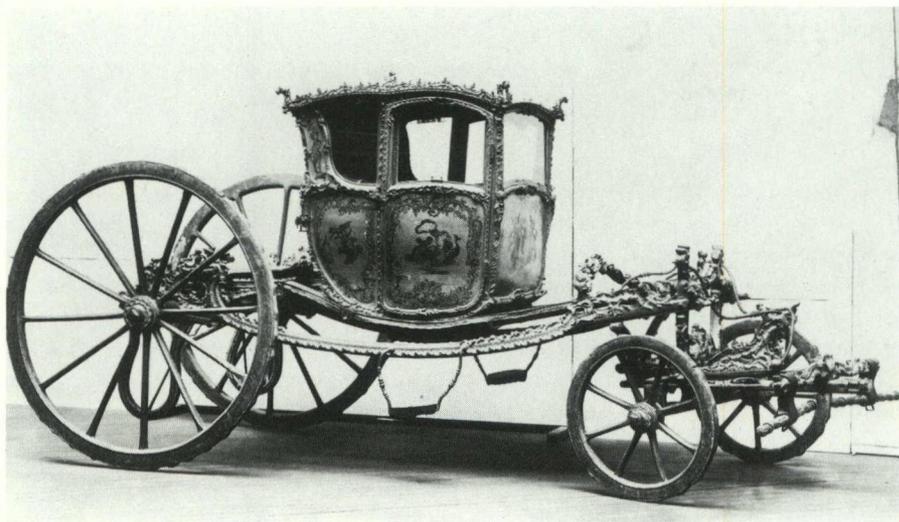


Fig. 1. Coupé de gala des M.R.A.H. Inv. 2961. Cliché ACL 21875OD.

Fig. 2. Schéma et nomenclature de la berline et du coupé (dessin G.R.):

- | | |
|--------------------------|--|
| 1. panneau de portière | 12. lisoir |
| 2. panneau de brisement | 13. moutons |
| 3. ceinture ou accotoir | 14. cric |
| 4. panneau de custode | 15. soupentes |
| 5. glace de custode | 16. volée fixe |
| 6. pieds cormiers | 17. coquille |
| 7. pieds d'entrée | 18. double-rond |
| 8. glace d'à côté | 19. traverses (de soupente, de parade) |
| 9. corniche et gouttière | 20. arcs-boutants |
| 10. pavillon | 21. planche des laquais |
| 11. brancards | 22. entretoise |

C'est à cette catégorie-là qu'appartient le coupé de gala rococo conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles² (fig. 1). Héritière d'une longue tradition, la carrosserie d'apparat connaît au XVIII^e siècle une forme d'apogée³. Elle est à l'honneur lors des couronnements, cortèges et fêtes et permet à la décoration rococo d'y déployer toute sa richesse et sa fantaisie. Ce n'est pourtant pas sans réticence que l'aristocratie et la grande bourgeoisie occidentales vont adopter la voiture comme moyen de locomotion de prestige. Jusqu'au XIII^e siècle, c'est le cheval monté qui a ce privilège. L'Italie de la Renaissance imposera la mode de la voiture, en adoptant une nouvelle technique de suspension par courroie mise au point sans doute en Hongrie, élément de confort indispensable aux déplacements longs. C'est toutefois la France de Louis XIV qui va transformer le «coche branlant» de François I^{er} et celui de Marie de Médicis en un élément essentiel de la pompe royale. Comme le palais, le château ou l'hôtel, la voiture devient une sorte de «cabinet d'apparat» qui véhicule tout le faste et le prestige du rang. La fabrication, l'architecture et la décoration en sont confiées aux maîtres et artistes les plus en vue. Louis XIV va porter à son plus haut sommet l'art du carrosse. Jean Le Pautre créera le Grand Carrosse ou Carrosse Moderne qui, dans ses versions de cérémonie, devient un véritable symbole de la *dignitas maiestatis* et un support privilégié de l'art baroque qui y déploie ses effets de puissance et de dynamique formelle. La suprématie des ateliers parisiens est totale. Aux alentours de 1700, Jean I^{er} Bérain, Daniel Marot, Bernard Picart fournissent les principales cours

² Inv. C.1 (Section Folklore) et 2961 (Inv. des Industries d'art. T.1).

Le regretté E. Knops, Chef du département Folklore aux Musées royaux, nous avait aimablement accueillis et prodigué ses encouragements, quelques mois avant son décès prématuré. Qu'il nous soit permis de saluer ici sa mémoire. M^{me} E. Vanderelst qui lui a succédé et M. Lorquin ainsi que M^{me} M. Ruysinx, organisatrice de l'exposition «Une histoire des transports» (Musée des Auegles), n'ont jamais ménagé leurs efforts et leur temps pour nous permettre de travailler dans les meilleures conditions. Nous les remercions très vivement.

La voiture est mentionnée notamment par J. COURTMANS, *De l'opportunité d'un musée belge de la carrosserie*, dans *B.M.R.A.H.*, nov. 1931, n° 6, pp. 164-166; J. VERBESSELT, *Salle du carrosse*, dans *Catalogue des M.R.A.H. Du cloître à la salle de l'Islam*, Bruxelles, 1967, p. 40 et fig. p. 41. Dimensions: hors tout 4,81 × 1,82/1,57 × 2,15; diam. roues: arr. 1,75; av. 0,845; caisse: 1,28 (côté droit-corniche) × 1,07 (partie av. sup.)/1,29 (partie arr. sup.) × 1,51 m.

³ Sur les voitures, chaises et traîneaux d'apparat des XVII^e et XVIII^e siècles, on verra plus particulièrement: J.C. GINZROT, *Die Wagen und Fahrwerke der verschiedenen Völker des Mittelalters und der Kutschen-Bau neuester Zeit*, Munich, 4 vol., 1817-1850; H. KREISEL, *Prunkwagen und Schlitten*, Leipzig, 1927; E.M. AUER, *Wiener Prachtschlittenfahrten im Zeitalter des Barocks und Rokokos*, Stockholm, 1964; W. GOETZ, *Deutsche Marställe des Barock*, Berlin, 1964; R.H. WACKERNAGEL, *Der französische Krönungswagen von 1696-1825. Ein Beitrag zur Geschichte des repräsentativen Zeremonienwagens*, Berlin, 1966 (cité WACKERNAGEL); M. PETZET-R.H. WACKERNAGEL, *Bayerische Krönungswagen in Marstallmuseum München*, Munich, 1967; R.H. WACKERNAGEL, H. HAUPT, G. KUGLER, *Der Goldene Wagen*, Vienne, 1977; G.J. KUGLER, *Die Wagenburg in Schönbrunn*, Graz, 1977; Id., *The Golden Carriage of Prince Jozeph Wenzel von Lichtenstein*, New York, 1986. J. CASTEL-BRANCO PEREIRA, *Viaturas de aparato em Portugal*, Lisbonne, 1987. D'un point de vue technique, les traités de menuiserie de voiture de l'époque sont extrêmement utiles: F.A. de GARSALUT, *Traité des voitures*, Paris, 1756; A.J. ROUBO, *L'art du menuisier-carrossier. Première section de la troisième partie de l'art du menuisier*, Paris, 1771.

d'Europe. Si le lourd carrosse à flèche reste la voiture de couronnement par excellence, un véhicule plus léger, plus sûr va connaître un succès grandissant au XVIII^e siècle. La berline, inventée semble-t-il par Philippe de Chièze vers 1660⁴, est plus légère, confortable, plus courte, plus maniable et d'usages variés (fig. 2). En version de ville, de gala ou de campagne, avec son habitacle cintré, son brancard sécurisant, son train avant pivotant sur double-rond, ses soupentes tendues par cric, elle est adoptée avec enthousiasme par la haute société. Son apogée va de pair avec celui du Rococo dont elle sera une des manifestations les plus élégantes et les plus réussies, sous la main notamment de Nicolas Pineau et de Roubo en France, mais aussi celle de Balthasar Neumann, en Allemagne.

L'ambiance des fastes au cours desquels se produisaient ces luxueux équipages est bien rendue par le tableau de Martin de Meytens, « l'Entrée de la princesse Isabelle de Parme à Vienne le 6 octobre 1760 », conservé à Schönbrunn (pl. 1). Parmi les voitures à l'avant-plan, celle du prince Joseph Wenzel de Lichtenstein, qui avait été commandée en 1738 à Paris, chez Pineau. Vingt ans plus tard donc, elle était toujours en service à Vienne. Aujourd'hui, sous le nom de « Goldener Wagen » ou « Golden Carriage », elle constitue la pièce majeure du Marstallmuseum de Schönbrunn (pl. 2).

*
* * *

La berline, devenue au XVIII^e siècle la voiture de gala par excellence, devait témoigner de la qualité de ses propriétaires tant par la richesse de sa décoration peinte et sculptée que par les armoiries qu'elle arborait. La voiture des Musées royaux, version « coupé » de la berline conçue originellement avec deux sièges en vis-à-vis, n'est pas un carrosse de couronnement ni une berline d'ambassadeur mais plutôt la voiture de cérémonie d'une grande famille princière. Les armoiries peintes à l'avant et à l'arrière du coupé témoignent de son appartenance à la famille de Bragance, maison royale du Portugal depuis 1640; toutefois il s'agit ici d'une branche collatérale⁵.

Le châssis et le train du coupé de Bruxelles reprennent les caractéristiques générales de la berline en usage dans la première moitié du XVIII^e siècle. Les bras de brancard en forme d'arcs surbaissés et inversés sont nettement plus hauts que la flèche du Grand Carrosse. Les bouts en sont droits et fixés aux mou-

⁴ Ou peut-être déjà à Berlin vers 1600? Cfr. L. TARR (*op. cit.*, n. 1), p. 242.

⁵ « Ce blason, de style rocaille (milieu du XVIII^e siècle) est celui d'un descendant de la Maison de Bragance, maison royale du Portugal depuis 1640. Mais il doit s'agir d'un descendant éloigné car: 1° l'écu ne porte pas la couronne de prince de la Maison royale; 2° l'écu Bragance est au quartier 1 d'un écartelé avec les écus de familles nullement royales (ce qui est impensable pour un proche parent de la Couronne); au quartier 2 (les 5 étoiles): COUTINHO de MARIALVE (ou TAVARES ou ULLOA); au quartier 3 (les 13 tourteaux): de CASTRO de RESENDE; au quartier 4 (les 4 pals): ARCAINA (ou SEVERAC d'ARPAJON ou DALLWITZ) ». Ces précisions nous ont été aimablement communiquées par le Chevalier Xavier de Ghellinck Vaernewyck (Office généalogique et héraldique de Belgique. Lettre du 19.1.1989) que nous remercions vivement.

tons, à mi-hauteur, pour permettre au train avant de pivoter presque entièrement sur son double-rond⁶. Après 1750, les bouts de brancard ont tendance à s'arquer en col de cygne, typique de la deuxième moitié du siècle⁷, et de plus en plus souvent associés à des ressorts dits à la Dalème⁸ ou à la Polignac⁹ (fig. 3). Deux petits palonniers sont attachés par des courroies de cuir à une volée fixe reposant sur les armons et consolidée par des arcs-boutants. Les moutons, reliés par une entretoise, sont solidaires du lisoir qui repose sur le double-rond. La traverse de soupente prend place sur les brancards, un peu en arrière des moutons et en avant de la traverse de parade. Le train arrière ne possède ni moutons, ni arcs-boutants. Il se compose d'une traverse décorée reposant sur l'essieu et supportant l'extrémité postérieure des brancards. Ceux-ci sont reliés par une traverse en avant de l'essieu, servant de support à deux pièces de bois sur lesquelles reposent les soupentes avant de s'enrouler autour des crics fixés à la traverse de l'arrière. La solidarité et la solidité de la structure sont assurées par de curieux contreforts en omega renversé (fig. 1). La planche de laquais est simple; elle est encadrée et supportée latéralement par des montants décorés et, à l'arrière, par une entretoise superbement ornée. La structure du roulement des trains est habituelle.

Magnifique morceau de sculpture, le châssis participe pleinement du Rococo (fig. 1 et pl. 3). Ses rocailles, ses collerettes, ses vagues s'étagent, se répondent, s'opposent et se déploient sur les traverses de parade, de soupente, sur le lisoir et la volée fixe, sans souci de symétrie, d'ordonnance, de vraisemblance ni de logique. La superposition et l'étagement en profondeur des volée, fausse coquille, lisoir, traverses forment, en vision frontale, une sorte de cascade du plus heureux effet. Les roues, lors des cérémonies et fêtes, pouvaient être décorées. Les nôtres, peintes en rouge avec liseré or, sont plus usuelles, munies de bandages de fer morcelés et cloutés. Seuls les chapeaux de fusée sont ouvragés.

Les particularités structurelles et techniques du châssis n'autorisent qu'une approximation large de la chronologie et de la provenance. La ligne générale du brancard et le modèle du train sont, nous l'avons vu, habituels en Europe occidentale dans la première moitié du siècle. Par contre, le système de contrefort du train arrière reporté sous l'entretoise est peu fréquent. Les seuls exemples rencontrés sont portugais et semblent dater de la deuxième moitié, sinon de la fin du XVIII^e siècle¹⁰. Ce renforcement pourrait avoir été ajouté postérieurement, sur place, pour les besoins d'un service plus intensif, par exemple.

⁶ Par exemple, WACKERNAGEL, pl. XIXa (berline dessinée par B. Neumann, 1723); pl. XXIb (le « carrosse d'or » de J. Wenzel de Lichtenstein, 1737); pl. XXIVa (vers 1740); XXIVc (vers 1745); XXVd (anatomie de la berline, par Fr. de Garsault, 1756).

⁷ WACKERNAGEL, pl. XXVb et c (carrosse de A.J. Roubo, 1771); pl. XXVIa (berline à longues soupentes, 1770); pl. XXVIc (berline de J.Fr. Chopard, 1767).

⁸ Ou « à la Daleme », ou encore « à la Daleine ». Cfr. L. TARR (*op. cit.*, n. 1), p. 257.

⁹ L. TARR, *ibid.*

¹⁰ *Museu nacional dos Coches*, Lisbonne, s.d., pp. 48-49 (n° cat. 36) et p. 53 (n° cat. 49); J. CASTEL-BRANCO PEREIRA (*op. cit.*, n. 3), pp. 66-67, n° 93; pp. 72 et 74, nos 105 et 110. Ce système pourrait aussi — sinon prioritairement — empêcher la voiture de verser en cas de bris de roues arrières.

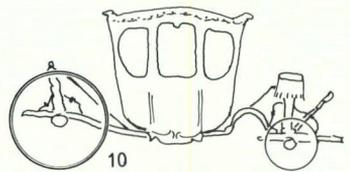
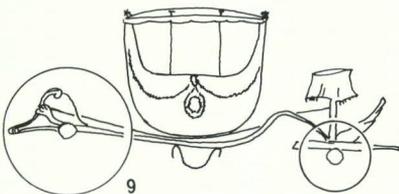
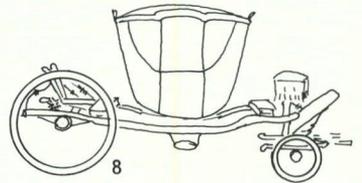
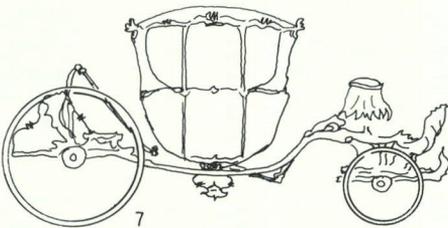
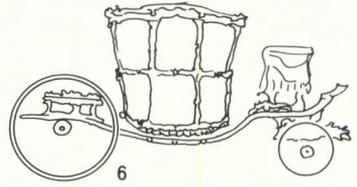
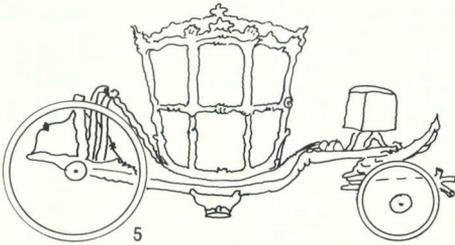
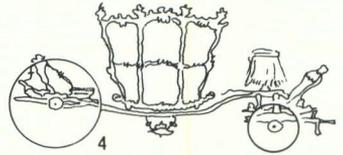
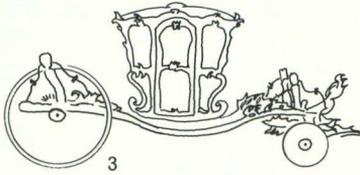
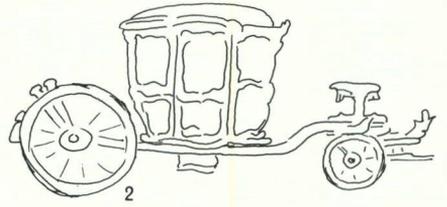
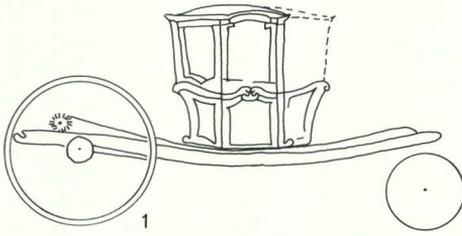


Fig. 3.

Morphologie de la berline et du coupé. Esquisse évolutive. 2^e et 3^e quarts du XVIII^e siècle (dessin G.R.):

1. Coupé dessiné par Balthasar Neumann. 1723. WACKERNAGEL, XIXa.
2. Berline. Croquis de Nicolas Pineau. Vers 1732/35. WACKERNAGEL, XXIa.
3. «Prinzen-Galawagen». Vienne 1735/40. R.H. WACKERNAGEL e.a (*op. cit.*, n. 3), p. 13, fig. 3.
4. Berline de gala. Dessin du «Maître de la collection Hermès». Paris, vers 1740. WACKERNAGEL, XXIVa.
5. Berline de gala. Stockholm, vers 1745. WACKERNAGEL, XXIVc.
6. «Prinzen-Galawagen». Vienne, vers 1750. R.H. WACKERNAGEL e.a. (*op. cit.*, n. 3), p. 58, fig. 32.
7. Berline de gala. Dessin du «Maître de la collection Hermès». Paris, vers 1750. WACKERNAGEL, XXIVd.
8. «Anatomie d'une berline» de Fr. de GARSULT. 1756. WACKERNAGEL, XXV.
9. «Berline à longues soupantes». Dessin de Tauzin. 1770. WACKERNAGEL, XXVIa.
10. «Grand Carrosse». Dessin de A.J. Roubo. 1771. WACKERNAGEL, XXVc.

La structure de l'habitacle s'inscrit dans un arc de cercle et repose de toute sa longueur sur les soupentes en cuir travaillé. Le haut de la caisse, à l'arrière, à partir de l'accotoir, s'évase en une contre-courbe légère et élégante, qui répond dans sa forme à la ligne intérieure du panneau de custode¹¹ (pl. 4). L'incurvation de la corniche du pavillon est double et reprend la division latérale bipartite de la caisse. Structurellement séparée du châssis, celle-ci est simplement boulonnée sur les soupentes et peut être facilement enlevée et remplacée par une caisse de berline. Des galons extérieurs sont fixés à l'arrière de la caisse et permettent aux laquais de se maintenir en équilibre durant la marche.

La forme de la caisse mérite une attention particulière. Support principal du travail des ornemanistes, l'habitacle subit, plus que le châssis, les effets de la mode et du goût du jour. Aussi peut-on tenter une approche typologique. Qu'il s'agisse de la coque d'une berline ou d'un coupé, on constate une évolution vers un arrondissement (figg. 3 et 4). Le ressaut prononcé du profil, toujours présent au niveau de l'accotoir au début du siècle, divisant celui-ci en une partie concave et une partie convexe, s'estompe. La transition se fait plus insensible et disparaît déjà chez de Garsault qui propose, en 1756, un modèle parfaitement curviligne, proche de la Berline Wagen dessinée en 1750 et illustrée par Ginzrot¹². La caisse du coupé de Bruxelles ne présente plus la dynamique lourdement baroque que l'on voit au carrosse de Charles VII à Nymphenburg (1740)¹³ ni le frémissent rococo des réalisations de Knobelsdorf (1745-1746) ou de Hoppenhaupt (1745) à Berlin¹⁴. Elle ne présente pas le

¹¹ Pour la structure générale de la caisse, on comparera à : WACKERNAGEL, pl. XXIII et XXIVb et d ; J. JOBÉ (*op. cit.*, n. 1), p. 75 ; B. GÖRES, *Berliner Prunkschlitten, Kutschen und Sänften des Barock*, Berlin, 1987, pp. 6 et 21-22, n° 5 ; G.J. KUGLER, *Die Wagenburg* (*op. cit.*, n. 3), pp. 44-46 et pl. 25-28 ; A.J. ROUBO (*op. cit.*, n. 3), pl. 202, 209-211 ; DIDEROT-d'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Arts et Métiers*, s.v. *Sellier-carrossier*, pl. IV (vers 1760) ; Album 470/5 du Musée des Arts décoratifs (caisse de la collection Hamburger Frères ; carrosse de gala du Cte A. Armand).

¹² M. PETZET-R. WACKERNAGEL (*op. cit.*, n. 3), fig. 3.

¹³ EID., pp. 17-19 et figg. 4-6.

¹⁴ B. GÖRES (*op. cit.*, n. 11), pp. 8-11 et figg.

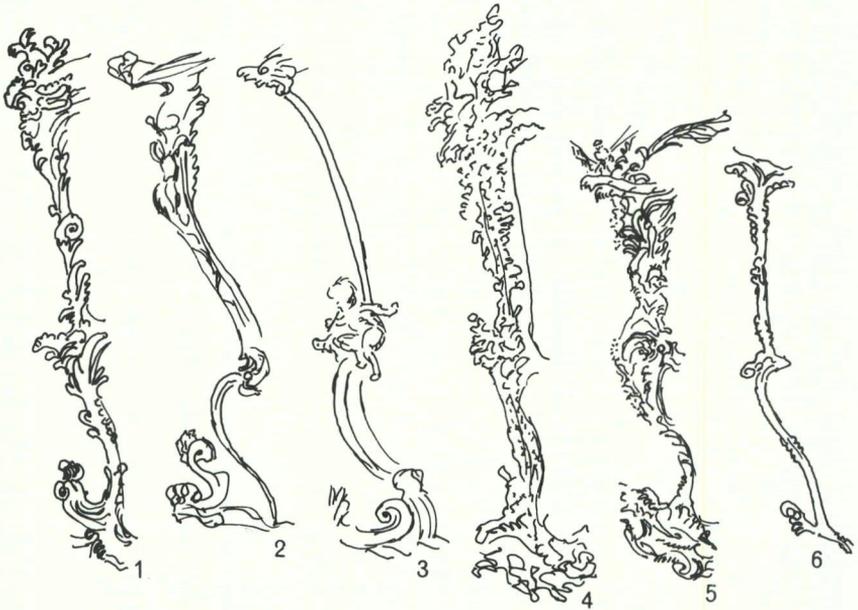


Fig. 4.

Forme et décoration des montants latéraux de la caisse de la berline (et du coupé). Esquisse évolutive. 2^e et 3^e quarts du XVIII^e siècle (dessin G.R.):

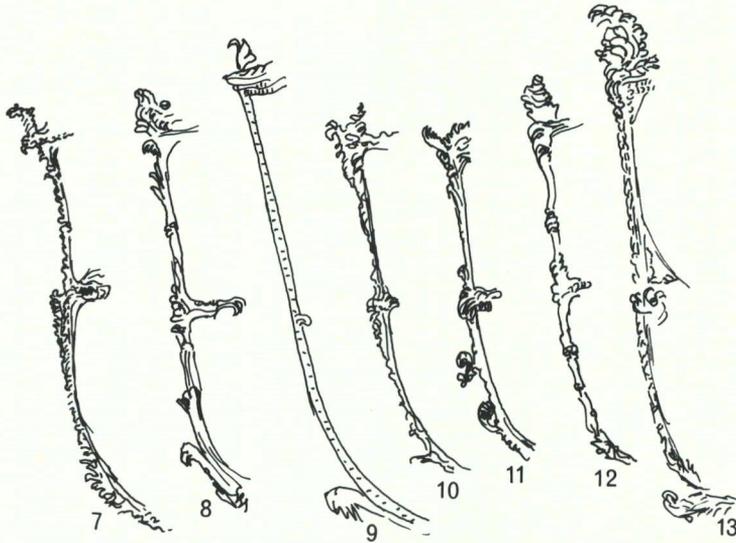
1. «Carrosse d'or». 1738. D'après R.H. WACKERNAGEL e.a. (*op. cit.*, n. 3), p. 51, fig. 27.
2. Coupé de G.W. von KNOBELSDORFF. Vers 1740/46. D'après B. GÖRES (*op. cit.*, n. 11), p. 8a.
3. Coupé de G.W. von KNOBELSDORFF. Vers 1740/6. *Ibid.*, p. 8b.
4. Coupé de J.M. HOPPENHAUPT. Vers 1745. *Ibid.*, p. 11a.
5. Carrosse de L. VANERVE. Vers 1750. D'après R.H. WACKERNAGEL e.a. (*op. cit.*, n. 3), p. 31, fig. 19.
6. Coupé du Freiherr von ENDE. Vers 1755-65. D'après B. GÖRES (*op. cit.*, n. 11), p. 21, fig. 5.

déchaînement des rocailles de Vanerve (ca 1750)¹⁵. Elle diffère en cela du châssis. Le profil montre une ligne en S apaisée, bien différente du S propre à l'apogée du Rococo dont les sinuosités serpentines formaient presque un G.

L'intérieur de l'habitacle est revêtu d'une garniture verte, en reps de Lyon (?), complétée par huit galons assortis, ornés de glands, et présente un plafond orné de motifs floraux brodés en relief.

Sur la corniche du pavillon, les vaguelettes de bronze doré naissent d'un alignement de rocailles ajourées, déployant leurs C et leurs S, se hérissant de flammèches, d'acanthes retroussées et de fleurs (pl. 4 et 6). À la finesse tourmentée de ces bronzes dorés et ciselés répond le tracé robuste des chambranles et le décor arachnéen du panneau de custode. Bien que tous ces motifs soient posés de biais, s'affirme cependant une volonté de rester symétrique par rapport à un axe, de maîtriser le mouvement qui est en contradiction avec la fantaisie éperdue du châssis.

¹⁵ WACKERNAGEL, pl. XXII.



7. Coupé. Inv. 2961 des M.R.A.H. de Bruxelles.
8. «Prinzengalawagen» de Vienne. Vers 1750. D'après R.H. WACKERNAGEL e.a. (*op. cit.*, n. 3), p. 58, fig. 32.
9. Berline de Fr. de GARSULT. 1756. D'après J. JOBÉ (*op. cit.*, n. 1), p. 120.
10. Coupé de «L'Encyclopédie». Vers 1760. D'après G.J. KUGLER, *Die Wagenburg* (*op. cit.*, n. 3), p. 45.
11. Berline de gala de Nymphenburg. Vers 1750/55. D'après WACKERNAGEL, XXVa.
12. Berline de Compiègne. Vers 1760. D'après Sallie WALROND, *Les voitures à chevaux du 17^e au 20^e siècle*. Paris, 1983, p. 250.
13. Berline de A.J. ROUBO. Vers 1771. D'après WACKERNAGEL, XXVa et c.

On pourrait en conclure avec prudence que la caisse (si facilement amovible dans le système de la berline) a pu être construite quelques années après le châssis ; c'est-à-dire vers 1750 pour l'une et 1745 pour l'autre. Il semble très plausible de placer l'ensemble avant les célèbres modèles de de Garsault (1756) (fig. 2) qui, par leur style Transition, faisaient suite aux attaques de F.N. Cochin (1754) contre la rocaille et la manière «pittoresque»¹⁶.

Avant 1750, le «carrosse d'or» de Pineau (1738) semble être la référence exemplaire pour les carrossiers, les sculpteurs et les peintres (pl. 2). Le décor peint sur les panneaux de notre coupé, comme sur tant de voitures de l'époque, se souviennent de l'exemple illustre. Celui-ci, sur l'ensemble des huit panneaux, deux de plus que sur le coupé des Musées royaux, était décoré de putti personnifiant les quatre éléments et les quatre saisons¹⁷. Symbolique plaisante et facile issue de Ripa et due probablement à l'atelier de Boucher. La berline en coupé de Bruxelles se limite aux allégories des quatre éléments sur l'ensemble de ses panneaux (pl. 4 et 5). Sur un fond de vernis Martin (?) — très en faveur à partir de 1740 —, encadrés de sinueuses rocailles peintes, des

¹⁶ Cfr. N. COCHIN, *Supplication aux orfèvres, ciseleurs, sculpteurs en bois...*, Paris, 1754.

¹⁷ Cfr. R.H. WACKERNAGEL e.a., *Der Goldene Wagen* (*op. cit.*, n. 3), figg. 28-30; G.J. KUGLER, *The Golden Carriage* (*op. cit.*, n. 3), pp. 22-25.

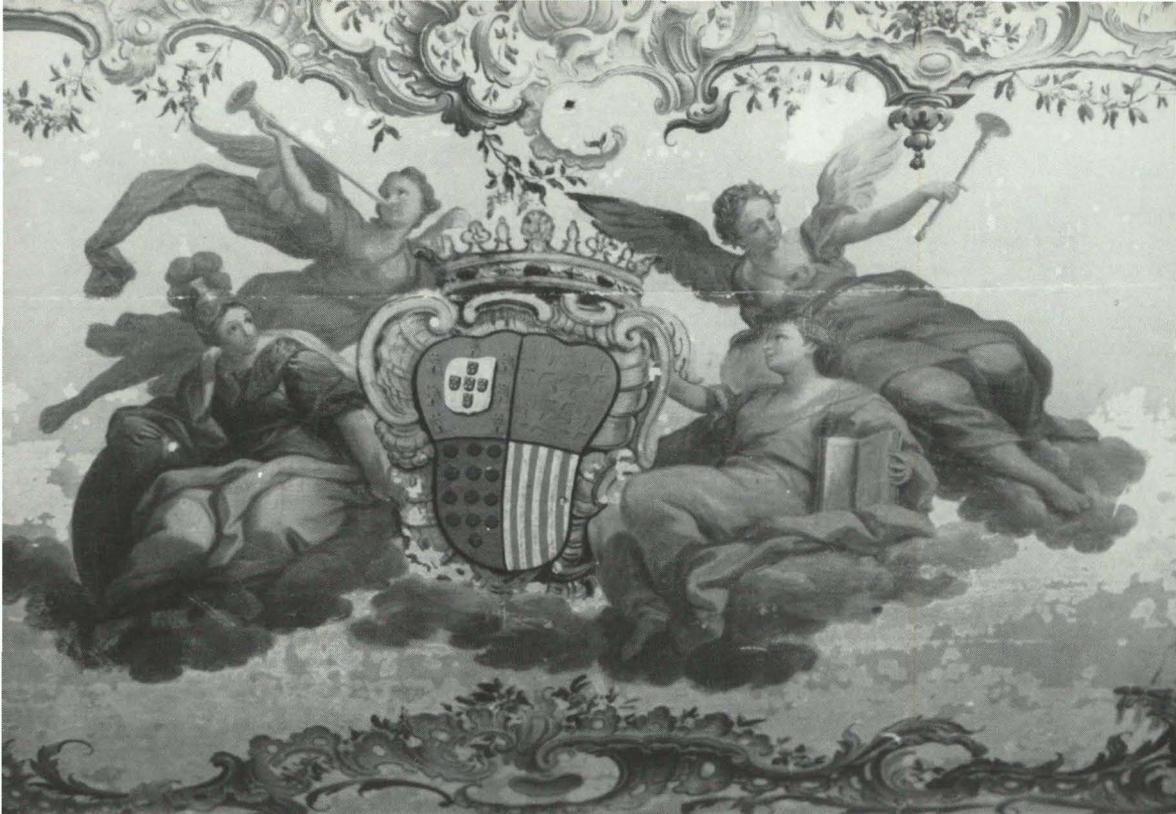


Fig. 5.
Panneau de derrière.
Victoires, l'Histoire et Minerve
encadrant les armoiries
des Bragance.
(Photo G.R.).



Fig. 6.
Panneau de devant.
Détail: Minerve et putto.
(Photo G.R.).

putti jouent avec un dauphin (l'Eau), avec des pigeons (l'Air), avec une torche (le Feu) ou avec des fruits et des fleurs pour évoquer la Terre. La sûreté des rocailles, le thème des putti inspiré de Boucher, la beauté du vernis Martin paraissent indiquer une fois de plus un travail parisien, sans pouvoir toutefois identifier l'artiste.

Les armoiries peintes par après — peut-être par un peintre local (la qualité en est inférieure à l'ensemble de la décoration) — et leur environnement iconographique témoignent de l'intérêt porté par les Bragance aux arts et aux lettres. Sur le fond doré de vernis Martin (?), dans un cadre de rocailles chantournées, ajourées et serpentines, les armoiries Bragance peintes sur le panneau de devant sont, en effet, entourées de figures personnifiant les Arts et la Poésie héroïque, accompagnés d'une Victoire et d'un angelot. Sur le panneau de derrière, ce sont deux Victoires et l'Histoire qui tiennent compagnie à Minerve, protectrice des Beaux-Arts (figg. 5 et 6).

La qualité des voitures construites en France au XVIII^e siècle avait poussé les cours européennes à commander leurs carrosses, berlines ou coupés à des ateliers parisiens¹⁸. À Paris, la fabrication d'une voiture était une œuvre collective. Les lois de la corporation étaient telles que la division du travail était strictement observée. Les bourreliers, sculpteurs, peintres et bronziers donnaient vie au projet présenté par le carrossier ou le dessinateur¹⁹. La virtuosité de la sculpture, le style des peintures et l'allure générale du coupé paraissent suggérer une origine parisienne pour ce coupé de cérémonie destinée au Portugal, à défaut d'en révéler les auteurs.

Pour pouvoir apprécier pleinement ces voitures d'apparat, tant au niveau esthétique que dans leur signification culturelle et sociale, il convient aussi de les replacer dans leur contexte d'utilisation. La somptuosité des attelages et de l'équipage et le mouvement devaient intensifier encore le rythme et la dynamique de la décoration (pl. 1).

La voiture des Musées royaux présente la particularité d'être dépourvue de tout emplacement destiné au cocher. Aucun siège n'est visible sur le train avant et il semble difficile d'imaginer qu'il ait pu être enlevé. En effet, les moutons sur lesquels étaient en général fixés les strapontins, ne conservent aucune trace d'éventuels points d'attache. Enfin, l'absence de véritable coquille vient confirmer l'hypothèse selon laquelle cette voiture ne fut jamais conçue pour être menée par un cocher. Si les exemples de ce type ne se rencontrent pas fréquemment dans les berlines et coupés du XVIII^e siècle, le cas n'est cependant pas unique²⁰. En l'absence de cocher, le menage ne pouvait donc être effectué que

¹⁸ La famille royale portugaise s'adressait à Paris pour les ouvrages de luxe: ainsi, les deux carrosses de cérémonie de Jean V, conservés aujourd'hui au Museu nacional à Lisbonne, dont l'un, réalisé vers 1713-1720, comporte, luxe suprême, un parquet en marquetterie Boule. A. PRADÈRE, *Meubles français*, dans *Connaissance des Arts*, n° 446, avril 1989, p. 60.

¹⁹ Sur la division du travail, voir P. VERLET, *L'art du meuble à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 1958.

²⁰ Cfr. FAVEROT de KERBRECH (*op. cit.*, n. 1), p. 56: coupé de gala de M. le comte Armand (= Album 407/5 du Musée des Arts décoratifs; cfr. *supra*, n. 11); J. CASTEL-BRANCO PEREIRA (*op. cit.*, n. 3), p. 74, n° 109.

par un ou des postillons, suivant le nombre de chevaux attelés à la voiture. Or, le seul accessoire fourni avec le « coupé Louis XV » lors de son acquisition par le musée en 1889 consiste en un timon sculpté de palmettes dorées, s'intégrant parfaitement au style du châssis. Il ne comporte toutefois ni maître-palonnier ni petits palonniers qui auraient pu servir à atteler des chevaux de volée devant les timoniers et confirmer ainsi l'utilisation de quatre ou même six tractionneurs²¹. Quoi qu'il en soit, à deux, quatre ou six chevaux, il faut concevoir cet attelage avec un postillon sur le cheval de gauche de chaque paire, conduisant d'une part son propre cheval, appelé porteur, ainsi que celui situé à sa droite, appelé sous-main et qu'il guide au moyen d'une simple longe en cuir bouclée au mors de bride, côté extérieur, et passant dans le banquet intérieur, ce qui permet de maintenir le mors droit dans la bouche du cheval, tout en conservant les effets produits par le meneur. Ce genre d'attelage semble avoir été peu usité en France au XVIII^e siècle, où la plupart des berlines et coupés sont conçus pour être menés de préférence par un cocher, éventuellement aidé par un postillon guidant les chevaux de première paire. Bien que les harnais ne nous soient pas parvenus, on peut supposer qu'ils étaient très certainement à bricole, le collier ne s'étant introduit en France pour les voitures de prestige que sous le règne de Louis XVI, pour s'imposer ensuite sous la Restauration. Les descriptions très précises données, entre autres, par de Garsault, montrent que les différentes pièces qui composaient le harnais de carrosse du XVIII^e siècle se retrouvent encore aujourd'hui, sans avoir subi beaucoup d'autres changements que ceux de la terminologie, çà et là modifiée²². Pour le harnais de cérémonie, chaque élément est travaillé avec un soin particulier et dans un esprit décoratif dont témoignent les gravures d'époque montrant ces harnais faits « de cuir blanc bordé ou noir, de maroquin, de drap de velours ou de roussi », et enrichis de bossettes, boucles et rosettes en bronze doré²³.

*
* *

Les carrosses et berlines des XVII^e et XVIII^e siècles, voitures de prestige par excellence, sont souvent restés en service lors des grandes cérémonies, en

²¹ Ce timon est néanmoins muni d'un crochet dans sa partie, ce qui rend plausible la présence originelle d'une volée, permettant ainsi d'atteler jusqu'à six chevaux. En effet, dans ce cas précis, les deux chevaux du milieu sont attelés aux palonniers, comme ceux du timon, et les extrémités de leurs traits, fixés à la bricole, se terminent en outre par des boucles destinées à attacher les traits des chevaux de devant. Par contre, selon de Garsault, l'usage de la volée n'est pas absolument indispensable, lorsqu'on attelle à quatre, les traits des premiers chevaux pouvant simplement être fixés à ceux des timoniers.

²² On y retrouve la chaînette, reliant le timon au reculement, le poitrail (bricole), les barres de devant, le coussinet (surcou), le surdos (mantelet), l'avaloire de dessus (barre de fesse), l'avaloire d'en bas (avaloire), la croupière et, bien sûr, les traits.

²³ Cfr. J. JOBÉ (*op. cit.*, n. 1), p. 125; G.J. KUGLER, *The Golden Carriage* (*op. cit.*, n. 3), p. 11; G.J. KUGLER, *Die Wagenburg* (*op. cit.*, n. 3), pl. 20 et 21; R. WACKERNAGEL, H. HAUPT, G.J. KUGLER (*op. cit.*, n. 3), pp. 41, 56.

particulier dans les monarchies, parfois jusqu'aujourd'hui. Les coupés de gala, par contre, sont rarement conservés. La voiture des Musées royaux d'Art et d'Histoire en est un exemple des plus remarquables. Commandés au milieu du XVIII^e siècle par une famille princière du Portugal, les Bragance, le châssis et la caisse ont dû être réalisés, séparément et à quelques années de distance, entre 1740 et 1755, dans des ateliers parisiens et témoignent, au meilleur niveau de qualité, l'un, d'un Rococo de plein épanouissement, l'autre, de ses derniers feux, plus apaisés et maîtrisés.

Plus que les conclusions d'une étude achevée, ces quelques pages se veulent avant tout les prémices d'un vaste champ d'investigation dont elles espèrent avoir démontré l'intérêt multiple. Profondément liée à l'histoire économique, sociale, technique, la voiture en est aussi, dans ses réalisations les plus élaborées, un élément culturel et artistique de premier plan évocateur, dans un « ensemble fermé », de tous les arts et savoir-faire d'une époque. Rappelons enfin que le coupé de gala de Bruxelles constitue une pièce — sans conteste de choix — d'un ensemble remarquable de quelque cent cinquante voitures, chaises et traîneaux conservés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, l'un des plus représentatifs des arts européens de la voiture attelée du XVIII^e au début du XX^e siècle, et la promesse d'un secteur de recherche original²⁴.

²⁴ M^{me} C. Périer-D'Ieteren a procédé à un examen de l'état des peintures et de la décoration, avec la collaboration de M^{me} M. Decroly et M. J.A. Glatigny (restaurateurs), afin d'envisager les mesures de conservation de la voiture. Les résultats de cette investigation — dont les premières constatations, tel l'ajout postérieur des blasons, ont été intégrées dans notre démarche — seront publiés ultérieurement.

INFLUENCES DE L'ART «FIN DE SIÈCLE» BELGE SUR L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND*

PAUL HADERMANN

En général, quand on parle d'expressionnisme, on pense d'abord à une exacerbation formelle et passionnée qui modifie les données objectives du monde réel en fonction d'une émotion individuelle, subjective, qui s'y projette.

Il y a, dans ce sens, un expressionnisme de tous les temps que l'on peut trouver aussi bien chez un Grünewald ou un Gréco au XVI^e siècle, que chez un Dubuffet ou un Picasso au XX^e.

Dans un sens plus étroit, l'expressionnisme en tant que mouvement artistique et littéraire, voulant réagir contre une certaine vision réaliste ou impressionniste du monde, s'est surtout développé en Allemagne et en Autriche dans le premier quart de notre siècle, à partir de 1905 à peu près (année de fondation de la «Brücke»). En dépit d'une énorme diversité due au triomphe délibéré de la vision subjective, on trouve des points communs non seulement aux œuvres, mais aussi aux différents modes d'expression : d'une part une volonté de transformer, de transfigurer le monde par l'art en refusant les académismes et les conventions de la représentation, et en mettant à la place une ivresse passionnée où le moi et le monde s'interpénètrent, — et d'autre part un choix de société basé sur le refus du capitalisme et des valeurs bourgeoises et aboutissant soit à la lutte révolutionnaire soit à un pacifisme internationaliste. Selon que l'accent tombe davantage sur la volonté d'expressivité formelle ou sur le désir d'une société nouvelle, on parlera d'expressionnisme formel ou d'expressionnisme humanitaire, mais les cloisons entre les deux sont loin d'être étanches.

*
* *

* Extrait d'une communication intitulée *Belgo-German Relations in the Arts 1890-1918*, faite au Colloque interdisciplinaire *The Political Crisis of Expressionism* (Evanston-Chicago, Northwestern University, nov. 1988).

Il est un fait admis que l'art et la littérature belges ont subi, en l'adaptant bien sûr, une certaine influence de l'expressionnisme germanique pendant et après la première guerre mondiale: des revues comme *De Goedendag* et *Résurrection* ont révélé au public l'existence de l'avant-garde internationale, tant expressionniste que cubiste ou futuriste d'ailleurs¹. Il y eut dès lors des poètes expressionnistes comme Paul van Ostaïjen et Wies Moens, des dramaturges expressionnistes comme Michel de Ghelderode et Herman Teirlinck, des artistes expressionnistes comme Paul Joostens, les frères Jaspers, et toute la deuxième génération de Laethem-Saint-Martin, qui créa une variante importante au point que c'est à elle qu'on identifie généralement l'expressionnisme flamand.

Moins connus et moins évidents sont le rôle et l'apport de l'art et de la littérature belges dans la formation d'un état d'esprit et de sensibilité pré-expressionnistes en Allemagne même, et c'est là l'objet du présent article, qui vise avant tout à poser le problème et n'a aucune prétention d'être exhaustif.

Il semble bien que la connaissance qu'avaient les Allemands et les Autrichiens de la situation de l'art belge *d'avant la guerre* a été plus déterminante en profondeur, pour l'expressionnisme, que les contacts qu'ils eurent avec l'actualité culturelle du pays en tant qu'occupants militaires. Mais il est évident qu'en 1914-18 cette connaissance a dû toucher un public plus large d'Allemands se trouvant sur place ou de lecteurs de *Belfried*, magazine culturel allemand dirigé par Hausenstein, destiné surtout aux troupes d'occupation et s'intéressant spécifiquement à l'histoire et à la culture belges — avec en sous-main des visées annexionnistes plus ou moins habilement camouflées.

Dès la fin du XIX^e siècle, les contacts culturels sont nombreux entre la Belgique et l'Allemagne. Entre 1890 et 1914, les conférences, les concerts, les critiques, les voyages et les expositions collectives ou individuelles font que, si à côté de Wagner, Strauss, Wolf et Mahler, les peintres Uhde, Klinger et Nolde commencent à être connus en Belgique, réciproquement l'élite progressiste allemande et autrichienne se montre particulièrement réceptive à l'égard des nouvelles formes d'art belges. Khnopff, Evenepoel, Van Rijsselberghe, Henry de Groux, Meunier, Minne, Ensor font sensation, les trois derniers surtout. Dans le domaine de l'architecture, à la construction de la maison Stoclet par Hoffmann répondent les visites d'Otto Wagner venu admirer les œuvres de Paul Hankar, l'activité de Horta à Francfort et plus encore celle de Van de Velde à Weimar, Essen, Hagen, Cologne, etc. Quant à la littérature, deux auteurs belges jouissent alors d'un grand prestige en Allemagne et en Autriche, tout comme en France et en Russie d'ailleurs: Maeterlinck et Verhaeren. Leur influence ne se limitera pas au secteur littéraire, comme nous allons le voir plus loin². Il n'y a donc a priori rien de surprenant à ce que le climat culturel

¹ Il convient d'y ajouter certains périodiques allemands, tels *Die Aktion*, *Der Sturm*, ou *Die weissen Blätter*, plus faciles d'accès pendant la guerre que les autres revues étrangères.

² Pour plus de détails factuels concernant ces contacts artistiques et littéraires, cf. Paul Hadermann, «Echanges belgo-berlinois de l'Art Nouveau aux années vingt», in *Expressionnisme à Berlin 1910-1920*. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (Bruxelles, 1984), pp. 33-37.

belge de cette époque ait pu influencer la mentalité ou le langage formel de l'avant-garde allemande. Cette influence fut souvent diffuse, certes, et mêlée à celles qui proviennent de France, d'Italie, de Scandinavie ou de Russie : il s'agit dans la plupart des cas davantage d'un halo que de vecteurs précis. Je n'ambitionne donc pas ici de fournir des preuves de l'action de tel artiste belge sur telle ou telle œuvre d'un expressionniste, mais bien de montrer, en me basant sur une partie de la presse de langue allemande, la part qu'ont eue certains peintres, sculpteurs ou écrivains de Belgique dans la préparation et la lente maturation d'un état d'esprit expressionniste, tant sur le plan « humanitaire » que sur le plan esthétique.

La tendance humanitaire de l'expressionnisme, on le sait, plonge d'importantes racines dans le réalisme et le romantisme du prolétariat propres au XIX^e siècle, qu'il s'agisse de Daumier, du premier Van Gogh ou de Millet. C'est dans ce contexte qu'il convient de situer aussi l'admiration qu'expriment à l'égard de Constantin Meunier (1831-1905) des revues comme la *Kunstchronik* (1897), *Kunst für Alle* (1897), *Kunst und Kunsthandwerk* (1898) et *Germania* (1899), périodique pangermanique paraissant en Belgique de 1898 à 1905 et essentiellement rédigé en allemand par des collaborateurs allemands. Depuis les grandes expositions internationales de 1896 à Paris, 1897 à Dresde et 1898 à Berlin et à Vienne, on reconnaît en effet en Meunier le créateur de « l'œuvre monumentale à tendance sociale » (P. Kühn)³. C'est la misère des ouvriers dans la région du Borinage qui provoqua en Meunier une prise de conscience sociale : dans ses peintures d'abord, ses sculptures ensuite – entre autres son fameux *Monument au Travail* –, il crée des types d'humanité fruste et laborieuse – « des types de travailleurs aux proportions surhumaines », écrit Kühn – où la misère s'allie à la grandeur, et que Lehmbruck et Barlach garderont en mémoire. L'admiration exprimée dans *Germania* par Kühn se retrouvera vingt ans plus tard dans *Belfried*⁴ où C. Gurlitt considère Meunier comme un des artistes wallons contemporains les plus représentatifs. Sans doute l'intérêt porté par Hausenstein et ses collaborateurs aux questions sociales n'est-il pas étranger à cette prédilection. Autre signe du respect particulier des Allemands à l'égard de Meunier : dès l'occupation de la Belgique, la maison et l'atelier du sculpteur à Bruxelles seront protégés par ordre spécial de la Kommandantur.

Pour être moins héroïque, l'image du prolétaire et du paysan que donne Eugène Laermans (1864-1940) est d'une portée tout aussi universelle. Ce peintre de la misère, de la déchéance mais aussi de la grève et de la révolte est décrit en 1899 par P. Kühn dans *Germania* en termes de « Monumentalrealismus », et si ses audaces et ses raccourcis expressifs y sont encore perçus comme des fautes de dessin, on n'en souligne pas moins sa grande énergie, la profondeur de ses atmosphères, le contour large et majestueux de ses silhouettes et une couleur locale puissante⁵. La manière dont ces qualités sont ressenties en 1917

³ Paul Kühn, « Die Ausstellung vlämischer Künstler im Kunstverein zu Leipzig », *Germania*, mars 1899, pp. 456-462, p. 457.

⁴ Cornelius Gurlitt, « Wallonien als Kunstland », *Belfried*, 1 (1916/17) pp. 500-504.

⁵ Paul Kühn, *op. cit.*, p. 457.

dans *Belfried* tend à prouver qu'entretemps la génération expressionniste a pu reconnaître un précurseur en Laermans. Dans le long article qu'il lui consacre, Roland Schacht accentue le caractère universellement humain de sa peinture : « Il ne représente pas l'anecdote, mais l'humain, et non pas des hommes, mais *les hommes* »⁶. Bien que le critique ne se hasarde pas au-delà du terme de « réalisme » pour caractériser l'art de Laermans, le vocabulaire qu'il utilise dans la description enthousiaste de ses tableaux ne laisse aucun doute quant à sa façon expressionniste de les apprécier : « valeur expressive des contours et des masses » ; « le mort de Laermans n'est pas un figurant sur une civière, c'est une masse lourde, répugnante, inerte, difficile à porter » ; « exacerbé dans son expression » ; « enrichi par les contrastes » ; « ce n'est pas un mur réel, mais une vision, une sonorité grinçante qui se perd dans la plaine verte » ; « rare intensité de l'intuition », etc. Ce que Schacht appelle encore « réalisme » nous paraît pour le moins pré-expressionnisme. Voici d'ailleurs sa définition de l'artiste réaliste : « le réaliste part de la réalité mais réduit celle-ci à ce qui lui paraît essentiel pour accroître la force de persuasion, l'impact de la représentation ». Il n'est donc pas étonnant que Schacht conclue son article en proclamant qu'à cinquante ans, Laermans appartient davantage au futur qu'au passé. La force de persuasion par quoi le subjuguent des tableaux à contenu social comme *Le Mort*, *Un soir de Grève*, *Le cortège des émigrants*, n'est-elle pas l'essence même de toute œuvre expressionniste ? « Ce sont des œuvres par lesquelles l'artiste force le spectateur à s'identifier à lui dans l'acte de création et à considérer la scène représentée non pas passivement mais activement, en participant directement à l'action. »⁷

Même si tous les contemporains de Schacht n'ont pas nécessairement vécu aussi intensément les tableaux de Laermans, la veine humanitaire et la revendication sociale que ceux-ci expriment ont dû emporter, chez des artistes comme Käthe Kollwitz, la même adhésion que les sculptures d'ouvriers de Meunier ou que les poèmes que Verhaeren consacra aux « Vieux Paysans », au « Passeur d'eau », aux *Campagnes hallucinées* et aux *Villes tentaculaires* : c'est ainsi que la contribution de la Belgique au socialisme international, avec des figures de proue comme Edouard Anseele ou Vandervelde, s'étaie, en art et en littérature, d'une tradition humanitaire et sociale que reprendront à leur compte des expressionnistes flamands comme le poète Van Ostaijen et le graveur Masereel mais qui, entretemps, aura déjà suscité des échos à l'étranger. Quant à Verhaeren, qu'un Stadler, par exemple, considère comme précurseur de l'expressionnisme aux côtés de Walt Whitman, ce ne sont pas seulement les rythmes sonores et martelés de ses vers ou des professions de foi comme « J'aime l'homme et le monde et j'adore la force qui donne et prend sa force à l'homme et l'univers » qui furent déterminants, mais aussi son activité dans les rangs socialistes — c'est lui qui fonda la « Section d'Art » de la Maison du Peuple de Bruxelles en 1899 — et dans les cercles pacifistes autour de Romain Rolland, Henri Guil-

⁶ Roland Schacht, « Eugen Laermans », *Belfried*, 1 (1916/17) pp. 422-427, pp. 425 ss.

⁷ *Ibid.*, p. 422.

beaux et Stefan Zweig. Celui-ci écrivit un essai enthousiaste sur Verhaeren en 1910 et traduisit ses œuvres en allemand, parfois directement à partir du manuscrit.

Ami de Vandervelde, Verhaeren et Meunier et fréquentant comme eux à Bruxelles le groupe des XX, Henry Van de Velde (1863-1957), déploya une intense activité en Allemagne. Au moment même de son émigration au tournant du siècle, Osthaus, un des ténors culturels de la république de Weimar, ayant vu son « Bloemenwerf » à Uccle, lui commanda l'aménagement du Folkwang Museum à Hagen. Dans *Germania*, il met l'accent sur les implications sociales de la nouvelle esthétique de l'artiste. Celle-ci, dit-il, allie la beauté à la simplicité formelle et la rend donc – en principe – accessible à tous : « dans ses créations, estimées à leur juste valeur (...), il faudra voir une des plus grandes et des plus louables actions sociales »⁸. Le drame de Van de Velde fut cependant le même que celui de son modèle anglais William Morris : malgré leurs intentions et leurs idéaux sociaux, tous deux, par la force des choses, exécutèrent l'essentiel de leurs travaux pour les classes privilégiées. Si l'on fait abstraction de son impérialisme pangermanique qui se plaît à voir dans le déménagement de « Heinrich » Van de Velde un signe encourageant d'« une nouvelle cohérence culturelle germanique », l'article de Osthaus est particulièrement lucide et complet, englobant les activités de peintre, d'architecte, de décorateur, de Van de Velde. Il ne manque pas d'attirer l'attention sur ses écrits sur l'art, qui sont en fait les textes des nombreuses conférences de l'artiste faites à Anvers, Leipzig, Dresde, Vienne, Krefeld entre 1893 et 1901. Osthaus y souligne la polémique contre la laideur et le goût bourgeois, qu'attaqueront bientôt à leur tour les expressionnistes, et résume l'essentiel de l'esthétique moderniste de Van de Velde⁹.

Sans vouloir considérer Van de Velde comme expressionniste avant la lettre, beaucoup s'en faut, remarquons tout de même la parenté entre quelques points soulignés par Osthaus dès 1900 et certaines conceptions que défendront quelques années plus tard Kandinsky, Marc et d'autres. « Une œuvre d'art doit dans sa conception s'articuler depuis l'intérieur »¹⁰ : n'est-ce pas déjà la « innere Notwendigkeit des Kunstwerks », telle qu'elle apparaît dans *Ueber das Geistige in der Kunst* ? « Le fonctionnel est beau »¹¹ : Kandinsky parlera de l'« atouchement efficace de l'âme ». Et l'idée de comparer la structure autonome de l'œuvre d'art à la croissance organique de la fleur, ne la retrouvera-t-on pas chez Marc, Kandinsky et dans l'esthétique du « Sturm » ? D'ailleurs les frontières sont mouvantes entre le Jugendstil et l'expressionnisme, et les notions d'organisme et de dynamisme, si elles donnent lieu à des créations formellement différentes, ne s'en expriment pas moins de manière analogue dans les ouvrages théoriques. Lorsque Van de Velde s'écrie : « la ligne est une force (...)

⁸ Karl Ernst Osthaus, « Heinrich Van de Velde », *Germania*, juillet 1903, pp. 579-586, p. 584.

⁹ Cf. Henry Van de Velde, « Die Linie », in *Essays* (Leipzig, 1910) pp. 41-74, p. 60.

¹⁰ Cf. Karl Ernst Osthaus, *op. cit.*, p. 582.

¹¹ *Ibid.*, p. 583.

les lignes sont des gestes transposés »¹², les leçons de Klee sur le point et la ligne dynamique ne sont pas très loin, et les rythmes cosmiques qu'évoque l'architecte belge annoncent plus d'une extase expressionniste, quand ce ne sont pas les synesthésies kandinskyennes : « un rythme nouveau, qui roule au loin comme un amoncellement de nuages, qui résonne comme des bruissements de bannières et des éclats de trompette, parmi le choc des cuirasses »...¹³.

Enfin si, dès les *Kunstgewerbliche Laienpredigten* de 1902 et surtout ses autres *Essays* de 1910, la beauté rationnelle que réclame et recherche Van de Velde jette un pont au-delà de l'expressionnisme vers le rationalisme et le fonctionnalisme en architecture, cela se fait dans les termes d'une litanie vertigineuse, d'un hymne à l'amour et au monde (*Amo*) qui n'a rien à envier à l'ivresse de la « O Mensch-Lyrik » et qui même dépasse souvent celle-ci en force poétique¹⁴.

1910 est aussi l'année de l'exposition internationale de Bruxelles où, dans le catalogue de la section allemande, est rendu un hommage vibrant à Van de Velde par le critique d'art Karl Scheffler, rédacteur de la revue *Die Zukunft* et ami de longue date de l'artiste, qui entretemps est devenu une célébrité en Allemagne¹⁵.

En 1918, Osthaus chante à nouveau les louanges de Van de Velde, cette fois dans *Belfried*¹⁶. Il écrira deux ans plus tard une monographie sur son protégé. Il va de soi que ses espoirs de 1900 ont été entretemps largement comblés par nombre de réalisations qu'il énumère et décrit, par exemple, le *Abbe-Denkmal* pour lequel Van de Velde s'était adjoint Constantin Meunier et Max Klinger, ou le théâtre du « Werkbund » de Cologne. Il s'étend aussi sur l'activité, pendant quinze ans, du directeur de la « Kunstgewerbeschule » de Weimar. De plus il situe l'œuvre de Van de Velde dans l'architecture de son époque par rapport à Horta et Hoffmann, car l'article s'intitule un peu pompeusement « Deutschland und Belgien in der Kunst des 20. Jahrhunderts ». À remarquer que le pangermanisme d'Osthaus s'est fort dilué depuis le début de siècle — Heinrich est redevenu Henry — et que la note pacifiste prédomine à présent dans son vœu de voir se renforcer les liens entre les nations qu'a séparées la haine. C'est aux « bons Européens, que la guerre a condamnés à un silence douloureux » qu'il appartient à présent de préparer le terrain d'un « Völkerbund » européen. Il fait d'ailleurs allusion à la situation délicate de Van de Velde, tant vis-à-vis de la Belgique où l'on lui reproche son long séjour en Allemagne que vis-à-vis de celle-ci qui ne voit pas d'un bon œil ses sympathies socialistes et qui, de toute manière, à cause de la fièvre nationaliste des années

¹² Henry Van de Velde, *op. cit.*, pp. 42-43.

¹³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴ Cf. Henry Van de Velde, « Vernunftgemässe Schönheit » in *Essays* (Leipzig, 1910), pp. 75-122.

¹⁵ Karl Scheffler, « Henry Van de Velde », *Die Zukunft*, 15 Dezember 1900.

¹⁶ Karl Ernst Osthaus, « Deutschland und Belgien in der Kunst des 20. Jahrhunderts », *Belfried*, 3 (1918), pp. 224-232, pp. 226 ss.

de guerre, ne le porte plus dans son cœur¹⁷. Van de Velde finit par obtenir en 1917 un passeport pour la Suisse, où il ira rejoindre les milieux pacifistes qui y attendent la fin de la guerre.

Dans le même article de *Belfried*, Osthaus consacre un long paragraphe à un autre artiste belge dont il souligne unilatéralement les rapports avec l'Allemagne: le sculpteur et dessinateur gantois George Minne (1866-1941). Bien qu'il ne s'y soit pas installé à l'instar de Van de Velde, Minne n'aurait selon Osthaus travaillé pendant ses meilleures années que pour l'Allemagne, ce qui est manifestement faux. Il est cependant incontestable que le musée de Hagen s'est plus empressé d'acquérir ses œuvres que ceux de Belgique, et que depuis le début du siècle sa réputation était solidement établie en Allemagne et en Autriche: sa *Fontaine des agenouillés* de 1898, exposée en 1900 à Vienne, ne fut pas sans influencer l'expressionnisme – conjointement à des œuvres de Toorop ou Hodler – par l'allongement de ses corps et le maniérisme anguleux de ses gestes: les sculptures de Lehbruck et certains tableaux et dessins de Koschka, de Schiele, de Nauen ou des peintres de la «Brücke» en témoignent (fig. 1 et 2). Toutefois Osthaus interprète les attitudes des adolescents de Minne encore uniquement en des termes de fin de siècle: «Dans ces corps qui s'étirent comme des lis élancés et comme eux se penchent, s'exprime une extase profonde, une douce nostalgie de l'âme.»¹⁸ S'il les relie au présent, c'est surtout parce qu'il voit en elles une mélancolique prophétie de la guerre imminente, mais il ne semble pas déceler l'affinité que présentent avec l'expressionnisme ces sculptures, et plus encore peut-être certains dessins particulièrement dramatiques, dont la sobriété contenue et le volume influenceront Barlach¹⁹. Il n'empêche que l'intense spiritualité qui se dégage de l'œuvre de Minne se rattache davantage au symbolisme. Force nous est, une fois de plus, de constater la fluidité des transitions entre la fin de siècle et l'avant-garde: ainsi Maeterlinck, dont Minne illustra les œuvres²⁰ et dont il est plus d'une fois question dans *Belfried*, et même dans le *Belgischer Kurier*, fut-il une des grandes admirations de Kandinsky, qui, dans les dernières pages de *Über das Geistige in der Kunst*, lui rend hommage comme à l'un des «premiers compositeurs de l'âme dans l'art d'aujourd'hui»²¹. Non seulement la musicalité de sa langue tant poétique que théâtrale, mais aussi la conception de ses personnages qui sont des types plutôt que des caractères, et des «âmes qui cherchent» plutôt que des types, avaient fait sur Kandinsky la plus profonde impression.

¹⁷ En ce qui concerne la visite de Vandervelde et Jaurès à Van de Velde après le Congrès de septembre 1913, cf. Roger-Henri Guerrand, «Van de Velde avant la Cambre», in *La Cambre 1928-1978* (Bruxelles, 1979), pp. 27-43, pp. 38 ss., et bien sûr Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens* (München, 1986), pp. 344 ss.

¹⁸ Karl Ernst Osthaus, «Deutschland und Belgien (...)», *op. cit.*, p. 230.

¹⁹ Cette affinité fut bien perçue par les organisateurs de *Entartete Kunst*, une exposition d'art expressionniste qui eut lieu à Cologne en 1984 et où Minne était d'ailleurs le seul étranger représenté.

²⁰ Minne a également illustré des œuvres de Verhaeren et d'autres.

²¹ Kandinsky, *Ueber das Geistige in der Kunst* (Berlin, Bümlplitz, 1952⁴), p. 137.

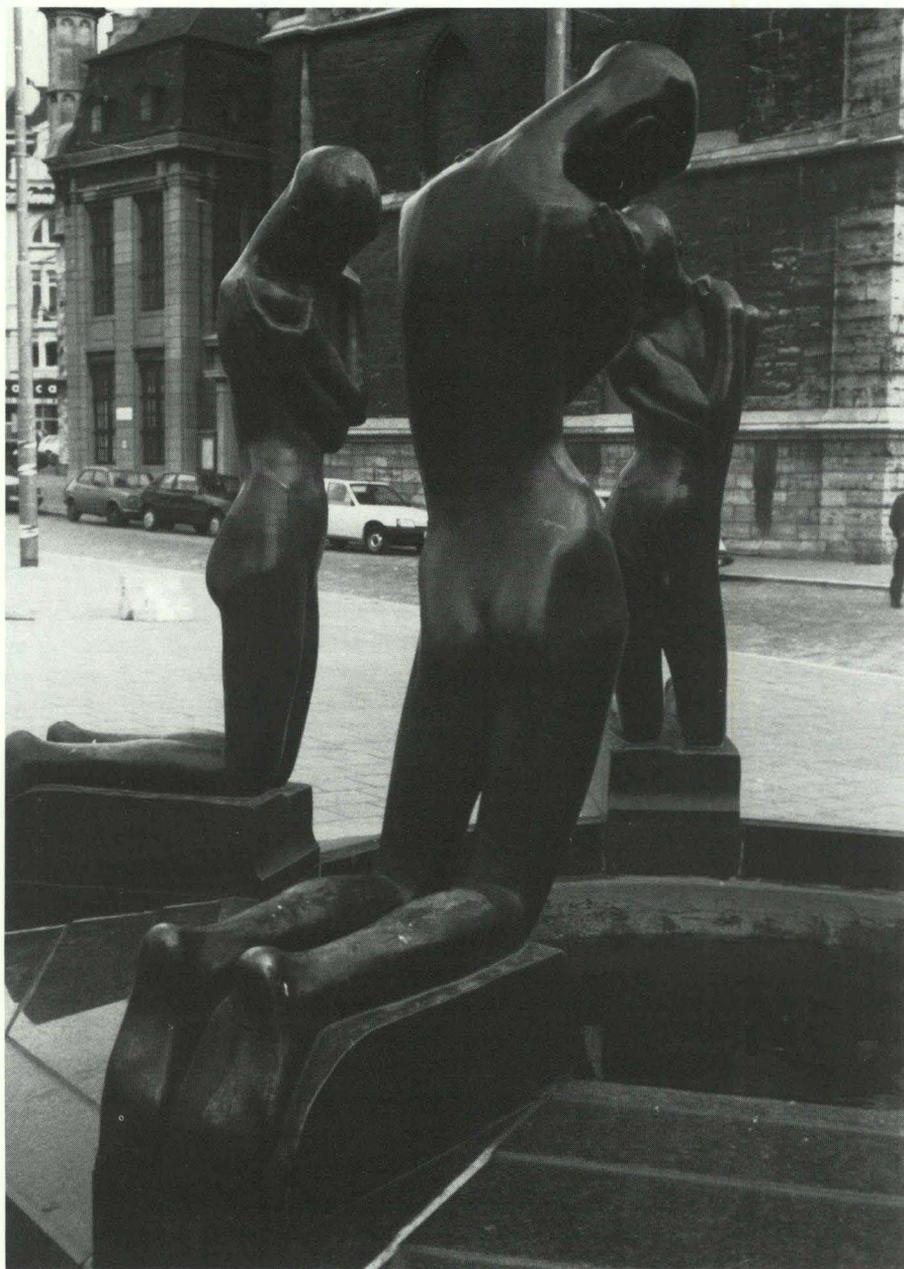


Fig. 1. George MINNE, *Fontaine des agenouillés*, 1898, Gand. (Photo P. Hadermann)

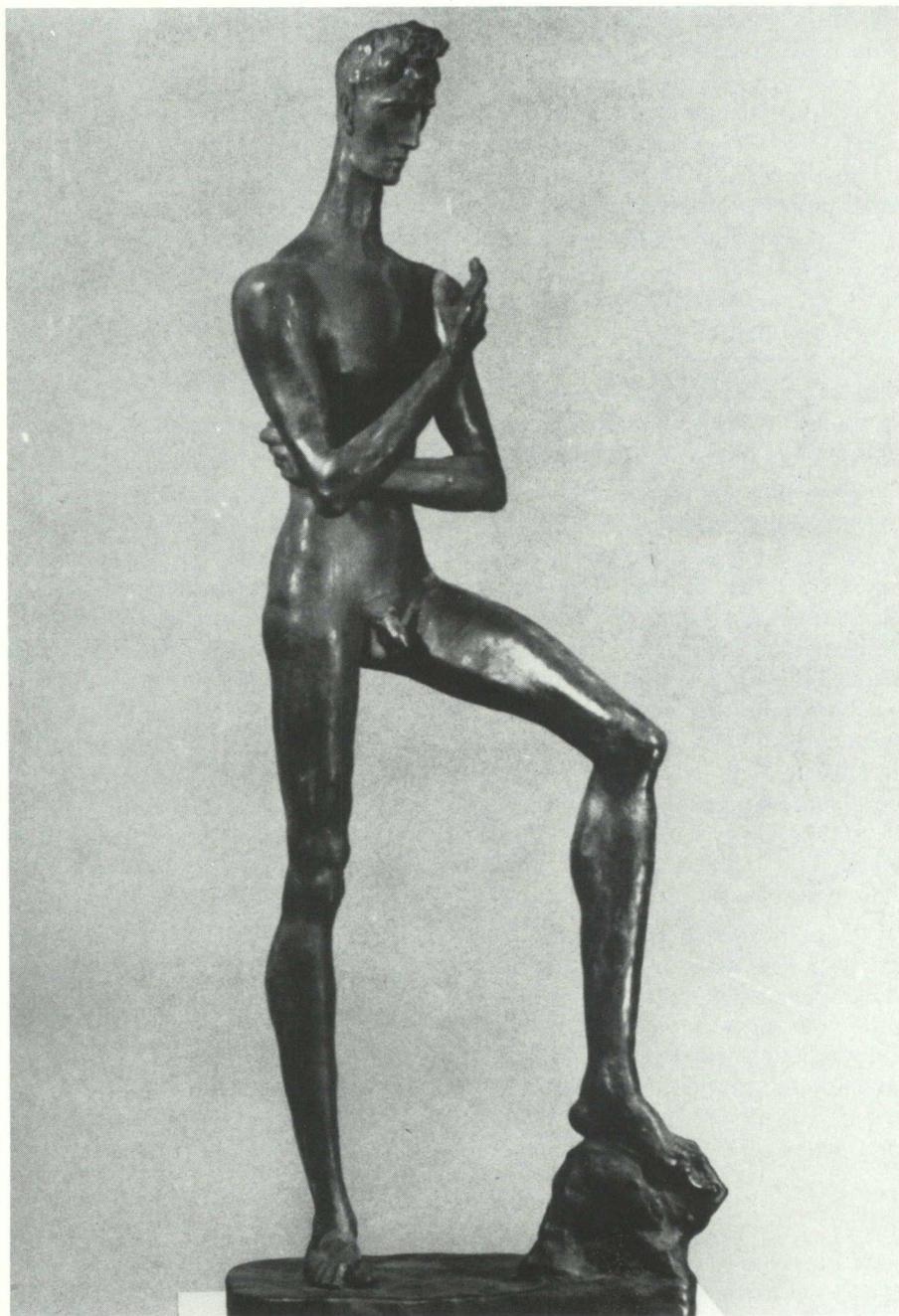


Fig. 2. Wilhelm LEHMBRUCK, *Jeune homme debout*, 1913-1914, New York, Museum of Modern Art (d'après A. Hoff, 1961).

Autre exemple de cette transition : la première génération d'artistes de la colonie de Laethem-Saint-Martin dont George Minne était en quelque sorte le chef de file. Gustave van de Woestyne, Valerius de Saedeleer, Albin van den Abeele sont encore comme lui plus proches du symbolisme, mais Albert Servaes (1883-1966) peut dès 1905 être considéré comme le premier représentant de l'expressionnisme flamand, avec des toiles comme *la Nuit Sainte* et *les ramasseurs de pommes de terre*, qui illustrent respectivement la thématique religieuse et l'attachement à la nature propres à ce groupe. Ces deux composantes semblent avoir marqué le peintre expressionniste Heinrich Nauen, venu passer trois ans, de 1902 à 1905, à Laethem-Saint-Martin et qui y reviendra plus d'une fois²². Comparé à l'art de ses compatriotes de la Brücke, celui de Nauen paraît plus modéré, plus recueilli, plus concentré et plus proche du cubisme : autant de traits propres au groupe de Laethem-Saint-Martin. Celui-ci ne donnera toutefois sa pleine mesure qu'après la guerre, avec la deuxième génération comprenant Permeke, De Smet et Van den Berghe.

Le terme « expressionnisme » est fort rarement utilisé dans *Belfried* (consacré, rappelons-le, à des questions et des personnalités belges) et pour cause car il n'y a guère d'artistes belges, jusqu'en 1917 du moins, qui puissent ou veuillent se réclamer de cette tendance. Le seul article où le terme apparaisse plusieurs fois, mais entre guillemets, est celui, fort bien documenté, que Grete Ring écrit en 1918 sur James Ensor²³. Cet artiste tourmenté et solitaire (1860-1949) peut en effet être considéré comme le principal précurseur de l'expressionnisme – et aussi du surréalisme – qu'ait produit la Belgique. S'il est resté longtemps méconnu dans son pays, – même le groupe des XX, dont il faisait partie comme Meunier, Minne et Van de Velde, ne l'admirait pas inconditionnellement – c'est surtout à cause de ses masques, apparus en 1879, qu'on refusa au début de prendre au sérieux, et dont par la suite on exagérera peut-être l'importance au détriment de celle de ses paysages, de ses intérieurs et de ses natures mortes impressionnistes (fig. 3).

Quoi qu'il en soit, « le masque », écrit Ensor²⁴, « me dit fraîcheur de tons, *expression suraiguë*, décor somptueux, grands gestes inattendus, mouvements désordonnés, exquise turbulence. » Dans cet « expressionnisme », Grete Ring fait la part de la tradition fantastique flamande remontant à Bosch et Breugel. Elle souligne à juste titre qu'Ensor lui-même n'a jamais voulu s'intégrer à un « isme » quelconque, mais que les tendances « expressionnistes » de son œuvre n'ont fait que progresser au fil des années, sans la moindre influence venue de l'extérieur²⁵. Et d'y ajouter que d'ailleurs il n'a pas fait école et qu'il ne

²² Cf. Günter Aust, « Heinrich Nauen » in *Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und seine Malerfreunde*. Ausstellung des Städtischen Museums Bonn (Recklinghausen, 1979), pp. 333-352, p. 336. Cf. également Paul Haesaerts, *Laethem-Saint-Martin* (Anvers, 1982), pp. 70, 386.

²³ Grete Ring, « James Ensor », *Belfried*, 3 (1918), pp. 279-284.

²⁴ James Ensor, *Les Ecrits* (Bruxelles, 1944), p. 204.

²⁵ Grete Ring, *op. cit.*, p. 281.

figure pas dans la galerie d'ancêtres que s'est choisie la nouvelle génération. Ce dernier point demande à être nuancé : l'avant-garde belge le reconnut bien comme « grand old man » mais le considéra comme unique et inimitable, — bien qu'elle ait tiré des leçons de sa palette et de sa conception de l'espace pictural. Grete Ring ajoute cependant que « pourtant l'on perçoit le rayonnement de son influence jusqu'en Allemagne — et je pense ici aux masques d'Emil Nolde. »²⁶

Elle ne mentionne pas la visite que fit celui-ci à Ensor en 1911. Bien que les masques n'aient fait apparemment leur entrée dans sa peinture qu'à ce moment-là (fig. 4), Nolde, lui-même, dans *Mein Leben*, semble vouloir ignorer cette influence puisqu'une vingtaine de pages avant de raconter l'épisode avec Ensor il suggère que c'est à cause du bal masqué de Karlsruhe, où il emmena sa femme, que « les tableaux avec masque constituèrent un petit chapitre de mon art »²⁷. Mais il ne dissimule pas, bien au contraire, sa grande admiration pour Ensor : à peine arrivé à Bruxelles en 1911, la première chose qu'il visite avec « meine Ada » est le palais Stoclet, tandis que le deuxième but du voyage est de voir les gravures d'Ensor qu'il s'attend — en vain — à découvrir au Musée : « Au musée de la ville nous cherchâmes dans une petite pièce des gravures d'Ensor. Nous n'en trouvâmes aucune. Le grand artiste n'était pas encore reconnu dans son propre pays. » La visite qu'il fait ensuite à Ensor, probablement à Ostende, dans l'atelier où le maître garde jalousement ses meilleures œuvres, est racontée de façon brève mais touchante : « Il se fait que nous pûmes le rencontrer quelques jours plus tard, le grand peintre fantastique ; nous étions assis l'un en face de l'autre ; nos yeux se comprenaient ; mais nous ne pouvions pas nous parler. »²⁸

Nolde s'étonne de l'indifférence du public belge à l'égard d'Ensor, mais lui-même en fera bientôt l'expérience aussi : en 1912, il envoie son monumental retable *Das Leben Christi*, qui a été exposé d'abord au musée de Hagen, à l'exposition internationale d'art religieux moderne qui se tient à Bruxelles. La section allemande et autrichienne incombe à Osthaus qui a sollicité l'artiste. Au vu de ces peintures, les organisateurs belges refusent de les exposer, et Osthaus indigné ferme son pavillon avant même la visite royale. Soyons justes : les Belges — entendez surtout l'autorité ecclésiastique qui refusera de même le Calvaire expressionniste de Servaes — ne furent pas les seuls à rechigner devant une œuvre qui tenait aussi peu compte des représentations religieuses traditionnelles : sur le chemin du retour, *Das Leben Christi* fut proposée à la « Sonderbundaustellung » de Cologne, qui n'en voulut pas non plus, et lors-

²⁶ *Ibid.*, p. 282.

²⁷ Emil Nolde, *Mein Leben*. Mit einem Nachwort von Martin Urban (Cologne, 1976), p. 165. On notera que le voyage de Nolde en Nouvelle Guinée — d'où d'autres influences de masques devinrent possibles — n'eut pas lieu avant 1913.

²⁸ *Ibid.*, p. 185.

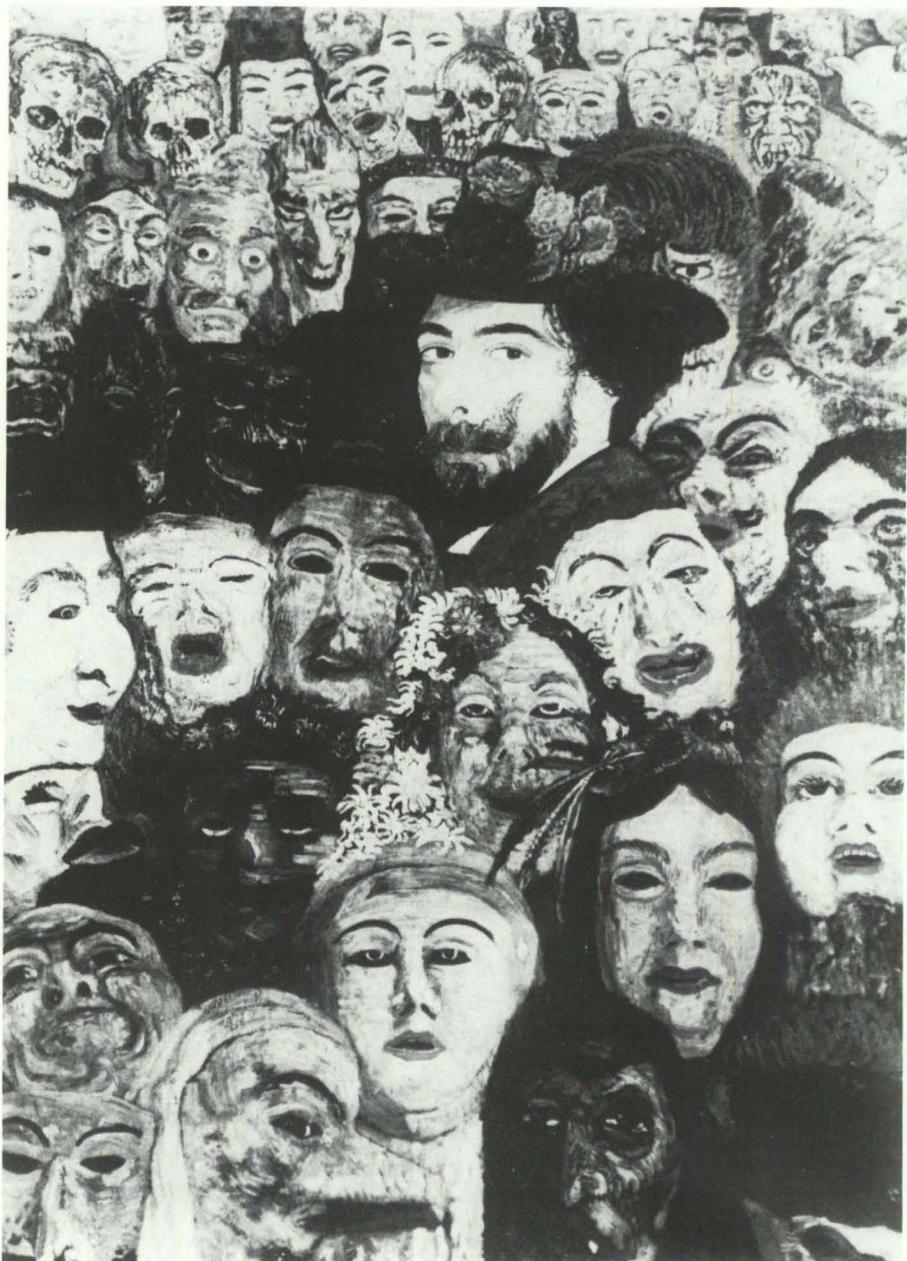


Fig. 3. James ENSOR, *Autoportrait entouré de masques*, 1899, Tokyo, coll. part.
(Photo Koninklijk Museum van Schone Kunsten, Anvers)



Fig. 4. Emil NOLDE, *Nature morte aux masques I*, 1911, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde.

qu'elle fut finalement exposée à Munich, la presse parla de perversion et de «fratzenhafteste Uniform»²⁹.

L'admiration de Nolde pour Ensor repose certainement sur des affinités de sensibilité. En outre il n'est pas exclu que, non seulement les masques, mais la façon de concevoir un espace plus plane et de mettre à plat des couleurs franches juxtaposées soient dus à l'exemple du maître ostendais (pl. 7 à 9). D'une manière générale et prudente, on peut affirmer que l'art d'Ensor a pu encourager Nolde dans son évolution vers l'expressionnisme, amorcée dès 1908 et annoncée déjà dans ses dessins caricaturaux du début du siècle.

La tendance caricaturale, fort marquée chez les deux peintres, a dans l'œuvre d'Ensor une intention plus satirique (fig. 3 et pl. 9). Il est possible que la manière dont Ensor brosse le portrait impitoyable de la bourgeoisie, de l'«establishment» et de l'armée, n'ait pas laissé indifférents des artistes comme Nolde, Beckmann, Grosz ou Dix; cela reste à examiner. Il y aurait également des rapprochements à faire entre, par exemple, *L'entrée du Christ à Bruxelles* ou, mieux encore, *La Mort poursuivant la foule* d'Ensor, et d'autre

²⁹ Cf. Martin Urban, «Emil Nolde «Das Leben Christi»», in *Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik*. Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums und der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde in der Kunsthalle Köln (Cologne, 1973), pp. 23-35, pp. 27 ss.



Fig. 5. James ENSOR, *La mort poursuivant la foule*, 1887, dessin, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers. (Photo du musée)

part *l'Enterrement d'Oskar Panizza* de Grosz (fig. 5 et 6). Mais la satire d'Ensor a en même temps une résonance plus profonde qui la fait tôt basculer dans le fantastique.

Cette profondeur d'Ensor, nul mieux que Hausenstein ne l'a exprimée à cette époque. La même année que l'article de Grete Ring (1918) paraît de sa main un article intitulé *Ensor* dans *Das Kunstblatt*³⁰. Le caractère insolite,

³⁰ Wilhelm Hausenstein, « Ensor », *Das Kunstblatt*, 2 (1918), pp. 11-23.



Fig. 6. George GROSZ, *Enterrement d'Oskar Panizza*, 1917, Staatsgalerie Stuttgart.
(Photo du musée)

bizarre et inquiétant de l'œuvre du maître ostendais, représentée par quelques bonnes illustrations, y est mis directement en rapport avec un des aspects de la Belgique, qui a constamment intrigué, agacé ou fasciné Hausenstein. On sait que celui-ci fut désigné comme rédacteur de *Belfried* en raison de sa connaissance de la Belgique, à laquelle il avait consacré déjà divers écrits, notamment *Belgien*, paru d'abord dans le numéro de février 1914-1915 de *Der neue*

Merkur et ensuite sous forme de livre chez Georg Müller. Il y essaie en vain de cerner la réalité belge, qui ne repose selon lui ni sur l'unité d'une race ni sur celle d'une économie et qui lui semble « floue » et « fuyante » comme celle de nombreux peuples de frontière culturelle. Le « belgischer Dualismus » qui oppose notamment le « conservatisme momifié » des villes flamandes au caractère industriel de la Wallonie, il le retrouve également dans l'art et la poésie de ce pays. Ceux-ci oscillent entre d'une part le mysticisme et la « bizarrerie » médiévale dont témoignent Ypres, Malines, Nieupoort, et d'autre part le naturalisme d'un de Groux ou d'un Meunier exalté par le Borinage. Comparant la rhétorique « baroque » de Verhaeren à celle de Rubens, Hausenstein conclut en décidant que la solution de synthèse s'appelle Rubens ou Bruxelles, car là s'équilibrent selon lui une « forme » romane et un « bouillonnement » germanique³¹. (Dans un article sur *Rubens* paru dans le *Insel-Almanach* de 1917 qui contient par ailleurs de nombreux textes traduits du néerlandais par R.A. Schroeder – poèmes de Gezelle, de Van de Woestijne ou du Hollandais Verwey, nouvelles de Van de Woestyne et de Teirlinck –, Hausenstein reprend son idée d'un Rubens essentiellement belge et cosmopolite³²).

Hors de la synthèse baroque, il n'y a donc pas de salut possible pour la Belgique. Mais la damnation et le déchirement peuvent être fertiles aussi, lorsqu'ils sont facteurs d'angoisse, d'hypocondrie – et de créativité. C'est ce qui apparaît dans l'article que Hausenstein écrit sur Ensor dans *Das Kunstblatt* en 1918. Fait significatif, cet essai est dédié à Alfred Kubin et à Paul Klee, et la raison en apparaît dès la première ligne : « On ne peint pas le monde tel qu'il « est », mais on peint un monde » (littéralement : « du monde »)³³. Cette phrase caractérisant l'art d'Ensor rappelle évidemment le slogan bien connu de Klee : « l'art ne rend pas le visible, mais rend visible ». Mais en même temps un retournement s'opère, et la réalité se reconnaît en l'art : ainsi Ensor, dévoilant un monde d'hypocondrie et de maniaquerie, où tout est différent, nous montre son pays, la Belgique. « Le monde en tant qu'hypocondrie et manie, le maniaque comme seule réalité : voilà Ensor (...) Même le rêve est différent en Belgique (...) il se crée dans ce monde une existence qui semble sous-marine. Elle est bizarre comme un aquarium, ou comme de la préhistoire ou de la post-histoire »³⁴. La raison de cet « étrangement » se trouve selon Hausenstein dans la « Verwirrung », dans la « confusion » typiquement belge, dont la cosmopolite Ostende nous offre un concentré³⁵.

Pour Hausenstein, la clé de l'art d'Ensor réside dans une attitude de sang-froid et d'impassibilité qui domine ce foisonnement et cette confusion : « ses bouffonneries sont impassibles »³⁶, elles nous sont présentées avec une objec-

³¹ Wilhelm Hausenstein, « Belgien », *Der neue Merkur*, 1, II, (1914/15), pp. 411-436, p. 434.

³² Wilhelm Hausenstein, « Rubens », *Insel-Almanach auf das Jahr 1917* (Leipzig, 1917), pp. 80-89.

³³ Wilhelm Hausenstein, « Ensor », *op. cit.*, p. 11.

³⁴ *Ibid.*, pp. 11-14.

³⁵ *Ibid.*, pp. 16-17.

³⁶ *Ibid.*, p. 14.

tivité totale, héritée d'une tradition remontant à Bosch, Breugel, Callot, etc., et qui s'apparente en même temps à l'art d'un Kubin, d'un Klee, et à la poésie d'un Benn. Quant à la structure formelle de ses œuvres, Hausenstein y présente la décomposition cubiste, aussi bien que le dynamisme futuriste, mais il s'étend surtout sur des qualités de « vision », de « profonde intensité », de paroxysme systématique dans la projection d'un « processus intérieur » qui évoquent – sans le nommer – l'expressionnisme³⁷. Et c'est dans une galerie d'artistes expressionnistes que le critique situe Ensor pour conclure : « Une mentalité semblable à la sienne s'est éveillée chez nombre d'artistes. Ici c'est Kubin qui lui donne la réplique, là c'est Klee, ailleurs encore Kokoschka ou Meidner, et tout autour le chœur des contemporains. Ensor lui-même est important comme peu d'autres. Sans doute vaut-il mieux, si l'on cherche le bonheur, ne pas être comme lui. »³⁸ Ensor, ou un certain malaise d'être belge ?

Attardons-nous encore un instant à Ensor, à propos d'une anecdote qui nous permettra de passer à la deuxième partie de cet article, nettement plus brève, où seront évoquées les œuvres d'artistes allemands amenés en Belgique par la guerre et l'occupation. Ensor avait dessiné une caricature de Guillaume II en vautour. En 1915 il fut arrêté et emprisonné. Du procès, Ensor retint surtout ceci : « l'animal qui s'occupait de l'affaire a fait confisquer le dessin ! »³⁹ Sa peine de prison ne dura pas longtemps : après deux jours il fut relâché. Des artistes allemands attachés aux services de la Croix-Rouge étaient intervenus en sa faveur. Parmi eux, Heckel, l'un des peintres de la Brücke pour qui l'expérience du front fut primordiale.

*
* *

Une fois passée la griserie des nationalismes qui fit s'engager des masses de jeunes volontaires, l'impact de la réalité de la guerre fut terrible et décisif sur l'œuvre – et la vie – d'au moins trois peintres allemands qui se retrouvèrent sur l'Yser : Heckel, Beckmann, Dix. (Il semble avoir joué un moindre rôle dans l'œuvre de Carlo Mense, peintre expressionniste rhénan qui fut chauffeur de camions dans l'armée, caserné à Gand, Bruges et Bruxelles de 1914 à 1916.) Heckel, qui était déjà venu en Flandre avant la guerre, s'engagea dans le corps sanitaire. En 1915 il est à Roulers et à Ostende. Il y rencontre d'autres peintres et dessinateurs allemands, parmi lesquels Beckmann⁴⁰. Il rend plusieurs fois visite à Ensor entre 1915 et 1918. Hausenstein en parle dans son essai *Vom Expressionismus in der Malerei* paru en 1919 dans *Tribüne der Kunst und Zeit* : « Son chemin croise celui d'Ensor : l'aîné entre Kubin et Klee ; gardien de la tombe de Bosch et de Breugel parmi les tirs d'artillerie allemands

³⁷ *Ibid.*, p. 20.

³⁸ *Ibid.*, p. 23.

³⁹ Lettre à Lambotte, 15 décembre 1915, coll. P. Zlechinsky. Cf. Robert L. Delevoy, *Ensor* (Anvers, 1981), p. 400.

⁴⁰ Il rencontre aussi en Flandre l'écrivain Ernst Morwitz, ami de Stefan George. Cf. Alfred Hentzen, *Erich Heckel*, (*Kunstblätter der Galerie Nierendorf*, 30, 1973) p. 2.

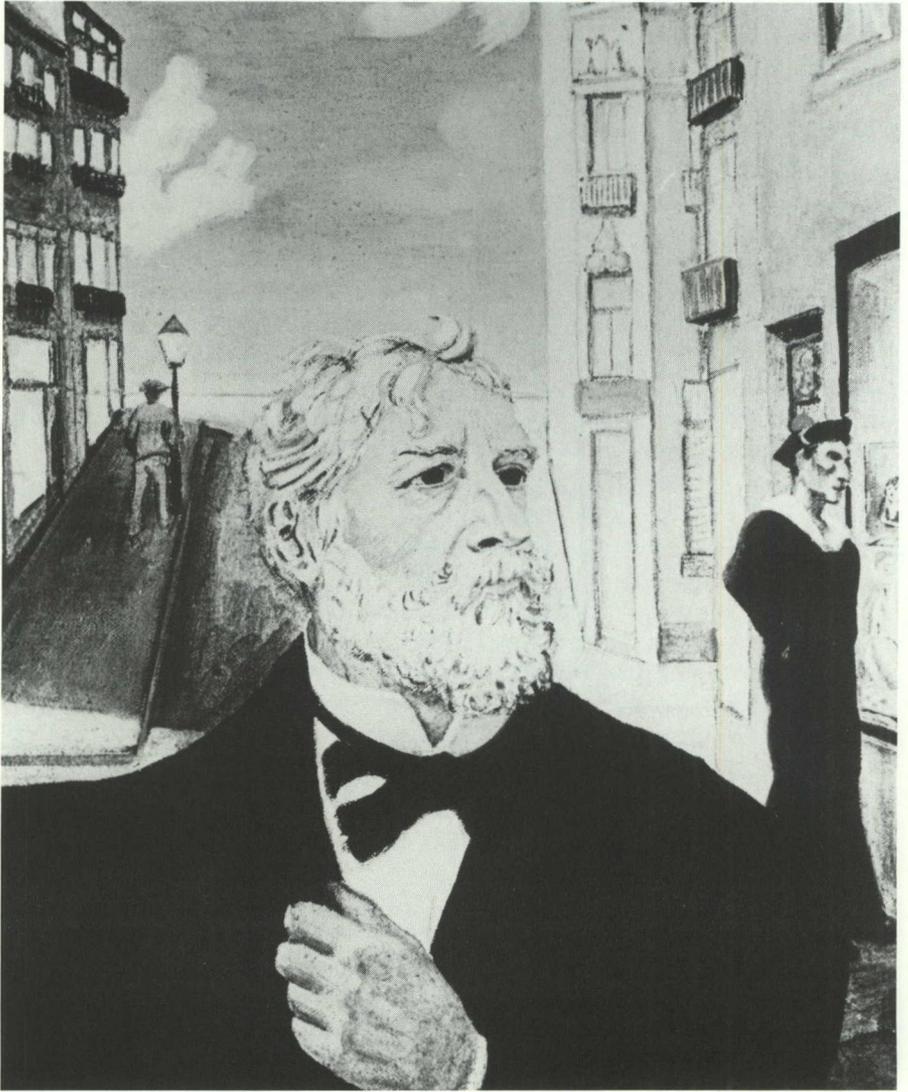


Fig. 7. Erich HECKEL, *Portrait de James Ensor*, 1930, Museum Ludwig, Cologne.
(Photo Rheinisches Bildarchiv)

et anglais (...) Influencé par lui et secoué de chocs électriques, Heckel exacerbe en largeur, hauteur et profondeur les déchirements zigzagants de ses œuvres. Il peint ses camarades, leurs membres et leurs têtes bandées...»⁴¹. En effet, dans l'œuvre de Heckel éclate à ce moment son témoignage de la guerre : paysages marqués par la dévastation comme la célèbre toile *Frühling in Flandern* (1916), ou par la solitude comme l'aquarelle *Häuser in Roeselaere* (1915), trams déserts ne convoyant dans un pays vide que quelques militaires esseulés et, sur-

⁴¹ Wilhelm Hausenstein, *Vom Expressionismus in der Malerei* (Berlin, 1919), p. 57.

tout dans ses gravures, des hommes seuls ou s'ignorant, fous ou blessés. Les titres sont éloquentes : *Zwei Verwundete*, *Liegender Soldat*, *Der Irre*, *Irrer Soldat*, *Toter*. Sa *Belgierin* (1915) est une caricature sans sympathie qui exprime méfiance et hargne. Sa *Madone d'Ostende*, conservée sous sa forme de xylographie (1916), porte peut-être encore quelque espoir au milieu de la tourmente. Hausenstein y décèle, au delà de la violence aiguë des contours, une sorte de légèreté et d'évidence⁴². Mais le *Männerbildnis* à la plume, de même que l'autoportrait lithographié de 1919, ont une expression d'hébétude résignée. Le portrait d'Ensor peint en 1930 devant sa fameuse boutique sera un témoignage de paix retrouvée (fig. 7).

Les *Briefe im Kriege* de Beckmann, volontaire, lui aussi, du corps sanitaire, forment un contrepoint saisissant aux dessins et tableaux que lui inspirent la guerre. Il y a chez lui une sorte d'ivresse lucide qui le fait se plonger avec toutes ses fibres dans l'horreur pour y retrouver une intensité de vie maximale, une « *Existenzempfindung* »⁴³ : « Pour moi, la guerre est un miracle, même si ce n'est pas toujours facile. Mon art reçoit à bouffer ici »⁴⁴. Il jouit également des accalmies que lui procurent telle fête de soldats ou telle visite à Bruxelles où il admire les Breugel, les Van der Weyden et les Cranach : « C'est la plus belle ville que j'aie jamais vue », mais « à part cela, on continue à nous détester comme la peste à Bruxelles »⁴⁵. Peu à peu cependant, les descriptions du front deviennent plus hallucinées : Ypres en flammes, les séries d'explosions, les bombes et les grenades, les cadavres de la morgue militaire au-dessus de laquelle il passe ses nuits. On le renvoie bientôt en Allemagne, victime d'une grave dépression nerveuse. Il s'y coupera tout à fait de sa vie civile antérieure. De même, l'art de Beckmann subit une transformation radicale à partir de 1915, dans le sens d'une exacerbation brutale des formes, d'un tracé de plus en plus cruel et anguleux, et d'une explosion de la perspective traditionnelle dans un espace toujours plus oppressant. Que celle-ci soit due, comme le suggère Ursula Perucchi-Petri⁴⁶, à l'influence des peintures et sculptures gothiques contemplées au musée, ou qu'elle ait résulté de l'expérience directe du chaos et de la révolte contre Dieu — « dans mes tableaux je reproche à Dieu tout ce qu'il a fait de travers »⁴⁷ —, il ne semble pas que le milieu culturel de la Belgique occupée y ait joué un rôle. Seule peut-être la représentation de l'espace chez Ensor a-t-elle pu laisser des traces, ici aussi (fig. 8).

En tant qu'artilleur de campagne et mitrailleur, Otto Dix fut d'abord dans le Nord de la France, puis en Pologne et en Russie, puis à nouveau à l'Ouest, notamment en Flandre, à Langemark et à Tongres, où il reçut à sa demande

⁴² *Ibid.*, p. 58.

⁴³ Max Beckmann, *Die Realität der Träume in den Bildern. Aufsätze und Vorträge*. Aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903-1950 (Leipzig, 1987), p. 61.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 61-62.

⁴⁶ Ursula Perucchi-Petri, « Einführung » in *Max Beckmann. Das druckgraphische Werk* (Zurich, 1976), pp. 7-14, pp. 10 ss.

⁴⁷ Max Beckmann, *op. cit.*, p. 94.



Fig. 8. Max BECKMANN, *La Grenade*, 1915, gravure (d'après catal. Kunsthau Zurich, 1976).

une formation de pilote. Le futurisme qu'il venait de découvrir à la veille de la guerre dut jouer un rôle dans l'ivresse avec laquelle il se jeta dans les combats, comme il influença le style de ses autoportraits narcissiques où il se représentait en Mars ou en guerrier intrépide, encore en 1915. Bien vite la guerre des tranchées, cette «interminable saloperie» comme il l'appelle, l'incita à

tenir son journal et à faire des centaines de dessins et de gouaches. « Je pense que personne n'a vu comme moi la réalité de la guerre, les privations, les blessures, la souffrance. Je voulais montrer la terre saccagée, les cadavres, les blessures. » dira-t-il plus tard⁴⁸. Les dessins exécutés en Flandre, à Langemark, Houthulst, Pilken, etc. ou à l'étape à Anvers ou à Bruxelles, obéissent à une composition souvent centrifuge, où les êtres et les paysages sont tantôt réduits à des lignes-force explosives, tantôt expressivement déformés par l'angoisse et la violence, bien que la souffrance n'en soit pas encore le sujet principal. Ces dessins seront le point de départ de ses toiles et de sa *Kriegsmappe* réalisées dans les années vingt, dans un esprit de dérision dadaïste d'abord, et dans un réalisme minutieusement monstrueux ensuite, que les pacifistes, Henri Barbusse en tête, accueilleront avec enthousiasme.

Le contraste est frappant entre ces œuvres de Beckmann, Heckel et Dix d'une part, et celles qu'exécutent le l'autre côté du front quelques soldats belges encore tout imprégnés de la tradition réaliste ou de l'esprit mystico-symboliste de la fin du XIX^e siècle.

Quelle différence de style et d'esprit entre la *Madone d'Ostende* de Heckel et *Notre-Dame de l'Yser* de Joe English (1882-1918), Flamand d'origine irlandaise, qui s'attache à décrire, lui aussi, mais d'une manière plus introvertie, la misère des soldats au front. Autre exemple: *la nuit de Noël sur l'Yser*, de Sam de Vriendt (1884-1974), qui n'a de commun avec certaines œuvres expressionnistes que le message pacifiste et la religiosité de son climat⁴⁹. A la même époque, Henri de Groux (1867-1930), qu'on a appelé l'un des derniers peintres romantiques, dépeignait les horreurs du front, entre autres dans un cycle de lithographies intitulé *Hymne à la douleur*.

Les soldats belges qui se battaient sur l'Yser étaient coupés de la vie artistique qui, en région occupée, surtout à Anvers et à Bruxelles, s'ouvrait peu à peu à l'expressionnisme allemand, par le truchement de revues comme *Die weissen Blätter*, *Die Aktion* et *Der Sturm*.

À partir d'alors, c'est dans l'autre sens que s'établit le courant des influences. Le dégoût de la guerre aidant, l'expressionnisme humanitaire et pacifiste de l'avant-garde allemande séduira pour un temps des poètes flamands comme Van Ostaïjen, Moens et Marnix Gijsen, ou francophones comme Clément Pansaers, dont la revue *Résurrection* jouera un rôle non négligeable dans la propagation des idées pacifistes.

Les peintres de la deuxième génération de Laethem en sont encore à ce moment à chercher leur voie définitive, et résident à l'étranger: Permeke blessé

⁴⁸ Cf. Fritz Löffler, *Otto Dix und der Krieg* (Leipzig, 1986) p. 13.

⁴⁹ Le tableau illustre une épisode de la guerre. Le 24 décembre 1915, des soldats allemands avaient offert un ostensor aux soldats flamands. De Vriendt écrit à ce sujet: « C'était l'ennemi qui était devant nous et qui, en ce merveilleux moment de Noël, communiait pleinement avec nous. En cet instant, nous n'étions plus ennemis. L'enfant Jésus était entre nous. Ce fut l'unique beau moment de toute la guerre. » De Vriendt fit de nombreux paysages et des portraits de soldats, toujours dans le style réaliste du siècle précédent.

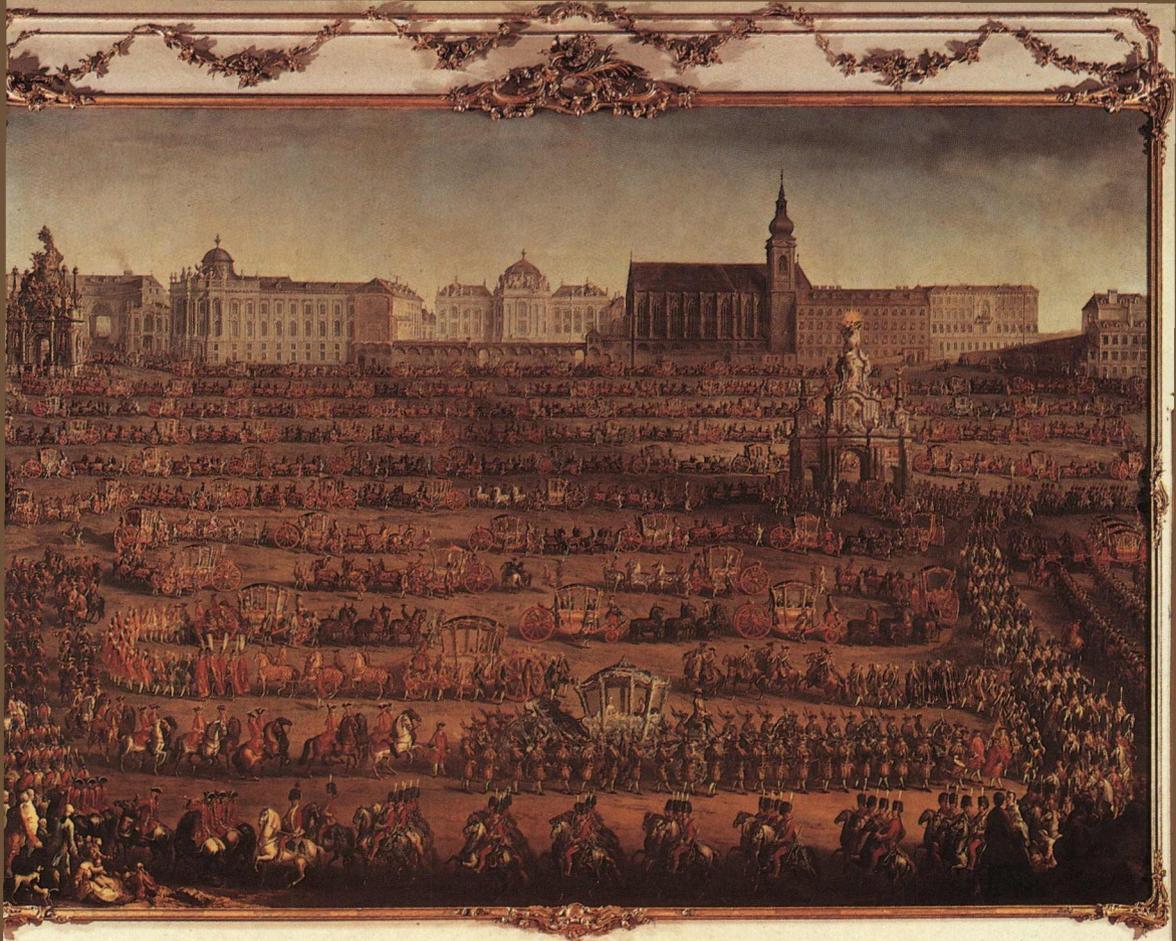
a été évacué en Angleterre, De Smedt et Van den Berghe se sont réfugiés en Hollande. Nul de ces écrivains ou artistes belges qui débutèrent pendant ou peu avant la guerre ne semble avoir infléchi de quelque manière l'évolution d'artistes allemands présents en Belgique.

Il faut cependant faire une place à part au graveur Frans Masereel (1889-1972), qui a contribué à répandre la mode de la gravure sur bois. Faisant partie des cercles pacifistes séjournant en Suisse pendant le conflit, il y rencontra notamment Romain Rolland, Ehrenstein et Stefan Zweig qui le mit en contact avec Edschmid, Däubler et d'autres dont il illustra les œuvres de ses bois expressifs à caractère humanitaire et souvent revendicatif.

*
* *

L'impact de l'art belge sur l'expressionnisme allemand me semble, en conclusion, dû surtout à des facteurs qui datent d'avant la guerre de 1914-1918, à un climat socio-culturel et à certaines personnalités qui contribuèrent à le créer : Maeterlinck et Verhaeren en littérature, — auxquels il faudrait ajouter un Charles De Coster dans la mesure où *la Légende d'Ulenspiegel* (1867) contenait un message de liberté et de révolte contre l'ordre établi, — et, pour ce qui est des beaux-arts qui nous ont spécialement préoccupés ici : l'architecte et théoricien Henry Van de Velde, les sculpteurs Constantin Meunier et George Minne, les peintres Eugène Laermans et James Ensor. Si les œuvres de ceux-ci étaient connues d'une certaine élite en Allemagne dès le début du siècle, la prise de conscience sociale et le questionnement métaphysique ou fantastique qui s'en dégagent (ainsi que toute une tradition d'art médiéval et baroque, des Van Eyck et Van der Weyden à Rubens en passant par Breugel) n'en constituèrent pas moins une révélation pour la génération expressionniste amenée en Belgique par la guerre.

Il serait absurde d'opposer à l'atrocité de cette guerre le maigre bénéfice qui en résulta pour l'art, sauf à conclure que l'art lui-même, en s'y plongeant, se forgera parfois des armes pour la combattre. Ici la Belgique n'est plus en cause en tant que culture, mais comme théâtre involontaire de l'horreur, que consignèrent les Heckel, les Beckmann ou les Dix et qu'essaya de conjurer Käthe Kollwitz : au monument de Vladslo en Flandre, qu'elle érigea à la mémoire de son fils mort comme volontaire dès le début de la guerre, répondez la revendication sociale de toute son œuvre et l'appel de son *Nie wieder Krieg*.



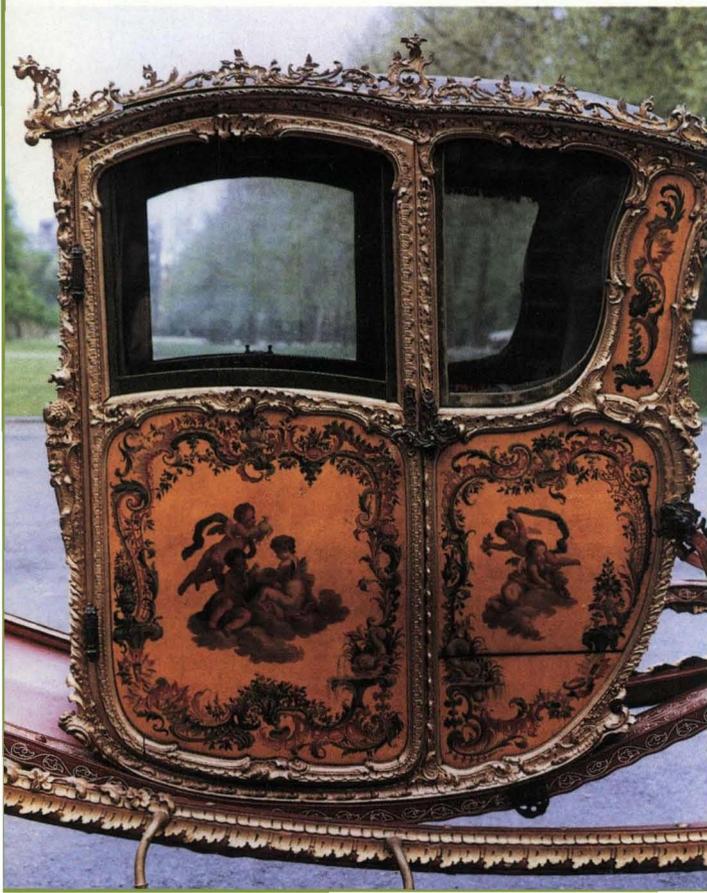
Pl. 1: «L'Entrée solennelle d'Isabelle de Parme à Vienne le 6 octobre 1760». Tableau de Martin de Meytens. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Avec l'aimable autorisation du Musée de Schönbrunn. (Cliché du Musée).

Pl. 2: «Carrosse d'or» du prince Joseph Wenzel von Lichtenstein. D'après R.H. WACKERNAGEL e.a. (*op. cit.*, n. 3), p. 51, fig. 27.





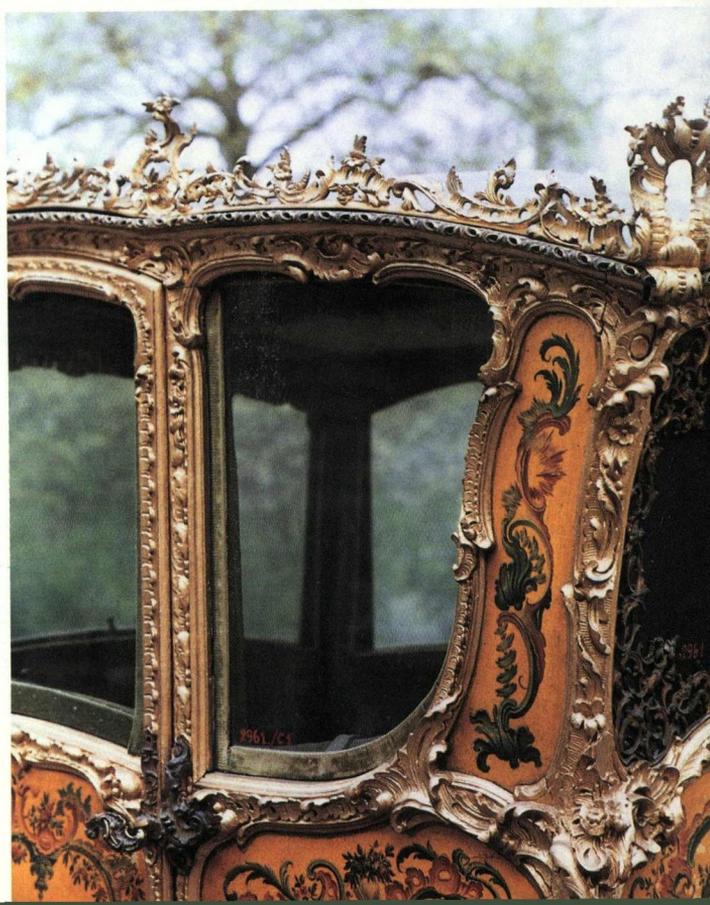
Pl. 3: Coupé de gala de Bruxelles, présenté sans les roues arrière, lors de son déménagement vers le «grand narthex» le 4 mai 1988. (Photo G.R.).



Pl. 4: Coupé de gala de Bruxelles. Paroi gauche. (Photo G.R.).



Pl. 5 : Panneaux de portière
 (putti au dauphin) et de
 brisement (putti à la torche).
 Côté droit.
 (Photo montage G.R.).



Pl. 6 : Coupé de gala
 de Bruxelles. Détail : corniche
 du pavillon et panneau
 de custode gauche.
 (Photo G.R.).

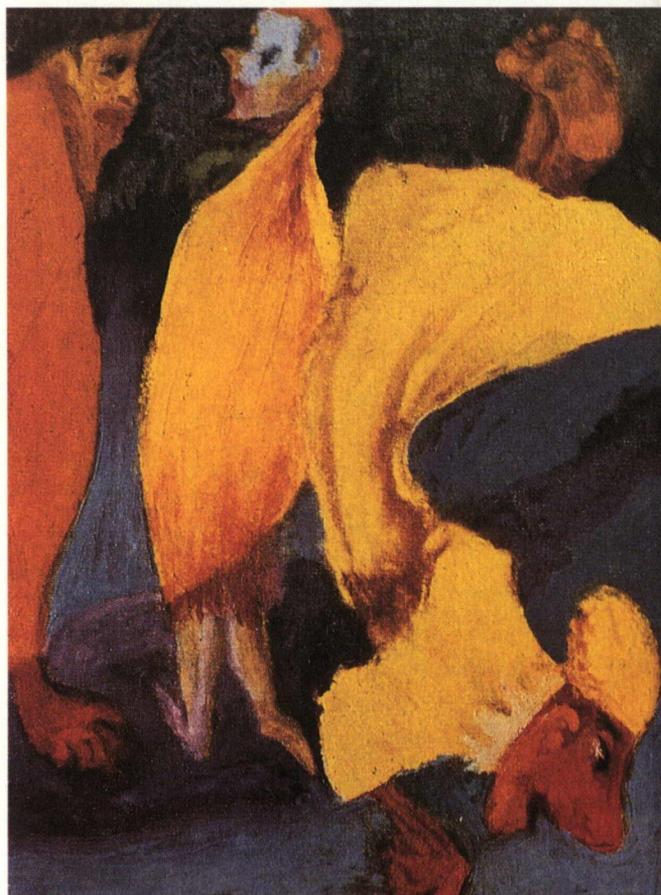


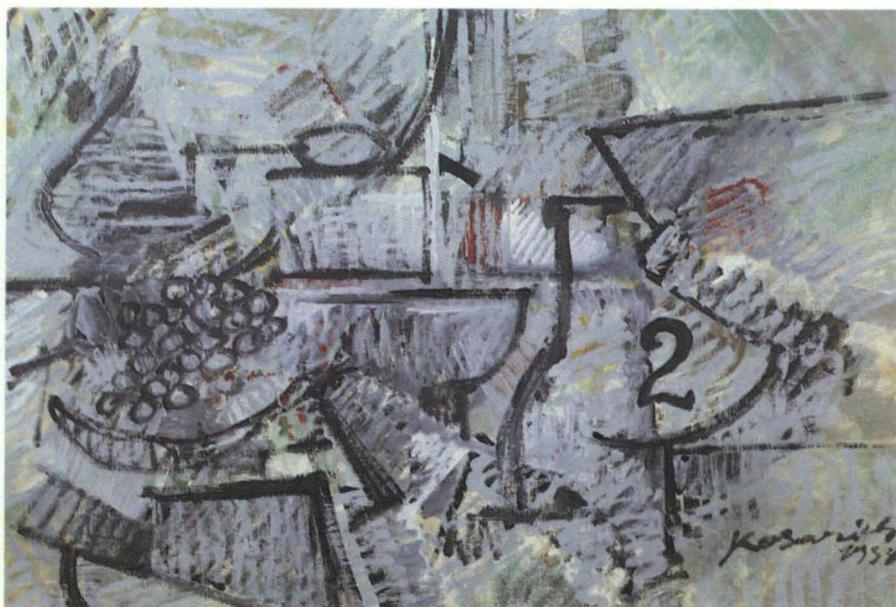
Pl. 7: James ENSOR, *Les masques et la mort*, 1897, Musée d'Art Moderne, Liège (d'après catal. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, 1983).

Pl. 8: Emil NOLDE,
Masques et dahlias, 1919,
Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde.



Pl. 9: Emil NOLDE,
Trio, 1929,
Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde.





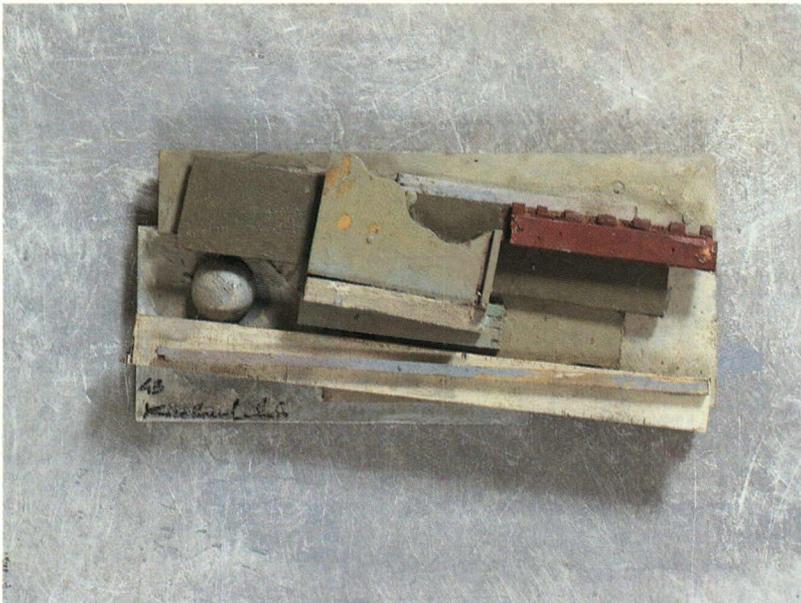
Pl. 10: "Hassan Kosarich".



Pl. 11: "Takamatso Wanatabe".



Pl. 12: "Ibrahim Kenaoui".



Pl. 13: "Hans Kirchenfeld".



Pl. 14: "Raymond Vandersanden".



Pl. 15: "Alexandre Brodinski".

JACQUES CHARLIER, « PEINTURES » :
LE PASTICHE RADICAL COMME ART DU CHAUD-FROID

THIERRY LENAIN

On sait l'importance des métaphores thermiques en esthétique. Relative à une sphère d'expérience sensible plus « primitive » que celles mises en jeu dans les arts, l'opposition du chaud et du froid offre, de ce fait même, une sorte de point d'appui métaphorique à l'explicitation des phénomènes advenant dans les sphères du regard, de l'écoute, du sentiment, etc. Sa fécondité se manifeste à des niveaux très divers du discours esthétique. Ainsi l'utilise-t-on couramment pour qualifier les tons d'un tableau. On y recourt aussi – et ceci nous intéresse davantage – pour définir le simulacre ou le concept par opposition à l'intuition vécue qu'exprime un style authentique. Le concept est pensé, relativement aux valeurs esthétiques, comme abstraction d'une expérience sensible actuelle. Et le simulacre se conçoit comme le signe qui, expressément ou par défaut, se produit en extériorité par rapport à cela même qu'il désigne, sans participation intime avec son objet (voire contre cette participation : ainsi dans la parodie). Concept et simulacre se voient donc attribuer le plus souvent le caractère de la « froideur » et se renvoient d'ailleurs l'un à l'autre de ce point de vue. Un style appréhendé en extériorité, c'est-à-dire simulé et donc réduit à la qualité de simple concept, rend une sensation froide par rapport au style authentique qui, lui, se produit comme émergence vive d'une tonalité esthétique pleinement originaire. Lorsqu'en outre cette connexion froideur-concept-simulacre se produit dans le cadre d'une théorie de l'histoire, elle s'enrichit d'autres corrélats non moins essentiels – en particulier la notion de modernité. Une structure herméneutique fondamentale et aujourd'hui classique du discours général sur l'histoire de l'art s'établit ainsi.

La pensée de Nietzsche représente la référence majeure à l'égard d'une telle problématique. Dès *La naissance de la tragédie*, la métaphore du chaud et du froid y joue un rôle central dans la thématization du destin échéant au signe

en général à l'époque de la modernité¹. Selon Nietzsche, la culture moderne se caractérise en profondeur par son absence de vitalité dans tous les secteurs de la culture, et avant tout dans le domaine de l'art. Au terme d'une histoire prenant sa source dans la Grèce classique, l'homme occidental se retrouve coincé dans l'impasse historique où le tiennent deux forces contradictoires, dont les collusions variées forment le trame même de la modernité et déterminent la froideur désolante de notre culture. Il y a d'une part un souci critique exacerbé qui vient parasiter les exigences de l'expérience culturelle pour prendre sa forme la plus perverse dans l'attitude historiciste. D'autre part, il y a un désir opposé et complémentaire, poussant à la répétition nostalgique des valeurs passées, à leur simulation indéfinie mais toujours froidement extérieure en dépit de l'aspiration à retrouver leur chaleur révolue².

Plus proche de nous, Jean Baudrillard a développé une approche de la culture contemporaine qui prolonge la théorie nietzschéenne tout en la renversant sur un point essentiel. Si Nietzsche attribuait la froideur et la fausse chaleur aux simulacres de l'historicisme, tournés vers le passé, il avait aussi indiqué que la libération des puissances de fiction instaurait la possibilité unique d'un renouveau de la vraie culture. La radicalisation du simulacre, libéré de la hantise du passé, devait permettre le déploiement de formidables énergies culturelles bloquées jusqu'alors par le règne du *nihilisme européen*. C'est précisément contre cette idée d'une rédemption par le simulacre radical que Baudrillard déploie sa propre théorie. Celle-ci fait apparaître que la libération radicalisante des simulacres s'est en effet réalisée, à l'époque de la modernité avancée et de la post-modernité, mais au profit d'un nihilisme sans commune mesure avec celui que Nietzsche avait dénoncé. Généralisé sur le mode des mass-media et de la cybernétique, le simulacre causerait, en fait, un refroidissement inouï de toutes les intensités culturelles : un « *immense processus de glaciation du sens* »³ tel que « *les énergies se congèlent à leur propre feu* »⁴. Dans un monde immergé de tous côtés dans la « *lumière froide* » des media⁵, imprégné d'elle de part en part, l'inflation des signes serait telle qu'il ne subsisterait bientôt plus aucun champ pour le regard et l'esthétique au sens propre⁶. Bien loin d'y échapper, l'art lui-même n'offrirait plus d'autre spectacle que ce destin de désenchantement, oscillant entre sa révélation critique et sa dissimulation esthétisante. Ainsi, l'annulation de l'œuvre et du regard proprement dits dans

¹ En soi, l'association de la froideur esthétique et de la modernité remonte au moins à l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau. La pensée nietzschéenne se signale quant à elle par le radicalisme sans précédent avec lequel elle opère cette connexion.

² Cette contradiction constitutive de la modernité fait que l'un de ses gestes essentiels consiste précisément à masquer sa froideur intime par une surexcitation des moyens expressifs, c'est-à-dire par des fulgurations exagérées, des poussées de chaleur factice qui sont une caricature de la véritable ivresse esthétique. Nietzsche écrit ainsi : « *Notre siècle est un siècle agité, c'est pourquoi ce n'est pas un siècle passionné; il s'échauffe continuellement parce qu'il sent qu'il n'est pas chaud, au fond, il gèle* » (*La volonté de puissance*, trad. G. Bianquis, Gallimard, Paris, 1949, vol. 2, p. 31).

³ *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981, p. 232.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁶ Cf. *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976, p. 117.

l'art conceptuel, leur alignement sur les structures du simulacre publicitaire dans le Pop Art, ces phénomènes traduisent la disparition de l'imaginaire tout en entretenant le malentendu quant à la vraie nature des produits de cette disparition, lesquels tendent à se présenter malgré tout comme des images au sens plein, des idoles d'un genre nouveau et paradoxal⁷.

De Nietzsche à Baudrillard, la métaphore thermique articule donc ses significations au croisement de l'esthétique et de la philosophie de l'histoire : les notions de simulacre et de modernité s'y renvoient l'une l'autre à l'enseigne du « froid ». Or, si l'art contemporain illustre bien souvent la prégnance critique d'une telle structure interprétative, il est aussi des cas où il semble en compliquer notablement l'application.

Soit une installation récente de Jacques Charlier, développant la logique esthétique du simulacre radical jusqu'en ses conséquences les plus extrêmes. « *Peintures* », 1988, opère dans le droit fil de l'expérimentalisme critique de l'art conceptuel, mais selon des voies tangentes au projet post-moderne de révisitation simulative du musée imaginaire. Il s'agit d'un ensemble de quinze toiles encadrées mimant quelques-uns parmi les styles des principaux courants d'avant-garde de ce siècle, les « classiques » de la peinture moderne, et attribuées à autant d'artistes fictifs. D'un premier regard, l'on reconnaît entre autres un tableau cubiste (pl. 10), une œuvre gestuelle dans le style caractéristique des années 50 (pl. 11), un monochrome (pl. 12), un montage cubo-constructiviste (pl. 13), un tableau abstrait-matérialiste (pl. 14) et une œuvre moins directement identifiable à un courant connu, qui tiendrait à la fois de l'abstraction suprématisante, d'un certain dynamisme futuriste et des volumes lunaires de la peinture néo-figurative de l'entre-deux guerres (pl. 15). Outre l'ensemble des toiles, l'installation comporte un dépliant offert au spectateur, où l'on trouve un texte de présentation rédigé par Charlier lui-même mais signé du nom d'un critique imaginaire (*Sergio Bonati*) avec les notices biographiques des artistes présentés, évidemment toutes inventées elles aussi.

L'ensemble, présenté au début de l'an dernier à la Galerie des Beaux-Arts à Bruxelles, correspond bien aux typologies de l'installation et de l'environnement au sens propre. Il forme en effet un dispositif visant à prendre possession de l'espace réel du lieu d'exposition pour soumettre celui-ci à une mise en scène de nature à faire vaciller son statut « normal » et, du même coup, celui de l'œuvre en tant que telle. Le lieu d'exposition n'est plus le seul contenant d'objets esthétiques valant pleinement par eux-mêmes, comme c'est le cas dans la conception classique du musée ou de la galerie d'art. Mais il s'affirme bel et bien en tant que le « contenu » même de l'œuvre, dépourvu toutefois des

⁷ « *Combinatoire de différenciation interne à l'objet pictural comme à l'objet de consommation, cette simulation se rétrécit dans l'art contemporain jusqu'à n'être plus que l'infime différence qui sépare encore l'hyperréel de l'hyperpeinture. Celle-ci prétend s'exténuer jusqu'à l'effacement sacrificiel devant le réel, mais on sait combien tous les prestiges de la peinture ressuscitent dans cette infime différence : toute la peinture se réfugie dans le liseré qui sépare la surface peinte et le mur. Et dans la signature : signe métaphysique de la peinture et de toute la métaphysique de la représentation, à la limite où elle se prend elle-même pour modèle (...)* » (*Ibid.*, p. 113).

caractères spécifiques de ce qui fait en général un contenu artistique. Conçu ici comme une sorte de trappe qui désoriente le spectateur en l'attirant au beau milieu d'un pur simulacre d'exposition, le dispositif constitue un tout indissociable. Les toiles n'ont pas le statut individuel d'œuvres qu'elles paraissent pourtant bien présenter selon toute apparence ; elles doivent être exposées ensemble et ne peuvent être achetées séparément. Ajoutons que dans l'intention initiale, il s'agissait précisément de monter un piège parfait : Charlier avait voulu que son propre nom n'apparaisse même pas sur le dépliant de présentation ni ailleurs dans le cadre de l'exposition, afin que les toiles semblent vraiment réunies dans une sorte de rétrospective destinée à rappeler les œuvres de quelques artistes oubliés⁸. Seul le verso des tableaux, par définition inaccessible au regard dans le contexte de l'exposition, aurait permis le rétablissement de la « vérité », dans la mesure où c'est lui qui porte la signature et la date réelles, ainsi que la notice biographique imaginaire de l'artiste correspondant. Charlier n'a cependant pu pousser les choses à ce point. Son nom s'affiche en toutes lettres sur le dépliant, dont l'intérieur se compose d'une grande photographie où l'artiste pose devant un long mur abstrait où se trouvent réunies les quinze toiles, disposées de façon à former une totalité appréhendable comme si c'était un seul tableau, une seule œuvre, — alors que l'ensemble fonctionne évidemment en se disposant sur plusieurs pans de mur dans une salle de musée ou d'exposition. Cette façon de rétablir le rapport « normal » de l'œuvre à son créateur est donc étrangère au projet initial, mais nous verrons que, loin de ruiner son efficace de simulacre, elle le porte de façon significative à un niveau de fonctionnement encore supérieur.

Ces quelques indications ne pourraient suffire, et loin s'en faut, à donner la vraie mesure des effets de simulacre littéralement vertigineux que diffuse « *Peintures* ». Mais avant d'en poursuivre l'examen, jetons un rapide regard sur la situation historique de l'œuvre. Si les typologies de l'environnement et de l'installation ont une longue histoire qui remonte d'abord au Pop Art puis, au-delà, aux expositions surréalistes, la source la plus directe de l'œuvre étudiée ici se situe en l'occurrence là où ces typologies furent réinvesties dans l'esprit de l'art conceptuel. On pense à bon droit aux environnements de Broodthaers ainsi qu'à la problématique générale de l'art conceptuel qu'illustraient, à l'époque de la Galerie M.T.L., les premiers travaux de Charlier⁹.

Or, la spécificité de ces travaux procédait pour l'essentiel d'un souci critique absolument prédominant, qui entendait demeurer pleinement actif là où,

⁸ Dans les pages qui suivent, toutes les données factuelles introduites sans référence proviennent des conversations très éclairantes que j'ai pu avoir avec Jacques Charlier lors d'une visite de son atelier, en mars dernier.

⁹ Charlier a lui-même retracé son itinéraire dans un livre-catalogue intitulé : « *Jacques Charlier. Dans les règles de l'art* », éditions Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1983. Quant à l'usage actuel de la technique de l'environnement, mentionnons les installations de Guillaume Bijl, simulant des lieux tels que boutiques, stands commerciaux, salles d'hôpitaux ou de fitness, etc. — ainsi qu'une exposition d'artistes américains (néo ?)-minimalistes (cf. le catalogue *Guillaume Bijl*, Communauté Fiamminga del Belgio, 43^e Biennale di Venezia 1988, textes de Jan Hoet, Florent Minne et Wim van Mulders).

bien souvent, le projet des avant-gardes radicales se laissait glisser dans une certaine complaisance à l'égard des séductions esthétisantes toujours promptes à se réinstaurer en son sein même. Ainsi, les divers modes d'exhibition de l'objet non-ouvert dans le Pop Art et dans l'art conceptuel ouvrent autant de voies de retour vers l'adoration plus ou moins dévote de valeurs esthétiques primaires. L'objet brut a tôt fait de se constituer en idéal stylistique de substitution ; la neutralité froide des lieux indifférents, tant affectuonnée par les photographes d'avant-garde, s'est vite transmuée en un poétique du neutre, accueillante à toutes les projections du romantisme ordinaire. Duchamp le savait déjà¹⁰ et la chose est bien connue en théorie. Mais il s'avère toujours beaucoup plus difficile de mettre cette conscience en pratique que d'en énoncer le principe. Car ces retournements de valeur prennent leur source dans la vie insaisissable de l'imaginaire, dans une sphère antérieure à celle de l'histoire proprement dite, où adviennent sans cesse des modifications imperceptibles qui tiennent par exemple à l'habitude et à l'usure des effets. Et dans l'imaginaire des avant-gardes, valorisant *a priori* la nouveauté contestataire, cette vie confuse joue un rôle d'autant plus déterminant que l'inouï est déjà connu, déjà habituel avant même que de se produire. C'est pourquoi aucune formule esthétique-critique ne saurait jamais valoir au-delà de ses premières mises en œuvre, et cela impose de réinventer sans cesse des stratégies adaptées au contexte micro-historique du moment¹¹. Les premiers travaux de Charlier furent donc conçus en vue d'une contestation de ce phantasme de l'« objet brut », par la mise en évidence des diverses médiations sociologiques qui déterminent toujours la vie réelle des choses. Au lieu d'exposer l'objet de tel quel (ou son image neutre), il fallait au contraire déplacer avec lui le maximum de ces médiations prosaïques dans le musée ; y faire entrer des pans entiers de réalité non-artistique¹². Pareil procédé rend naturellement la transmutation esthétique plus

¹⁰ Voir par exemple l'entretien avec James Johnson Sweeney (repris dans *Duchamp du signe. Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet*, Flammarion, 1975) : « J.-J. S. — Selon vous donc le goût serait la répétition de toute chose déjà acceptée ? M.D. — Exactement. C'est une habitude. Recommencez la même chose assez longtemps et elle devient un goût. Si vous interrompez votre production artistique après avoir créé une chose, celle-ci devient une chose en soi et le demeure. Mais si elle se répète un certain nombre de fois, elle devient un goût. » (p. 181). Voir aussi le texte *A propos des ready-mades* (*ibid.*, p. 192) : « Très tôt je me rendis compte du danger qu'il pouvait y avoir à ressusciter sans discrimination cette forme d'expression et je décidai de limiter la production des ready-mades à un petit nombre chaque année ».

¹¹ Peut-être subsistait-il de ce point de vue une sorte d'idéalisme dans la position de Duchamp : l'artiste aura beau observer le silence le plus rigoureux, ses gestes n'en seront pas moins répétés sans lui, par le jeu omnipotent des puissances médiatiques de reproduction (moins développées, il est vrai, dans les années dix). Et la « chose en soi » devient très vite le simple signe, largement distribué, de ce qu'elle fut peut-être à l'origine : le silence de l'artiste agit alors plutôt comme caisse de résonance de la répétition.

¹² « (...) l'apparente neutralité qui colore l'objet rendu artistique n'était qu'un leurre (...) quel que soit l'objet il a toujours une origine de fabrication... une utilisation... une destinée... dire que l'objet n'est que lui-même et rien d'autre, c'est encore croire au miracle et refuser la complexité du monde... une accumulation de rasoirs électriques rassemble des objets qui ont été construits dans l'usine machin... par toute une série de gens réels et non pas anonymes... ainsi que les gens qui les ont utilisés... les mettre dans un musée après les avoir signés... c'est de la transsubstantiation plus que de l'ironie... » (*Dans les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 41).

difficile, en obligeant le regard à parcourir de longs détours dans l'immanence anesthésique avant de pouvoir éventuellement, d'un ultime coup de reins de l'imagination, rétablir l'idéalité esthétique en statufiant l'ensemble¹³. L'activité artistique consiste alors en une pratique d'exploration imaginaire de multiples effets de réel et d'irréel proliférant sur la limite de plus en plus insaisissable entre le musée et la *prose du monde*. Or, si un tel art se donne cours dans l'élément du concept¹⁴, il relève déjà aussi d'une pratique du simulacre: la « chose » donnée à « voir » par l'artiste n'a plus de valeur en tant que telle, elle n'est plus que l'apparence critique de sa propre apparition, son propre simulacre. Ainsi, à travers toute cette trame où s'entrelacent les thèmes de l'œuvre annulée, de la dimension sociologique de l'objet, du simulacre et de la critique des réinstaurations secondaires de l'esthétique, reconnaissons-nous les principaux linéaments de la problématique fondamentale évoquée plus haut sous le nom de Baudrillard. Ce n'est certes pas un hasard: celui-ci est le seul auteur dont Charlier, grand lecteur, tienne à conserver chez lui les œuvres complètes¹⁵.

Concept et simulacre: à cette double enseigne, l'art vise clairement le pôle du froid, c'est la glacialité comme projet esthétique concerté. Charlier se méfie par-dessus tout du climat de fausse froideur qui s'étend lorsque l'art d'hyper-avant-garde tiédit et succombe aux moiteurs esthétisantes¹⁶. Or, il se fait que l'histoire montre une tendance irrésistible vers ces tropiques de second degré. Certes, ceci paraît dû pour une part aux compromissions envers une demande économique voulant un art apte à flatter la nostalgie des températures clémentes, laquelle croît à mesure de la glaciation conceptuelle. Mais il est aussi une raison beaucoup plus essentielle que les injonctions intempérées du marché de l'art: il y a comme une nécessité d'ordre constitutif, inhérente à la nature

¹³ Voir en particulier les ensembles de photos et documents professionnels du Service Technique Provincial de Liège, collectés dès 1964 et présentés en exposition dès 1970. Durant les vingt années où il a travaillé au S.T.P. (de 1957 à 1978), Charlier eut certes tout de loisir d'évaluer et d'explorer l'épaisseur concrète, la texture complexe et lourde de la réalité la moins artistique qui se puisse imaginer... Dans le genre de l'art conceptuel, cela peut s'appeler: travailler sur le motif.

¹⁴ Art conceptuel, puisqu'il se veut la mise en œuvre d'un questionnement critique sur ses propres conditions de possibilité et ne peut se passer de médiateurs discursifs, réflexifs, théoriques.

¹⁵ Charlier fut d'ailleurs parmi les premiers à avoir découvert les enjeux de sa pensée dans la perspective d'une pratique artistique radicale, dès *Le système des objets* et donc bien avant les multiples courants qui s'en réclament aujourd'hui. Sur l'influence massive de la pensée baudrillardienne dans les milieux artistiques actuels, voir Edward Balle, *La belle langue de mon siècle*, in *Art Press*, mars 1989, n° 134, pp. 7 à 32 (ce texte forme une partie d'un dossier intitulé: *Du situationnisme au simulationnisme*).

¹⁶ Ce souci de la froideur orientait naturellement le travail avec les photos professionnelles du S.T.P.: « *j'avais affaire à l'expulsion du cadrage traditionnel... à l'incomposition systématique, à l'univers du rapport qui est beaucoup plus froid que la photo de presse* » (op. cit., p. 39). Il constitue également le ressort d'une distanciation à l'égard des avant-gardes pré-conceptuelles et en particulier du Pop Art: « (...) *cette imagerie sans épaisseur puisée dans les médias n'aurait jamais fonctionné sans la sécurité chaude du support entoilé bien solide celui-là (...) les Français étaient plus secs... moins doués ils appliquaient plus rigoureusement des idées précises... Je pense surtout à Villeglé... aussi Spoerri et Arman au début (...) – Ils étaient donc plus réalistes? Oui mais par quarante degrés à l'ombre* » (ibid., p. 37). Notons la corrélation métaphorique qui s'établit, de façon caractéristique, entre le froid et le sec.

même du regard esthétique en général. Celui-ci, nous l'avons vu, réchauffe toujours plus ou moins vite tout ce qu'il touche. Le marché peut exploiter ce fait mais ne le crée pas. Après l'embâcle conceptuelle, la débâcle post-moderne, le retour aux valeurs chaudes et humides de la peinture-peinture n'est donc pas un phénomène trivial en son fond.

Dès lors, l'approfondissement du souci critique ne doit-il pas en venir tôt ou tard à intégrer, à titre simulatif, les moyens mêmes de l'art en tant que tel ? Ne serait-ce pas limiter l'action critique, que de refuser tout contact avec les puissances de réchauffement inhérentes au regard ? S'il était possible de déplacer l'art lui-même dans le musée, à la faveur de décalages simulatifs savamment orchestrés, cela ouvrirait des possibilités hors d'atteinte de l'art conceptuel au sens restreint (qui procède selon des moyens purement analytiques combinant l'écriture théorique et l'objet non-artistique). Il y aurait d'abord la possibilité d'une parodie de la fausse froideur, d'une exhibition pratique du mécanisme même de la nostalgie, prenant en quelque sorte celle-ci à son propre piège. Plus profondément, la simulation critique de la peinture permettrait la mise en œuvre de dispositifs faisant jouer le regard esthétique dans son propre élément, créant des effets de réel et d'irréel à partir de la matière même de ce regard.

C'est l'appel de telles possibilités qui a déterminé le retour progressif de la peinture dans l'œuvre de Charlier. Il y eut notamment une série de caricatures grinçantes du néo-expressionnisme et du post-modernisme moite¹⁷. Puis, avec *Peintures*, la problématique de l'art simulé acquiert toute sa dimension de réflexion pratique sur le regard et le musée en général. Soutenue par une réflexivité théorique très développée et un savoir-faire manuel assez éblouissant, une ingéniosité supérieure y développe des effets infiniment plus ambigus, c'est-à-dire plus riches, que ceux de la simple dénonciation parodique. A l'horizon de ces effets de technologie esthétique du simulacre naît une espèce d'étrange poésie critique, subtile et forte, jouant sur une multiplicité de registres qui paraît inépuisable. Rejoignant ainsi d'une façon très personnelle le pan

¹⁷ Signalons, outre les exemples reproduits dans le livre déjà cité, une caricature plastique intitulée : *Désœuvre post-moderne néo-rétro* (in : cat. exp. *Eighty, les peintres d'Europe*, Editions Eighty, p. 27) ; il s'agit d'un monochrome blanc, mais chaud et dégoulinant à souhait. On se doute par ailleurs que le retour de la peinture ne s'est pas produit d'un coup. Chose remarquable à cet égard, le système de l'œuvre joue aussi, rétrospectivement, sur les divers paliers de ce retour, qui deviennent eux-mêmes une matière critico-simulative. Charlier exposa par exemple, punaisées en un point, les loques sur lesquelles les dessinateurs du S.T.P. essayaient leurs rotrings. Comment penser qu'il s'agisse déjà là du retour de la toile et de la couleur, — et pourtant comment ne pas le penser, dès lors que Charlier avait évidemment toute conscience du rapprochement (tout comme lorsqu'il exposa des piles de feuilles de présence dans le cadre d'une opération ayant pour thème la signature). *A posteriori*, il y a un effet de cohérence ou de filiation qui est fictif sans l'être, et invite à voir les simulacres de tableaux réalisés ultérieurement dans la perspective de la chose déplacée.

critique du post-modernisme¹⁸, Charlier produit un dispositif qui déploie la problématique des températures selon un rapport réellement inattendu dans les cadres nietzschéens et baudrillardiens.

Deux espèces d'opérateurs entrent principalement en jeu dans l'ingénierie simulative de *Peintures*, dont seuls quelques éléments pourront être évoqués ici. Il y a d'une part les opérateurs spécifiquement plastiques, d'autre part une batterie de moyens discursifs et, plus précisément, textuels. L'un et l'autre de ces groupes se caractérisent par une même vocation à tresser les fibres de réel et de fiction en une trame complexe.

Jetons d'abord un regard sur la diversité plastique mise en œuvre par le dispositif. Celui-ci présente donc quinze styles, formules ou manières caractéristiques de ce que nous appelons l'« art moderne ». Mais, outre la variété des courants auxquels ils renvoient, ces différents profils esthétiques ne sont pas tous du même ordre quant à leur statut. *Peintures* déploie manifestement une palette différenciée de registres qualitatifs. Si la plupart des tableaux affichent une valeur esthétique indéniable, qui leur ferait tenir aisément la comparaison au sein d'une vraie collection de bon ou moyen niveau, quelques autres par contre témoignent à divers degrés d'un abâtardissement du processus créateur. Parmi les exemples ici reproduits, le monochrome noir à empâtements légers, le tableau abstrait-matiériste et celui réalisé à la manière de l'abstraction gestuelle des années 50 passent sans problèmes l'examen du critique. Nous aurions ici trois exemples d'artistes ayant dû suivre d'assez près le mouvement qui les a inspirés, sans que l'histoire, pour quelque raison obscure, ait retenu leurs noms. A l'inverse, les deux œuvres qui se rattachent à la veine cubiste attestent une chute dans l'échelle des valeurs auxquelles elles se réfèrent. Un examen plus attentif permet de les situer respectivement à deux paliers distincts de dérivation par rapport à la problématique picturale authentique dont ils sont supposés être issus. Le montage en trois dimensions fait bonne figure, mais n'est-il pas trop séduisant avec son bel équilibre, la fermeture et le centrage impeccables d'une forme juste assez animée par un léger décalage oblique ? Trop soigné, dépourvu des aspérités et des « défauts » des vrais reliefs des grands maîtres des années dix, n'éveille-t-il pas le soupçon d'un désamorçage esthétisant de la problématique cubo-constructiviste ? Cette impression d'une application extérieure d'un langage devient une évidence avec la nature morte où s'accumulent tous les poncifs du langage cubiste (fragment d'un profil de bouteille, chiffre, compotier, stricte architecture de l'ensemble). Ici, le peintre a visible-ment disposé une série de signes sur la toile à la seule fin de « faire un tableau cubiste » : aucun de ces signes ne peut se rapporter à une quelconque médita-

¹⁸ De nombreux rapprochements pourraient être proposés avec certains tenants de la trans-avant-garde italienne, et des comparaisons précises s'avèreraient sans nul doute fort enrichissantes. Voir par exemple l'œuvre de Bruno Donzelli qui, de 1979 à 1981, « s'est attaché à plagier les clichés qui traversent de part en part les recherches des artistes de cette période » ; le même a aussi réalisé des parodies absolument ambiguës, volontairement indécidables quant à leur sens, des grands phares de l'art moderne tels Duchamp, Man Ray, Beuys (cf. *La Trans-avant-garde italienne*, in *Artstudio* n° 7, hiver 1987-88, p. 22-23).

tion picturale effective sur la représentation spatiale. Le chiffre «2» se trouve posé là, bien en évidence, mais sans qu'un motif proprement plastique ne donne quelque sens à son irruption ; tandis que la fragmentation de la trame picturale monochrome est rendue par une série de hachures plaquées çà et là tout en surface, incohérentes et sans aucun rapport avec les structures spatiales et volumiques : pure captation de signes extérieurs de cubisme. De façon plus générale, on observera enfin que les styles dérivés dont *Peintures* ouvre le panorama ne peuvent pas tous être rapportés à des courants bien définis (comme en témoigne le sixième exemple reproduit ici), et qu'aucun n'est pleinement assignable à un artiste connu¹⁹. Autour de chacune des images vient flotter un nuage de références dont aucune ne s'applique décidément. Ainsi le tableau abstrait aux lourds empâtements devrait-il se situer quelque part dans l'espace virtuel qui s'ouvre entre de Staël, De Kooning et Bogaert. Pour formuler les choses dans l'autre sens, on dira aussi bien que toutes ces images flottent librement dans l'élément trouble de notre musée intérieur, entre deux eaux et à des hauteurs diverses, attirant chacune plusieurs labels du fait même de ne s'en attacher aucun. Il y va naturellement d'un effet d'indétermination tout à fait recherché dont nous verrons les conséquences.

Une série de médiateurs textuels viennent prendre la peinture en relais pour simuler ces multiples formules de dérivation. À chaque toile se rapporte un nom et une notice biographique rédigée dans la stricte observance des lois du genre, fidélité simulative qui se teinte automatiquement d'ironie critique. Charlier pastiche le style télégraphique, neutre et pourtant laudateur de ces notices où l'on n'oublie jamais de mentionner les contacts plus ou moins épisodiques de l'artiste de second ou troisième rang avec l'un ou l'autre grand nom composant la Légende dorée de l'art moderne. Il imite la naïveté constitutive du genre, avec laquelle tout le disparate d'une vie se ramène à la synthèse d'un « itinéraire » où il n'y a plus que faits saillants et gorgés de sens. Et il entretient discrètement les effets de comique involontaire qui peuvent découler de cette pulsion synthético-signifiante²⁰. Quant aux noms des artistes, eux aussi paraissent

¹⁹ La diversité des niveaux qualitatifs de dérivation se complète ainsi d'un autre axe de variation, certains tableaux approchant de très près le style d'origine (avec plus ou moins de bonheur), d'autres témoignant au contraire d'une certaine originalité par rapport aux courants existants. Deux modèles simulatifs différents sont donc à l'œuvre ici. Exhibant des pseudo-œuvres manifestement abâtardies, Charlier produit une simulation de simulacres involontaires. Mais l'invention d'un passé imaginaire livré comme vrai revient à simuler l'exploitation primaire d'une poche de possibles laissée vacante par l'histoire de l'art. Cette seconde modalité opère la mise en perspective d'un phantasme fondamental inhérent à la conscience historique, qui éprouve une fascination toute particulière à l'endroit des possibles non réalisés.

²⁰ Contentons-nous de citer l'une de ces notices, celle qui se rapporte à l'auteur du tableau reproduit ici en sixième position : « *ALEXANDRE BRODINSKI. Né à Moscou en 1903. Décédé à Kiev en 1966. Études à Vkhoutein. Participe à d'importantes expositions en Union soviétique et à l'étranger (Syrie, Indonésie, Bulgarie, Allemagne démocratique). Réalise son œuvre dans l'indifférence la plus complète. La majeure partie de son œuvre abstraite est détruite dans un incendie en 1954. Il retourne à la figuration en 1955.* » Cette dernière phrase constitue la saillie comique la plus sensible dans l'ensemble des notices, dont le style conventionnel à l'extrême suffit à produire ses effets d'ironie.

sent dérivés de noms connus, accrochant des références à la fois vagues et insinuantes dans le demi-jour de la mémoire (*Gilberto Marangoni, Jose Maria Monzales, Camille Van Meeren, Roger Mersch* etc.). Le même mimétisme caractérise par ailleurs les textes de présentation et extraits fictifs dont Charlier accompagne tous ses catalogues, dépliants ou dossiers de presse sous des noms récurrents tels que *Sergio Bonati* ou *Louis Vandersanden*. Ces textes témoignent eux aussi de qualités variables sous une même allure de déjà-vu, entre le malentendu manifeste et une certaine justesse de vue dont le spectateur averti pourrait reprendre à son compte l'une ou l'autre notation²¹.

L'intérêt pour les phénomènes de répétition dérivative distingue en profondeur la position de Charlier face à d'autres pratiques du simulacre²², et renvoie directement aux réflexions sur le monde des objets évoquées plus haut. Pas plus que les simples choses, les œuvres d'art n'ont d'existence isolée – même à faire abstraction des médiations non-artistiques qui s'y rattachent. Dans la réalité concrète, chaque image est toujours le noyau d'une agglutination de copies plus ou moins dérivées, de même que les objets non-artistiques portent toute une végétation de rapports externes qui en font la réalité. Si le jugement esthétique doit pouvoir établir les différences et recomposer les séquences de dérivations, la conscience concrète mêle toujours à certains niveaux les originaux et les dérivés. L'idée, sous-jacente à toute perception proprement esthétique, que l'œuvre originale conserve intacte une charge inépuisable de présence qui se rallume à chaque regard, cette idée recouvre un leurre métaphysique ou un idéal régulateur, mais pas une réalité première. Le monde des images n'a pas en soi la structure d'une claire séparation entre les chefs-d'œuvre d'un côté et les dérivés de l'autre. La substance même de l'imaginaire est plutôt cette matière lourde et mélangée que le musée tente constamment de remettre en bon ordre. Substance instable, s'auto-parasitant constamment, se renvoyant des images secondes qui se mêlent aux originaux, vivant de ses chutes de niveau tout autant que de ses poussées novatrices. Et c'est à la viscosité de cette substance que le regard esthétique doit arracher, sans jamais l'avoir toute ni totalement pure, la présence originariaire des images. Or, la mise en œuvre de formules de dérivation n'a pas pour intérêt principal d'illustrer des idées spéculatives sur

²¹ Dans ces discours fictifs qualifiant le travail des artistes imaginaires (mais aussi, dans d'autres cas, le travail signé par Charlier lui-même), l'écart par rapport à la simple parodie provoque de bien curieux effets sur la pratique discursive de celui qui, comme l'auteur du présent article, entreprend d'étudier les choses dans la distance du point de vue théorique. Là où ils se révèlent justes, l'on ne peut manquer de se reconnaître en partie dans les discours de ces figures irréelles, sachant bien par ailleurs qu'on dit aussi autre chose que Louis Vandersanden ou Sergio Bonati. Il en résulte un sentiment fuyant, incomplet et d'autant plus insidieux, de se retrouver soi-même dans une certaine mesure en position de simulacre. A certains moments, le discours que l'on tient sur l'œuvre se prend à se regarder par-derrière pour voir s'il ne serait pas lui aussi de la même substance inconsistante que les apparences qu'il se charge de décrire. Tout se passe alors comme si l'espace idéalement unitaire ouvert par la perspective théorique se séparait de lui-même, perdant du même coup son idéalité.

²² Citons par exemple le travail de Elaine Sturtevant, qui produit de simples fac-simile d'œuvres célèbres prises dans le patrimoine des avant-gardes radicales de ce siècle (Duchamp, Warhol); cf. *Flash Art* n° 143, novembre/décembre 1988, pp. 76-77.

la nature des objets artistiques. Dans le dispositif de *Peintures*, c'est avant tout le moyen d'obtenir de puissants effets de réel, indispensables à son fonctionnement simulatif. Par un jeu adroit sur le fonds de déjà-vu et de ressemblances sur lequel vit toute conscience esthétique, sollicitant par voie directe le vague de la mémoire visuelle, Charlier peut semer une confusion qui atteint aux proportions d'une exposition entière. Le simulacre prend ainsi possession d'une cellule muséale complète pour la mettre en perspective par le biais de ses propres fonctions²³.

D'autres procédés interviennent par ailleurs pour faire précipiter l'illusion. Une loi opératoire fondamentale de toute pratique simulative impose de procéder par entrelacement d'éléments réels et fictionnels – loi communément observée par les faussaires professionnels, aussi bien que de J.L. Borges aux pataphysiciens. Chez Charlier, elle règle de façon systématique l'usage des médiateurs textuels. L'un des tableaux reproduits ici (pl. 14) est signé *Serge Vandersanden*. La notice nous apprend qu'il s'agit du « frère du critique *Louis Vandersanden* ». Ce dernier est bien connu : c'est l'un des auteurs les plus souvent « cités » par Charlier, avec lequel il a notamment réalisé plusieurs « entretiens »²⁴. Or, ce même *Louis Vandersanden* a su prendre une véritable consistance de réalité en s'insinuant de façon répétée dans la trame du réel. Sous son nom, et avec la complicité d'un ami dans la place, Charlier a fait régulièrement paraître des articles et comptes-rendus d'expositions (y compris des siennes propres) dans le journal *La Meuse*. Ces textes rédigés dans le style *ad hoc* passaient comme une lettre à la poste auprès de quelques centaines de milliers de lecteurs. Le même journal accueillait également des entrefilets signés du critique *Sergio Bonati*, dont le nom italien offre dans le domaine de la critique d'art le même genre de sceau d'authenticité qu'aux designers d'automobiles. A force de voir et revoir ce nom dans des contextes divers et jusqu'au plus innocent (un grand journal de la province belge), non sans le confondre avec celui d'A. Bonito-Oliva, *Sergio Bonati* devient peu à peu une personne réelle²⁵. Dans d'autres cas, l'épaississement progressif de ces figures factices

²³ Il est aisé de voir que l'opération n'aurait jamais marché si Charlier avait exposé des tableaux attribués à Picasso, Klee ou Pollock. Dans un tel cas, les critiques auraient immédiatement fondu sur la galerie pour tester les œuvres, leur intimer de répondre par oui ou non en mobilisant des références précises, sans laisser la moindre chance à l'illusion. Le « vrai » faux doit entrer subrepticement, seul si possible, et s'il peut produire bien des perturbations au sein du musée il ne peut donc pas vraiment l'atteindre dans sa forme même.

²⁴ L'un de ces entretiens sert de texte d'introduction à l'environnement présenté par Charlier dans le cadre des expositions « *Chambres d'amis* » (Gand, juin-septembre 1986) ; cf. catalogue, pp. 51 à 53.

²⁵ Aussi ne s'étonnera-t-on pas de voir citer ses phrases pleines d'à propos dans d'autres journaux. C'est le cas dans un compte-rendu d'exposition du *Journal du médecin*, n° 306, 3 octobre 1986 (l'auteur y donne la phrase comme « citée par Jacques Charlier »). Il faut d'ailleurs préciser que la contamination gagne aussi le terrain des revues spécialisées, et non des moindres. Un article signé *Stephen Falk* – dont Charlier a cité la fin dans son livre, aux côtés de *Bonati* et autres – a paru dans *Flash Art* (n° 110). Ajoutons que cette façon de créer une personnalité artistique par tressage serré de fiction et de réalité rappelle fortement une pratique chère aux pataphysiciens ; voir en particulier l'affaire *Julien Torma* (cf. Michel Corvin, *Julien Torma. Essai d'interprétation d'une mystification littéraire*, Nizet, Paris, 1972).

s'opère par la production d'une pseudo-historicité. L'une des œuvres de *Peintures* porte la signature de *Léo Josefstein*. Ce nom est celui d'une figure d'artiste conceptuel qu'avait inventée Fernand Spillemaekers, et avec laquelle il avait réussi à mener Charlier en bateau pendant des semaines, à l'appui de toute une correspondance fictive avec sa galerie. Après plusieurs années, Charlier l'a donc ressorti des limbes et lui a donné une étoffe supplémentaire en exposant l'une de ses toiles, censée représenter une production antérieure à sa phase conceptuelle.

L'intrication des fibres de réel et de fiction se produit naturellement aussi par la voie picturale. En fait, tout n'est pas faux dans les tableaux de *Peintures*. Pour leur part, les cadres sont parfaitement authentiques. Avec leur propre diversité et leur patine tout à fait naturelle, ils constituent autant de points d'ancrage de la fiction picturale. Et cet ancrage s'avère d'autant plus solide que Charlier a littéralement retourné le processus créateur en vue d'assurer une suture parfaite entre les simulacres proprement dits et ces *realia* qui leur servent de supplément décoratif. Chacun des tableaux fut en effet réalisé en fonction de son cadre, en accordant la peinture sur celui-ci au lieu de faire l'inverse. Posée comme point de départ et fondement pratique de l'artefact, l'authenticité du cadre déteint visuellement sur lui et permet la catalyse visuelle de la fiction. Mais il y a plus. Muni de ses ancrages, le simulacre déploie un champ de force qui permet une remarquable décontraction de l'écriture picturale. Les quinze toiles furent enlevées avec rapidité et naturel, à la peinture acrylique, la part des recettes de faussaire étant moins grande qu'on ne pourrait le croire. En retour, ce naturel d'exécution produit lui aussi un effet d'authenticité plastique²⁶.

Ainsi voit-on que l'ingénieuse rigueur critique du dispositif rend possible et favorise la naturalité du travail pictural lui-même, en même temps qu'elle s'en nourrit. La mise en perspective des valeurs plastiques s'effectue à son régime le plus haut là précisément où l'ingénierie simulative rejoint, par voie seconde, l'actualisation parfaite de ces mêmes valeurs : sûreté et spontanéité d'une exécution riche en moyens, puissamment suggestive, traduisant l'équivalent d'une pensée perceptive profonde et vivace. C'est par le pinceau lui-même que s'opère l'ouverture critique du concept, c'est par le travail de la main que Charlier pro-

²⁶ Correctement lestée, l'illusion « prend » vite et s'alimente d'elle-même. C'est pourquoi la présence du nom de Charlier dans le cadre du dispositif n'empêche pas son fonctionnement : face à la puissance d'illusion des images, le spectateur désorienté échafaude spontanément des hypothèses qui la justifient et se met à se raconter le même genre d'histoires que celles qu'on lui raconte (par exemple : l'artiste a voulu faire œuvre d'historien d'art en attirant l'attention sur des œuvres mal connues qui constituent peut-être une partie de sa collection personnelle, etc). Et même si la plupart des spectateurs finiront par se détromper, il en restera toujours quelque chose. Il en va du simulacre comme de la rumeur : bien semé, il est indestructible. Autre loi du simulacre radical : ne pas craindre la vérité. Charlier n'est absolument pas dérangé par les « révélations » faites ici. Comme l'espace du discours est essentiellement discontinu et qu'il n'y aura pas de transmission suffisante entre les lecteurs d'une revue universitaire et ceux d'un journal à grand tirage, il est des sphères où *Vandersanden* et *Bonati* existent probablement pour toujours...

voque la mise en question démultipliée du style en général. À la faveur d'une intrication hyper-dialectique des valeurs plastiques et de la glacialité critique, la revisitation des styles passés s'opère dès lors au plus loin de ce qu'Argan appelait « *l'historicisme adialectique et fidéiste des revivals* »²⁷.

Enfin, *Peintures* renverse, en la conservant, une idée essentielle énoncée par Argan dans le même texte : s'il est vrai qu'il faille être artiste pour assurer la présence actuelle de l'art du passé²⁸, il faut l'être tout autant pour traduire l'éloignement abyssal de la catégorie même de l'art à l'ère du simulacre généralisé. Baudrillard évoquait quant à lui le « *jeu étrange entre le chaud et le froid* »²⁹ auquel s'étaient livrés les courants issus de la phase chaude de l'expressionnisme abstrait et des courants froids du Pop Art et de l'art conceptuel. Nous avons vu comment, avec *Peintures*, une espèce de thermodynamique amusante s'approfondit jusqu'aux dimensions d'une pratique esthétique fondamentale. Le jeu du chaud et du froid qui s'y joue cette fois n'apparaît-il pas bien plus étrange encore ? *

²⁷ *Il revival*, Gabrielle Mazzota Editore, Milan, 1974, p. 8.

²⁸ « (...) solo un artista autentico e originale può ricevere e trasmettere il messaggio di un altro artista autentico e originale. Non dunque la società, con i suoi mezzi d'informazione e comunicazione, ma soltanto l'artista può assicurare la presenza dell'arte nella condizione presente della cultura. » (*ibid.*, p. 32.). À l'autre bout du paysage conceptuel de l'esthétique contemporaine, Rudolf Arnheim affirmait précisément la même chose à propos du cas particulier du faussaire, et cela s'applique de façon exemplaire à *Peintures* : « *Instead of duplicating by mechanical imitation < the most successful forgers > rely on fairly free invention in the spirit of the original's style. They produce analogies or equivalents, which make for better aesthetic quality. (...) The forger, somewhat gifted himself, can take chances, and thereby obtains an additional resemblance to the works of the great. Being an artist oneself helps when one tries to match the works of others.* » (*On Duplication*, in : Dennis Dutton, *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London, 1983, p. 237).

²⁹ Cf. *La sparizione dell'arte*, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1988, p. 14.

* Je tiens à exprimer toute ma gratitude à M.-P. Broodthaers, directrice de la Galerie des Beaux-Arts, pour le prêt du matériel photographique et l'autorisation de le reproduire ; à R. et N. Monteyne, pour avoir attiré mon attention sur la question du simulacre-canular chez les pataphysiciens et en particulier sur l'affaire Torma ; et bien sûr à Jacques Charlier lui-même, non seulement pour la bonne grâce avec laquelle il s'est prêté au jeu de l'analyse théorique de son travail, mais encore pour les précieuses indications critiques qu'il a apportées en toute sympathie, devançant souvent mes propres remarques.

NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT D'UNE POLITIQUE DE RÉNOVATION URBAINE À MONS

ANDRÉ GODART

Il est impossible de tenter d'expliquer, même sommairement, la naissance d'un phénomène de mutation des idées et des comportements, dans un lieu précis et bien délimité, sans avoir une connaissance suffisante de la situation antérieure et de ses particularités. Cette vision d'un phénomène proche, mais qui fait déjà partie de l'histoire, ne sera donc relativement complète qu'à la condition de reposer sur une documentation abondante, débordant largement le phénomène, et sur une bonne chronologie des événements. Enfin, il m'apparaît également indispensable de disposer d'un recul minimum dans le temps, afin de limiter l'incidence déformante des passions sur la réalité des faits. Ma préoccupation dominante sera de retrouver l'enchaînement des situations et des initiatives, qui constitue en quelque sorte le fil conducteur des pensées qui se sont exprimées, et des actes qui ont été posés, les unes ne précédant pas automatiquement les autres.

De 1950 à 1970

René Panis qui enseigna l'architecture et l'urbanisme à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Mons de 1941 à 1969, avait établi vers 1950 une première esquisse du plan général d'aménagement de la Ville de Mons. Celle-ci instaurait deux types de limitation :

- une large zone de *limitation de hauteur des constructions*, protégeant la silhouette de la Ville;
- une zone plus centrale de *servitude architecturale*, respectant la texture ancienne de la Ville.

Dans le commentaire qui accompagnait cette esquisse, et dont le titre était « *Constructions en hauteur dans l'intra-muros* », René Panis, bien conscient du risque qui apparaissait, tant à Mons que dans d'autres Villes, écrivait à pro-

pos de la Ville ancienne : « Cette architecture, héritage des siècles passés, mérite d'être, et doit être respectée par les nouvelles constructions. Le jeu des toitures doit continuer à former la base, vue à grande distance, d'où émergent Ste-Waudru et le Beffroi. Les matériaux doivent être similaires à ceux existant ».

Ce petit texte des années 50 dit l'essentiel. On pourrait le dater d'aujourd'hui.

Mais les autorités d'alors jugent cette étude dangereuse. Elle risque de dissuader les éventuels promoteurs tant publics que privés qui voudraient s'attaquer à la « rénovation » de la Ville de Mons telle qu'on l'imaginait à l'époque : c'est-à-dire raser et reconstruire en toute liberté. N'avait-on pas choisi précédemment ce type d'intervention lors de la construction du nouveau Gouvernement Provincial du Hainaut en plein cœur de la Ville ? Et puis, divers milieux du commerce et des affaires souhaitaient que l'on applique un traitement de choc, signe de modernité, de richesse, et de foi en l'avenir. Ils méprisaient la vieille Ville, signe de pauvreté et de stagnation qui fait fuir les capitaux. À leurs yeux, seuls quelques grands monuments, qu'il convenait évidemment de « dégrader », méritaient d'être protégés.

Et pour compléter le tableau, il faut aussi dire que les milieux intellectuels qui se préoccupent de la protection du patrimoine bâti ne s'intéressaient pas au tissu urbain, constitué à Mons de très nombreuses maisons du XVIII^e siècle, implantées sur un canevas de rues moyenâgeuses. En effet, on ne commencera à classer certains ensembles de maisons qu'à partir de 1972 (Grand'Place), et le site de la Place du Parc ne sera classé qu'en 1977.

Dans un tel contexte, l'esquisse de René Panis de 1950 ne devait avoir aucune suite. Et pendant 20 ans, la politique communale dans ce domaine sera de laisser faire n'importe quoi, n'importe où, ou presque ! Pourtant quelques règlements de bâtisse existent, parfois contradictoires, mais ils ont ceci de commun : ils ne traitent jamais d'art urbain ! En effet, la seule règle urbanistique effectivement appliquée dans le centre de la ville veut que la hauteur d'un immeuble ne puisse dépasser la mesure de la largeur de la rue qui lui fait face, augmentée de 3 mètres... On imagine immédiatement ce que cela peut donner sur une place publique...

Comment, dans ces conditions, la Ville de Mons n'a-t-elle pas été gravement défigurée ?

À la réflexion, il apparaît que, dans le contexte de croissance modérée que la Ville connut à cette époque, ce sont essentiellement ses moyens de défense naturels qui l'ont protégée : son relief accidenté et son cadastre compliqué, serré, imbriqué. Les promoteurs reculèrent devant la difficulté de maîtriser le sol, et de devoir programmer des projets compliqués, qui n'apparaîtraient pas fonctionnels et qui risqueraient d'être coûteux ! Ils se rabattirent sur les boulevards de ceinture, plus faciles à exploiter.

Mais dans l'intra-muros, on a cependant frôlé quelques catastrophes !

N'était-il pas question de construire sur la Grand'Place, bien avant le projet de l'« îlot », un immeuble de rapport de 7 niveaux, entre mitoyens, tel qu'on

en voit sur les boulevards de ceinture, dépassant du double le gabarit des immeubles voisins ! N'était-il pas question également, vers 1960, de percer une voie urbaine rapide, partant de la Porte du Parc et coupant la vieille Ville en deux, comme on le fit à Huy ! Ces projets, et d'autres touchant le centre ancien, avaient été acceptés dans une indifférence quasi générale. Heureusement, ils ne se réalisèrent pas.

La naissance de «Sauvegarde et Avenir de Mons»

Il faudra attendre 1969 pour voir s'organiser un mouvement d'opinion cohérent et musclé. Le projet qui met le feu aux poudres consiste à raser l'ilôt qui fait face à l'hôtel de ville, à reconstruire en périphérie une couronne d'immeubles surmontés de hautes toitures à trois ou quatre rangs de lucarnes superposés, destinées à camoufler partiellement une tour de bureaux plantée au centre du terrain. Le tout sur un parking de 700 places. Il fallait réagir vite pour contrer ce projet démesuré, et proposer un programme correspondant mieux au site, d'une densité bâtie plus proche de la densité ambiante. Ce sera la naissance de «*Sauvegarde et Avenir de Mons*» le 16 décembre 1969, association qui compte très rapidement 200 membres. La critique s'organise immédiatement. Un inventaire du patrimoine culturel immobilier est lancé, bien avant celui du Ministère de la Culture française. Des études sortent : notamment un projet de prescriptions d'urbanisme applicable à l'intra-muros (voir le document annexé qui date du 15 décembre 1970).

Une ligne de conduite se dessine. Elle est double :

- 1) Il s'agit de promouvoir une restauration sobre des bâtiments anciens en les adaptant aux nécessités actuelles.
- 2) Il s'agit également d'orienter les nouveaux projets vers des formes architecturales contemporaines, qui puissent s'intégrer au tissu urbain traditionnel, en dehors de toute tendance au pastiche.

Mons dispose déjà à ce moment d'une gamme restreinte d'interventions architecturales de ce type, et de travaux d'étudiants. Ces exemples donnent de la crédibilité aux propositions formulées.

Une «Charte urbaine» est rédigée en 1972. Elle préconise pour le centre de la Ville, à la fois :

- 1) le respect du site construit ;
- 2) la densification de l'habitat ;
- 3) le renforcement de l'attractivité culturelle et commerciale.

En 1973, l'association organise une exposition sur ces thèmes au Musée des Beaux-Arts : «*MONS, HIER, AUJOURD'HUI, DEMAIN*» qui sera visitée par plus de 10.000 personnes. Les deux écoles d'architecture de Mons y travaillent.

Ce sera le déclic.

La reconnaissance d'une doctrine

En 1974, les autorités communales se laissent convaincre : elles approuvent les prescriptions d'urbanisme proposées et commandent une étude globale intitulée «*Mons, organisation d'un pôle régional*» qui deviendra par la suite le «plan de structure» de la Ville. Ainsi, en moins de cinq ans, de 1969 à 1974, le virage est pris, une doctrine est définie et des personnes acquises à ces idées occupent progressivement des postes-clefs. Marcel Save notamment, un des administrateurs-fondateurs de l'association, deviendra le premier Échevin de l'Environnement de la Ville de Mons lors des élections communales de 1976. Il mettra sur pied la Régie Foncière et lancera plusieurs opérations de rénovation urbaine, dont l'«îlot Grand'Place» dans sa forme actuelle. Il créera une «Commission de Contact» groupant les représentants des divers milieux montois intéressés par le bon aménagement de la Ville : l'association des commerçants, la Chambre de Commerce, le Jeune Chambre Économique, la Commission Royale des Monuments et des Sites, Sauvegarde et Avenir de Mons, les Services d'Urbanisme de la Ville de Mons, l'Administration Provinciale de l'Urbanisme, les écoles d'architecture, la Régie Foncière, et bien sûr l'Échevinat de l'Environnement. Depuis lors, cette commission d'avis s'est réunie chaque mois sans interruption. Elle examine les demandes de permis de bâtir les plus délicates et propose d'accorder des primes d'encouragement aux propriétaires des immeubles qui sont rénovés de façon satisfaisante. Le Collège des Bourgmestre et Échevins s'appuie très fréquemment sur les avis ainsi formulés qui sont essentiellement techniques et dépolitisés. Souvent, le courant passe bien : la population est entraînée dans ce mouvement qui prend de la cohérence, et les projets proposés sont de moins en moins inadéquats.

La vitesse de croisière

On peut dire d'une façon générale que dans le domaine de l'aménagement des villes et de l'architecture nouvelle qu'on y intègre, il est indispensable d'être perpétuellement en éveil, et si l'on veut être efficace, de réactualiser constamment les divers critères d'appréciation. La vie ne tolère pas qu'il en soit autrement. Dans cet esprit, il est indispensable d'évoquer les Prix d'Architecture que l'association décerne tous les 3 ou 4 ans. 1979, 1982 et 1986 sont de bonnes années pourrait-on dire ! Les réalisations primées se répartissent en trois catégories distinctes : les restaurations d'immeubles anciens, les architectures contemporaines intégrées, et les aménagements de rez-de-chaussée commerciaux.

Globalisant les résultats de ces trois concours, le tableau d'honneur fait état : de 19 distinctions en matière de restauration, de 14 distinctions en matière de rez-de-chaussée commerciaux, et de 7 distinctions en matière d'architecture contemporaine intégrée. Soit un total, toutes catégories confondues, de 40 distinctions qui se répartissent pour moitié entre les travaux de restauration et de réhabilitation d'une part, et les diverses interventions contemporaines d'autre part.

C'est là un signe réconfortant dans une Ville ancienne : le patrimoine immobilier réinjecté dans la vie active a pratiquement le même poids que la création architecturale contemporaine.

Un remarquable équilibre entre le passé et l'avenir.

Conclusions

En conclusion, je crois que l'association « *Sauvegarde et Avenir de Mons* », souvent critiquée dans sa période conflictuelle, a fait œuvre utile, en favorisant l'indispensable prise de conscience d'une grande fraction de la population, et en aidant l'Administration Communale à organiser son action.

Mais que nous réserve l'avenir ?

Quel est le devenir d'une Ville ancienne telle que Mons, dans le climat déprimé d'une Europe Occidentale dont la démographie dégringole, et qui cherche en tâtonnant à se resituer ?

Quel est le devenir du groupe humain que nous constituons dans chaque ville ancienne, groupe de citoyens conscients et responsables, qui s'attache à promouvoir l'image de sa ville, cette image qui traduit la vie, comme le visage humain traduit les sentiments.

Quel est le devenir d'une société qui se sent obligée, maintenant, de prendre en compte ces valeurs patrimoniales qui étaient méprisées il y a 20 ans, et qu'elle porte tout-à-coup aux nues, laissant supposer qu'il n'y a là qu'un phénomène de mode, superbe, éblouissant, mais dangereusement éphémère ?

L'histoire est-elle bien irréversible ? Les acquis resteront-ils acquis ?

APPROCHE DE LA RÉNOVATION DES CENTRES HISTORIQUES EN AMÉRIQUE DU SUD

ADRIEN COOLS

En Amérique du Sud, comme partout ailleurs dans le monde, le problème de la rénovation des centres urbains anciens est né avec la vie moderne. Jusqu'alors, si on excepte l'interruption due à la destruction des villes indigènes par les conquérants espagnols et portugais, chaque génération avait marqué de son empreinte l'environnement urbain qu'elle occupait. Elle procédait généralement par d'infimes substitutions, par des juxtapositions de nature spontanée au sein d'un tissu urbain dont le modèle demeurerait immuable. Pour ce qui relève de la période coloniale, ce phénomène s'observe aussi bien à Montevideo en Uruguay, qu'à La Paz en Bolivie, à Lima qu'à Trujillo ou Aréquipa au Pérou. Les ruines des villes pré-colombiennes, telles Chan Chan, dans la partie nord du Pérou actuel, ou Machu Picchu au cœur du pays Quetchua, nous révèlent une évolution semblable à l'époque pré-colombienne. La permanence des trames urbaines correspond à celle d'un certain nombre de fonctions majeures et donne lieu à des schémas d'organisation spatiale à la fois très stables et doués d'une grande souplesse.

Pour nous limiter à l'époque coloniale, au cours de laquelle furent fondés et développés la plupart des centres historiques qu'il importe aujourd'hui de rénover, ces fonctions et ces schémas d'organisation spatiale furent en quelque sorte codifiés par des ordonnances venues d'Europe. Les souverains d'Espagne et du Portugal accordaient aux conquistadores d'énormes privilèges mais à condition notamment que ceux-ci fondent des villes structurées en fonction de leurs visées impériales.

La ville coloniale devait remplir trois fonctions fondamentales :

- abriter le gouvernement civil et l'administration économique du territoire, la douane notamment ;
- assurer des relations commerciales directes avec la Métropole et les autres vice-royautés d'Amérique ;

- accueillir les immigrants tentés par la région, servir de base opérationnelle à l'évangélisation des populations indiennes et au contrôle militaire de l'arrière-pays.

La ville, peuplée au départ d'immigrants européens, occupait une position dominante par rapport à la campagne qui devait assurer l'approvisionnement en vivres de la ville, remplir de nombreuses tâches serviles et acquitter un impôt ou un tribut souvent considérable. Ce rapport de force n'était cependant pas tellement différent de celui existant, par exemple, à l'époque de l'empire inca. En fait la prédominance des villes reposait, à l'époque coloniale, bien plus sur le rôle qu'elles jouaient dans l'exportation des matières premières et des produits agricoles vers les métropoles d'Europe; l'or, l'argent, l'étain, le sucre, le café affluaient vers les villes qui en négociaient la vente et organisaient leur transport. Vers 1750, sur 22 villes de plus de 20.000 habitants recensées en Amérique du Sud, 9 étaient des villes minières comme Potosi en Bolivie et Ouro Preto au Brésil, 6 des ports comme Lima au Pérou; le reste était constitué de centres administratifs et militaires comme Cuzco.

Pour assurer l'évangélisation des Indiens, mais surtout pour répondre aux besoins en main-d'œuvre des grandes haciendas agricoles et des exploitations minières, on procéda au regroupement des indigènes dans des « nucléos » directement reliés aux villes et donc au pouvoir.

Si le rôle des villes ne se limitait pas aux seules activités commerciales, les activités industrielles demeuraient cependant très limitées en raison de la pression constante exercée par les métropoles pour que les besoins des colonies soient couverts par des produits importés d'Espagne ou du Portugal. Par contre les villes jouèrent pleinement leur rôle dans une série de services essentiels: la sécurité militaire, la justice civile et religieuse, la création et l'entretien d'un réseau de voies de communications, l'administration en général, la perception fiscale. Au travers de cette organisation, la ville apparaissait comme un lieu privilégié, un lieu où la vie était facile, un lieu où l'on pouvait espérer s'affranchir des barrières ethniques et sociales.

Les ordonnances royales ont réglé très tôt et avec une grande précision le tracé des villes. Le modèle, présent dans toute l'Amérique latine, portait aussi bien sur la largeur des rues que sur la manière de ménager des couverts protégeant la population du soleil ou de la pluie.

Les caractéristiques sont:

- un tracé général en damier circonscrit par une muraille fortifiée;
- des îlots ou « cuadras » de forme rectangulaire ou carrée avec une organisation parcellaire présentant un front défensif continu vers les voies périphériques;
- une place principale, désignée généralement sous le nom de « plaza de armas », constituée d'une « cuadra » laissée libre et dont la surface servait de marché, de lieu de réunion et de rassemblement en cas d'attaque extérieure;
- le regroupement des principaux bâtiments publics sur la « plaza de armas »: la cathédrale, le plus souvent isolée et surélevée, le palais du Gouverneur,

- les demeures patriciennes les plus importantes ;
- l'aménagement d'espaces publics mineurs au travers de la ville, sous forme généralement de parvis. Les églises extrêmement nombreuses focalisaient et focalisent toujours, l'identité du quartier, du « barrio ». La plus grande partie des manifestations sociales locales se concentrent dans ces places/parvis : commerce, fêtes religieuses et civiles, etc...

En résumé, on peut dire que les noyaux historiques de la plupart des villes sud-américaines sont à considérer comme un instrument de vie collective, un lieu de rites, de fonctions publiques, et le siège du pouvoir. La fonction d'habiter constitue seulement une petite partie des tâches auxquelles le centre urbain devait faire face : la défense, les échanges, la participation des personnes et des groupes à des activités d'intérêt commun. Néanmoins le centre historique présente toutes les caractéristiques d'un habitat stable et permanent.

Ces villes, à quelques exceptions notables comme Mexico, Lima, Potosi, connurent à l'époque coloniale une expansion limitée. Le taux d'urbanisation demeura voisin de celui de la plupart des sociétés pré-industrielles, soit environ 13 à 15% de la population totale. Le mécanisme d'adaptation et d'auto-rénovation cessa de fonctionner correctement avec l'accès à l'indépendance vers la fin du XIX^e siècle. Il fut littéralement balayé par l'explosion démographique qui a pris, au cours de ces dernières années, une dimension hallucinante. Elle s'est accompagnée d'un bouleversement des conditions socio-économiques parmi lesquelles on peut citer les essais d'industrialisation et les brassages ethniques. Cette explosion et ce bouleversement ont profondément altéré non seulement l'état physique des centres historiques mais aussi les fonctions qu'ils accomplissaient traditionnellement et l'équilibre ville/campagne.

Nous empruntons au professeur Paul Bairoch quelques chiffres qui nous permettent de mesurer l'ampleur du phénomène. Selon le professeur Bairoch, la population totale de l'Amérique latine était en 1980 de l'ordre de 368 millions d'individus dont 63% vivaient dans des villes de plus de 20.000 habitants. À comparer avec les 13 à 15% de l'époque coloniale. En l'an 2000 la population totale passera à 568 millions dont 74% vivront dans les villes et en 2025 la population sera de 866 millions dont 82% seront des citoyens. En d'autres termes, les quelque 231 millions d'habitants des villes en 1980 deviendront, en l'espace d'une génération et demie, 709 millions : une croissance de plus de 300%. Ces millions de personnes supplémentaires se sont dirigées vers les villes qui, selon la tradition populaire, étaient le lieu où l'on vivait mieux. Plus la ville était importante, plus on devait y vivre mieux et le flot des migrants se rua vers les métropoles qui devinrent des mégapoles tentaculaires. Lima a le triste record d'être classée ville-champignon depuis 50 ans. Chaque décennie, sa population double inexorablement. 200.000 âmes en 1940, 437.000 en 1950, 875.000 en 1960, 1.700.000 en 1970, 3.500.000 en 1980, 7 millions en 1990 ; dix à douze millions au moins en l'an 2000.

La rénovation des centres historiques est un problème universel mais, en Amérique du Sud, c'est un problème vital, une nécessité absolue. Les centres

y présentent comme la seule structure organisée dans un océan anarchique. Partout surgissent des bidonvilles, des « favellas », des « azoteas », des « barrios piratos », des « cinturones de miseria » qui finissent par tout submerger y compris les centres historiques. Ainsi en est-il de Lima où les fonctions traditionnelles du noyau ancien sont transférées à Miraflores. Demain la ville sera abandonnée à un sous-prolétariat, otage de la lutte sans merci que se livrent les marchands de drogue, les sociétés multinationales et les militaires toujours tentés par un coup d'Etat.

La question fondamentale est évidemment de savoir ce que l'on veut faire et ce que l'on peut faire des centres historiques. Il n'y a pas de réponse générale, ni de réponse simple. Les conditions locales, l'histoire et surtout l'échelle des besoins sont des réalités incontournables. Ainsi, par exemple la « ciudad vieja » de Montevideo, fondée au début du XVIII^e siècle par Don Pedro Milton, couvrait environ 120 hectares. La zone métropolitaine actuelle s'étend sur 200 km². Au XVIII^e siècle la ville coloniale comptait 10 à 15.000 habitants. Aujourd'hui la capitale de l'Uruguay a une population qui excède largement le million. Encore a-t-elle conservé une relative unité ethnique et sociale, ce qui n'est pas le cas de la plupart des grandes villes du Brésil et du Pérou par exemple.

Il n'en demeure pas moins que le centre historique peut et doit jouer un rôle important en rapport avec sa position géographique généralement privilégiée mais aussi avec les valeurs culturelles, historiques, institutionnelles, qui s'attachent à lui. Ce rôle ne peut faire abstraction de la nouvelle dimension urbaine caractérisée le plus souvent par une échelle mais aussi par des besoins totalement différents. Le centre historique est un atout important pour la ville nouvelle, fût-elle de la taille d'une mégapole. Les services qu'il peut rendre sont fonction pour une large part de la conservation de son patrimoine ancien mais aussi de la présence d'une population qui puisse le valoriser.

La tâche à entreprendre est d'abord analytique : il faut analyser les besoins, les sérier, les quantifier et les comparer avec les ressources potentielles du patrimoine ancien, les caractéristiques culturelles, économiques et sociales de la population nouvelle. Le patrimoine architectural ancien a été conçu en fonction de besoins bien déterminés. Certains se perpétuent et il est possible de les perpétuer encore sans bouleverser l'équilibre spatial et social. D'autres fonctions ne peuvent plus être exercées en raison de l'évolution générale qui impose un environnement différent. Elles doivent être rejetées à l'extérieur du centre historique. À l'inverse de nouveaux besoins, nés de l'évolution, trouveront dans le noyau ancien un terrain propre à leur développement.

Ces mutations présentent à l'évidence des risques pour l'avenir des centres historiques. Parmi ces risques citons ceux présentés par la transformation aveugle des destinations et des usages des édifices, l'augmentation spéculative de la valeur de ces édifices et des espaces circonvoisins ; ceux aussi de voir la population chassée d'un habitat auquel elle est attachée par tradition familiale, par désir affectif ou par intérêt économique, d'assister enfin à la squatterisa-

tion incontrôlée et irresponsable du patrimoine ancien. Il convient donc d'établir des schémas directeurs dont la réalisation et le contrôle sont confiés aux autorités publiques responsables devant la population et en accord avec celle-ci.

Je voudrais rappeler la démarche proposée en 1961 déjà par le Comité de l'habitat des Communautés européennes réuni à Genève. Pour ce comité : « La rénovation urbaine est une opération qui, menée conjointement avec d'autres programmes intéressant la collectivité, a pour objectif la conservation, la restauration et le réaménagement des villes. » Aucun de ces objectifs ne constitue une fin en soi et ne peut être disjoint des deux autres. Si leur importance relative induit directement les moyens et les techniques de rénovation, il convient cependant de respecter l'ordre de leurs priorités.

D'abord *conserver* c'est-à-dire prévenir le vieillissement prématuré des édifices et des équipements existants en veillant tout particulièrement à protéger leur caractère de référence familière, de référence à un idéal accessible et concret.

Ensuite *restaurer* c'est-à-dire rendre aux centres en déclin leur forme et leur vitalité première en créant les conditions d'environnement, d'espace et d'accès qui permettent au patrimoine et aux fonctions qui s'y rattachent d'être à nouveau utiles.

Enfin *réaménager* c'est-à-dire créer les conditions d'une vie nouvelle pour les lieux moribonds, obsolètes, menacés d'abandon total. Ce réaménagement induit nécessairement des modifications spatiales et formelles mais celles-ci doivent être contenues dans les limites des tracés urbains, des parcellaires, des morphologies architecturales et spatiales préexistants pour autant que ceux-ci offrent une base de développement acceptable.

Il ne convient pas d'opposer, en Amérique du Sud, comme en Europe, des gratte-ciels dominateurs, des magasins de luxe, des bureaux somptueux à des rues sans revêtement, à des quartiers sans équipement, à des îlots en ruines, à des ghettos de la misère. Les valeurs de convivialité et de solidarité doivent aider à orienter les forces économiques nouvelles vers une meilleure utilisation du patrimoine légué par le passé sans se départir d'un dynamisme garant de l'avenir.

CHRONIQUE

Les suggestions concernant la chronique et les exemplaires de travaux (des membres du corps enseignant, des anciens étudiants ou des étudiants) destinés à une recension dans la revue peuvent être envoyés à la rédaction ou directement au responsable de cette chronique: Alain DIERKENS, 110i rue Sans Souci, 1050 Bruxelles.

I. LISTE DES THÈSES DE DOCTORAT ET DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE DÉFENDUS EN 1988

a) THÈSE DE DOCTORAT

LOCHNER, Fabian – La culture musicale de l'abbaye d'Echternach au Moyen Âge; *directeurs*: MM. M. Huglo et R. Wangermée.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Sous-section Préhistoire-Protohistoire

CIAVARINI AZZI, Emanuela – Inventaire des découvertes archéologiques préhistoriques dans la région bruxelloise: Auderghem, Etterbeek, Woluwé-Saint-Pierre, Woluwé-Saint-Lambert, Kraainem, Wezembeek-Oppem; *directeur*: M. P.-P. Bonenfant.

PRICOLO, Maria-Luisa – Inventaire des découvertes préhistoriques dans la région bruxelloise: Bruxelles, Forest, Ixelles, Linkebeek, Saint-Gilles, Schaerbeek, Uccle, Linkebeek; *directeur*: M. P.-P. Bonenfant.

Sous-section Antiquité

CABUY, Yves – Les temples gallo-romains des cités des Tongres et des Trévires; *directeur*: M. G. Raepsaet.

DE BACKER Ingrid – L'élément autochtone dans les implantations romaines d'Afrique du Nord; *directeur*: M. J.-Ch. Balty.

GORZA Anne-Marie – Maisons tardo-républicaines et du début de l'Empire au Sud de la France: Glanum, Ensérune, Ambrussum, Ruscino; *directeur*: M. J.-Ch. Balty.

SCHUITEN, Marie – Essai d'analyse formelle du visage royal égyptien du Nouvel Empire: les reliefs et les peintures; *directeur*: M. R. Tefnin.

VAN ESSCHE, Eric – La narrativité dans l'image égyptienne: les bas-reliefs du temple de Ramsès III à Medinet Habu; *directeur*: M. R. Tefnin.

WASSEIGE, Marie-Noëlle – Visions d'Égypte. L'architecture égyptienne dans les expositions universelles; *directeur*: M. R. Tefnin.

Sous-section Moyen Âge-Temps Modernes

DUBOIS, Hélène – Le Maître à la vue de Sainte-Gudule. Contribution à l'étude critique de son œuvre; *directeur*: Mme C. Périer-D'Ieteren.

JEANDRAIN, Caroline – L'église Saint-Nicolas-Bourse à Bruxelles; *directeur*: M. M. de Waha.

JOVENEAU, Colette – Iconographie de la crucifixion, des origines au XIV^e siècle; *directeur*: Mme L. Hadermann.

LAURENT, Christine – L'église romane de Pont-de-Loup; *directeur*: M. M. de Waha.

PETRE Anne – Étude monographique sur le sculpteur-architecte brugeois Jean-Robert Calloigne (1775-1830); *directeur*: Mme M. Fredericq.

SCHIFFLERS, Bénédicte – Contribution à l'étude de la gravure sur cuivre des origines à la fin du XV^e siècle en Allemagne. Tour d'horizon des différents maîtres et état des recherches; *directeur*: M. P. Philippot.

VALENTE, Paulo – Le Cornet à Uccle et son contexte architectural; *directeur*: M. M. de Waha.

VANAUTGAERDEN, Didier – L'espace médiéval chez Marcel Proust; *directeur*: M. P. Philippot.

Sous-section Art contemporain

AREDE CORREIA, José – L'image de Roy Lichtenstein: unification, stéréotypes, séries; *directeur*: M. P. Hadermann.

DE KINDER, France – Réflexions sur la trans-avant-garde italienne; *directeur*: M. J. Sojcher.

DENAEYER, Christine – La situation de l'art et de l'artiste en Belgique sous l'occupation allemande (1940-1945); *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

DEPRETTE, Evelyne – L'approche de quelques rapports entre le titre et l'œuvre, au travers d'œuvres choisies de surréalistes belges; *directeur*: M. P. Hadermann.

DERASSE, Anne – L'essence du paysage cézannien à travers la dernière période de l'artiste; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

DE WIL, Bernard – Jean-Luc Godard: l'art de la confrontation; *directeur*: M. H. Trinon.

DUPONT, Catherine – Fernand Khnopff, illustrateur des écrivains belges; *directeur*: M. P. Hadermann.

ERCOLINI, Béatrice – Apports et limites des écoles de psychologie à la compréhension de l'artiste; *directeur*: M. P. Hadermann.

FALCINELLI, Florence – Aspects de la céramique contemporaine en Wallonie autour d'Antonio Lampecco; *directeur*: M. P. Hadermann.

GERARD, Pierre – Évolution décorative et architecturale du Théâtre Royal de la Monnaie; *directeur*: M. P. Hadermann.

LEARDINI, Anne – Les «villes nouvelles» et plus particulièrement le complexe de Marne-la-Vallée; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

LEROY, Isabelle – La peinture de panorama et son développement en Belgique; *directeur*: M. P. Philippot.

LODZIA-BRODSKI, Patricia – Augustin Lesage (1876-1954); *directeur*: M. J. Dierkens.

SMETS, Joëlle – Du problème de l'irrationnel dans la poésie de Wassily Kandinsky; *directeur*: M. P. Philippot.

STANFELD, Daniel – La mise en abîme au cinéma; *directeur*: M. H. Trinon.

STAS, Claude – Étude chronologique de la représentation féminine dans la sculpture contemporaine belge de Guillaume Geefs à Jacques Verduyn; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

STROOBANT, Isabelle – L'illustration du livre pour enfants des années 60 à nos jours; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Sous-section Civilisations non-européennes

CORNET, Brigitte – La grande statuaire Igbo anthropomorphe de bois et principalement celle liée aux cultes publics. Essai stylistique; *directeur*: M. L. de Heusch.

DE BUSSCHERE, Pascale – Analyse des données archéologiques, ethnographiques et historiques relatives aux circuits d'échanges dans l'ancien royaume Kongo; *directeur*: M. P. de Maret.

GOSSELAIN, Olivier – Sakusi: fouille d'un premier village du néolithique à l'âge des métaux au Zaïre. Analyse de la céramique; *directeur*: M. P. de Maret.

KALIDIS, Maria – Étude des bronzes anciens du Delta intérieur du Niger (Mali); *directeur*: M. P. de Maret.

PIRON, Pascale – Dénomination et symbolisme des couleurs dans le monde bantou; *directeur*: M. P. de Maret.

QUIBUS, Bowie – L'art de la parole: les récits épiques Lega; *directeur*: M. L. de Heusch.

STOKART, Marie-Paule – Regard sur l'autre. Analyse iconographique et ethnographique de photographies réalisées en Afrique de l'Ouest par des membres de la Société de géographie de Paris avant 1914; *directeur*: M. P. de Maret.

Sous-section Musicologie

ALESSI, Nathalie – Granados. Le folklore dans ses œuvres pour piano; *directeur*: M. H. Vanhulst.

CAPIAU, Violette – La démarche compositionnelle de Philippe Boesmans à travers quelques œuvres pour clavier; *directeur*: M. H. Sabbe.

GARCIA MARTINEZ, Ana Marlén – Les activités d'Albert Zimmer dans le domaine de la musique de chambre de 1893 à 1937; *directeur*: M. H. Vanhulst.

RONVAUX, Nathalie – Les aérophones de Bolivie et du Pérou; *directeur*: Mme M. Haine.

ROSSI, Alexandra – L'orchestration des symphonies de Schumann; *directeur*: M. R. Wangermée.

SOUPART, Emmanuelle – Maurice Jaubert : compositeur de musiques de films ; *directeur* : M. R. Wangermée.

SINNAEVE, Pascale – Les innovations sonores de la musique de l'Entre-Deux-Guerres. Un pionnier : Henry Cowell ; *directeur* : M. H. Sabbe.

VANDENBROECK, Nicole – Lucio Silla. Un opéra de jeunesse ; *directeur* : M. H. Vanhulst.

VAN DER HOEVEN, Roland – Contribution à l'étude de l'orientalisme musical en France au XIX^e siècle ; *directeur* : M. H. Vanhulst.

VANDERVELLEN, Pascale – Le piano de style. Évolution de la facture de piano en Europe, des origines à 1850 ; *directeur* : Mme H. Haine.

II. RÉSUMÉS DES THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1987-1988)

Les résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

a) THÈSE DE DOCTORAT (1987)

France BOREL, *Les mutilations culturelles. Approche phénoménologique et esthétique*. 2 vol., 486 p., 233 pl. hors-texte (*directeur* : M. J. Sojcher).

Dès la naissance, l'être humain est marqué par le social, comme si sa nudité naturelle était absolument inadmissible, insupportable, voire dangereuse. Lorsque l'enfant paraît, la société s'en empare, le manipule, l'habille, le forme et le déforme en y mettant parfois une certaine violence. Outre les soins élémentaires, une tendance profonde, universelle et insondable, pousse familles, clans, tribus à modifier activement les apparences. L'anatomie première, l'anatomie donnée est toujours considérée comme inacceptable. La chair à l'état brut semble aussi intolérable que menaçante. Le corps, la peau, dans leur nudité, n'ont aucune existence possible. L'organisme n'est viable que transformé, couvert de signes. Le corps ne parle que s'il est habillé d'artifices.

Pendant des millénaires, aux quatre coins du monde, des mères pétrissent le crâne des nouveau-nés pour leur donner des formes satisfaisantes et conformes aux critères de beauté en vigueur. Les petits Occidentaux du XIX^e siècle sont corsetés dans d'étroits maillots afin d'avoir des membres bien droits. Dans le monde qualifié de « primitif », les enfants sont rapidement marqués de scarifications ou de tatouages lors de rituels qui se prolongent et se répètent à toutes les grandes étapes de leur vie. Très vite, l'enfant est revêtu d'une ceinture, d'un collier ou d'un bracelet ; lèvres, oreilles, nez sont percés, étirés. Des cultures mettent au point des appareillages sophistiqués en vue de modifier apparences et structures physiques. Le berceau des Indiens d'Amérique écrase le crâne et lui donne une forme de galet. Les liens d'écorce noués serrés autour de la tête chez les Mangbetu d'Afrique, l'allongent en un interminable pain de sucre fort apprécié au point de vue esthétique. Pour des motifs érotiques, le pied de la Chinoise est, dès le plus jeune âge, bandé, ligaturé, afin d'obtenir une déformation profonde et irréversible dont ses succès amoureux et matrimoniaux dépendront.

Ainsi, le corps est œuvre d'art, non pas tel qu'il est fourni par la nature mais aussitôt qu'il est manipulé par la culture. Cette constatation, qui ne cesse de m'éblouir, de me fasciner, m'a donné envie de circuler à travers le temps et l'espace, d'utiliser tant

les ressources de l'ethnologie, de la sociologie que celles de la psychanalyse et de l'esthétique. La recherche est infinie, chaque parcelle de peau est en effet sujette à métamorphoses. Je me suis donc limitée à l'étude des mutilations par lesquelles le corps se transforme en spectacle et cela dans une mise en scène dont les principaux moteurs sont la séduction, la parade, la volonté de pouvoir et le souhait d'appartenance à un groupe. Ainsi, j'ai exclu les mutilations sexuelles; elles relèvent de l'ordre du caché et ne peuvent que faire l'objet d'un travail en soi. Les mutilations pathologiques sont également écartées, cette thèse ne voulant traiter que de phénomènes culturels donc collectifs et non isolés. Toutefois, des rapprochements s'opèrent d'eux-mêmes entre certaines coutumes et certaines perversions. Par exemple, la pratique de la réduction des pieds en Chine semble être une sorte d'application massive d'un fétichisme. D'autres mutilations observées par l'histoire se retrouvent, éparpillées, dans les dossiers de la psychiatrie. Curieuse coïncidence! La folie, comme le désir de séduire, varie avec les sociétés.

Ce qui a retenu mon attention, jusqu'à l'envoûtement, c'est le fait même des modifications corporelles dans ce qu'elles peuvent avoir d'indispensable dans une région donnée, à un moment donné. Dès lors, les questions d'échanges, d'influences et d'évolution m'ont semblé secondaires et j'ai délibérément opté pour les exemples qui m'apparaissaient être les plus flagrants. À cette attitude, on peut opposer l'argument de l'objectivité. Mais soyons lucides un instant! Tout discours comme toute action sur le corps sont et seront toujours éternellement subjectifs, car enfin! chaque individu a un corps propre – omniprésent – qui le guide dans ses perceptions. Pour tenter de mettre de l'ordre dans une « matière » sauvage chargée de ramifications, j'ai choisi de suivre la géographie même du corps – de la tête aux pieds – et de parcourir, fragment par fragment, l'anatomie transfigurée par le jeu des apparences.

b) MÉMOIRES DE LICENCE (1988)

1. Yves CABUY, *Les temples des Cités des Tongres et des Trévires*; 3 vol., 340 + 262 p., 121 pl. (directeur: M. G. Raepsaet).

Découverts et publiés depuis la fin du siècle dernier, les temples gallo-romains, ou *fana*, sont depuis une vingtaine d'années le thème de recherches attentives, réunies en plusieurs importants états de la question, tant en France qu'en Angleterre ou en Allemagne. Le présent mémoire s'est attaché pour sa part à étudier les exemples mis au jour dans les Cités des Tongres et des Trévires, vaste territoire couvrant la moitié Est de la Belgique actuelle, une part importante du Grand-Duché de Luxembourg et le canton de Trèves. Organisée en deux parties distinctes mais complémentaires, cette étude tente de présenter une synthèse exhaustive des différents problèmes posés par l'apparition, l'utilisation et la disparition de cette architecture religieuse propre aux provinces romaines d'implantation celtique.

Une première partie présente un inventaire descriptif et raisonné de tous les sites archéologiques comprenant des temples découverts dans l'aire géographique précitée. Chacun de ces sites fait l'objet d'une notice subdivisée en six rubriques détaillant différents aspects de la problématique (bibliographie, cadre géographique et topographique, architecture, contexte archéologique, matériel archéologique et remarques concernant la chronologie et les cultes pratiqués). Cinquante-trois sites réunissant un total de quelque septante-cinq temples ont pu ainsi être rassemblés. Une relecture critique des rapports de fouilles souvent fort anciens, surtout pour ce qui concerne la Cité des Trévires, et un souci d'uniformisation de la documentation recueillie sont les principaux éléments ayant présidé à la réalisation de ce catalogue.

Basée sur ces exemples replacés parmi l'ensemble des temples de Gaule et de Bretagne actuellement publiés, la seconde partie présente la synthèse proprement dite, organisée autour d'un pôle préférentiel: l'architecture. À travers neuf chapitres abordant tant des problèmes de définitions, d'origine ou d'architecture (plans et élévations) que ceux posés par le contexte, le matériel archéologique et la chronologie, elle tente de mettre en évidence une architecture originale, propre à un domaine particulier, les Gaules, née et arrivée à maturité avant l'arrivée des Romains. L'influence de l'architecture classique ne se situerait dès lors qu'au niveau du choix des matériaux et des techniques de construction.

L'essentiel de ce mémoire fera très prochainement l'objet d'un volume spécial des *British Archaeological Reports (B.A.R.)* publiés à Oxford.

2. Emanuela CIAVARINI AZZI, *Inventaire des découvertes archéologiques préhistoriques dans la région bruxelloise: Auderghem, Etterbeek, Kraainem, Wezembeek-Oppeem, Woluwé-Saint-Lambert, Woluwé-Saint-Pierre*; un vol., 151 p., 24 fig., 17 pl. (directeur: M. P.-P. Bonenfant).

Cette étude invite le lecteur à découvrir les traces que l'homme préhistorique laissa dans la région bruxelloise depuis le paléolithique jusqu'à l'âge des métaux. Plusieurs de ces traces nous ont été transmises grâce aux prospections réalisées par certains amateurs du début de ce siècle. Malheureusement elles n'ont jamais été suivies de fouilles ni de notes très précises. Ainsi que l'auteur le précise dans son introduction, cette enquête a été conduite, pour la plupart, dans les musées où sont conservées les pièces, ce qui a permis d'obtenir une information de première main. La partie centrale de l'étude comporte un répertoire détaillé de toutes les découvertes réalisées entre le XIX^e et le XX^e siècle dans le Sud-Est de l'agglomération bruxelloise. L'analyse est menée géographiquement, commune par commune, dans l'ordre alphabétique. Les pièces les plus intéressantes font l'objet d'une description très détaillée, tandis qu'il a été procédé à des décomptes là où la qualité et la quantité des vestiges ne permettaient pas de faire autrement. Le répertoire est richement illustré de documents graphiques et cartographiques afin que chaque objet puisse être clairement visualisé et situé dans son contexte.

L'étude visant des communes contiguës, qui constituent à plusieurs égards une entité géographique propre, il a été possible à l'auteur de tirer des conclusions d'ensemble, telles :

- les informations sur la paléolithique sont très lacunaires et consistent uniquement en restes de paléofaune;
- le mésolithique est mieux représenté, en particulier dans la commune d'Auderghem où les sites de Val Duchesse et du Grand Forestier ont fourni de nombreux artefacts de très petites dimensions, très caractéristiques de cette période;
- le néolithique et l'âge des métaux ont laissé le plus de vestiges (très souvent il s'agit de trouvailles datant du néolithique moyen), présentes dans chacune des communes étudiées. L'auteur insiste, pour cette période également, sur l'importance des sites de Val Duchesse et du Grand Forestier à Auderghem (il y a probablement eu une continuité dans l'exploitation de ces deux sites), mais aussi de Kapelleveld, de Stockel et de Lindekemale-Molen à Woluwé-Saint-Lambert.

La carte annexée (où figurent reliefs et cours d'eau) permet, par ailleurs, de tirer des conclusions sur le plan géographique. Elle montre, par exemple, que les sites sont généralement répartis sur les pentes des plateaux bordant les vallées ou même sur les hauteurs de ces plateaux. L'auteur s'est efforcée, par ce travail, de mettre en valeur

une partie de la richesse archéologique de la capitale, jusqu'à présent méconnue. Elle espère que cette recherche puisse être bientôt étendue à l'ensemble de l'agglomération.

3. Brigitte CORNET, *La grande statuaire Igbo anthropomorphe de bois et principalement celle liée aux cultes publics*; deux vol., 163 et 81 p., ill. (directeur: M. L. de Heusch).

Les Igbos forment un peuple à la fois hétérogène et cohérent. Bien que leur territoire, dans le sud-est du Nigéria, soit assez bien délimité, ils ont toujours eu une tendance très marquée au voyage. Essentiellement commerçants, avides de nouveauté et l'assimilant très vite, les Igbos sont par ces aspects très ouverts aux apports extérieurs, tels que même le christianisme. Mais la même langue, les mêmes traditions d'origine, et surtout la même religion font que les Igbos, malgré de nombreuses différences, se considèrent comme un seul peuple.

Nous connaissons des traces de la civilisation igbo qui remontent au 10^e siècle de notre ère, époque de l'apogée de leur culture. Toute leur conception du monde est marquée par la religion, aussi bien leur organisation sociale avec, par exemple, les sociétés à titre et les sociétés secrètes, que les nombreuses marques dont ils s'ornent le corps: scarifications faciales et corporelles, peinture et teinture corporelles, coiffures, etc...

Cette religion est basée sur la croyance en un dieu suprême, Chineke ou Chukwu, dieu créateur et maître de l'univers. Il est suivi de nombreuses autres divinités, dont la terre-mère Ala. Des divinités tutélaires, qui sont l'objet de cultes publics, protègent les quatre jours de la semaine igbo, les marchés, les rivières, les villes et les villages, etc... À un niveau privé, on trouve des ikengas, qui symbolisent la destinée.

Toutes ces divinités sont représentées dans la statuaire igbo, bien que le dieu suprême ne le soit qu'exceptionnellement. Ce sont donc surtout les divinités tutélaires et les ikengas que l'on retrouvera, bien que ces derniers ne soient étudiés que succinctement, vu l'ampleur du sujet. Parmi les divinités tutélaires, ou Agbaras ou Alusis, on distingue essentiellement deux grands styles, avec de nombreuses variantes: le style de la région nord et celui de la région sud. Les statues reprennent les motifs des ornements corporels que l'on retrouve sur les Igbos eux-mêmes, d'où l'importance de leur étude.

Le mémoire contient encore quelques considérations sur les statues des régions est et nord-est, présentant quelques variantes par rapport aux autres styles, ainsi que sur les autres statues anthropomorphes que l'on trouve chez les Igbos: les statues de sacrifice Mbari, les statues profanes d'exhibition et les statues représentant une mère et son enfant.

4. Christine DE NAEYER, *La situation de l'art et de l'artiste en Belgique sous l'occupation allemande (1940-1945)*; un vol., 178 p. (directeur: M. Ph. Roberts-Jones).

Avant d'appréhender la situation en Belgique occupée, il s'est avéré nécessaire d'analyser la crise des années 30 qui voient émerger partout en Europe des pouvoirs totalitaires. Au sein de ce contexte politique, l'artiste se voit redéfinir tant au niveau de son statut social qu'à celui de sa création. Les préceptes alors formulés s'érigent peu à peu dans le sens d'un rappel à l'ordre, après les premières décennies caractérisées par l'innovation formelle: corporatisme médiéval, «réalisme», exaltation de la tradition nationaliste, ingérence étatique dans l'enseignement des beaux-arts et dans la formation du goût du public, État mécène. La Belgique des années 30 s'inscrit totalement dans ce schéma transeuropéen et voit éclore l'Animisme au réalisme sourd et introverti.

Le corps du travail se consacre à l'examen de l'actualité artistique dans notre pays. Pendant les années de guerre, ces théories trouveront çà et là une application concrète

par l'organisation de la profession, la censure, la critique inféodée des préjugés de l'ennemi, la restructuration des écoles et académies, la mise sur pied d'un système corporatif, ... Toutefois, l'analyse des mesures mises en place, aboutit à un constat d'échec où la situation se caractérise par de stériles élucubrations et des dispositions souvent contradictoires.

Plus même, puisque le grand réveil de l'art, salué après 1945, trouve ses fondements véritables pendant les années d'occupation. La troisième partie du travail met, en effet, en évidence l'activité persévérante de certaines personnalités du monde artistique, dans la voie du respect des valeurs démocratiques de liberté. La Galerie Apollo et ses Salons Apport s'affirment comme les paradigmes de cet art jeune, ivre de modernité. Aux théories sclérosantes dictées par quinze années de crise et concrétisées par la débâcle de la guerre, feront place, sept jours après la libération de Bruxelles, l'expression de la liberté de l'art et de l'artiste et le réveil de la modernité, au cours de la première exposition de la Jeune Peinture Belge.

5. Evelyne DEPRETTE, *L'approche de quelques rapports entre le titre et l'œuvre, au travers d'œuvres choisies de surréalistes belges*; un vol., 113 p., 37 ill. (directeur: M. P. Hadermann).

Tout au long de cette étude, nous avons désiré ouvrir une dialectique sur différents rapports qu'il peut exister entre le titre et l'œuvre. Pour mieux réaliser nos intentions, notre démarche fut de restreindre le sujet à des œuvres choisies de Surréalistes belges. Le lecteur se sera aperçu combien le privilège a été souvent accordé à Magritte dans ce discours. Peut-être est-ce lui qui a le mieux réussi, et le plus constamment, dans ses intitulations.

Avant d'entamer nos investigations, nous avons formulé diverses questions pour offrir une orientation à notre étude. Ainsi, aurions-nous voulu proposer, dans le cadre de cette recherche, un rôle déterminé pour le titre dans son rapport à l'œuvre. Nous voulions aborder l'appréhension du titre par le spectateur. Ce qu'il en est des qualités langagière et artistique du titre. Et quelles sont les fonctions possibles du titre, si ce n'est celle énonciative? Nous désirions aussi percevoir le titre dans sa relation à l'imaginaire du peintre et à celui du spectateur. Enfin, nous nous sommes appliquée à définir le sens du titre, du signe. Peut-être était-ce un leurre que de croire en notre capacité de donner explications et réponses à nos interrogations. Nous nous y sommes pourtant attachée, et nous avons tenté de mieux cerner les limites de cette problématique. Dans les limites de nos compétences, nous avons désiré soutenir cette étude avec un appui théorique relevant des disciplines sémiologique et linguistique. Ce cheminement nous a permis de comprendre que la branche scientifique véritablement adaptée au rapport du titre à l'œuvre n'est pas encore née. Néanmoins, peut-être ne suffirait-il que d'une collaboration entre le sémioticien, le linguiste et l'historien d'art, pour supporter plus adéquatement ce discours.

Le Surréalisme nous a ouvert un très vaste champ d'investigation. Il nous a permis de considérer de nombreuses facettes du titre. Nous espérons que ce travail stimulera le même type de recherches pour d'autres mouvements picturaux, et pour d'autres domaines artistiques tels que la sculpture, le cinéma, ...

6. Hélène DUBOIS, *Le Maître à la Vue de Sainte-Gudule. Contribution à l'étude critique de son œuvre*; deux vol., 204 p., 173 ill. (directeur: Mme C. Périer-D'Ieteren).

L'étude complète de la personnalité artistique du Maître à la Vue de Sainte-Gudule, actif à Bruxelles à la fin du XV^e siècle, nécessitait une révision critique du catalogue

des peintures qui lui étaient attribuées. En établissant celui-ci, nous avons pu mettre en évidence, à côté de son œuvre personnelle, et dépendant de celle-ci, la présence d'un atelier spécialisé dans la production de volets de retables brabançons.

Dans un second temps, nous avons confronté ses œuvres à celles exécutées par les autres « petits maîtres » bruxellois de la fin du XV^e siècle. Il apparaît ainsi que le Maître à la Vue de Sainte-Gudule s'insère bien dans l'École bruxelloise par les caractéristiques stylistiques, typologiques et iconographiques de ses œuvres, mais aussi que dès ses premières réalisations, il s'oriente dans une voie plus expressive que ses contemporains, développant un vocabulaire formel tout à fait novateur.

La source de cette orientation expressionniste, une formation antérieure à l'activité du Maître dans le milieu bruxellois ou une influence précoce, est à rechercher dans les régions de culture germanique dont l'art présente de nettes affinités avec celui du Maître. Celui-ci, ainsi que son atelier, utilisa d'ailleurs des gravures allemandes comme source d'inspiration, en particulier pour l'exécution de volets de retables.

Le Maître à la Vue de Sainte-Gudule apparaît comme un artiste original, et surtout comme un pionnier dans ces deux domaines qui connaîtront un développement intense au début du XVI^e siècle à Bruxelles comme à Anvers.

7. Olivier GOSSELAIN, *Sakuzi: fouille d'un premier village du néolithique à l'âge des métaux au Zaïre. Analyse de la céramique*; un vol. (directeur: M. P. de Maret).

Le néolithique et l'âge du fer ancien sont encore mal connus en Afrique Centrale. Le nombre réduit de chercheurs, la difficulté d'accéder aux sites, ainsi que la mauvaise conservation de témoins archéologiques, sont autant d'obstacles à une meilleure compréhension de ces périodes. Dans ce contexte, la région du Bas Zaïre est remarquable par le nombre de chercheurs qui y ont effectué des fouilles: Bequaerts, Mortelmans, et plus récemment, P. de Maret.

Après avoir fouillé une série d'abris sous roche, celui-ci fut le premier à fournir des datations 14C et à proposer une chronologie des différents groupes céramiques précédemment identifiés. Nous savions alors que la période néolithique, caractérisée par l'association d'outils polis à un type particulier de céramique (le groupe de Ngovo), débutait aux environs du 2^e siècle BC; qu'elle était suivie d'un âge du fer ancien, et que différents groupes céramiques se succédaient jusqu'aux XVII^e-XVIII^e siècles. Il restait à dater et à caractériser l'âge du fer ancien.

En 1984, P. de Maret découvrit le site de Sakuzi, sur une colline à proximité de Luozi. Une quarantaine de fosses furent identifiées et la moitié d'entre elles fouillées, livrant un important matériel céramique, des outils polis ainsi que des traces de métallurgie. Enfin, sept datations 14C furent effectuées. Mon travail consista à remonter et à analyser la céramique, en utilisant des informations typologiques aussi bien que minéralogiques, fournies par les inclusions non plastiques contenues dans la pâte des récipients.

Au terme de cette étude, Sakuzi apparaît comme un site d'une extrême importance: non seulement il permet de dater et de mieux caractériser la céramique de l'âge du fer ancien, mais pour la première fois au Zaïre, et pratiquement dans le reste de l'Afrique Centrale, un site de plein air fournit une chronologie complète depuis le néolithique jusqu'aux XVI^e-XVII^e siècles AD. Un nouveau groupe céramique a été identifié, que je propose d'appeler le groupe de Sakuzi. Lié à la période néolithique, celui-ci est plus ancien que le groupe de Ngovo (également présent sur le site), avec lequel il a toutefois des affinités. L'âge du fer ancien est attesté dès le premier siècle AD.

Par ailleurs, un groupe céramique, inconnu jusqu'ici, est daté de 1910-1750 BC ; si cette datation s'avérait exacte, nous serions en présence du plus vieil ensemble céramique d'Afrique Centrale. Il reste maintenant à envisager le contexte archéologique du Bas Zaïre dans une perspective plus globale et à mieux comprendre ce qui a motivé l'évolution de la céramique dans cette région.

8. Anne LEARDINI, *Les villes nouvelles en région parisienne et plus particulièrement le complexe de Marne-la-Vallée*; un vol., 96 p., 24 ill., annexes (directeur: M. Ph. Roberts-Jones).

L'architecture n'était pas la mission première des villes nouvelles. C'est pourquoi, pour appréhender le « phénomène » de la ville nouvelle en Région parisienne, il faut s'intéresser à priori aux contextes qui les ont fait naître. Contexte politique, volonté de certains dirigeants de réorganiser la banlieue parisienne; contexte économique, résoudre les problèmes d'engorgement de la ville de Paris et contexte social, créer des logements « accessibles » à tous... C'est pourquoi les cinq villes nouvelles d'Ile-de-France présentent un caractère expérimental hors du commun.

Vastes terrains d'innovations, Marne-la-Vallée, Melun-Sénart, Every, Saint-Quentin-en-Yvelines et Cergy-Pontoise offrent l'image d'un urbanisme très différent de celui des cités françaises traditionnelles; la volonté d'une intégration parfaite avec la topographie du site l'illustre particulièrement. L'architecture, elle aussi, est nouvelle. Elle se qualifie de « post-moderne ». L'architecte, quant à lui, heureux lauréat d'un concours international, peut se livrer à ses projets les plus fous sur un terrain totalement vierge d'investigation. Bofill, Nunez, Portzamparc et tant d'autres, sont devenus les stars de ces villes. Ils nous parlent: « style », « matériaux », « élan », « classicisme »; d'autres rétorquent: « Le Corbusier » ou encore « et le social là-dedans »? En effet, tout n'est pas rose; l'architecture titanesque convient mal aux hommes... Ils s'en plaignent: l'étroitesse des logements, une vie « artificielle », un cadre de vie toujours perturbé par les travaux en cours, des trajets épuisants sont autant de sujets de mécontentement pour ces milliers de « pionniers » qui ont décidé un jour de quitter la capitale pour s'installer ici.

Marne-la-Vallée répond tant bien que mal à certains de ces problèmes. La création d'un pôle économique très important sera son principal moteur. L'équipement public, l'ouverture de la ville à l'art sont d'autres facettes de ce désir farouche des concepteurs, des autorités et autres « jeunes » architectes de vouloir faire de ces villes nouvelles un peu triste, des villes... tout simplement. Chimère?

9. Isabelle LEROY, *La peinture de panorama et son développement en Belgique*. Vol. I: *Texte*; vol. II: *Planches*; 122 + 51 p., 65 pl. (directeur: M. P. Philippot).

La peinture de panorama, art de mise en scène au centre duquel était propulsé le spectateur, connu au siècle passé une vogue à laquelle la Belgique ne fut pas étrangère. Vaste tableau cylindrique couvrant les murs d'une rotonde, le panorama, que les spectateurs auparavant plongés dans l'obscurité découvraient à partir d'une plate-forme érigée au centre du bâtiment, répondait à des critères artistiques et techniques précis et se voulait être l'illusion de la nature. Dû au génie du peintre irlandais Robert Barker (1739-1806), le panorama, gigantesque production scientifico-artistique, connu très rapidement le succès, apprécié tant pour ses innovations artistiques que pour son impact médiatique. Et ainsi, d'abord réservé aux représentations grandeur nature des paysages, très vite, le panorama devint le support idéal pour représenter les grandes scènes de batailles.

Directement liée aux problèmes d'optique, l'invention du panorama, si elle s'inscrit tant dans la lignée des peintures de vedutes que des boîtes à perspective hollandaises

du XVII^e siècle et de l'art scénographique, se caractérisera cependant par la remarquable explosion du système perspectif usuel visant à considérer le tableau comme un plan et qui s'était imposé depuis la Renaissance. Et, de ce fait, les panoramistes à la recherche de moyens techniques leur permettant de retranscrire rapidement les paysages sur le tableau circulaire sans se référer au système perspectif traditionnel, seront étroitement liés à l'invention de la photographie alors que l'impact médiatique et les effets de mise en scène ne seront égalés que par l'art cinématographique. Conscients de l'intérêt économique et didactique du panorama, les spéculateurs et artistes belges profitèrent de la trêve causée par la guerre franco-allemande de 1870 pour se lancer dans la confection des toiles et s'imposer à la tête du marché européen. Etendant leurs activités en Belgique, mais surtout à l'étranger et même aux États-Unis, les panoramistes belges restèrent actifs jusqu'au début du XX^e siècle, veillant à la standardisation des canevases et rotondes pour pouvoir faire voyager les toiles et les rentabiliser au maximum.

Oeuvres à grande sensation, les panoramas connurent aussi des heures glorieuses lors de nombreuses foires universelles, mais, malheureusement jugés bien encombrants une fois leur rentabilité épuisée, souvent relégués au rang d'attraction foraine, et enfin concurrencés par les moyens médiatiques modernes, ils tombèrent progressivement en désuétude et furent bien souvent démantelés. Peu de souvenirs concrets illustrent encore la remarquable activité des panoramistes belges, au point que seul « Le Panorama de la Bataille de Waterloo » (1912), initiative du peintre français Louis Dumoulin, reste encore ouvert au public dans notre pays. Témoins d'une époque révolue, les panoramas, s'ils ne sont pas tous l'œuvre d'artistes exceptionnels mais plutôt de bons praticiens, méritent néanmoins d'attirer notre attention et de retrouver une place au sein des arts, participant tant à l'histoire de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, qu'à l'histoire de la scénographie, de la photographie et du cinéma.

10. Anne PETRE, *Le sculpteur brugeois Jean-Robert Calloigne (1775-1830). Étude monographique*; deux vol., 138 p., 112 ill. (directeur: Mme M. Fredericq).

Cette étude nous conduit à travers la vie et les œuvres de Jean-Robert Calloigne, qui appartient au mouvement néoclassique du début du XIX^e siècle. Elle tente avant tout de mettre fin au caractère mythique qui s'attache au sculpteur et d'éveiller l'intérêt pour le personnage lui-même. Calloigne, bien que d'origine modeste, débute dans la vie d'une façon privilégiée. Son instruction, sa formation d'artiste qu'il parfait à Paris de 1803 à 1807 dans l'atelier d'Antoine-Denis Chaudet, les quatre années d'études qu'il passe à l'Institut de France à Rome suite à l'obtention du Prix de Rome en 1807, laissent entrevoir pour lui un avenir très prometteur. Après son retour au pays et malgré sa longue absence, Gand et Anvers l'entourent de considération. Bruges, sa ville natale, l'accueille parmi ses associations de notables, ses mouvements culturels et ses confréries. Les critiques, appréciant son art, lui sont toujours favorables. Comment, dès lors, un homme qui avait tout pour réussir n'a-t-il pas légué son nom à la postérité?

La production artistique de Calloigne fut très peu prolifique. Nous lui attribuons une quarantaine d'œuvres: les statues de Lamoral d'Egmont sur la Grand'Place de Zottegem et de Jean van Eyck au Bourg à Bruges, le génie de l'architecture pleurant le défunt et cherchant des consolations dans le sein de la Religion sur le monument funéraire de Jean-Baptiste Pisson dans l'église de Mariakerke-lez-Gand et la Madonne à l'enfant au Groeningemuseum à Bruges comptent parmi les plus connues.

Il est vrai que les circonstances ne jouèrent pas toujours en la faveur du sculpteur. Que de fois, les commandes ne sont-elles pas restées à l'état de projet et cela, le plus souvent, pour des raisons financières ou politiques. N'oublions pas que Calloigne con-

nut successivement le régime autrichien, la révolution brabançonne, la première restauration autrichienne, la première invasion française, la seconde restauration autrichienne, la seconde invasion française, le Directoire, le Consulat, l'Empire; il s'éteint la veille de l'indépendance de la Belgique. La mort prématurée du sculpteur limita la durée de sa carrière artistique à une quinzaine d'années.

Qu'en est-il du talent du sculpteur? Techniquement, il maniait adroitement le ciseau et se distinguait par une habileté plastique associée à un modelé sûr et solide. On peut cependant regretter une facture assez sèche et froide, des drapés parfois pesants, des poses figées et peu subtiles...

En tant qu'esthète, nous constatons chez Calloigne un certain manque de génie et de virtuosité; par contre, en tant qu'historienne, nous avons découvert en lui un homme de valeur qui œuvra en faveur de la culture de son époque. De quoi lui rendre hommage.

11. Maria Luisa PRICOLO, *Inventaire des découvertes préhistoriques dans la région bruxelloise: Bruxelles, Forest, Ixelles, Linkebeek, Saint-Gilles, Schaerbeek, Uccle*; un vol., 212 p., 47 fig., 32 pl. (directeur: M. P.-P. Bonenfant).

Les découvertes archéologiques faites récemment dans la région bruxelloise ont eu comme résultat un gain d'intérêt pour l'histoire de la ville de Bruxelles. Il est incontestable que les connaissances les plus proches du public sont celles qui remontent au Moyen Âge ou tout au plus à l'époque romaine. Dans le cadre de ce mémoire nous avons essayé d'apporter des informations et des éclaircissements sur ce qui se passait pendant la préhistoire.

Puisque les communes composant notre ville sont nombreuses, il fallait limiter l'étendu du territoire et notre choix fut porté vers le côté Ouest comportant sept communes limitrophes. Dès le début de nos recherches il fut évident que les découvertes étaient nombreuses, mais malheureusement datant, pour la plupart, de la fin du XIX^e siècle et sans aucune indication concernant le lieu et les conditions de découverte ou encore moins la stratigraphie d'autant plus qu'il s'agissait souvent de ramassage de surface.

Les traces d'une activité remontant au Paléolithique ne sont pas très abondantes, et sauf exception, elles sont d'origine paléontologique. Pour les communes nous concernant ces restes se concentrent le long de la rive droite du Maelbeek: d'un côté, à Schaerbeek, dans la sablière du Kattepoel, d'autre part, à Ixelles, rue du Bourgmestre. Parmi les preuves d'origine humaine nous pouvons signaler un éclat de type moustérien et un raclor trouvés sur le territoire d'Uccle. L'étude du Mésolithique fut difficile à réaliser, d'une part parce que les sites qui ont fourni un matériel attribuable à cette époque sont rares, d'autre part parce que les pièces y sont mélangées à des objets du Néolithique. Nous pouvons mentionner un site connu mais souvent mal interprété, le Neckersgat duquel peut être rapproché un petit nombre de microlithes provenant du Verrewinkel près de la Ferme St.-Eloi. La présence des hommes néolithiques par contre est attestée sur tout le territoire. Parmi les sites qui ont fourni un grand nombre d'artefacts nous pouvons citer en premier lieu le bois de Verrewinkel, le Neckersgat, ensuite le lieu-dit Ten Bocht sans oublier le Kattepoel et ses environs, deuxièmement vient toute une série de petits ensemble et pièces isolées.

Ces communes semblent peu favorisées pendant les âges des métaux. Les pièces en bronze sont rares, en l'occurrence, deux hachettes, mais à celles-ci viennent s'ajouter des pointes de flèche à pédoncule et ailerons bien marqués considérées comme fossiles directeurs attestant l'âge du Bronze. L'âge du Fer est représenté par des tessons de

céramique avec décors caractéristiques découverts au Neckersgat auxquels avaient été associées pendant longtemps deux fibules, qui en réalité devraient être insérées à l'époque d'Auguste. La découverte d'un denier en argent de cette même époque viendrait appuyer cette hypothèse. Cette étude intéressante à travers une bibliographie ancienne, les réserves de Musées et collections privées, nous a permis de nous faire une idée de l'occupation humaine dans la région bruxelloise tout au long de la préhistoire et deuxièmement elle permet de relancer la recherche vers des études qui s'appuieraient sur des bases plus solides, comme par exemple des fouilles.

12. Alexandra ROSSI, *L'orchestration des symphonies de Schumann*; Vol. I: *Texte*, 173 p.; vol. II: *Exemples musicaux*, 66 pl., 13 p. r°/v° (directeur: M. R. Wangermée).

Le travail présente une étude détaillée de l'orchestration des symphonies de Robert Schumann; son caractère est essentiellement technique et analytique: il s'agit ici de clarifier la démarche orchestrale de Schumann, au travers de l'étude de ses procédés d'écriture.

Le premier chapitre présente un bref aperçu historique, permettant de relever les réactions de la critique face aux problèmes orchestraux soulevés par ces symphonies. L'analyse systématique des modalités d'utilisation, des caractéristiques, et du rôle structurel des différents groupes instrumentaux est abordée au cours du chapitre 3. Le chapitre suivant, consacré au « tutti » orchestral, examine quant à lui la structure et les fonctions de l'orchestration dans son aspect global. Suit l'étude (chapitre 5) des rapports complexes et des interactions apparaissant entre le travail de composition référentiel (considéré sous l'aspect formel) et sa translation à l'orchestre.

Deux chapitres d'ordre historique se proposent de mettre en relief ce qui chez Schumann annonce (en regard de la technique orchestrale) les grands symphonistes de la fin du XIX^e siècle (chapitre 9) et ce qui, au contraire, le rattache à ses prédécesseurs (chapitre 6). L'évolution de l'écriture orchestrale de Schumann est observée au cours du chapitre 7, à travers la comparaison des deux versions de la 4^e symphonie. Le chapitre 8 est enfin consacré aux retouches orchestrales des symphonies entreprises par Gustav Mahler, en ce qu'elles révèlent – agissant comme un catalyseur – de l'orchestration de Schumann même.

La conclusion est destinée à rappeler et à souligner une dernière fois les originalités incontestables de cette orchestration, au regard de tout ce qui a été relevé précédemment au cours du travail.

13. Bénédicte SCHIFFLERS, *Contribution à l'étude de la gravure sur cuivre des origines à la fin du XV^e siècle en Allemagne. Tour d'horizon des différents maîtres et état des recherches*. Vol. I: *Texte*, 96 + 47 p.; vol. II: *Planches*, 194 p.; vol. III: *Clichés*, 44 cl. (directeur: M. P. Philippot).

Si l'intérêt pour la gravure primitive du Nord de l'Europe s'est réveillé de manière significative depuis les années 60 parmi les conservateurs de musée d'outre-Atlantique d'abord, pour gagner ensuite notre continent, il n'empêche que ce domaine artistique, qui concerne aussi bien les historiens d'art que les archéologues du livre, reste encore étrangement obscur et sujet à des interprétations contradictoires.

Malgré la pléthore des pièces – ou sans doute à cause d'elle – la critique se heurte encore aux obstacles fréquents de l'anonymat et de la dispersion des estampes lorsqu'elle désire appréhender les œuvres et leurs auteurs dans le temps et l'espace. En effet, parmi les quelques 3100 gravures au burin du XV^e siècle conservées à nos jours, les historiens ont pu distinguer près de 70 mains différentes dont 10 seulement portent un nom.

À côté du problème complexe de l'identification des auteurs – problème qui semble plus délaissé par la nouvelle génération de chercheurs qu'il ne l'était du temps de Bartsch (1757-1821) ou même de Lehrs (1855-1938) –, la gravure primitive pose d'autres difficultés sur le plan stylistique. L'image imprimée, en tant que génératrice du multiple, s'est prêtée tout particulièrement à la transmission d'une culture figurative. On touche là un de ses aspects les plus complexes. L'estampe a pu être le support d'un premier moment de la création artistique, celui où l'artiste livre sa première pensée sur la plaque afin qu'elle soit reproduite et serve elle-même de modèle; ou bien, elle n'est intervenue que dans un deuxième temps dans le processus créatif, comme simple reflet d'une première image, ou en tant qu'interprète, participant ainsi, tel un maillon à une chaîne, à une tradition figurative. Ces différents «moments» de la création artistique médiévale dans lesquels s'inscrit la gravure ne se laissent pas cependant isoler avec fermeté, de telle sorte qu'il est souvent malaisé de trancher entre une gravure «originale» et une gravure «de reproduction».

À partir du canevas exemplaire que constituent les neuf volumes du «Kritischer Katalog» de Max Lehrs, révisé à la lumière des recherches récentes dont celles occasionnées par les expositions, cette étude propose une approche globale des phénomènes liés à la gravure primitive sur cuivre en Allemagne au XV^e siècle, en présentant une fortune critique des primitifs de la gravure, puis en abordant les modalités de travail dans l'atelier médiéval et les échanges entre les disciplines artistiques, pour terminer par une étude stylistique des maîtres actifs des environs de 1430 à 1500.

14. Marie SCHUITEN-VAN HASSELT, *Essai d'analyse formelle du visage royal égyptien du Nouvel Empire: les reliefs et les peintures*. Vol. I: *Texte*, 132 p., 10 fig.; vol. II: *Annexes*, 155 desins, 67 tableaux. (directeur: M. R. Tefnin).

Le portrait royal égyptien en deux dimensions a été peu étudié malgré le grand nombre de représentations conservées. L'empirisme de trop d'attributions d'œuvres anonymes révèle le manque de critères objectifs pour l'attribution et la datation des visages royaux. Ce mémoire présente une tentative pour pallier cette carence.

Les dimensions, proportions, relations, positions, formes des différents traits sont analysées sur les dessins des visages appliqués sur une même grille. Les portraits sont ainsi représentés par 64 variables quantitatives et 31 variables qualitatives. Ces caractéristiques sont d'abord comparées entre elles dans l'ensemble des visages, trois grandes périodes stylistiques, les différents règnes et parties de règnes sur base d'opérations statistiques simples: les moyennes, étendues et écarts types. Une analyse des données est réalisée. L'analyse multidimensionnelle est plus appropriée à la grandeur des tableaux car elle traite en même temps l'ensemble des visages et l'ensemble des variables de même ordre, en utilisant des représentations graphiques suggestives. Ces différentes analyses tentent de dégager les structures d'un tableau de données: les rapprochements et les oppositions de variables et des visages. Des analyses en composantes principales sont effectuées sur les tableaux de variables quantitatives et des analyses factorielles des correspondances sont réalisées sur les tableaux de fréquences de variables qualitatives.

L'analyse formelle a mis en évidence une variabilité des caractéristiques des visages beaucoup plus grande que prévue, dans l'ensemble des portraits mais également dans les règnes et parties de règnes. Des critères d'attribution ne purent être définis, mais des tendances dans la configuration des visages furent dégagées. La recherche a apporté des précisions sur les différents modes d'organisation des visages à la XVIII^e et à la XIX^e dynastie et sur les techniques du portrait en deux dimensions: le canon des proportions pour le visage royal n'est pas très strict, les égyptiens n'utilisaient pas de grille

subdivisée en 16° de carré pour dessiner les visages. Ces conclusions vont à l'encontre de certaines études sur le canon des proportions du visage.

15. Pascale SINNAEVE, *Les innovations sonores de la musique de l'Entre-Deux-Guerres. Un pionnier: Henry Cowell*. Vol. I: *Texte*, 244 p., 73 ill., 13 fotogr.; vol. II: *Partitions musicales*, 176 p. (directeur: M. H. Sabbe).

L'étude concerne essentiellement l'analyse des innovations sonores apportées par les écrits théoriques et par les œuvres musicales du compositeur américain Henry Cowell (1897-1965).

L'absence déplorable d'une biographie complète nous a incité à consacrer la première partie du travail non seulement à la vie mais également à la personnalité étonnante du compositeur. Son esprit réceptif, curieux, tolérant, avide de connaître le monde qui l'entoure, principalement le monde musical, l'entraîne dans la promotion des musiques traditionnelles d'origines multiples ainsi que dans la défense des œuvres expérimentales de ses contemporains. Dans ce but il organise des concerts, écrit des articles, des livres et fonde une maison d'édition. Au cours de ce premier chapitre, l'accent a été mis sur la vitalité exceptionnelle, la personnalité riche et complexe du compositeur.

Dans la deuxième partie, les écrits théoriques sont étudiés en détail (la Collection Henry Cowell, conservée à la New York Public Library est fermée au public jusqu'en 2001). Malgré le caractère inaccessible des documents, l'ensemble des innovations sonores suggérées par le compositeur semble figurer dans les écrits consultés.

Dans la troisième partie, 21 compositions, échantillon représentatif de la contribution de Henry Cowell à l'enrichissement du matériel musical, sont chacune analysées séparément. Ainsi il est possible de déceler les deux caractéristiques les plus significatives de son style:

- utilisation d'éléments musicaux disparates, conventionnels ou progressistes,
- utilisation de multiples innovations.

Henry Cowell se dégage inconsciemment des lourdes contraintes de l'ordonnance symétrique, il démantèle consciemment la forme en introduisant des techniques d'utilisation du hasard, il élargit la palette sonore du piano en systématisant l'emploi des *tone-clusters*, il enrichit le domaine du rythme en créant des nouvelles subdivisions de la ronde, il néglige le pôle tonal et adopte une souplesse dans l'accentuation en déplaçant arbitrairement l'accent.

Dans la quatrième partie, la totalité des innovations sonores rencontrées au cours des analyses musicales du chapitre précédent, sont classifiées. Les œuvres dans lesquelles elles apparaissent sont stipulées. Grâce à cette classification, la fréquence d'utilisation des différentes innovations est mise en relief.

Afin d'arriver à une connaissance approfondie de l'œuvre de Henry Cowell, il s'est donc avéré indispensable d'examiner attentivement les documents biographiques ainsi que l'ensemble des écrits théoriques mis à notre disposition. Nous constatons ainsi que sa vie et son œuvre reflètent ses idéaux: tolérance et liberté.

16. Joëlle SMETS, *Du problème de l'irrationnel dans la poétique de Wassily Kandinsky*; un vol., 224 p. (directeur: M. P. Philippot).

L'émergence d'un *Zeitgeist* irrationnel au début du XX^e siècle – dont la véracité est soutenue par l'énumération des phénomènes culturels, scientifiques et spirituels censés l'actualiser – a servi de postulat à l'étude de la poétique de Wassily Kandinsky. À travers les écrits théoriques du premier peintre abstrait, toute trace d'irrationnel est

recherchée. Cette investigation est traversée dans son entier par l'interrogation suivante: la poétique de Kandinsky illustre-t-elle la compréhension de l'art abstrait comme une expression du nouveau *Zeitgeist*?

Dans un premier et principal moment, les écrits antérieurs à la première guerre mondiale sont approfondis. L'analyse des notions telles le rôle de l'art, la Nécessité Intérieure, le Rayon blanc qui féconde... permet de poser un évident constat d'a-rationalisme passionné et mystique. Une recherche sur les sources potentielles de la faiblesse de la raison est alors entreprise: des éléments biographiques, le climat spirituel, les théories de Worringer et de Lipps, le romantisme de Goethe et Wagner, la théosophie et l'anthroposophie, les écrits du Jugendstil, les symboles russe, munichois, Maeterlinck, la musique, Schoenberg sont dans ce cadre étudiés.

Si conclure à l'irrationnel des écrits du premier Kandinsky semblait autorisé, il devenait intéressant dans un deuxième moment de s'interroger sur l'évolution vers plus de rationalité qu'attestent les écrits ultérieurs du peintre. L'analyse de certaines notions (science, technique,...) témoigne bien d'une modification de sa pensée mais celle-ci ne se joue aucunement en profondeur. L'essence de son esthétique reste conforme au passé; le ton s'est modifié, modéré. L'examen des rapports qu'a pu nouer Kandinsky avec la Russie, le Bauhaus et de sa personnalité complexe peut aider à la compréhension. Dans un dernier moment, la réflexion est élargie par le parallélisme art abstrait-art religieux-pensée transcendante.

17. Emmanuelle SOUPART, *Maurice Jaubert: compositeur de musiques de films*; deux vol., 402 p. dont 150 de partitions musicales, fig., annexes, catalogue (*directeur*: M. R. Wangermée).

Le sujet de ce mémoire porte sur Maurice Jaubert (Nice, 3 janvier 1900 – Baccarat, 19 juin 1940), compositeur de musiques de films. Il nous a toutefois semblé important d'évoquer brièvement, l'aspect de sa création musicale dite «sérieuse», dont l'incidence sera déterminante sur ses conceptions en tant que compositeur de musiques de films.

Dans la première partie de la mémoire, nous évoquons la vie et l'œuvre du compositeur. Nous tentons de le situer musicalement dans son époque et rappelant les différentes tendances et mouvements musicaux. Son œuvre musicale comprend surtout des mélodies pour chant et piano, de la musique de chambre, des œuvres pour orchestre à cordes, des œuvres circonstancielles (destinées au théâtre et au cinéma) et de nombreuses œuvres pour chœurs.

Entre 1929 et 1939, il écrit environ 38 partitions pour le cinéma. Maurice Jaubert échappe à toute classification ou groupement. Cela ne l'empêche pas de côtoyer nombre de musiciens de son époque, tels A. Honegger, M. Ravel, F. Schmitt... Dans ses articles, Maurice Jaubert prône une musique populaire, citant comme exemple déterminant «L'Opéra de quat'sous» de Kurt Weill et insiste sur l'importance de la «simple émotion humaine» en musique. Nous esquissons également un panorama du cinéma des années 30, dans lequel nous considérons plus particulièrement le courant dit du «réalisme poétique», ce qui nous permet d'aborder plus spécifiquement la contribution musicale de Maurice Jaubert.

Dans la deuxième partie, après avoir exposé les théories de Maurice Jaubert sur la musique de film, nous nous attachons à relever les différentes conceptions et prises de position d'autres compositeurs et nous tentons de mettre en parallèle les points qui leur sont communs. Dans ce contexte-ci, nous n'envisageons pas le point de vue de théori-

ciens spécialistes de ce domaine, l'intérêt résidant pour nous dans la démarche du praticien. Pour Maurice Jaubert, la musique de film doit être au service des images, elle n'est qu'un des éléments d'une œuvre commune ; elle ne doit pas servir à « boucher les trous », à commenter l'action ou à souligner les incidents matériels en recourant au synchronisme ; la musique occupe une fonction et une place précise... Maurice Jaubert appelle les musiciens à un peu d'humilité, à limiter la verve de la composition.

Dans la troisième partie, nous évoquons la collaboration entre le cinéaste belge Henri Storck et Maurice Jaubert. Nous analysons plus précisément la composition musicale, essentiellement à travers deux films : « Zéro de conduite » de Jean Vigo et « Le jour se lève » de Marcel Carné, ce qui nous permet de confronter les théories de Maurice Jaubert sur la musique de film et leur application pratique. Nous nous référons au film « Carnet de bal » de Julien Duvivier, pour l'analyse de l'utilisation d'un procédé mécanique de composition. Enfin nous mettons en évidence l'auto-citation que Maurice Jaubert fait de ses propres thèmes musicaux, puisés tant dans sa musique dite « sérieuse », que dans ses compositions destinées au cinéma. Maurice Jaubert a été l'instigateur et le théoricien de toute une réflexion sur la musique au cinéma.

18. Pascale VANDERVELLEN, *Le piano de style. Évolution de la facture de piano en Europe, des origines à 1850*. 2 vol., 537 p., 91 ill. (directeur : Mme H. Haine).

Depuis sa conception (1698), le piano a subi une évolution extrêmement conséquente tant au point de vue mécanique qu'au point de vue stylistique. Le nouvel instrument, dont le statut de « clavicorde ou clavecin à marteaux » est d'abord quelque peu incertain, acquiert rapidement des caractères autonomes au niveau de sa forme et au niveau du timbre. Sa technologie est, à la moitié du XIX^e siècle, tout à fait établie.

L'observation d'un piano en tant que meuble, par rapport aux grands courants des arts décoratifs (forme, structure, contours, bois, décoration,...), ainsi que l'analyse systématique des paramètres liés à des impératifs physiques et acoustiques (mécanique, tessiture, cordage, renforcement de la caisse, table d'harmonie, jeux...) permettent de situer avec précision la date et l'origine d'un instrument. Chaque centre de facture possède, en effet, des caractéristiques propres, en particulier en ce qui concerne l'aspect extérieur de l'instrument. Ceci n'est toutefois valable que jusqu'en 1850 environ ; au-delà de cette date, l'industrialisation des techniques liée à la division du travail mène à une standardisation des modèles et donc à la perte des caractères artisanaux inhérents aux différentes écoles.

Cette étude est basée sur l'observation de quelque 220 pianos conservés en Europe et aux U.S.A.

19. Eric VAN ESSCHE, *La narrativité dans l'image égyptienne: les bas-reliefs du temple de Ramsès III à Medinet Habu*. Vol. 1: *Texte*, 247 p.; vol. II: *Iconographie*, 110 pl. (directeur : M. R. Tefnin).

Le temple funéraire de Ramsès III à Médinet Habou conserve *in situ* la quasi-totalité de son décor iconographique. On trouve notamment, sur les murs extérieurs et sur une partie des murs intérieurs, la représentation des campagnes militaires du Pharaon en séries complètes de reliefs. Cet ensemble exceptionnel de scènes figurées, étudié de manière approfondie peu après les fouilles des années 1920, demandait une relecture qui tienne compte des progrès accomplis ces dernières années dans le domaine de l'image égyptienne. C'est le but qu'on a poursuivi dans ce travail, particulièrement à propos des expéditions royales.

Notre étude se divise en deux parties. La première traite de l'analyse des images. De manière générale, on a jusqu'ici trop souvent abordé ou utilisé ces scènes comme des figurations directes de la réalité dont la compréhension relève de l'évidence photographique. On n'évoquait pas la nécessité d'une méthode de lecture des images, pour essayer de comprendre comment fonctionnait ce système de communication dans la culture qui l'a produite. Ce sont les nouvelles pistes suivies récemment par certains égyptologues qui ouvrent la porte à une approche plus rigoureuse des productions iconiques égyptiennes de Médinet Habou. L'outil utilisé est la sémiologie. Une large présentation critique de la méthodologie permet l'usage raisonné d'une sémiologie de l'image dans le domaine de l'art égyptien qui apparaît du reste comme un terrain d'étude particulièrement favorable à la mise en œuvre d'un tel projet. L'application sur le matériel défini permet rapidement de compléter et de corriger les travaux antérieurs, quittant les simples dénnotations historiques pour goûter toute la richesse sémantique des images dans le jeu subtil des connotations multiples. Les informations ainsi recueillies nous mènent depuis les conditions de créativité des artistes au service du Pharaon jusqu'à la conception de l'Univers tel que se le représentaient les anciens Égyptiens.

La deuxième partie traite de l'analyse du récit. Afin de résoudre les problèmes demeurés sans solution dans les travaux précédents sur le récit à Médinet Habou, on approche les séquences narratives ordonnées sur les murs du temple par un biais méthodologique plus récent : la sémiotique narrative. Ici aussi, après un affûtage raisonné, l'outil sémiologique s'avère extrêmement nécessaire pour démêler les stratégies narratives que les artistes égyptiens ont déployées tout au long des suites de reliefs. Le récit à Médinet Habou tisse un triple réseau de signification depuis les scènes isolées d'abord, sur l'axe paradigmatique, dans la succession des scènes au sein d'une série complète ensuite, sur l'axe syntagmatique, jusqu'à dénoncer enfin les rapports étroits qui unissent, dans le temple, le projet narratif et architectural. Cette enquête conduit surtout, profilant au passage le caractère abouti de l'œuvre, à une démonstration des itinéraires intellectuels suivis par les artistes égyptiens, au cœur de l'évidente codification de leur champ d'action.

20. Roland VAN DER HOEVEN, *Contribution à l'étude de l'orientalisme musical en France au XIX^e siècle*; deux vol., 230 p. + 100 p. d'exemples musicaux. (directeur: M. H. Vanhulst).

Le mouvement orientaliste a été largement étudié dans ses manifestations littéraires, picturales et architecturales, encore fallait-il l'aborder sous son aspect musical. La première partie de cette étude replace le courant orientaliste dans les problématiques du retour au primitif, de la fuite vers l'Ailleurs et de la constante exotique. Les événements historiques et les découvertes philologiques mettent rapidement en scène l'essentiel des clichés qui régissent le rapport à l'Autre. Ceux-ci forcent les compositeurs et les librettistes à redéfinir les canons de la turquerie.

La deuxième partie de l'étude, la plus étendue, souligne la difficulté qu'éprouve l'art musical à manifester son orientalisme loin du support du texte. Ce phénomène est illustré par l'étude des œuvres de F. David, E. Reyer, C. Saint-Saens, H. Berlioz, Ch. Gounod, G. Bizet, L. Delibes, J. Massenet... Ces analyses permettent de dégager une constante dans les thèmes et leur traitement musical, et ce malgré les multiples horizons évoqués.

La troisième et dernière partie retrace la difficile émancipation de l'orientalisme musical face à la littérature. L'analyse des œuvres de d'Indy, C. Debussy, P. Dukas, F. Schmitt, C. Koechlin... démontre que, si le langage orientaliste s'affine, ses fondements ne sont pas remis en question.

Cette étude démontre que l'orientalisme musical est, comme tout orientalisme, un phénomène exclusivement occidental; dès lors, le problème de l'authenticité, qui s'est posé avec acuité en musique, est un faux problème dans lequel se complaisent les critiques musicaux du XIX^e siècle. L'orientalisme reste cependant un élément actif et robotant qui traverse la totalité du siècle. Il demeure une composante essentielle pour en comprendre les courants académiques et les avant-gardes.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ENSEIGNANT, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1988)

A. PUBLICATIONS EN 1988 (ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Marie-Louise BASTIN

– *Fonction de l'objet africain: art et religion*, dans *Utotombo. L'art d'Afrique Noire dans les collections privées belges*. Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1988, p. 47-58.

– *Les Tshokwe du pays d'origine*, dans *Art et Mythologie. Figures Tshokwe*. Paris, Fondation Dapper, 1988, p. 49-68.

– *Comment se constitue un nouveau panier divinatoire «ngombo ya cisuka» chez les Tshokwe (Angola)*, dans *Arts d'Afrique Noire*, n° 68, hiver 1988, p. 19-28.

– *Entités spirituelles du Tshokwe (Angola)*, dans *Quaderni Poro* (Milano), n° 5, 1988, 59 p., ill.

Jean BLANKOFF

– *Les reliefs de façade dans l'art de Vladimir-Suzdal'*, dans *Volume en l'honneur du Prof. W. Hensel*. Varsovie, 1988, p. 378-384.

– *À propos du voyage de P. Potëmkin en France en 1668*, dans *Volume en l'honneur du prof. E. Donnert*. Halle s/Saale, 1988, p. 140-147.

– *À propos de la grivna-Zmeevik de Černigov*, dans *Studies on the Slavo-Byzantine and West-European Middle Ages. In memoriam Ivan Dujčev*. Sofia, 1988, vol. I, p. 123-131.

Nicole CRIFÓ-DACOS

– *Raphaël et les Pays-Bas. L'école de Bruxelles*, dans *Studi su Raffaello. Atti del Congresso internazionale di Studi*. Florence, 1987, p. 611-623.

– *La Crucifixion du Louvre et les premières œuvres espagnoles de Peeter de Kempeneer*, dans *Revue du Louvre*, XXXVIII, 1988, fasc. 3, p. 230-236.

– *Un disegno di Peeter de Kempeneer per gli arazzi della Guerra giudaica*, dans *La cultura degli arazzi fiamminghi di Marsala tra Fiandre, Spagna e Italia. Atti del Convegno internazionale*. Palerme, 1988, p. 39-50.

– *Siate benvenuti alla bottega di Babele*, dans *Raffaello. Supplemento a La Repubblica*, 9 novembre 1988, p. 26 et 79-80.

– *Furono stroncati e vennero a imparare*, dans *Michelangelo. Supplemento a La Repubblica*, 16 novembre 1988, p. 54 et 81-82.

– *Peeter de Kempeneer/Pedro Campana as a Draughtman*, dans *Master Drawings*, XXV, 1988, fasc. 4, p. 359-389 et pl. I-XXII.

– *The Engravings of Giorgio Ghisi*. Introduction by Suzanne BOORSCH. Catalogue raisonné by Michael and R.E. LEWIS (New York, 1984), dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, L, 1988, p. 207-208.

– P. GIUSTI – P. LEONE DE CASTRIS, «*Forastieri e Regnicoli*» (Naples, 1985), dans *The Burlington Magazine*, n° 130, 1988, p. 538.

Charles DELVOYE

- *Chronique archéologique*, dans *Byzantion*, LVIII, 1988, p. 256-293 et 502-527.
- *Le «Saint Suaire» de Turin est bien un faux!*, dans *Espaces de libertés. Bulletin du Centre d'Action Laïque*, n° 166, novembre 1988, p. 27-28.
- *Éléments classiques dans l'illustration de la légende d'Achille au Bas-Empire*, dans *Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδριου κλασικῆς Ἀρχαιολογίας (Athènes 4-10 septembre 1983)*, t. II (1988), p. 68-71.

Pierre DE MARET

- *Résultats des premières fouilles dans les abris de Shum Laka au Nord-Ouest du Cameroun* (en collab. avec B. CLIST et W. VAN NEER), dans *L'Anthropologie*, XCI, 1987, p. 559-584.
- *La contribution du CEMUBAC au développement de la recherche archéologique en Afrique Centrale*, dans *Actes du Cinquantenaire du CEMUBAC*, Bruxelles, 1988, p. 260-263.
- *Développement de la coopération culturelle régionale dans le monde bantou. Dossier d'exécution pour un programme d'action CICIBA/CCE* (en collab. avec A. BERRUER), 3 vol., 1988, 345 p.

Alain DIERKENS

- *Le Moyen Âge dans l'art et la littérature belge du XIX^e siècle*. Liège, Section d'Histoire de l'Université de l'État à Liège, 1987, 16 p.
- *L'essor du culte de saint Walhère à Onhaye: fin du XII^e ou fin du XV^e siècle?*, dans *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, LXXXII, 1987, p. 28-43.
- *Pour une histoire de Dion-le-Mont et Dion-le-Val aux X^e et XI^e siècles*, dans *Le Folklore Brabançon*, 1987, n° 255, p. 182-187.
- *Pour une typologie des missions carolingiennes*, dans *Problèmes d'Histoire du Christianisme (de l'U.L.B.)*, XVII: *Propagande et contre-propagande religieuses*. Bruxelles, Éditions de l'U.L.B., 1987, p. 77-93.
- *Le Moyen Âge dans l'art belge du XIX^e siècle. I. La statue équestre de Charlemagne par Louis Jehotte (Liège, 1868)*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, IX, 1987, p. 115-130.
- *Premières structures religieuses: paroisses et chapitres jusqu'au XII^e siècle*, dans *Namur. Le site, les hommes, de l'époque romaine au XVIII^e siècle*. Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1988, p. 33-61.
- *Monuments sculptés du Haut Moyen Âge et inscriptions médiévales de Belgique: deux projets complémentaires de recherches*, dans *Alumni*, LVIII/12, 1988, p. 23-29.
- *La christianisation et La «Colline du Tombeau» à Franchimont*, dans *Les mérovingiens: le monde des morts révèle celui des vivants*. Bruxelles, Muséobus du Ministère de la Communauté Française, 1988, p. 49-51 et 28-30.
- Collab. au *Dictionnaire d'Histoire de Belgique*, ed. H. HASQUIN. Bruxelles, Didier-Hatier, 1988: 71 notices.

Marie FREDERICQ-LILAR

- *La Vignerie d'Ename*, dans *Maisons d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 74, 1987, p. 34-46.
- *Le Rococo gantois*, dans *Baroque et Rococo dans les Pays-Bas et la principauté de Liège*, ed. P. MINGUET. Liège, 1987, p. 84-111.
- *Les fêtes à Gand au XVIII^e siècle*, dans *Charles de Lorraine. Catalogue Europalia*, 1987, p. 131-146.

- *Le jubilé de saint Macaire*, dans *Maisons d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 77, 1988, p. 34-52.
- *Deux exemples magnifiques de cages d'escalier du Rococo gantois*, dans *Maisons d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 80, 1988, p. 50-60.

Ursula GÜNTHER

- « *Rigoletto* » à Paris, dans *L'Opera tra Venezia e Parigi* (= *Studi di Musica Veneta*, 14). Florence, Olschki, 1988, p. 269-314.
- *Les versions polyphoniques du « Deus in adiutorium »*, dans *La notation des musiques polyphoniques aux IX^e-XII^e siècles*, ed. D. PATIER et G. LE VOT (= *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXI, 2), 1988, p. 111-122.
- *Friedrich Ludwig in Göttingen*, dans *Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August-Universität Göttingen. Beiträge zu ihrer Geschichte*, hg. v. M. STAEBELIN. Göttingen, 1987, p. 152-175.
- « *Don Carlos* ». *Edizione integrale-critical edition. Nuove prospettive nella ricerca verdiana*. Milan, Istituto di Studi Verdiani, 1987, p. 29-48.
- *Der « Don Carlos » von 1883: ebenfalls ein französisches Werk*, dans *Der Opernführer 1/2: Verdi, Don Carlos*. Taufkirchen, 1988, p. 28-36.
- (en collab. avec J. NADAS et J.A. STINSON) *Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia: New Documentary Evidence*, dans *Musica Disciplina*, XLI, 1987, p. 203-246.

Paul HADERMANN

- *Le réalisme magique en peinture*, dans *Le réalisme magique. Roman-peinture-cinéma*, ed. J. WEISGERBER. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 245-261.
- *Musique et espace chez Kandinsky. A propos du « Spirituel dans l'art »*, dans *Musique et Société. Hommages à Robert Wangermée*, ed. H. VANHULST et M. HAINE. Bruxelles, Éditions de l'U.L.B., 1988, p. 143-172.

Malou HAINE

- *Bibliographie de Robert Wangermée et Concerts historiques à la fin du XIX^e siècle*, dans *Musique et Société. Hommages à Robert Wangermée*, ed. H. VANHULST et M. HAINE. Bruxelles, Éditions de l'U.L.B., 1988, p. 13-22 et 121-142.
- Collab. au *Dictionnaire d'Histoire de Belgique*, ed. H. HASQUIN. Bruxelles, Didier-Hatier, 1988: 80 notices.
- Trad. en collab. avec St. RENARD et Ph. HAINE de Bianca ALBERTINI et Alessandro BAGNOLI, *Carlo Scarpa. L'architecture dans le détail*. Liège, P. Mardaga, 1988, 242 p.

Victor-G. MARTINY

- *Allocution du président d'honneur de la S.C.A.B.*, dans *Infor SNAB. Bulletin du Syndicat National des Architectes de Belgique*, janvier-février 1988, n° 1, p. 36-37.
- *Vers un nouvel urbanisme*, dans *Actes du XII^e Congrès du S.I.R.M.C.E. : Man and Environment. Health and High Technology (Yokoma, 4-6 novembre 1986)*, p. 77.
- *La Maison de Brueghel*, dans *Les Marolles* (Bruxelles), V, 1988, fasc. 3, p. 9-11.
- *Quel enseignement pour quelle architecture?*, dans *Neuf*, n° 136/6, 1988, p. 11-15.
- *Des vacances pour garçons et filles de 14 à 20 ans: chantiers, sport et activités socio-culturelles*, dans *Enseignement Provincial. Enseignement communal*. Bruxelles, Union des Villes et Communes belges, décembre 1987-janvier 1988, p. 121-122.
- *225 ans d'enseignement de l'architecture à Bruxelles*, dans *I.S.A.Br.* (Bruxelles), n° 59, novembre 1988, p. 6; n° 60, décembre 1988, p. 2-3 et 6-8; n° 61, janvier 1989, p. 3-4.
- *L'enseignement de l'architecture doit basculer à l'Université*, dans *La Libre Belgique*, 21 décembre 1988, p. 18.

- *L'enseignement de l'architecture à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, des origines à la réforme de 1977*, dans *Académie de Bruxelles. Deux siècles d'architecture*. Bruxelles, 1989, p. 19-82, pl. 18-95 (en collab. avec Nadia MOSSELMANS).
- *In memoriam. Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck (1909-1987)*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LVII, 1988, p. 182-183.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- Collab. au *Dictionnaire d'Histoire de Belgique*, ed. H. HASQUIN. Bruxelles, Didier-Hatier, 1988: 63 notices.

Paul PHILIPPOT

- *Texte et image dans la peinture des Pays-Bas aux XV^e et XVI^e siècles*, dans *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1985-1988 (= *Miscellanea Philippe Roberts-Jones*), p. 75-86.
- *La phénoménologie de la création artistique chez Cesare Brandi*, dans *Arcanes de l'Art. Entre Esthétique et Philosophie (Annales de l'Institut de Philosophie de l'U.L.B.)*, 1988, p. 75-89.
- *Polychromie und Realitätscharakter in der Entwicklung der mittelalterlichen Plastik*, dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XLII, 1987, fasc. 1-2, p. 48-57.

Georges RAEPSAET

- *Aspects de l'organisation du commerce de la céramique sigillée dans le Nord de la Gaule au II^e siècle, I. Les données matérielles*, dans *Münstersche Beiträge zur antike Handelsgeschichte*, VI, 1987, p. 1-29.
- *Archéologie et iconographie des attelages dans le monde gréco-romain: la problématique économique*, dans *Histoire économique de l'Antiquité. Bilan et contributions*. Louvain-la-Neuve, 1987, p. 29-48.
- *Charrettes en terre cuite de l'époque archaïque à Corinthe*, dans *L'Antiquité Classique*, LVII, 1988, p. 56-88.
- Collab. au *Dictionnaire d'Histoire de Belgique*, ed. H. HASQUIN. Bruxelles, Didier-Hatier, 1988: 10 notices.

Herman SABBE

- *Esquisse d'une sociologie de certaines musiques contemporaines*, dans *Musique et Société. Hommages à Robert Wangermée*, ed. H. VANHULST et M. HAINE. Bruxelles, Éditions de l'U.L.B., 1988, p. 213-224.
- «*Clocky Clouds*» and «*Cloudy Clocks*». *Europäisches Erbe in beschmutzter Zeitlupe*, dans György Ligeti. *Personalstil-Avantgardismus-Popularität* (= *Studien zur Wertungsforschung*, XIX). Vienne-Graz, Universal Edition, 1988, p. 134-152.
- *Being a Composer in Europe (Introduction)*, dans *The Socio-Economic Position of Contemporary Art Music in Europe*, ed. H. SABBE (= *Interface*, XVII, 3), Lisse, The Netherlands, 1988.
- «*Lulu*». *Een inleiding*, dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, XXVII, 1988, p. 158-165.

Roland TEFNIN

- *Aperçu sur neuf campagnes de fouilles belges aux Tells Abou Danné et Oumm el-Marra (1975-1983)*, dans *Annales Archéologiques Arabes Syriennes*, XXXIII, 2, 1983 (1986), p. 141-152.
- *Réflexions sur l'esthétique amarnienne. A propos d'une nouvelle tête de princesse*, dans *Studien zur Altägischen Kultur*, XIII, 1986, p. 255-261, pl. 23-24.
- *Lecture d'un espace architectural. Un fragment du temple d'Hatshepsout à Deir el-Bahari*, dans *Chronique d'Égypte*, LX, 1985, p. 303-321.

- *L'expression de la différence en Égypte pharaonique*, dans *Civilisations*, XXXV, 1, 1986 (= Actes du colloque *Le racisme devant la science*. Bruxelles, U.L.B., Institut de Sociologie), p. 39-56.
- Pierre Gilbert, dans *Encyclopaedia Universalis*, série *Universalis*. Paris, 1987, p. 558-559.
- Préface de J.-M. DOYEN, *Les monnaies antiques du Tell Abou Danné et d'Oum el-Marra*. Bruxelles, ed. Archaion, 1987.
- *Le Roi, la Belle, la Mort. Modes d'expression du corps en Égypte pharaonique*, dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1987, p. 151-173.
- (en collab. avec Ariane VANEIGEM) *Bibliographie de Pierre Gilbert*, dans *Chronique d'Égypte*, LXII, 1987, p. 11-20.
- *À propos d'un vieux harpiste du Musée de Leyde et du réalisme dans l'art égyptien*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, X, 1988, p. 5-24.
- *Statues et statuettes de l'ancienne Égypte*. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1988, 63 p., ill.

Thierry VAN COMPERNOLLE

- *Les relations entre Grecs et indigènes d'Apulie à l'âge du Bronze*, dans *Studi di Antichità*, V, 1988, p. 79-127.

Henri VANHULST

- *La musique espagnole dans les éditions louvanistes de Pierre Phalèse*, dans *Musique des Pays-Bas anciens/Musique espagnole ancienne (c. 1450- c. 1650)*, ed. P. BECQUART et H. VANHULST. Louvain, Peeters, 1988, p. 139-154.
- *Robert Wangermée, musicologue aux parcours multiples et La diffusion des éditions de musique polyphonique dans les anciens Pays-Bas à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle*, dans *Musique et société. Hommages à Robert Wangermée*, ed. H. VANHULST et M. HAINE. Bruxelles, Éditions de l'U.L.B., 1988, p. 7-11 et 27-51.

Eugène WARMENBOL

- (en collab. avec Petra MACLOT) *Tempel en stal in één: de Egyptische tempel in de Antwerpse zoo in kunsthistorisch en historisch perspectief*, dans *M & L. Monumenten en Landschappen*, VII, 1988, fasc. 2, p. 24-35.
- (en collab. avec Luc DELVAUX) *Oud-Egyptische teksten uit de tijd van Faraó Leopold I van Opper- en Neder-België*, dans *M & L. Monumenten en Landschappen*, VII, 1988, fasc. 2, p. 63-68.
- (en collab. avec Petra MACLOT) *Antwerpen aan de Nijl. Kunsthistorische aantekeningen bij de restauratie van de Egyptische tempel in de Antwerpse zoo*, dans *Zoo Antwerpen*, LIII, 4, avril 1988, p. 9-18 (existe aussi en version française).
- (en collab. avec Luc DELVAUX) *Oud-Egyptische teksten uit de tijd van Faraó Leopold I van Boven- en Neder-België*, dans *Zoo Antwerpen*, LIII, 4, avril 1988, p. 21-24 (existe aussi en version française).
- (en collab. avec Petra MACLOT) *Aantekeningen bij de bouw van een Egyptische tempel te Antwerpen*, dans *Antwerpen. Tijdschrift der Stad Antwerpen*, XXXIV, 1988, p. 34-43.
- (en collab. avec Petra MACLOT) *Een Egyptisch beeldverhaal in de Antwerpse zoo*, dans J. QUAEGBEUR (ed.), *Egypte hertekend. Het oude Egypte in de beeldverhalen*. Louvain, 1988, p. 117-122.
- *Broken bronzes and burned bones. The transition from Bronze to Iron Age in the Low Countries*, dans *Helinium*, XXVIII, 1988, p. 244-270.
- *Le groupe Rhin-Suisse-France orientale et les grottes sépulcrales du Bronze final en Haute Belgique*, dans P. BRUN et C. MORDANT, *Le groupe Rhin-Suisse-France orien-*

tale et la notion de civilisation des Champs d'Urnes. Actes du colloque de Nemours 1986. Nemours, 1988, p. 153-163.

– *Schatten uit de Schelde. Georges Hasses verzameling archaeologica uit de Metaaltijden in het Museum Vleeshuis*, dans *Cultureel Jaarboek Stad Antwerpen*, V, 1987, p. 77-81.

– *Un fragment de couteau du Bronze final découvert à Waulsort (Namur, Belgique)*. *Catalogue des couteaux découverts en Belgique*, dans *Amphora*, n° 51, mars 1988, p. 2-12.

– *Un couteau à douille de Bronze final découvert anciennement à Han-sur-Lesse (Nr.)*, dans *Amphora*, n° 54, décembre 1988, p. 2-6.

– *Van voorhistorische bijl tot middeleeuwse bliksemafleider. Een inventaris van de gepolijste bijlen uit Groot-Antwerpen*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grottonderzoek*, 1988, fasc. 3, p. 1-26.

– *Essai d'interprétation des vestiges d'époque post-médiévale (XVII^e siècle) trouvés au Trou del Leuve de Sinsin (Namur, Belgique)*, dans *Amphora*, n° 53, septembre 1988, p. 2-28.

– Collab. au *Dictionnaire de la Préhistoire*, ed. A. LEROI-GOURHAN. Paris, 1988 : art. *Court-Saint-Etienne* (p. 266-267), *Eigenbilzen* (p. 333), *Frasnes-les Buissenal* (p. 406), *Han-sur-Lesse* (p. 471-472) et *Ommerschans* (p. 771).

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 (en rapport avec l'histoire de l'art et l'archéologie), les cours et conférences à l'étranger et certaines activités spécifiques comme les chantiers de fouilles.

Marie-Louise BASTIN

– Collab. à l'organisation des expositions *Utotombo*, (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 25 mars-5 juin 1988) et *Art et mythologie: figures tshokwe* (Paris, Musée Dapper, 13 octobre 1988-25 février 1989).

Jean BLANKOFF

– Participation aux fouilles archéologiques de Novgorod et visite de chantiers de fouilles à Kiev (U.R.S.S.) en juillet-août 1988.

Nicole CRIFÓ-DACOS

– *La tappa emiliana dei pittori fiamminghi e qualche inedito di Josse van Winghe* (communication au congrès international *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo*; Reggio Emilia, janvier 1988).

– Séminaire de spécialisation sur Raphaël et son atelier (Université de Naples, mai 1988).

– Présentation du livre de C. VARGAS, *Teodoro d'Errico. La maniera fiamminga nel Viceregno*. Naples, 1988 (Naples, Istituto per gli studi filosofici, décembre 1988).

– *Un modello per le grottesche di Agostino Veneziano* (communication au congrès international sur les ébauches et modèles; Torgiano/Pérouse, Fondation Lungarotti, septembre 1988).

– Membre du comité scientifique de l'exposition *Domenico Beccafumi* (Sienne) et du comité pour les Mélanges en l'honneur de Giovanni Previtali.

Pierre DE MARET

– Mission de consultance pour un programme de développement de la coopération culturelle régionale dans le monde bantu, pour le compte de la C.E.E. et du C.I.C.I.B.A. :

Gabon (Libreville), Zaïre (Kinshasa et Lubumbashi), Congo (Brazzaville et Kintala), Angola (Luanda), Zambie (Lusaka et Livingstone), Comores (Moroni), Rwanda (Kigali et Butare) via Nairobi, Guinée Equatoriale (Malabo) via Bujumbura et Douala, Caméroun (Yaoundé) de mars à juillet 1988.

- Mission de fouilles archéologiques au Shaba (Zaïre) en collaboration avec l'Institut des Musées Nationaux du Zaïre et le Massachusetts Institute of Technology (août 1988).
- *How old is the Iron Age in Central Africa?* (communication à la réunion annuelle de l'African Studies Association, Chicago, octobre 1988).

Alain DIERKENS

- *Huy: histoire et archéologie* (communication au colloque *La genèse et les premiers siècles des villes médiévales dans les Pays-Bas méridionaux*; Spa, Crédit Communal de Belgique, septembre 1988).
- *Les paroisses de Namur. Quelques pistes de recherche* (communication au XLIX^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Histoire et d'Archéologie de Belgique; Namur, Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix, août 1988).
- *Trois agglomérations mosanes au Haut Moyen Âge: Namur, Huy et Amay* (communication au colloque *Peuplement et échanges III^e-IX^e siècles, XXXIX^e Sachsensymposium*; Caen, Université, septembre 1988).
- *Pour une biographie de la reine Gerberge (*968)* (communication au colloque *Les femmes au Moyen Âge*; Maubeuge/Université de Lille III, octobre 1988).
- *Un membre de l'aristocratie lorharingienne au X^e siècle: le comte Immon* (communication au colloque *Chèvremont: un millénaire, un tricentenaire 988-1688-1988*; Chèvremont, avril 1988).
- Responsable scientifique de l'exposition *Namur. Le site et les hommes, de l'époque romaine à la fin du XVIII^e siècle* (Namur, Maison de la Culture/Crédit Communal de Belgique, août-octobre 1988).
- Président du Conseil Scientifique de l'abbaye de Brogne (Saint-Gérard).
- Lauréat du Prix des Alumni (Fondation Universitaire), groupe Histoire/Histoire de l'Art, période 1983-1987.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

- *Ninfa et les influences byzantines dans le Latium* (leçon à l'École Pratique des Hautes Études, Centre Gabriel Millet, Paris, février 1988).
- *Les peintures murales de Ninfa* (communication au colloque *Ninfa. Storia e Arte*; Rome, Palazzo Caetani, octobre 1988).

Paul HADERMANN

- *Belgian-German Relations in the Arts 1890-1918* (communication au colloque *The Political Crisis of Expressionism. Communications Zone Brussels*. Evanston, Northwestern University, novembre 1988).

Victor-G. MARTINY

- *Évolution de la formation de l'architecte et de l'enseignement de l'architecture en Belgique* (communication au colloque organisé par la Fédération royale des sociétés d'architectes de Belgique, Bruxelles, 21 mai 1988).
- Direction de stages de restauration des Jeunesses du Patrimoine Architectural: ruines de l'abbaye de Villers-la-Ville (avril et juillet 1988), château de Montaigle (juillet 1988), château de Logne et ferme-château de Treignes (août 1988).
- Diverses nominations comme président ou comme membre de jurys de concours et de prix d'architecture (notamment Fondation Roi Baudouin, Association des Demeures Historiques, Fondation Vanhove-Vonnèche).

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

– Investigation scientifique et examen de tableaux: Gérard David, *Vierge et Enfant* (Musée de Bâle, Öffentlich Kunstsammlung, juillet 1988) et Juan de Flandes, *Décollation de saint Jean-Baptiste* (Musée d'Art et d'Histoire de Genève, laboratoire, octobre 1988).

– Membre du Jury de l'atelier de *Restauration d'œuvres d'art* de l'Ecole nationale des Arts Visuels de la Cambre (juin).

Paul PHILIPPOT

– *Il colore della città e la teoria del restauro. Riflessioni su alcuni problemi romani* (communication au colloque *Il colore della città*; Rome, Istituto delle Enciclopedie Italiane, février 1988).

– *La conservazione degli affreschi di Ninfa* (communication au colloque *Ninfa. Storia e arte*; Rome, Palazzo Caetani, octobre 1988).

– Séminaire sur la *Théorie de la restauration* à l'invitation du Centre international d'Études pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels (ICCROM) (Rome, janvier 1988).

Georges RAEPSAET

– *Les transports de carrière en Grèce ancienne* (leçon de séminaire à la Rijksuniversiteit Gent, février 1988).

– *Les animaux de trait dans le monde grec et romain* (communication au colloque *Des animaux et des hommes. Témoignages de la Préhistoire et de l'Antiquité*; Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, mai 1988).

– (avec Yves CABUY) *La villa romaine de l'Hosté à Basse-Wavre. Perspectives nouvelles* (communication au XLIX^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique; Namur, Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix, août 1988).

– Mission de prospection et de relevés en Grèce (Corinthe, Eubée) (École Belge d'Archéologie, septembre-octobre 1988).

– Rapporteur du dossier *Protection du patrimoine archéologique en Brabant wallon* (Gouvernement provincial du Brabant).

– Membre du Comité des expositions *À la découverte d'Hygieia* (Fondation Reckitt et Colman) et *Une histoire des transports* (Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Musée des Aveugles, 1988-1989).

Roland TEFNIN

– *Entre art et magie: les têtes dites «de remplacement»* (communication au *Fifth International Congress of Egyptologists*; Le Caire, octobre-novembre 1988).

– Représentant des égyptologues belges auprès de l'International Association of Egyptologists (novembre 1988).

– Mission à l'Ägyptisches Museum de Berlin (août 1987).

Thierry VAN COMPERNOLLE

– *L'occupation interne du retranchement du Boubier: fouilles et recherches 1985-1988* et *Contribution à l'étude de l'enceinte médiévale de Diest* (communications au XLIX^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique; Namur, Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix, août 1988).

Henri VANHULST

– *À propos d'un livre de luth retrouvé de Phalèse* (communication au XLIX^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique; Namur, Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix, août 1988).

Eugène WARMENBOL

– (avec J. LAMBRECHTS-DOUILLEZ) Coordination générale du colloque international *The Interpretation of Bronze Age river Deposits* (Anvers, janvier 1988); communication *Golden rings, bronze swords, Iron Ages*.

– *La dynamique du Bronze moyen en Belgique* (communication au colloque *La dynamique du Bronze moyen en Europe occidentale*; Strasbourg/ Haguenau, Société Pré-historique Française, avril 1988).

– *L'âge du Bronze final dans le Namurois: un état de la question* (communication au XLIX^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique; Namur, Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix, août 1988).

– Direction de la fouille de sauvetage du fossé médiéval de la ville d'Anvers (juillet-août 1988).

IV. CYCLE DE VALORISATION DE LA FORMATION 1988-1989

La traditionnelle journée de recyclage a eu lieu le samedi 3 mars 1989. Cette année la Section avait choisi comme thème la « Restauration et rénovation des villes ». Le programme avait été établi par M. Victor G. Martiny, professeur honoraire, qui a également présidé les séances.

Si la journée visait à évaluer le rôle que l'historien d'art est susceptible de jouer dans la restauration et rénovation des villes, les sept communications ont non seulement abordé différents aspects du thème mais ont également mis l'accent sur les nombreux problèmes auxquels l'on risque d'être confronté. Remplaçant M. Jacques Reybroeck, M. Patrice Dartevelle s'est penché sur le cadre légal dans lequel s'effectuent de tels travaux dans la Communauté française de Belgique tandis que M. Francis Gaspar a souligné les risques inhérents à la complexité du statut institutionnel de Bruxelles. La capitale était également au centre des préoccupations de M. Jean-Luc Quoistiaux qui a situé les problèmes de la restauration et de la rénovation dans le cadre de la politique d'urbanisme.

Après l'approche théorique, les autres conférenciers ont évoqué quelques cas de rénovation et restauration urbaines auxquels ils avaient le plus souvent été associés. Ainsi M. Michel de Waha a détaillé les étapes de la restauration du donjon d'Ath, alors que M. Maurice Culot a commenté la rénovation de quelques quartiers du XIX^e siècle à Paris et dans d'autres villes françaises. Les communications de M. André Godart et de M. Adrien Cools qui traitaient respectivement de la politique de rénovation à Mons et des problèmes posés par les centres historiques en Amérique du Sud sont publiées dans ce volume des *Annales* (cf. pp. 139-143 et 145-149).

H. VANHULST

V. DIXIÈME ANNIVERSAIRE DES ANNALES

En février 1989, le volume X des *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* est sorti de presse. Le comité de rédaction a voulu marquer la réussite de ces dix années d'efforts en organisant, le mercredi 15 février 1989 au Musée d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, une réunion amicale de tous ceux qui ont collaboré à la réussite de la revue par leurs écrits, leur aide logistique, leurs dons généreux mais aussi par leur fidélité. Un bilan rétrospectif et quelques réflexions sur l'avenir de la revue ont été présentés par C. Périer-D'Ieteren et P. Philippot. Le volume X démontre une fois encore le pluralisme scientifique de la revue. Plusieurs articles étant consacrés à l'histoire de la

musique, il a été demandé à Christine Ballman, licenciée en musicologie de l'ULB, diplômée de la Hochschule de Cologne et du Conservatoire de Musique de Bruxelles, d'animer la soirée par un récital au luth, ce qu'elle fit avec brio et sensibilité en commentant brièvement chaque morceau interprété.

TEXTE DU DISCOURS PRONONCÉ PAR MADAME PÉRIER-D'ETEREN

Madame la Présidente de Faculté,
Chers Collègues, chers amis et anciens,

C'est avec un vif plaisir, un peu d'émotion et une certaine fierté que nous vous accueillons aujourd'hui pour fêter le 10^e anniversaire des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie.

Emotion de nous retrouver réunis après 10 ans dans des circonstances analogues à celles du lancement de la revue mais entourés cette fois, en plus des généreux mécènes, collègues et amis, d'un grand nombre d'abonnés aux Annales, ainsi que de professeurs et d'anciens étudiants, qui ont contribué au fil des ans, par une collaboration enthousiaste et efficace et par la valeur de leurs articles, à en assurer le succès.

Fierté parce que les Annales, créées en 1979 dans le cadre des programmes de valorisation de la formation, avaient suscité bien du scepticisme quant à leur réussite et surtout à leur longévité.

Il s'agissait donc pour ceux qui croyaient au projet – et je tiens ici à remercier tout particulièrement les membres fondateurs – de relever un défi. Aujourd'hui c'est chose faite, les Annales vivent TOUJOURS et vivent BIEN. Au seuil d'une nouvelle décennie, elles ont d'ailleurs changé la couleur de leur couverture, tout en maintenant le graphisme, aujourd'hui reconnu comme leur image de marque. Je frémis néanmoins en songeant à la naissance difficile du premier numéro, sorti, sous notre surveillance, des presses d'une imprimerie en faillite, et ce, la veille de leur lancement. Si nous avions ainsi fait nos armes, nous avons aussi eu très peur d'échouer dans notre entreprise. Depuis, nous avons fait appel à un imprimeur de confiance dont la compétence et la régularité doivent être soulignées à cette occasion.

Dès leur création, les Annales se voulaient être le reflet de la variété des domaines de recherche de la section d'histoire de l'art plutôt qu'une revue thématique qui aurait répondu au goût de la spécialisation largement répandu dans les revues scientifiques. Notre but était, en effet, de montrer à travers la diversité des thèmes traités et la pluralité des approches de l'œuvre d'art, le lien méthodologique qui unissait nos différentes disciplines – la table analytique des matières présentées dans le volume X est éloquent à cet égard – Cette ouverture multidisciplinaire, qui pour d'aucuns était négative, liée à la qualité intrinsèque des articles publiés, s'est révélée être un atout majeur. Elle a été à l'origine de contributions régulières de chercheurs étrangers et de l'accueil favorable que lui ont réservé plus de 80 institutions scientifiques de par le monde en s'y abonnant ou en pratiquant un échange. Toutefois, pour encore enrichir les possibilités de publication offertes par les Annales, des *Cahiers d'étude* ponctuels ont été inaugurés en 1986 à l'occasion de l'exposition *Watteau: technique picturale et problèmes de restauration*.

L'intégration européenne irréversiblement en marche obligera les Annales à relever deux nouveaux défis. D'abord celui de rester une revue scientifique appréciée au sein de la communauté intellectuelle internationale en accueillant des contributions qui s'intègrent à des recherches de pointe. Ensuite, et ce pour autant qu'on reconnaisse aux

Annales leur rôle de modeste ambassadeur de la section d'histoire de l'art et d'archéologie, de faire connaître la philosophie, la diversité et la qualité des enseignements de la Section et d'assurer ainsi sa notoriété et celle de l'U.L.B. alors que la concurrence entre les universités sera de plus en plus grande. La tradition de multidisciplinarité évoquée ci-avant nous aidera à relever ces défis.

Nous devons également réaliser un effort de promotion de la revue. Les abonnés qui sont l'essence même de l'existence des Annales sont aussi l'essence de leur développement. S'abonner n'est qu'un engagement d'acheter avantagement le numéro à paraître. Si le rêve que chacun d'entre nous ici présent s'abonne non seulement lui-même mais s'efforce aussi de faire abonner un tiers ou une institution devenait une réalité, cet effort serait une éclatante contribution au rôle de rayonnement de notre Université.

Enfin, je vous révélerai en terminant qu'au moment où le volume X sort de presse, le financement du volume XI se présente déjà favorablement. Ceci grâce à un solde de compte positif, aux prévisions de vente du volume X, et aux allocations régulières des Institutions qui nous soutiennent depuis l'origine, notamment la Fondation Universitaire, le Ministère de l'Education Nationale et surtout la Communauté Française. Nous les prions toutes d'accepter ici l'expression de notre gratitude pour leur aide généreuse.

Nous voudrions enfin exprimer notre profonde reconnaissance aux autorités de l'Université qui ont soutenu notre entreprise depuis son origine et à tous ceux qui nous entourent aujourd'hui et dont la présence constitue un précieux encouragement à persévérer dans la voie que nous nous sommes tracée.

VI. 40^e ANNIVERSAIRE DU PRIX LOUIS SCHMIDT

L'association entre le comité du Prix Louis Schmidt et l'Université Libre de Bruxelles a été mentionnée dans le volume X des *Annales* (1988, p. 183). La rétrospective célébrant le 40^e anniversaire de la fondation de ce prix décerné chaque année alternativement à un peintre et à un sculpteur y avait été annoncée pour avril 1989. Pour laisser aux organisateurs le temps de réunir un maximum d'œuvres primées, la date de l'exposition a été déplacée au mois de décembre et c'est donc du 1^{er} au 15 que la Salle Allende de l'Université a accueilli, pour chaque artiste, l'œuvre qui lui valut la distinction et une création récente témoignant de son cheminement. Parmi les peintures qui furent primées rappelons tout spécialement la première en date, le «Portrait de Sophie» de Jean-Marie STREBELLE (1950), le «Paysan espagnol» de Roger SOMVILLE (1962), «Le Jardin secret» de Lydia WILS (1968) et, parmi les sculptures, «Denise» d'André WILLEQUET (1951), «Figure couchée» de Jean-Pierre GHYSELS (1961) et «Vivisection» de Georges POLUS (1973).

L'U.L.B. se devait de participer à ce qui fut non seulement un événement artistique important mais aussi un hommage au fondateur du prix, Monsieur Louis Schmidt, ancien bourgmestre d'Etterbeek décédé dans les camps nazis et ancien membre du Conseil d'Administration de l'Université.

Lydie HADERMANN-MISGUICH
Membre du Comité «Prix Louis Schmidt»

VII. PRIX ISABELLE MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la neuvième fois, en mai 1989. Il a couronné Mademoiselle Anne DERASSE pour son mémoire intitulé *L'essence du paysage cézannien à travers la dernière période de l'artiste*.

VIII. ASSOCIATION DES ARCHÉOLOGUES

Nous avons le plaisir de vous annoncer la création récente de l'*Association des Archéologues diplômés des Universités*.

Elle a pour objet de promouvoir la qualité scientifique de l'archéologie dans la Région wallonne et la Communauté française. Elle veillera prioritairement à :

- la protection du diplôme universitaire en H.A.A. et sa législation;
- la promotion de l'emploi en matière d'archéologie;
- la protection du patrimoine archéologique, y compris le paléoenvironnement et la paléoanthropologie;
- la diffusion scientifique et la vulgarisation des connaissances archéologiques;
- la coopération entre les archéologues professionnels et les cercles d'amateurs;
- sauvegarder les possibilités d'accès du chercheur au terrain et au matériel archéologique (autorisations de fouilles, étude des collections publiques,...).

L'association est ouverte :

- à tous les diplômés en H.A.A. dont les travaux ont trait à l'archéologie nationale et qui sont issus des Universités francophones de Belgique;
- à tous les diplômés en H.A.A., belges d'expression française ou allemande, issus des Universités néerlandophones ou étrangères;
- aux universitaires non-diplômés en archéologie mais dont l'activité professionnelle a un rapport direct et fréquent avec l'archéologie.

Les travaux de l'Association sont menés au sein de deux sections autonomes :

- A. L'archéologie de fouilles;
- B. L'archéologie monumentale.

Les futurs membres font acte de candidature en précisant la section correspondant à leur activité.

Siège social: Musée Royal de Mariemont
6510 Morlanwelz

IX. NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Dictionnaire d'Histoire de la Belgique. Vingt siècles d'Institutions. Les hommes, les faits, Bruxelles, Didier Hatier, 1988. 1 vol. 24,5 cm × 16 cm, 524 p., ill.

Sous la direction du professeur Hervé Hasquin vient de sortir un ouvrage de référence et un outil de travail de base pour tout un chacun, désireux de s'informer de manière succincte, mais précise, sur les hommes, les faits, les institutions les plus marquants de l'histoire de Belgique. Fait par des Belges — une soixantaine de collaborateurs issus d'institutions diverses, dont notre Université — et pour des Belges, ce dictionnaire renferme au total près de 4.000 entrées réservées aux hommes et aux faits qui ont marqué les « vingt siècles d'institutions » de notre pays.

Le format rend l'ouvrage maniable; la présentation alphabétique des mots-clés permet une consultation aisée; la concision des informations — qui répond au désir d'informer et non de commenter — est heureuse. Cependant la présentation des notices n'est pas toujours unifiée; il existe des incohérences dans le classement alphabétique (certains noms propres sont repris sous leur particule, d'autres pas); on relève des coquilles (Juliaan Devriend pour De Vriendt) qui prêtent parfois à confusion (l'Arrêté Royal portant création de la Bibliothèque Royale date de 1837 et non de 1857); la présentation des références bibliographiques n'est pas toujours évidente; un système plus élaboré de renvois aurait du être établi...

Même si l'accent est mis sur les principaux événements militaires, politiques, économiques, institutionnels..., ainsi que sur les grands hommes de notre passé historique — dont plusieurs représentants des mouvements flamands et wallons —, les grands courants philosophiques, culturels et religieux, comme le monde scientifique et artistique, n'ont cependant pas été négligés.

Les notices réservées aux artistes et à certaines périodes-clés de notre histoire ont été rédigées par des professeurs de la section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.

Dans les notices historiques qu'ils consacrent à la période gallo-romaine, Marie-Thérèse et Georges Raepsaet-Charlier insèrent également diverses données culturelles. Catheline Périer-D'Ieteren qui s'est occupée des peintres et des sculpteurs des XIV^e et XV^e siècles et des artistes marquants des XVI^e et XVII^e siècles, a pris sous sa direction une équipe de jeunes licenciés en histoire de l'art et archéologie qui s'est répartie les autres notices relatives aux arts plastiques du XVII^e au XX^e siècle: Brigitte D'Hainaut, Eric Fierens, Cathy Leclercq, Judith Ogonovszky et Claire Ruytinx. Les entrées réservées aux compositeurs et aux musiciens ont été confiées à Malou Haine; celles traitant du cinéma, à Adolphe Nysenholc. A côté des éléments biographiques-clés, les auteurs ont tenu à définir brièvement les caractéristiques stylistiques de chaque artiste étudié, à fournir les principaux jalons de leur évolution, ainsi qu'à citer leurs œuvres majeurs.

Le choix effectué parmi les personnalités et artistes belges n'a pas la prétention d'être exhaustif. Cependant, il est regrettable que des figures telles que Plantin et Brel aient été écartées. Cette restriction vaut tout spécialement pour certaines célébrités contemporaines de premier plan qui ont comme seul tort — aux yeux du dictionnaire — de vivre au moment de l'impression. C'est le cas pour un des principaux représentants du Surréalisme belge, Paul Delvaux.

La direction de la recherche iconographique a été confiée à Brigitte D'Hainaut, qui a su tirer parti des nombreuses possibilités que l'œuvre d'art peut offrir sur le plan de l'illustration. Par ce biais, plusieurs artistes intéressants se trouvent eux aussi intégrés dans le dictionnaire.

Les remarques et les critiques formulées dans ce compte rendu ne doivent pas faire perdre de vue les qualités de cet ouvrage collectif qui est un outil de référence de valeur. Cette publication est en effet la première en son genre. Si elle souffre de quelques imperfections, celles-ci pourront facilement disparaître dans les éditions ultérieures prévues et souhaitables.

Judith OGONOVSKY

Ont collaboré à ce volume :

- Yves CABUY, Licencié en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)
Windmutslaan, 10
B-1711 Dilbeek
- Adrien COOLS, Professeur à l'U.L.B. et à l'I.S.A. Horta
- Hélène DUBOIS, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)
Av. du Gui, 83
B-1180 Bruxelles
- Marie FREDERICQ, Professeur à l'U.L.B.
- André GODART, Professeur à l'Ecole Supérieur d'Architecture
de la Ville de Mons
Rue Cronque, 2
B-7000 Mons
- Cecilia ENGELLAU-GULLANDER, Attaché au Nationalmuseum
de Stockholm
Ulrikagatan, 15
S-11524 Stockholm
- Paul HADERMANN, Professeur à l'U.L.B.
- Thierry LENAIN, Docteur en Philosophie et Lettres (U.L.B.)
Rue aux Laines, 17 bte 26
B-1000 Bruxelles
- Georges RAEPSAET, Professeur à l'U.L.B.
- Catherine ROMMELAERE, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie
(U.C.L.)
Ch. de Neerstalle, 267
1190 Bruxelles
- Bénédicte SCHIFFLERS, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie
(U.L.B.)
Place des Chasseurs ardenais, 17
1040 Bruxelles
- Eric VAN ESSCHE, Licencié en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)
Rue de l'Aqueduc, 58
B-1050 Bruxelles

Adresse: UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES
Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie
50, Avenue Franklin Roosevelt (C.P. 175)
B-1050 Bruxelles

Abonnement annuel (1 parution)

- Belgique: 500 FB + 50 FB de port
- Etranger: 700 FB + 100 FB de port

Vente au numéro

- Belgique: 600 FB + 50 FB de port
- Etranger: 800 FB + 100 FB de port

Compte Crédit Communal: 068-0716860-57 (Gérance - Annales) 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: BH 0502.000.000 DONS. Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie). Le dernier volume paru des Annales sera envoyé à cette occasion au généreux donateur.

Cahier d'études I, 1986

— **Watteau: technique picturale et problèmes de restauration**

- Belgique: 600 FB + 50 FB de port
- Etranger: 800 FB + 100 FB de port

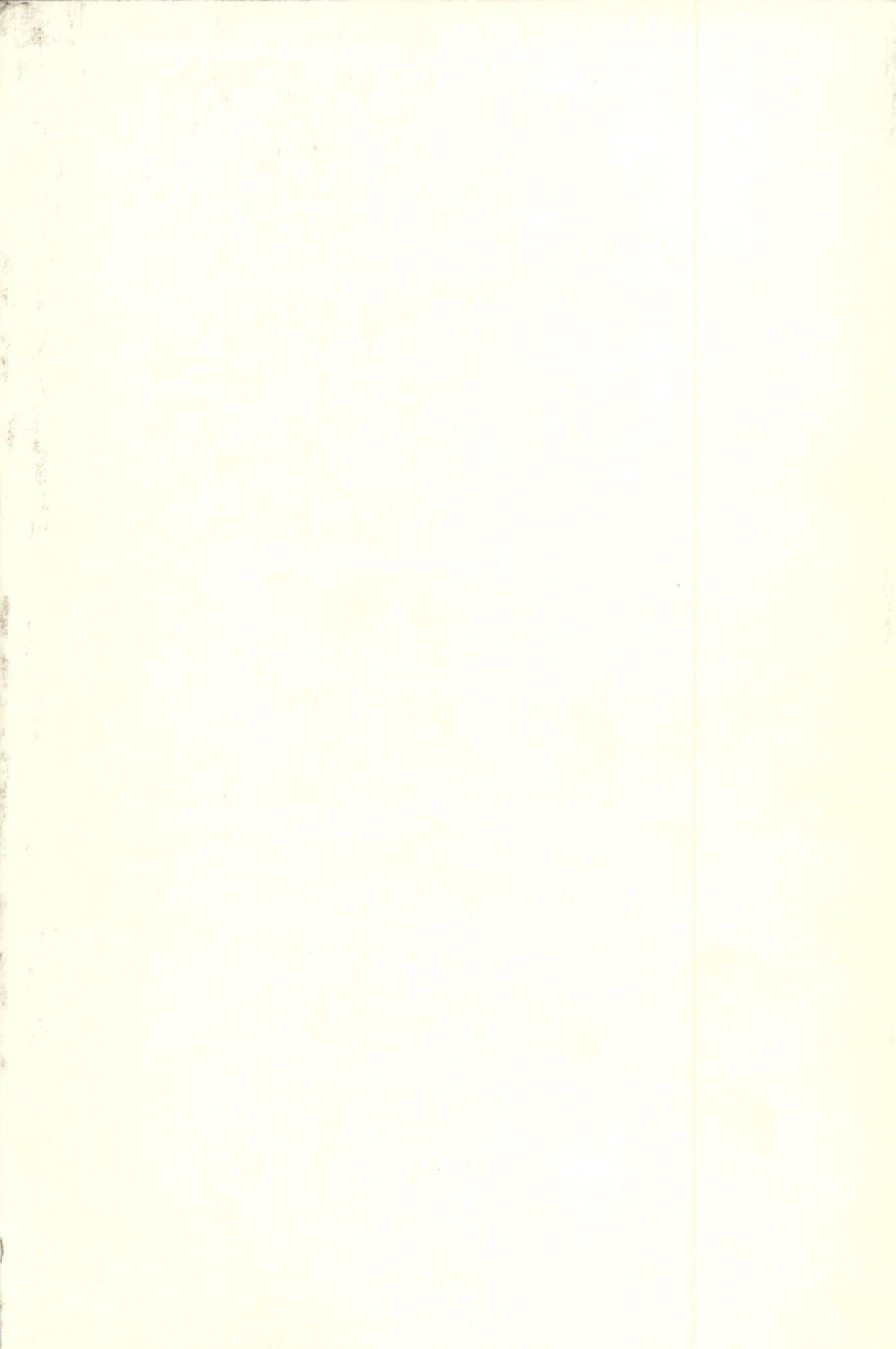
Cahier d'études II, 1987

— **Investigation scientifique des œuvres d'art**

- Belgique: 100 FB + 50 FB de port
- Etranger: 200 FB + 100 FB de port

Direction — Rédaction — Administration (Tél. 02/642.24.19):

Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles
— **CP 175** — Avenue Fr. Roosevelt, 50 — 1050 Bruxelles.



Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

Pour les œuvres soumises aux droits d'auteur, les A&B ont pris le soin de conclure un accord avec leurs auteurs ou ayant droits afin de permettre leur numérisation, le cas échéant, leur mise à disposition en ligne et leur utilisation dans les conditions régies par les règles d'utilisation précisées dans le présent texte. Ces conditions particulières d'utilisation, de reproduction et de communication de la copie numérique sont précisées sur la dernière page du document protégé.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre de l'œuvre, le titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur des Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir [Article 3](#)) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les Archives & Bibliothèques.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.