

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1991.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1991_000_13_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/>



XIII
1991

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*. Thierry LENAIN, *secrétaire de rédaction*. Véronique BÜCKEN, *secrétaire de rédaction adjoint*.
 Alain DIERKENS Cécile EVERS Eric FIERENS Paul HADERMANN Lydie HADERMANN-MISGUICH Cathy LECLERCQ
 Didier MARTENS Georges RAEPSAET, *membres*.

Le présent volume a été réalisé avec l'appui de la Fondation Universitaire, du Ministère de la Communauté française (Administration du Patrimoine et des Arts Plastiques) et de la Communauté française de Belgique : Ministère de l'Education, de la Recherche et de la Formation.

ISSN 0771-2723
ISBN 2-9600015-0-8

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).

ATHÉNA TSINGARIDA

La question de la frontalité des visages dans la céramique attique,
p. 7-18

NATHALIE MATHIEU

L'huisserie romaine,
p. 19-32

DIRK DE VOS

À propos du retable des saints Crépin et Crépinien.
Les deux volets méconnus du Musée des Beaux-Arts de Moscou,
p. 33-42

ANNE-MARIE BONENFANT-FEYTMANS

Aernt Van den Bossche, peintre du polyptyque des saints
Crépin et Crépinien,
p. 43-58

ISABELLE LEROY

La peinture de panorama et son développement en Belgique,
p. 59-78

VICTOR I. STOICHITA

Manet raconté par lui-même,
p. 79-94

MARIE-ANGE BRAYER

Le cadre dans la peinture contemporaine,
p. 95-107

YVES ROBERT

Quelques réflexions à propos de la rénovation et
de la restauration des façades à Bruxelles,
p. 109-121

Chronique archéologique du service des fouilles,
p. 123-136

Chronique de la Section,
p. 137-171

LA QUESTION DE LA FRONTALITÉ DES VISAGES DANS LA CÉRAMIQUE ATTIQUE

ATHÉNA TSINGARIDA

La frontalité des visages sur les vases attiques est rare, exceptionnelle même pour certaines époques. Dès le début de la figure noire, la grande majorité des vases présente des personnages de profil. L'invention de la figure rouge, qu'accompagne un intérêt nouveau pour les raccourcis possibles du corps, n'implique toutefois pas un renoncement à la figuration traditionnelle de profil. Cependant, une légère évolution apparaît depuis le début du VI^e siècle, non seulement dans la fréquence de la frontalité, mais également dans les significations dont elle peut s'assortir. C'est l'emploi, l'évolution et le lent changement de sens de cette formule que le présent article tentera d'étudier.

La période choisie est vaste, et ce pour nous permettre d'aboutir à des hypothèses significatives. À partir de 575 A.C., les vases attiques confinent les frises animalières d'influence corinthienne ou orientale à un rôle purement ornemental. Les peintres préfèrent désormais les scènes figurées à sujets mythologiques. Dès lors, on peut parler de «naissance» d'un véritable style attique. Le début de notre analyse coïncide avec cette naissance, qui marque l'apparition de la représentation de l'être humain accompagnée d'un plus grand souci du détail. Nous suivrons l'évolution du visage jusqu'au milieu du V^e siècle, moment où la céramique attique tend à s'essouffler, sans doute face à l'essor de la Grande Peinture.

Quelques auteurs se sont déjà intéressés au problème de la frontalité. Il sera donc utile d'exposer chacune de leurs interprétations, qui parfois se complètent, parfois s'opposent, et d'effectuer une lecture critique qui permettra de nuancer certaines conclusions, voire même d'avancer d'autres interprétations possibles. A. Greifenhagen¹ fut l'un des premiers à aborder le sujet. Tout en

¹ A. GREIFENHAGEN, *Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert*, 1929, pp. 69-75.

se limitant aux vases à figure noire, il dégage une évolution de l'emploi et de la signification de la frontalité. Au VII^e siècle jusqu'au début du VI^e, les seules figures à présenter leur face aux spectateurs sont les lions, sphinx, sirènes, la Gorgone et Dionysos; ce choix restreint confère à la frontalité un pouvoir magique, apotropaïque, voire même démoniaque.

Au milieu du VI^e siècle, l'intérêt porté par l'artiste à l'expression des aspects spirituels et psychologiques de l'existence va le pousser à transformer cette frontalité magique en un moyen d'expression de sentiments intenses. Greifenhagen dégage déjà pour cette période sept groupes iconographiques porteurs de visages frontaux :

- 1) Dionysos et satyres (sous forme de masques).
- 2) Statues cultuelles de Dionysos.
- 3) Muses avec syrinx et flûte.
- 4) Komastes et banqueteurs.
- 5) Satyres et centaures.
- 6) Hommes représentés dans un état physique ou psychologique particulier.
- 7) Hommes se livrant à une activité cultuelle.

Ces sept groupes forment déjà le noyau de l'iconographie qui présente des visages de face. Il nous faudra cependant nuancer la signification du visage au sein de chaque groupe et noter qu'avec le développement de la figure rouge, certaines des scènes encore minoritaires (n^{os} 4-6-8) vont se multiplier et que de nouvelles viendront enrichir ces premiers groupes.

Face à cette interprétation « expressionniste » de la frontalité à la fin du VI^e siècle, F. Frontisi-Ducroux², élargissant certaines observations formulées par J.-P. Vernant³, aborde le phénomène d'un point de vue magique, comme l'expression du surnaturel. Dans un premier article consacré à la représentation particulière de la Gorgone, Vernant associe la frontalité constante du personnage à sa monstruosité. Cette divinité met en cause la rigoureuse distinction entre dieux, hommes et bêtes. Elle incarne l'altérité extrême qu'est la mort. Cette signification inquiétante nécessite, selon l'auteur, une figuration de face. Lorsque le peintre opte pour ce mode de représentation, la frontalité renvoie au masque et c'est à travers lui que la « puissance surnaturelle » de la Méduse s'exprime et implique le spectateur. À l'occasion d'une monographie plus récente⁴, Vernant intègre la figure de la Gorgone dans une problématique plus large : celles des dieux grecs dont le culte comporte des masques, soit votifs, soit portés par des célébrités. Dans ce contexte, il remarque que Dionysos se caractérise par la représentation frontale de son visage, sous forme de masque. Il associe de la sorte Dionysos et les personnages dionysiaques (satyres

² F. FRONTISI-DUCROUX, *Au miroir du masque*, dans : *La Cité des Images*, Lausanne-Paris 1984, pp. 147-160.

³ J.-P. VERNANT, *L'autre de l'homme, la face de Gorgô*, dans : *Le Racisme, Mythes et Sciences, Mélanges Poliakov*, Bruxelles 1981, pp. 147-157.

⁴ J.-P. VERNANT, *La mort dans les yeux, figures de l'autre en Grèce ancienne, Artémis, Gorgô*, Paris 1990, p. 36.



Fig. 1. Munich 8760, plat de Lydos, ill. dans J. BOARDMAN, *Athenian black figured Vases*, London 1974, fig. 69.



Fig. 2. Baltimore, Walters Art Gallery 48-42, coupe du groupe de Walters, ill. dans *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 3, n° 2, Zurich 1986, p. 298, fig. 26.



Fig. 3. Oxford 1974. 344, coupe du Peintre d'Andokidès, ill. dans J. BOARDMAN, *op. cit.*, fig. 171, 1.

et ménades) au symbolisme de la Gorgone. Les premiers indiquent l'intrusion de l'anormal, de l'excès et du délire dans la vie quotidienne, alors que la seconde renvoie également à la dimension « hors-normes » qu'est la mort.

F. Frontisi-Ducroux étend cette interprétation aux figures humaines représentées de face sur les vases attiques. Pour elle, la frontalité du visage humain se limiterait à certains cas bien précis. Le peintre choisit la frontalité pour des scènes de lutte où le personnage fournit un effort ou subit une défaite, pour les scènes de trépas, de sommeil et d'ivresse. Tous ces thèmes présentent des protagonistes dans des situations particulières ou anormales. Il semblerait donc que la frontalité soit employée par l'artiste pour signifier un rapport au surnaturel, à la mort ou à l'inhabituel.

Ces réflexions semblent séduisantes car elles insistent sur la rareté de l'emploi de la frontalité. Cependant, il faudrait limiter l'association « frontalité - altérité », « frontalité - inhabituel » à une période plus précise encore et à un nombre plus restreint de personnages (la Gorgone et Dionysos). On ne peut généraliser cette signification à toutes les représentations frontales de la céramique attique ni identifier tout visage peint de face à un masque, ce qui réduirait la frontalité à un symbolisme étroit auquel elle ne renvoie pas toujours.

Tout en reprenant la thèse de Greifenhagen et citant l'article de Frontisi-Ducroux, Y. Korshak⁵, sans rejeter ces deux interprétations (admettant à la fois l'expressionnisme de la frontalité et son sens magique), recherche un schéma iconographique qui serait sous-jacent à toutes les scènes de l'époque archaïque présentant des visages de face. Dans sa monographie, on retrouve les groupements de Greifenhagen enrichis des scènes décrites par Frontisi-Ducroux et d'autres plus particulières que l'auteur tente de relier à l'un ou l'autre groupe par une similitude de contexte (mort, violence, ou menace planant sur le personnage). Selon Korshak, l'expressionnisme, l'identification des visages dionysiaques au masque et les situations hors-normes n'expliquent pas toujours la rareté sélective de la frontalité. Cette dernière indiquerait plutôt l'importance d'un modèle iconographique commun, celui de la Gorgone. Ayant divisé les visages en deux groupes principaux, elle les rattache tous deux au thème de la Gorgone. Il y a d'une part celui des satyres et personnages liés au monde du vin, associés à la Gorgone par l'image du masque⁶; et, d'autre part, le groupe des figures de la « défaite » (combats d'athlètes, personnages en état de sommeil, d'effort et de lutte), la Gorgone étant elle aussi vaincue dans certaines scènes où elle s'oppose à Persée.

Cette volonté de trouver un schéma iconographique unique rejoint la tentative de Frontisi-Ducroux qui réduit la fonction de la frontalité à un rôle magique. Korshak écrit : « it is fair to say that behind almost every frontal face in Attic Vase Painting of the Archaic Period lies ultimately the frontal face of the Gorgon ». Mais en avançant cette idée, elle oublie d'insérer la frontalité des

⁵ Y. KORSHAK, *Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Ancient Period*, Chicago 1987.

⁶ D'après WEBSTER, des masques de Gorgone étaient insérés dans des scènes de danse, sorte de masques votifs.

Fig. 4.
Tarquinia RC 6843,
détail d'une amphore
de Phintias, ill. dans
J. CHARBONNEAUX,
R. MARTIN, F. VILLARD,
La Grèce archaïque,
Paris 1968, fig. 379.



scènes de la figure rouge dans un contexte plus large, celui d'une époque où l'on assiste à des innovations techniques et où apparaissent des intérêts nouveaux. La frontalité, grâce à l'expressionnisme qu'elle permet (nous y insistons plus loin) n'est sans doute qu'un des nombreux moyens employés par l'artiste de style sévère — moment où l'emploi de la formule se multiplie — pour rendre avec plus de précision les caractéristiques de l'être humain. Au même titre que le modelé, les raccourcis et le mouvement, l'expression intéresse le peintre de cette période. De plus, grâce à la technique de la figure rouge, les détails intérieurs à la silhouette se font à l'aide de pinceaux et ne sont plus incisés. Ce progrès permet à l'artiste de rendre avec une plus grande liberté le modelé, les attitudes et la musculature. Le visage de face, nécessitant une plus grande maîtrise de la ligne intérieure que celui de profil, sera abordé plus facilement avec ce nouveau moyen. En outre, il semble nécessaire de nuancer l'identification de tout visage dionysiaque ou satyrique à un masque, identification déjà suggérée par Frontisi-Ducroux et Vernant.

Les thèmes iconographiques de la figure noire sont ceux qui s'adaptent le mieux à cette interprétation. La Gorgone est le seul personnage à garder une frontalité constante quelle que soit la scène où elle figure. Jusqu'à la fin du VI^e siècle, on la rencontre souvent réduite à une figuration unique de la tête dans les médaillons des coupes ou des plats. Parallèlement, l'iconographie de la Gorgone « en pied » dans une scène mythologique montre une tête identique à celle des médaillons. Ce « visage » reste figé avec la découverte de la figure

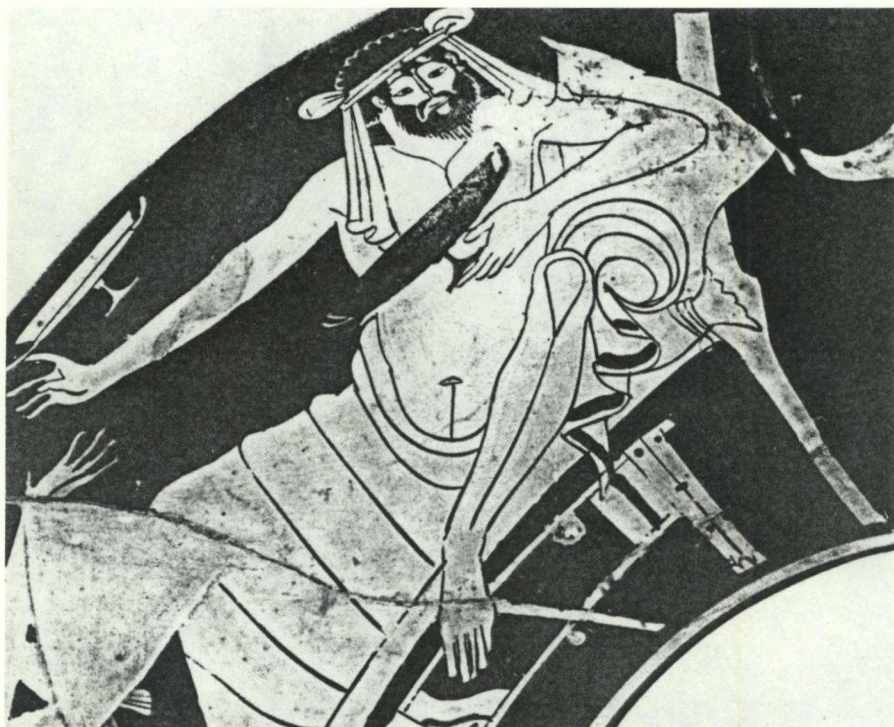


Fig. 5. Musée de Boston, détail d'une coupe du Peintre de la Fonderie, ill. dans L.D. CASKEY, J.-D. BEAZLEY, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts*, Boston 1931, vol. 1, pl. 12, n° 32.

rouge, et ce jusqu'au milieu du V^e siècle. C'est l'unique cas où s'adaptent parfaitement l'association du masque et de la frontalité ainsi que sa référence à un personnage hors-normes inquiétant proposée par Vernant. En effet, les traits monstrueux restent toujours les mêmes et le peintre n'accorde aucune expression au visage proprement dit⁷ (fig. 1).

Par contre, la façon de figurer Dionysos et les satyres varie, et ce dès la figure noire. Alors que Vernant associe Dionysos et la Méduse dans une même signification symbolique (Dionysos introduisant le déguisement, l'ivresse, le jeu, la transe et le délire), et que Korshak associe également ces deux figures dans une même structure iconographique, nous remarquons bien des différences dans leurs modes de représentation respectifs.

Comme le remarque Korshak elle-même, la frontalité du visage de Dionysos n'est plus une constante. On la retrouve lorsque la divinité est réduite à la représentation formelle d'un masque à l'extérieur des coupes⁸ (fig. 2), ou

⁷ Munich 8760, *Paralipomena* 46 (Lydos) et le médaillon d'une coupe d'Oxford (1974 344) du Peintre d'Andokidès.

⁸ Face A d'une coupe de Baltimore, Walters Art Gallery 48-42, ABV 205, 1.

lorsque l'artiste représente le dieu comme une statue-pilier coiffée d'un masque au centre de scènes cultuelles. En revanche, quand le peintre montre le dieu sous forme humaine en pied, ce dernier ne se tourne que très rarement vers le spectateur⁹. De même, le satyre qui incarne l'animalité et le désir refoulé ne se présente pas toujours de face. L'artiste dessine son visage frontalement entouré de deux yeux, ou parfois lors de scènes où le satyre est figuré en pied¹⁰. Selon H. Goldman¹¹, lorsque Dionysos apparaît sous forme d'hermès, il acquiert une fonction apotropaïque de divinité protectrice des vigneron. L'apparition de l'hermès dans la céramique attique serait d'ailleurs contemporaine de l'extension de son emploi en Attique. Dans le deuxième cas (Dionysos ou satyre entre deux yeux), la signification du masque semble différente. Elle s'insère dans la problématique plus large des coupes à yeux. La coupe d'Oxford est une de ces coupes dont la décoration occupe une place particulière dans la céramique (fig. 3). Leur iconographie se caractérise par deux yeux au centre desquels figure soit un personnage ou un masque soit un nez, les extrémités de chaque face étant parfois ornées d'oreilles. Selon G. Ferrari¹², il faut rejeter l'interprétation commune des yeux à fonction apotropaïque et considérer la coupe décorée ainsi comme un objet vivant qui suggère une forme de masque abrégé; les yeux couvrant les yeux du buveur, les anses les oreilles, et le fond le dessous de la bouche¹³. Cette fonction serait d'autant mieux soulignée par les masques de satyres ou de Dionysos qui remplacent parfois le nez et rattachent ainsi la coupe-masque au masque dramatique. C'est à la fin du VI^e siècle, moment où l'on assiste à la multiplication de ces coupes, que les pièces satyriques se développent dans les festivals honorant Dionysos. Lors de ces activités, l'acteur sera protégé des conséquences de ses mots et de ses actes par le masque qu'il porte¹⁴. On remarque donc que dans les deux cas bien précis où le masque est clairement indiqué, sa signification varie du cultuel au ludique. D'autre part, le visage des satyres participant au thiasse dionysiaque devient de plus en plus expressif avec l'évolution de la figure rouge. Il s'humanise de plus en plus, et de cette manière s'oppose au vide inexpressif du masque qui caractérise la Méduse et les deux exemples précédents. Ainsi le thème dionysiaque, en acceptant ces variantes, obéit à un référent plus souple. Avec la nouvelle technique de la figure rouge, les exemples se multiplient et montrent des transformations dans leur rendu. Dans le registre dionysiaque, l'artiste peint de plus en plus souvent des personnages de face autres que Dionysos et les satyres. Sur l'admirable vase de Phintias¹⁵ (fig.4), le satyre derrière une ménade montre l'évolution du visage depuis la figure noire : bien qu'encore assez figé,

⁹ Cf. l'hydrie du Peintre d'Euphilétoù où Dionysos figure de profil parmi son cortège, ABV 324, 39.

¹⁰ Aryballe de New York 26.49, ABV 83, 4.

¹¹ H. GOLDMAN, *Origins of the Greek Hermes*, dans : *American Journal of Archaeology* 1942, 46, n° 1, pp. 58-68.

¹² G. FERRARI, *Eye-Cup*, dans : *Revue Archéologique* 1987, fasc. 1, pp. 5-20.

¹³ J. BOARDMAN, dans : *Archäologischer Anzeiger* 1976, p. 288.

¹⁴ G. FERRARI, *op. cit.*

¹⁵ Tarquinia RC 6843, ARV² 23,2.



Fig. 6. Louvre G104, détail d'une coupe d'Onésimos, ill. dans A. FURTWÄENGLER, K. REICHOLD,
Die Griechischen Vasenmalerei, München 1904.

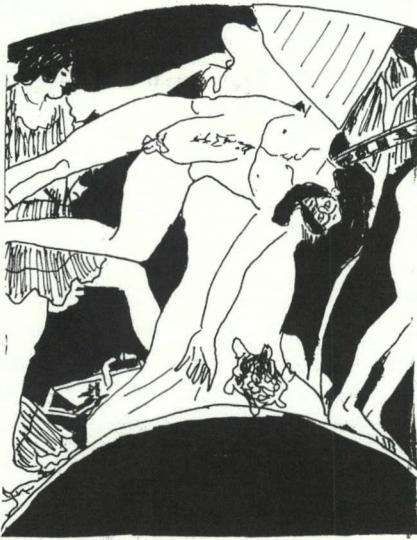


Fig. 7. Londres E48, détail d'une coupe de Douris, ill. dans M. WEGNER, *Duris*, Münster, 1976, fig. 24.



Fig. 8. Zurich, Musée de l'Université, détail d'un stamnos du Peintre de la Dokimasie, ill. dans J. BOARDMAN, *Athenian red-figured Vases*, London 1975, fig. 277.

il est déjà plus expressif que ses semblables ornant l'aryballe de Néarchos¹⁶. Avec ses cheveux disposés en boucles soignées, ses quelques rides au front, sa bouche lippue et son nez épaté, il se distingue des nombreuses figures idéales mais ne s'identifie pas pour autant à un masque animal. Le groupe des komastes et banqueteurs décrit par Greifenhagen s'enrichit de nombreuses scènes et de nouveaux personnages apparaissent comme les ménades en délire¹⁷ (fig. 5). Pour chacun d'eux, le peintre tente avec plus ou moins de bonheur de rendre l'expression des visages selon les situations particulières des protagonistes.

Le deuxième groupe, désigné par Korshak comme celui des figures de combat, s'amplifie également. Il s'agit de personnages en situation de lutte, dans une iconographie guerrière, mythique ou athlétique. Dans ces cas, l'interprétation de Frontisi-Ducroux semble moins appropriée. En effet, dans ces scènes, l'expression de douleur et d'angoisse est accentuée et les visages se distinguent de ceux de la figure noire, moins sensible au rendu des sentiments. Dans l'imagerie de Thésée, les figures de face sont assez fréquentes; les deux personnages «frontaux» sont le Minotaure et certains brigands affrontés sur la route d'Athènes. Sur des coupes d'Onésimos et de Douris¹⁸ (fig. 6-7),

¹⁶ Note n° 7.

¹⁷ Comme exemples : voir une coupe du Peintre de la Fonderie à Boston dans L.D. CASKEY, J.-D. BEAZLEY, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts*, Boston 1931, vol. 1, pl. 12, n° 32; des komastes buvant sur une coupe d'Euphronios, Leningrad 644, ARV² 16, 15 et une ménade dansant sur une coupe de Bâle, Collection Wilhelm, ARV² 189, 73.

¹⁸ Louvre G104, ARV² 318, et du Peintre de Kléophradès à Bologne PU 270, ARV² 192, 107; Cab. Méd. 536, ARV² 192, 104.

Skyron et Prokruste obéissent à un même schéma de composition : le brigand, dans une attitude expressive, ouvre la bouche et jette un regard d'effroi au spectateur. Face à lui, Thésée, digne mais inexpressif et idéalisé, contraste vivement avec son adversaire. L'analyse attentive de la frontalité dans d'autres scènes guerrières, de mort ou d'effort, permet de faire les mêmes observations. Le visage qui se tourne vers le spectateur montre toujours des sentiments vifs et exacerbés. Dans ce type d'iconographie violente, le peintre de la Dokimasie¹⁹ (fig. 8) a représenté l'assassinat d'Orphée par les Bacchantes. Le malheureux, agenouillé, les bras tendus, fronce les sourcils et entrouvre la bouche dans un dernier effort désespéré pour échapper à la mort. De même, dans une scène de palestre²⁰, le lutteur en position difficile montre un visage à moitié caché par les mains de son adversaire mais exprime l'effort par ses yeux écarquillés et ses sourcils froncés. Une seule exception apparaît parmi ces scènes expressives du style sévère : une coupe d'Onésimos représentant un jeune athlète qui s'apprête pour le saut. Le visage se tourne vers nous sans que nous retrouvions le contexte dramatique caractérisant les thèmes précédents²¹.

Jusqu'à présent, mis à part le dernier exemple, les scènes où l'on rencontre des visages de face sont liées au monde du vin, à la lutte ou à la mort. Frontisiducroux associe ces situations particulières à une signification symbolique de la frontalité qui indiquerait l'annihilation de toute volonté, le passage à un état parallèle à la norme. Dans cette même optique, Korshak qualifie les sentiments « frontaux » de la période archaïque d'existentiels, l'homme ivre ou moribond ayant en commun cette rupture entre l'esprit et le corps. Ce sont des figures « démoniaques », marginales dans la culture grecque. Il semble, toutefois, qu'une autre conclusion se dégage de ces intéressantes observations. Toutes les situations « hors-normes » ne provoquent pas nécessairement la frontalité comme le voudrait une symbolique contraignante ; il y a des satyres de profil, de nombreux komastes et banqueteurs de profil. C'est la situation particulière des personnages qui pousse l'artiste à la recherche d'une plus grande expression, de là, à notre avis, l'emploi de la frontalité. Il faut noter, en effet, qu'un visage de profil rejette tout rapport direct avec le spectateur alors que la frontalité du visage et du regard l'implique davantage. Par ailleurs, un visage de face facilite le rendu de l'expression. En outre, le particularisme des scènes expressives pourrait s'expliquer par l'emploi restreint de l'expression accordé seulement à certains personnages. On ne rend pas toujours les personnages expressifs même s'ils sont en situation d'effort. Les héros, tels Thésée ou Héraklès, restent impassibles dans la lutte, de même l'athlète victorieux ou encore les divinités qui, quelles que soient leurs situations, n'expriment aucune émotion intense. Il semble que ces figures doivent rester inexpressives car elles représentent les figures-types de l'idéal athénien, de l'idéal héroïque et du religieux. Le pathos semblerait réservé à cette époque aux figures négatives, incarnant

¹⁹ Zurich, Musée de l'Université, ARV² Para 373, 34bis.

²⁰ Londres E39, ARV² 430, 29 et le Peintre de la Fonderie sur une coupe de Londres E78, ARV² 401, 3.

²¹ Munich 2637, ARV² 322, 28.



Fig. 9. Berlin 31426, détail d'une coupe du Peintre d'Euaiôn, ill. dans J. BOARDMAN, *op. cit.*, fig. 370.

Fig. 10. New York 45.11.1, détail d'une œuvre de Polygnotos, ill. dans G.M.A. RICHTER, *Attic Red-Figured Vase Painters*, fig. 96.

l'Autre, le différent tels que les hommes ivres, les satyres et les brigands. Ces personnages seraient caricaturés, que ce soit de face ou de profil, rendus de façon excessive pour symboliser l'*ubris* qui refuse la mesure et l'idéalisation.

Avec les Maniéristes (470-460 A.C.) et le début du « style libre », la période d'expérimentation cède à une époque de généralisation des procédés découverts. Dans ce cadre, les artistes ne limitent plus les visages frontaux à des personnages expressifs mais, petit à petit, des scènes quotidiennes et calmes montrent des visages de face. À la suite d'Onésimos, qui semble être le premier à produire une image frontale n'appartenant à aucun des groupes décrits, le peintre de Pan²² illustre, à notre connaissance, un des premiers cas de frontalité indépendante de tout contexte iconographique dramatique. La Niké de son lécythe n'appartient à aucun des thèmes analysés précédemment ; et pourtant, elle plonge son regard dans celui du spectateur. Enfin, la scène de filage du peintre d'Euaiôn²³ (fig. 9) renvoie au quotidien des Athéniens. Assise au centre de la composition, la jeune femme qui tient la quenouille se tourne vers nous. Désormais, la frontalité est un nouveau moyen pour le peintre de rendre le visage différemment et de se distinguer des principes de représentation archaïques qui impliquent des visages constamment de profil et des personnages réduits à la bidimensionnalité du plan. Enfin, transgressant les limites chronologiques choisies pour cette recherche, j'insère ici une scène étonnante peinte par Polygnotos, artiste de la maturité du « style libre » (450-420 A.C.)²⁴ (fig. 10). La

²² Oxford 312, ARV² 556,102.

²³ Berlin 31426, ARV² 795, 100.

²⁴ New York 45.11.1., ARV² 1032, 55.

transformation subie par un personnage considéré comme le plus étroitement lié à la frontalité est parlante. La péliké de New York montre le meurtre de Méduse par Persée. La comparaison avec la même scène en figure noire du VI^e siècle²⁵ illustre l'évolution du sujet. Quel rapport existe-t-il encore entre cette femme endormie que le héros saisit par les cheveux et le masque monstrueux de la Gorgone ? Non seulement les traits s'humanisent mais le peintre opte pour une vue oblique du visage. Ainsi, en brisant la frontalité, la seule figure qui semblait liée au symbolisme du masque et de l'altérité se fond en une dormeuse inoffensive.

Tout au long de cette analyse, nous avons tenté de suivre l'évolution de la frontalité. Pendant toute l'époque de la figure noire, elle se limite pour l'essentiel aux thèmes iconographiques dionysiaques et à la représentation de Gorgone. Ce « choix » pour des sujets renvoyant aux thèmes de la mort et de l'excès semble confirmer la thèse de Vernant. Ce dernier assimile frontalité et altérité du personnage. Comme nous l'avons vu, cette stricte association devrait se limiter à la figure noire, avec certaines nuances qui vont s'accentuer avec l'apparition de la figure rouge et disparaître avec les Maniéristes du début du style libre. À partir de 480, on commence à rencontrer des figures frontales qui ne renvoient plus à un thème iconographique particulier. Il apparaît donc qu'avec l'emploi de la figure rouge, la notion symbolique de la frontalité s'atténue. Par sa fréquence et par le souci d'atteindre un rendu plus réaliste, on brise le principe symbolique apparemment de mise pour la figure noire. L'artiste du style sévère est sans doute encore hésitant et n'utilise la frontalité que comme meilleur moyen expressif ; les Maniéristes atténuent encore cette limitation fonctionnelle et la frontalité n'est plus alors qu'un simple moyen de figuration différente qui s'éloigne de la représentation de profil.

Pourquoi ce changement a-t-il eu lieu parallèlement au développement de la figure rouge ? La réponse pourrait être recherchée parmi les événements socio-politiques contemporains. Tout en restant encore au stade des hypothèses, nous aimerions, en effet, formuler certaines remarques pour tenter d'expliquer ce phénomène. Le développement de la figure rouge coïncide avec l'aboutissement du régime tyrannique à Athènes et le début de la démocratie de Clisthène. Des bouleversements sociaux ont eu lieu qui vont transformer la conception de l'homme et de la cité. L'artiste, sensible à ces changements, commence à se libérer des conventions archaïques de la représentation où la frontalité s'insérait dans une iconographie beaucoup plus symbolique. Il se soucie davantage du rendu de l'homme dans sa « réalité » et son quotidien comme l'atteste la multiplication des scènes de banquet, des thèmes athlétiques et érotiques. Ainsi, la frontalité perd son caractère de signe pour devenir un moyen expressif parmi d'autres, qui ne renvoie plus à un modèle iconographique sous-jacent.

²⁵ Londres B471, ABV² 153, 32.

Voir également les articles suivants :

C. CALAME, *Quand regarder c'est énoncer : le vase de Pronomos et le masque*, dans : *Images et Société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse* (Cahiers d'Archéologie Romande n° 36), Lausanne 1987, pp. 79-88.

F. FRONTISI-DUCROUX, *Figures du masque en Grèce ancienne*, dans *Journal de Psychologie* 1983, fasc. 1-2, p. 53.

Th. KARAGIORGA, *Gorgeie Képhalé*, Athènes 1977.

L'HUISSERIE ROMAINE

NATHALIE MATHIEU

Bien avant l'apparition de la serrure — qui aurait été inventée par Théodore de Samos au VI^e siècle avant notre ère, aux dires de Pline l'Ancien¹ —, l'homme a voulu se protéger de la convoitise de ses semblables. Les moyens mis en œuvre, à l'origine, étaient simples et rudimentaires, mais, petit à petit, ils devinrent plus complexes. De grandes barres de bois horizontales servaient alors à fermer les portes: aidées par des conduits ou des crochets, elles venaient se loger dans la paroi. Afin d'actionner ces barres de l'extérieur, on y attachait une corde qui, traversant les panneaux de la porte, faisait coulisser l'antique verrou. Dès lors, il n'y eut plus qu'un pas à franchir vers la serrure, mécanisme comprenant un pêne (ou verrou) mû de l'extérieur par une clé. Celle-ci s'est en quelque sorte substituée à la corde.

C'est aux Grecs de l'époque homérique que l'on doit l'invention de la « serrure », composée d'un pêne fixé sur le dormant de la porte et d'une lanière de cuir qui, clouée au pêne, pend à l'extérieur de la porte et qui ne sert qu'à la fermer. La clé qui correspond à ce genre de mécanisme est appelée « clé de temple » (de fait, elle est souvent portée par des prêtresses et par des divinités) et affecte la forme d'une faucille. L'aspect de cette clé nous est connu par quelques rares spécimens grecs, par des reliefs funéraires attiques, par la céramique — italiote surtout — et enfin par des monnaies d'époque hellénistique frappées à Egine, Pergame et Argos. Homère décrit cette « clé de temple »: « (Pénélope) Sa forte main tenait la belle clef de bronze, à la courbe savante, à la poignée d'ivoire »². Mais il faudra attendre les Romains pour constater de réels progrès, des performances techniques et artistiques remarquables en matière d'huissierie.

¹ PLIN L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, VII, 198.

² HOMÈRE, *Odyssée*, chant XXI, vers 6 et 7, in tome III, Collection des Universités de France, 1956, p. 109. Traduction par V. Bérard.

Parmi le vaste échantillon de clés romaines à notre disposition, on en dénombre pas moins de cinq types différents — accompagnés d'un dispositif de serrure particulier à chacun des types — qui se distinguent exclusivement par la forme de leur panneton, ou partie agissante. Chaque type se subdivise, à son tour, en un certain nombre de variantes qui sont fonction de l'aspect du panneton de la clé (droit, courbe, ...), du matériau employé (fer, bronze, bois, os, corne, ...), de la poignée (il arrive que l'anneau de suspension soit remplacé par un anneau à porter au doigt), et, enfin, de la tige (droite ou coudée).

Le premier type de clés (pl. 1a), qualifiées de « primitives » (car elles dérivent directement des systèmes de fermeture en bois), regroupe celles à dents — réparties d'un côté ou des deux côtés de la tige — dirigées vers l'arrière, vers la poignée. Ces clés, qui peuvent atteindre jusqu'à trente-trois centimètres de hauteur, sont en majorité forgées en fer. Il en existe néanmoins un très bel exemplaire en bronze, le seul parmi les clés du type I à figurer un lion en guise de poignée³. Pour le reste, celles-ci sont relativement quelconques du point de vue morphologique. Des clés de ce type ont été découvertes en grand nombre dans des camps romains (Feldberg, Saalburg, ...) et elles sont déjà attestées sur des sites datant de La Tène II et III (oppidum de Manching, Mont Beuvray-Bibracte des Eduens).

Les clés du type I fonctionnent dans une serrure à translation, munie d'un pêne, parfois d'un palâtre (ou plaque de serrure) percé d'une entrée de serrure oblongue ou en T, et d'un ressort. Les serrures de coffrets comportent en outre un moraillon, élément de serrure de coffre dont l'œillet (ou auberonnière) remplace la gâche (conduit fixé sur le montant de la porte, ou trou pratiqué dans l'épaisseur du montant). Une fois la clé introduite dans la serrure, on la tire vers soi de façon à ce que les dents s'engagent dans les gardes (ou trous) horizontales du pêne. Dans le cas où la serrure est pourvue d'un ressort, les dents aplatissent les lamelles contre la porte (fig. 1). Dès lors, le pêne est affranchi et, tout en couissant, sort de sa gâche⁴. Malheureusement, des serrures de ce type sont aisément crochetables. Il ne faut en effet pas perdre de vue que l'ancêtre de la clé de type I n'est qu'un simple crochet.

Le type II (pl. 1b) marque un net progrès dans le sens de la sécurité et de la fiabilité, grâce à une très grande diversité dans la disposition et dans la forme des dents de la clé. Il rassemble les clés à dents dirigées vers le haut, réparties en trois catégories : les clés en fer, celles en bronze et celles dont les dents se dressent sur la tige. Chacune de ces trois catégories se subdivise à son tour en diverses variantes (vingt, pour être précis) : clés à tige coudée, à panneton courbe, bagues-clés, etc.

³ Cfr. notre mémoire de licence intitulé « Contribution à l'étude de l'huissierie romaine : essai de classification typologique des clés et des serrures » (2 vol., 369 p.), 1989, vol. 1, p. 32, fig. 23. D'après E. ESPÉRANDIEU & H. ROLLAND, in 13^e supplément à *Gallia*, Paris, 1959, pl. LI, fig. 163.

⁴ R. LECOQ, *Serrurerie ancienne*, Paris, 1973, pl. LVII.

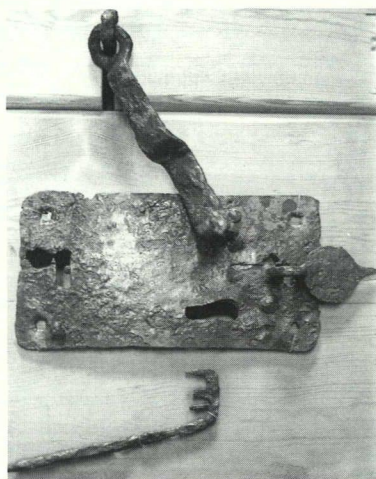


Fig. 1.
Serrure à moraillon et clé correspondante du type I (en fer), découvertes dans la villa romaine de l'Hosté à Basse-Wavre, des M.R.A.H. de Bruxelles (dépôt de la Société Archéologique de Bruxelles). Inv. D.57. Cfr. A. DE LOË, *Belgique ancienne*, III, Bruxelles, 1937, pp. 231 à 234.

Les clés de ce type-ci présentent une certaine variété de poignées, allant du simple anneau ou crochet de suspension à la poignée zoomorphe, en passant par les poignées en forme de bouton, de cylindre, de rectangle, de croissant de lune. Les poignées des clés du type II-B, en bronze, figurent souvent des animaux. Ce sont des lions (fig. 2), des panthères (dont le pelage est rendu par des cercles concentriques incisés), des chiens, des sangliers, des chevaux, des dauphins, des oiseaux (aigle et perroquet) qui surgissent, pour la plupart, d'un calice à pétales. Il arrive que certains de ces animaux maintiennent une bête de proie (bélier, sanglier, chevreuil, lièvre, antilope) entre leurs pattes avant ou dans leur gueule⁵. Ces animaux prédateurs — symboles de protection — dévorant une proie sont une image de la force vitale et de la terrible puissance de mort, infernale⁶. À côté de ces animaux parfois très stylisés, souvent très plastiques, on trouve quelquefois des mains féminines tenant une petite boule (de fard?), en guise de poignée⁷. Enfin, un très bel exemplaire, unique en son genre, figure une tête de bacchante sortant d'un fleuron à pétales⁸. La poignée de toutes ces clés est toujours en bronze, alors que leurs tige et panneton sont forgés en fer.

⁵ La fréquence de ces poignées de clés zoomorphes est particulièrement élevée en Suisse et en Allemagne. À ce propos, voir A. KAUFMANN-HEINIMANN, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, I, Mayence, 1977; A. LEIBUNDGUT, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, II et III, Mayence, 1976 et 1980; H. MENZEL, *Die Römischen Bronzen aus Deutschland*, I, II et III, Mayence, 1960, 1966 et 1986.

⁶ Cfr. R. GAVELLE, in *Celticum*, XVI, 1967, p. 183; J.M.C. TOYNBEE, *Animals in Roman Life and Art*, Londres, 1973, p. 67.

⁷ Cfr., entre autres, vol. 2, cat. 203. D'après E. BABELON & J.A. BLANCHET, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, p. 642, fig. 1895.

⁸ Cfr. vol. 2, cat. 187. D'après A. KAUFMANN-HEINIMANN, *op. cit.*, pl. 145 et 146, fig. 228.

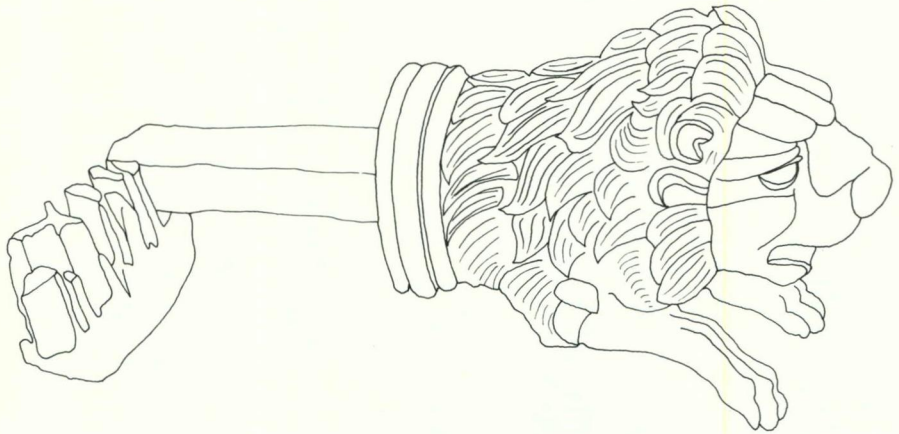


Fig. 2. Clé du type II-B (en bronze et en fer), trouvée dans le temple de Schönbühl, du Römermuseum d'Augst. Inv. 39.807. D'après A. KAUFMANN-HEINIMANN, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, I, Mayence, 1977, fig. 219.

Les clés du type II-B peuvent comporter jusqu'à dix-huit dents (rondes, carrées, triangulaires, rectangulaires, ...). Quant aux clés à panneton courbe, très fiables, elles peuvent supporter davantage de dents sans allonger démesurément le panneton. Les quelques bagues-clés⁹ de ce type supportent parfois huit dents. Les clés à dents dirigées vers le haut, découvertes sur des sites civils (villas romaines, théâtre), militaires (camps du *Limes*) et religieux (*fanum* et temple romain), existaient déjà à Olynthe (ville de Chalcidique détruite en 348 avant notre ère) ainsi que dans l'oppidum de Manching où elles sont datées, d'après le contexte de la fouille, de La Tène II et III.

Il existe des représentations figurées de ces clés et de leurs serrures sur des stèles funéraires d'Asie Mineure en forme de porte (figg. 3 et 4), sur des reliefs funéraires de forgerons (représentant l'atelier)¹⁰, sur certains contrepoids en forme de boîte cylindrique (*scrinium* ou *capsa*) de statues romaines¹¹, ainsi que sur la monnaie frappée par la famille Papi en l'an 79 avant notre ère¹².

⁹ Aux temps de la République, les bagues-clés étaient portées par les membres les plus âgés d'une famille comme insignes de leur autorité. Sous l'Empire, la clé — symbole du foyer domestique — fut considérée comme un attribut caractéristique de l'épouse. Logiquement donc, la clé a été montée en bague afin d'être portée par les dames qui protégeaient ainsi leur coffret à bijoux.

¹⁰ F. KRETZSCHMER, *La technique romaine*, Bruxelles, 1966, p. 13.

¹¹ Voir, entre autres, les répliques romaines du Démosthène de Polyuctos, dont l'une est conservée dans les Musées du Vatican (Inv. 2255, Braccio Nuovo, n° 62) et une seconde dans les M.R.A.H. de Bruxelles (Inv. A 3907). Cfr. J.Ch. BALTY, *Une nouvelle réplique du Démosthène de Polyuctos*, in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, 50, 1978, pp. 49 à 74 (et plus spécialement p. 67, note 54).

¹² Cfr. M. H. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage*, Cambridge, 1987: vol. I, n° 384, pp. 398-399; vol. II, pl. LXVII, n° 206.

Fig. 3 et 4.
Stèle du Nord de la Phrygie, des
M.R.A.H. de Bruxelles. Inv. A. 984. Cfr.
A. WAELKENS, *Die Kleinasiatischen Tür-
steine*, Mayence, 1986, p. 94 et pl. 31,
fig. 222.



Les clés de ce type fonctionnent dans une serrure à translation composée d'une plaque de serrure (percée d'une entrée en forme de gamma), d'un pêne (percé de gardes verticales) et de chevilles d'arrêt qui maintiennent le pêne en position de fermeture. Le ressort et le moraillon sont facultatifs. Une fois la clé introduite dans l'entrée, ses dents (dont la forme et la disposition correspondent aux trous percés dans le pêne) s'engagent dans les gardes du pêne et soulèvent les chevilles d'arrêt, ainsi que le ressort s'il y en a un. Le pêne, déverrouillé, peut donc coulisser et sortir de sa gâche¹³.

Quelques serrures romaines correspondant à ce type de clés ont été conservées, car les diverses composantes de leur mécanisme sont réalisées en bronze. Elles sont pourvues de plaques très décoratives : l'une, conservée au Rijksmuseum van Oudheden de Leyde¹⁴, est ornée de nombreux masques de théâtre grimaçants ; l'autre, provenant de Rhodes¹⁵, est décorée d'un cerf piétinant des serpents et d'incisions géométriques ; la troisième, du Rheinisches Landesmuseum de Bonn¹⁶, présente un griffon et un lièvre. Un palâtre¹⁷ est encadré, quant à lui, par deux cols de cygnes très élégants.

Comme on peut le constater, on a déjà atteint ici un haut degré technique ainsi qu'une réelle qualité esthétique dans la fonte et dans le ciselage de ces objets. Par la suite, les artisans médiévaux n'ont apporté que peu de modifications fondamentales aux serrures existantes : ils ont multiplié le nombre de pênes, fixé le moraillon à un verrou, ou encore aménagé des entrées de serrures secrètes, mais ils n'ont pas révolutionné l'art de la serrurerie comme l'avaient fait les Romains auparavant.

Le type III (pl. 1c), quant à lui, ne connaît aucun antécédent celtique ou grec. Il s'agit d'une création romaine à part entière, dont l'existence paraît justifiable, d'une part, par la grande emprise de ces clés sur le pêne (ce qui rend ce dispositif très sûr) et, d'autre part, par leur résistance à la torsion. Les clés de ce type présentent un panneton en équerre, c'est-à-dire à platine (ou plaque ajourée) et à dents dirigées vers le haut, perpendiculaires à la platine. Il en existe des variantes qui sont fonction de la quantité de platines, au nombre d'une ou de deux, et de l'aspect de la tige, droite ou coudée.

Ce troisième type voit apparaître un genre de poignées que l'on rencontrera fréquemment parmi les clés à révolution, à savoir une poignée tréflée, parfois surmontée d'un bouton¹⁸. Néanmoins, la forme de poignée la plus courante

¹³ R. LECOQ, *op. cit.*, pl. LVII et LVIII ; R.E.M. WHEELER, *London in Roman Times*, Londres, 1930, p. 71, fig. 16.

¹⁴ Cfr. vol. 2, cat. 692 (serrure inédite).

¹⁵ E. PFEIFFER-BELLI & F. NÜSSEL, *Schlüssel und Schloss. Schönheit, Form und Technik im Wandel der Zeiten. Aufgezeigt an der Sammlung H. Pankofer, München*, Munich, 1979, p. 37.

¹⁶ Cfr. vol. 2, cat. 690. D'après H. MENZEL, *op. cit.*, III, fig. 530.

¹⁷ Cfr. vol. 2, cat. 665. D'après A. COMARMOND, *Description des Antiquités et Objets d'Art contenus dans les salles du Palais des Arts de la ville de Lyon*, Lyon, 1855-1857, fig. 623.

¹⁸ Cfr. vol. 2, cat. 387. D'après S. BOUCHER & alii, *Musée de la civilisation gallo-romaine à Lyon, Bronzes antiques*, Paris, 1980 : vol. II, p. 73, fig. 362.

est celle d'un croissant de lune reposant sur une embase (bossette séparant la poignée de la tige de la clé) plus ou moins haute et moulurée. Au rang des particularités de ces clés à platine et à dents, nous nous devons de mentionner le poids extraordinaire de l'une d'entre elles (peut-être une clé de ville ou d'un édifice important) qui atteint 1,47 kilogrammes¹⁹.

Des clés de ce type fonctionnent dans une serrure à translation dont les composantes, que l'on connaît presque exclusivement par un pêne découvert à Grand, dans les Vosges²⁰, sont les suivantes : une plaque de serrure — percée d'une entrée en forme de S, de J ou de I (cette dernière étant hypothétique) —, un pêne percé de gardes verticales et muni, sur le dessous, de gardes saillantes qui correspondent aux ajours de la platine de la clé, et de chevilles d'arrêt, parfois remplacées, parfois complétées par un ressort à lamelles. Comme pour le type précédent, le morailon est ici facultatif. Voici le principe d'ouverture : la clé étant introduite dans l'entrée de serrure, sa platine et ses dents s'engagent dans les gardes du pêne et soulèvent les chevilles d'arrêt et/ou le ressort. Le pêne, ainsi libéré, peut coulisser et sortir de sa gâche²¹.

Le type IV (pl. 1d), tout comme le précédent, serait une innovation romaine. Dans ce type se rangent les bagues-clés et les clés à platine, ces dernières comptant parmi les plus petites que l'on connaisse ; elles n'excèdent pas les neuf centimètres, pour ne pas aggraver leur fragilité déjà accentuée par les découpes de la platine. Ces clés-ci ont une certaine valeur esthétique, qui ne réside pas tant dans l'aspect de la poignée, souvent un simple anneau ou crochet de suspension, que dans leur platine ajourée de motifs géométriques ou végétaux et terminée en un bouton, deux tiges à enroulements, ou encore en un motif en croix ou trilobé. Parmi les bagues-clés, il en est une — conservée au Kestner-Museum d'Hanovre²² — en bronze doré, sertie d'un onyx, et au décor incisé figurant un coq. Il est fort peu probable qu'elle ait jamais servi de clé (l'élément bijou l'emportant dans ce cas précis), tout comme d'autres rares bagues-clés réalisées en argent.

L'Antiquité romaine ne nous a livré, à notre connaissance, aucun fragment de mécanisme de serrure correspondant à ce genre de clés. La reconstitution que nous en avons proposée est donc purement hypothétique. Cette serrure devait toutefois comporter une plaque (ou palâtre) percée d'une entrée en forme de I, ainsi qu'un pêne pourvu, sur le dessous, de gardes répondant aux ajours de la platine. Une fois la clé introduite dans la serrure, la platine, soulevée, s'engage dans les gardes du pêne qui peut alors coulisser hors de sa gâche²³.

¹⁹ Cfr. vol. 2, cat. 402. D'après C. VAUDOUR, *Catalogue du Musée Le Secq des Tournelles*, Rouen, 1980 : fascicule II, p. 13, fig. 35.

²⁰ A. FERDIÈRE, *Les campagnes en Gaule romaine*, 1, Paris, 1988, p. 232.

²¹ P. HALBOUT & alii, *Corpus des objets domestiques et des armes en fer de Normandie*, Caen, 1987, p. 65.

²² Cfr. vol. 2, cat. 429. D'après H. MENZEL, *Bildkataloge des Kestner-Museums Hannover*, VI, Hanovre, 1964, p. 61, fig. 159.

²³ Cfr. vol. 1, p. 99, fig. 101 et p. 100, fig. 102.

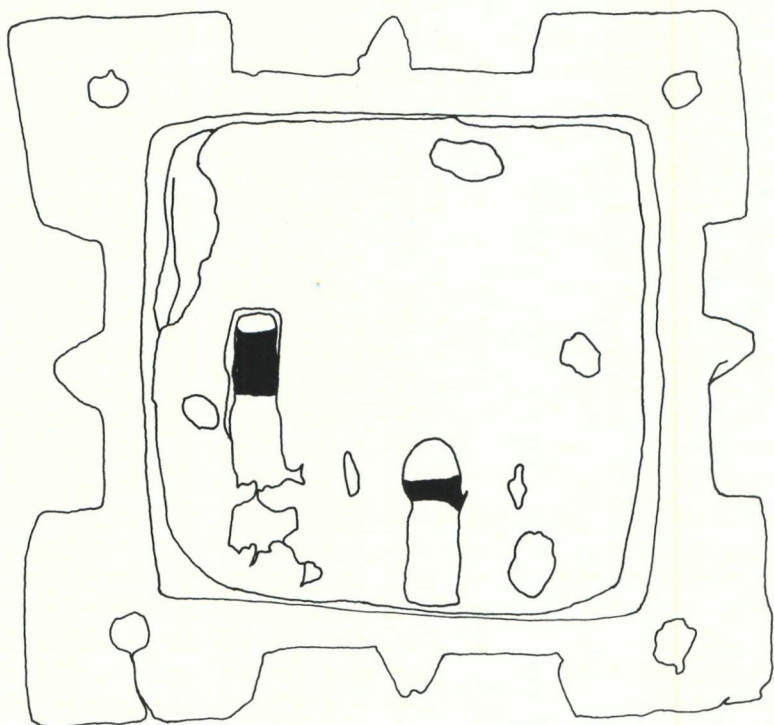


Fig. 5. Serrure à révolution (en bronze), trouvée à Pommercœur, du Service National des Fouilles. Inv. 01.14.17. Vue extérieure du palâtre.

Le cinquième et dernier type de clés (pl. 1e) — invention purement romaine pour autant que nous sachions — est celui qui nous parle le plus, car il regroupe un genre de clés encore en usage de nos jours ! Il s'agit des clés à panneton latéral fonctionnant par révolution, qui offrent bien plus de variétés (au nombre de douze) que nos clés actuelles, tant du point de vue de la complexité de leur panneton (simple ou double, plein ou à échancrures latérales) que de l'aspect et de la qualité d'exécution de leur poignée.

C'est ainsi que quelques-unes des clés du type V ont une poignée tréflée, ajourée (parfois surmontée d'un ou de plusieurs boutons). D'autres ont une poignée pouvant présenter les motifs suivants : croissant de lune, main tenant une boule (de fard ?), animaux tels que chien, lion, panthère ou bélier sortant d'un calice à pétales ou reposant sur une embase, ou alors deux dauphins entrelacés (ces poignées zoomorphes restant toutefois caractéristiques du type II-B) ; parfois, enfin, la poignée revêt la forme d'un anneau à porter au doigt. Il existe, enfin, quelques rares bagues-clés qui sont ornées de disques émaillés.

Comme on imprime un mouvement rotatif à toutes ces clés une fois engagées dans la serrure, leur tige est pratiquement toujours de section ronde (dans

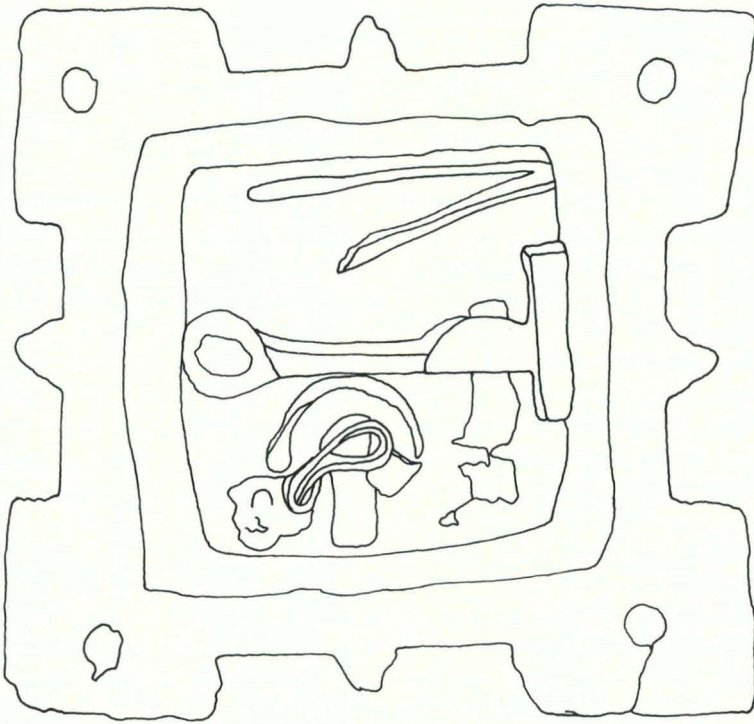


Fig. 6. Vue intérieure du mécanisme de la serrure (voir fig. 5) fonctionnant par rotation de la clé.

un cas cependant, elle est hexagonale²⁴); mais elle est tantôt pleine, et est alors appelée bérarde, ou mâle, tantôt creuse (« forée », ou « femelle »). Une clé et une bague-clé à révolution présentent une particularité : la première, conservée au Museo Civico de Trévise²⁵, voit sa poignée pourvue de deux courtes barres transversales en métal ; quant à la seconde provenant de Weissenburg²⁶, son anneau est doté d'une attache oblongue. H. Jacobi²⁷ nous fournit une explication plausible : chacun de ces éléments faciliterait en fait la rotation de la clé.

²⁴ Cfr. vol. 2, cat. 473. D'après K. SCHUMACHER, *Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen - Karlsruhe*, Karlsruhe, 1890, p. 61, fig. 351.

²⁵ Cfr. vol. 2, cat. 560. D'après V. GALLIAZZO, *Bronzi romani del Museo Civico di Treviso*, Rome, 1979, p. 152, fig. 22.

²⁶ Cfr. vol. 2, cat. 462. D'après F. HENKEL, *Die römischen Fingerringe der Rheinlande und der benachbarten Gebiete*, Berlin, 1913, p. 189, n° 1971.

²⁷ H. JACOBI, *Der keltische Schlüssel und der Schlüssel der Penelope*, in *Schumacher Festschrift*, Mayence, 1930, p. 218.

Des clés du type V, à l'instar de celles du type II, ont été mises au jour tant sur des sites civils (villas romaines, théâtres), militaires (camps du *Limes*) que religieux (*fanum*). Une tombe de la nécropole de la Thure à Solre-sur-Sambre a même livré des éléments de coffret dont une plaque de serrure, un morailon et la clé correspondante²⁸. La fouille d'une autre nécropole, située au sud-ouest de Tongres, a permis quant à elle de mettre au jour une serrure complète — à savoir un palâtre supportant un mécanisme²⁹.

Des éléments de serrures à révolution sont parfois représentés sur des monuments funéraires, tel le splendide sarcophage de Simpelveld³⁰ : à l'intérieur de celui-ci figure une entrée de serrure sculptée sur un coffre. Rares sont cependant les plaques de serrures, de bronze, qui soient décorées autrement que d'incisions concentriques ou géométriques : celle découverte en contexte funéraire à Solre-sur-Sambre³¹ possède des clous de fixation à l'effigie de têtes de lions ; quant à une autre plaque, conservée à Mayence³², sa poignée est ornée de deux visages humains, apparentés vraisemblablement à des masques de théâtre.

Contrairement à ce que pensent certains auteurs³³, il est tout à fait possible et même aisé de reconstituer le mécanisme d'une serrure romaine à révolution. En effet, en plus des clés, qui peuvent déjà nous renseigner à elles seules sur le fonctionnement de ces mécanismes, et des nombreux cadenas romains s'ouvrant par rotation de la clé et des serrures actuelles (qu'il faut également mentionner), l'Antiquité romaine a livré quelques serrures à révolution complètes dont l'une, intacte, fut découverte à Pommerœul, en Hainaut (fig. 5 et 6). La plupart des clés du type V fonctionnent dans une serrure à translation dont le pêne coulisse, entraîné cette fois par le mouvement giratoire de la clé. Le dispositif de fermeture, supporté presque intégralement par le palâtre, comporte les éléments suivants : une plaque de serrure percée de l'entrée caractéristique (dont le schéma n'a plus évolué depuis), un pêne pourvu de barbes (ou saillies) sur le dessous, un ressort qui bute contre le pêne et le maintient en position fermée (il a repris le rôle des chevilles d'arrêt) et enfin une garde semi-circulaire de protection au-dessus de l'entrée de serrure. Sur la cloison arrière de la serrure (cloison qui, la plupart des cas, n'a pas été retrouvée) étaient fixés la broche qui recevait la tige forée des clés dites femelles ou le cylindre dans lequel pivotaient les clés à tige pleine. Le morailon reste un élément facultatif appartenant aux serrures de coffres. Pour ouvrir cette serrure, on introduit la clé dans l'entrée et sa tige s'engage soit dans la broche, soit dans le cylindre. En tournant la clé, les garnitures de son panneton dégagent le ressort de sa butée et font coulisser le pêne hors de sa gâche en l'entraînant par les barbes³⁴.

²⁸ Cfr. vol. 2, cat. 555, 706 et 707. D'après R. BRULET, *Répertoires archéologiques - Série B*, Bruxelles, 1972, VII, p. 59, fig. 37, n° 14.

²⁹ Cfr. vol. 2, cat. 718. D'après W. VANVINCKENROYE, *De Romeinse Zuidwest-begraafplaats van Tongeren*, Tongres, 1984, II, pl. 71, fig. 10e.

³⁰ P. STUART, *Provincie van een imperium*, Leyde, 1986, p. 44 et pl. IV.

³¹ Cfr. note 28.

³² Cfr. vol. 2, cat. 667. D'après L. LINDENSCHMIT, *Römisch-Germanisches Central Museum*, Mayence, 1889, pl. XXIV, fig. 1.

³³ C. VAUDOUR, *op. cit.*, II, p. 10.

³⁴ P. HALBOUT & alii, *op. cit.*, pp. 65 et 66.

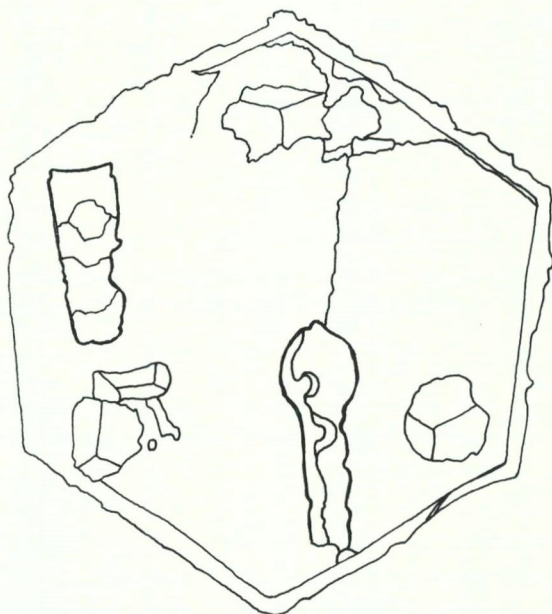


Fig. 7.
Cadenas à révolution à chaîne (en fer), découvert à Barcenne, du Musée Archéologique de Namur. Inv. Barcenne 32. Vue extérieure du boîtier de forme hexagonale. (Dessin de l'auteur)

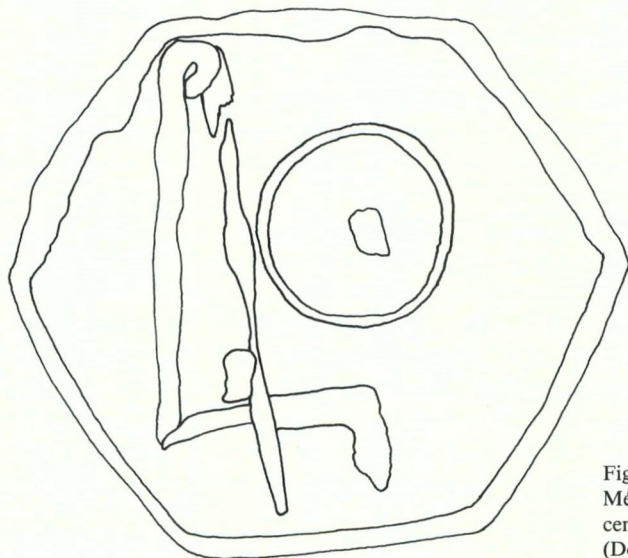


Fig. 8.
Mécanisme de ce cadenas de Barcenne, visible par radiographie. (Dessin de l'auteur)

Le type V-C rassemble des clés à révolution d'un genre particulier, à dents dirigées vers l'avant. Elles fonctionnent dans un «verrou à la crémaillère»³⁵ dont un exemplaire est encore assujéti à la porte antique de l'église des Saints-Cosme-et-Damien à Rome. Le dessous de ce verrou est taillé en crémaillère,

³⁵ R. LECOQ, *op. cit.*, p. 112 et pl. LVII.

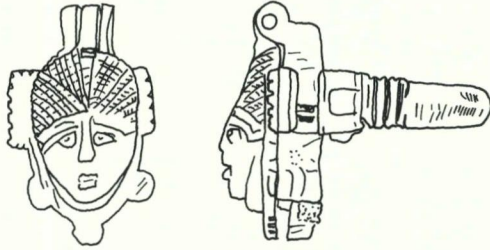


Fig. 9. Cadenas à révolution à boucle, d'Aquilée, à couvercle en forme de visage humain. D'après H. SCHÖNBERGER, *Römische Vorhängeschlösser mit Maskendeckel*, in *Saalburg Jahrbuch*, 15, 1956, p. 83, fig. 2, n° 1 (a et b).

à dents arrondies. Sous ce pêne est fixé un pignon à dents arrondies, percé en son centre d'un trou oblong semblable à l'entrée de serrure. Une fois les dents de la clé introduites dans ce pignon, la clé le fait tourner et entraîne de cette façon le verrou-pêne.

C'est par ce dispositif ingénieux, qui n'implique pas pour autant la disparition des autres mécanismes dits « primitifs », que se clôture ce tour d'horizon des clés et des serrures romaines. Il nous faut attirer l'attention sur le fait que les Romains ont, grâce à leur esprit technique et inventif, mis au point très tôt ce système de fermeture complexe qu'est la serrure à révolution : en effet, Pompéi connaît déjà ce type de serrure. Nous leur sommes grandement redevables, car ce genre de serrure est tellement efficace et fiable qu'il est encore utilisé à l'heure actuelle. Il faut voir dans cette réalisation (ainsi que dans les cadenas) l'immense contribution des Romains au développement de la serrurerie et de la sécurité en général.

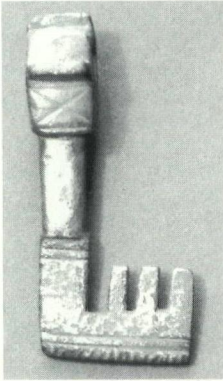
Les cadenas — ou serrures mobiles — (dont les éléments sont même attestés à Manching, datant de La Tène II et III) sont le troisième et dernier élément de ce volet consacré à l'huissierie romaine. Ils sont classables en trois types, seulement d'après le genre de mécanisme qu'ils renferment. Quant aux variantes, elles sont fonction de l'aspect extérieur des cadenas. Voici ces trois sortes :

- le cadenas à révolution (dont on possède par ailleurs des représentations sur la stèle funéraire d'un *negotiator artis clostrariae*³⁶) qui s'ouvre par rotation de la clé et se ferme grâce à une boucle ou le dernier maillon d'une chaîne, et auquel ressemblent étrangement les cadenas en usage de nos jours (figg. 7 et 8) ;
- le cadenas à poussoir et à broche, dont le ressort en paillettes (ou à lamelles) est aplati par le poussoir d'une clé, dans la phase d'ouverture³⁷ ;
- le cadenas à poussoir, qui fonctionne de la même manière que le précédent et qui se ferme par une boucle ou une chaîne³⁸.

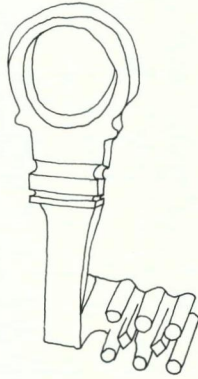
³⁶ Cette stèle est conservée au Musée d'Art et d'Histoire de Metz, Inv. 75.38.68. Caratullius, le défunt, tient, dans une main, un cadenas à révolution (à chaîne) et, dans l'autre, la clé correspondante fonctionnant par rotation.

³⁷ R. LECOQ, *op. cit.*, p. 117 et pl. LX.

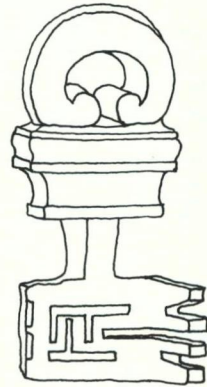
³⁸ Cfr. note 37.



1a



1d



1c

- Pl. 1a. Clé du type I (en bronze doré), trouvée à Bavai, des M.R.A.H. de Bruxelles. Inv. B.288. cfr. A. DE LOË, *op. cit.*, p. 229. (Photo de l'auteur)
- Pl. 1b. Clé du type II (en bronze), de Pompéi, du Musée Archéologique de Naples. Inv. 117716. D'après S. DE CARO & alii, *Vivre à Pompéi*, p. 77, fig. 49.
- Pl. 1c. Clé du type III (en bronze) du British Museum de Londres. D'après *A Guide to the Exhibition Illustrating Greek and Roman Life*, Londres, 1920, p. 151, fig. 186a.

- Pl. 1d. Clé du type IV (en bronze) du Musée Le Secq des Tournelles de Rouen. D'après C. VAUDOUR, *Catalogue du Musée Le Secq des Tournelles*, II, Rouen, 1980, p. 14, fig. 49.
- Pl. 1e. Clé du type V (en bronze), de Virelles, des M.R.A.H. de Bruxelles. Ancien Inv. 1464. Cfr. A. DE LOË, *op. cit.*, p. 231. (Photo de l'auteur)

1b



1e



Les plus beaux cadenas, du point de vue esthétique, appartiennent à la première catégorie. C'est là que l'on trouve des cadenas à couvercle figurant des têtes de bélier, mais surtout des têtes humaines (fig. 9). Ces visages, tous masculins, seraient à rapprocher des masques de théâtre, et leurs yeux très expressifs auraient un pouvoir apotropaïque. Le couvercle arrière de ces cadenas est, quant à lui, finement gravé : les incisions représenteraient des enclos, des maisons à protéger d'une effraction éventuelle³⁹.

Notre étude — comprenant à la fois une typologie et une méthodologie descriptive — a abouti à la constatation suivante : la beauté et le raffinement atteints par la majorité des spécimens d'huissierie romaine ont fait place, à l'époque où nous vivons, à une recherche intense poursuivie en matière de sûreté et à un perfectionnement des clés et des mécanismes actuels. Mais la diversité des types et des variantes, rencontrée tant parmi les clés que les serrures romaines, n'est-elle pas déjà en soi un gage de sécurité ?

³⁹ H. SCHÖNBERGER, *op. cit.*, pp. 81 à 94. À propos du caractère apotropaïque de ces cadenas, voir plus spécialement les pages 89 à 91.

À PROPOS DU RETABLE DES SAINTS CRÉPIN ET CRÉPINIEN. LES DEUX VOLETS MÉCONNUS DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MOSCOU

D. DE VOS

La publication du volume du « Corpus » des Primitifs flamands consacré aux musées de Pologne a permis de clarifier certains des problèmes stylistiques et iconographiques posés par un important retable flamand, sans doute bruxellois, dont le panneau central appartient au Musée National de Varsovie¹. Ce retable, qui remonte à la première décennie du XVI^e siècle, évoque la Légende des saints Crépin et Crépinien (fig. 1). Białostocki, l'auteur du volume du « Corpus », a fort justement établi un rapport avec le volet droit d'un autre retable bruxellois, le Triptyque des Miracles². Il est clair, en effet, que le panneau avec la Résurrection de Lazare est dû à la même main que le Retable des saints Crépin et Crépinien. Les deux œuvres figurèrent en 1969, à Bruges, à l'exposition des « Primitifs flamands anonymes ». Leur confrontation directe confirma la validité du rapprochement opéré par Białostocki.

À la même exposition, on pouvait voir aussi plusieurs œuvres du Maître de la Légende de sainte Barbe, un autre peintre bruxellois. Ces œuvres invitaient à de nouveaux rapprochements. Il apparut clairement, en effet, que le Maître des saints Crépin et Crépinien et le Maître de la Légende de sainte Barbe

* (Traduit du néerlandais par Didier Martens)

¹ J. BIAŁOSTOCKI, *Les musées de Pologne (Gdańsk, Kraków, Warszawa)* (= *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle*, 9), Bruxelles, 1966, pp. 1-16.

² Ce triptyque a depuis lors fait l'objet d'une notice dans un autre volume du « Corpus » : U. HOFF/M. DAVIES, *The National Gallery of Victoria, Melbourne* (= *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle*, 12), Bruxelles, 1971, pp. 1-28 et d'un article récent de C. PÉRIER-D'ETEREN, *Contribution to the Study of the Triptych with the Miracles of Christ: The Marriage at Cana*, dans : *The Art Bulletin of Victoria*, 1990, 31, pp. 2-19 (Première partie).

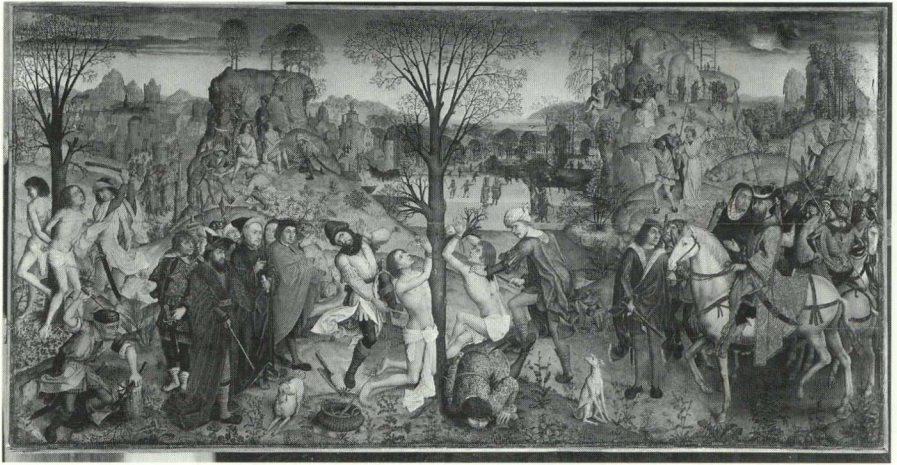


Fig. 1. Maître des saints Crépin et Crépinien, *Retable du martyre des saints Crépin et Crépinien*, panneau central, Varsovie, Musée national. (Copyright, ACL, Bruxelles)

offraient de nombreux points de contact. Qui plus est, il existait même une quasi-identité de style entre certaines œuvres reprises dans le catalogue peu homogène de ce dernier et le retable partagé entre Varsovie et Bruxelles. On put ainsi constater que les meilleures parties du cycle éponyme du Maître de la Légende de sainte Barbe, scindé entre Bruxelles et Bruges, présentaient de surprenantes affinités avec les peintures du groupe Varsovie-Melbourne et qu'il en allait de même avec une partie du Retable de Job du Musée Wallraf-Richartz de Cologne, une œuvre que l'on donne traditionnellement à ce peintre, bien que d'autres mains encore y soient reconnaissables³.

³ Les notes que je pris en 1969 au sujet de ce retable rencontrent de manière étonnante les observations publiées par Nicole Reynaud et Jacques Foucart dans leur compte rendu de l'exposition (*Primitifs flamands anonymes*, dans : *Revue de l'Art*, 8, 1970, pp. 68-69). Comme ces derniers, j'estimais qu'il fallait partager entre deux mains de niveau inégal le groupe d'œuvres traditionnellement attribué au Maître de la Légende de sainte Barbe. À la meilleure de ces deux mains, je proposais de donner une partie du Retable de Job ainsi que des œuvres comme la Légende de saint Géry (La Haye-Dublin). Le groupe Varsovie-Melbourne est très proche, de sorte qu'on pourrait presque envisager une attribution commune. Néanmoins, ce groupe me semble se caractériser par un style plus virtuose, un modelé plus riche, une technique plus incisive et une plus grande sensibilité. Dans l'œuvre éponyme du Maître de la Légende de sainte Barbe (Bruges-Bruxelles), qu'ils proposaient d'attribuer à la plus faible des deux mains, Nicole Reynaud et Jacques Foucart affirmaient ne pouvoir reconnaître ni le style du Maître des saints Crépin et Crépinien, ni celui des panneaux de saint Géry. La restauration du fragment de l'œuvre éponyme conservé à Bruxelles a permis d'apporter une solution vraisemblable à ce problème. Régine Guislain-Wittermann (*L'œuvre-clé du Maître de la Légende de sainte Barbe*, dans : *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine artistique*, 17, 1978-1979, pp. 89-105) a montré, selon moi de manière convaincante, que deux personnalités de niveau différent s'étaient partagé le travail. La première, moins talentueuse, correspond au premier groupe créé par Nicole Reynaud et Jacques Foucart, la seconde est, à mon avis, celle du Maître des saints Crépin et Crépinien.

Il n'entre pas dans les visées de l'auteur de cet article d'analyser plus en détail cet ensemble de tableaux, ni d'en discuter l'homogénéité, les affinités et les ramifications⁴. Je souhaiterais plutôt présenter deux tableaux que j'ai découverts à Moscou il y a déjà un certain temps. Ceux-ci firent partie du Retable des saints Crépin et Crépinien, bien qu'ils n'aient jamais été mentionnés dans les études qui lui furent consacrées⁵. Dans le volume du « Corpus » susmentionné, Białostocki avait attiré l'attention sur deux autres tableaux de format vertical qui se trouvaient alors dans une collection privée parisienne. De par leur thème et leurs dimensions, ils avaient dû constituer le double volet droit du panneau de Varsovie (fig. 2). Ces deux tableaux furent acquis par le Musée Communal de Bruxelles. Comme l'indique une inscription au verso, ils furent transposés sur toile à Saint-Pétersbourg en 1860 par un certain G. Wilcken⁶. La surface picturale est usée. Quant au double volet gauche qui complétait aussi le panneau de Varsovie, il n'a toujours pas été retrouvé.

Lors d'une visite au Musée Pouchkine de Moscou, en 1977, à l'occasion d'un congrès de l'ICOM, j'eus l'attention attirée par deux tableaux qui, de prime abord, présentaient les mêmes caractéristiques de style que le Retable des saints Crépin et Crépinien, et dont les dimensions me paraissaient correspondre à celles des volets de Bruxelles⁷ (figg. 3-7). Cette impression put être confirmée par un examen approfondi des tableaux de Moscou, lequel démontra que ceux-ci n'étaient rien d'autre que le revers scié du double volet droit du polyptyque fragmentaire. Outre les parentés stylistiques, ce sont surtout les analogies matérielles et thématiques qui permettent d'assurer que les volets de Bruxelles et de Moscou formaient bien jadis un seul et unique ensemble.

Une inscription au revers des tableaux de Moscou indique d'ailleurs qu'ils furent eux aussi transposés de bois sur toile en 1860, à Saint-Pétersbourg, par G. Wilcken. Les châssis utilisés à cette occasion mesurent 97,8 × 39,2 cm, ce qui correspond aux dimensions intérieures des volets de Bruxelles (97 × 38 et 97 × 37,6 cm, en tenant compte du recouvrement par le cadre actuel⁸). Sur les volets de Moscou, les barbes sont encore visibles des quatre côtés, ainsi que la jointure verticale séparant les deux planches dont chacun des panneaux était constitué. À Bruxelles aussi, cette jointure demeure visible même si, sur le volet gauche, suite à la transposition sur toile, elle est devenue moins facilement reconnaissable et présente un tracé irrégulier.

⁴ Catheline Périer-D'Ieteren a consacré une étude à ce sujet (à paraître dans le *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* (= *Mélanges H. Pauwels*) sous le titre *Le Retable du martyr des saints Crépin et Crépinien et le Maître de la Légende de Sainte Barbe*).

⁵ La découverte a été depuis lors mentionnée par N. NICOULINE, *Fifteenth and Sixteenth Century Netherlandish Paintings in Soviet Museums*, Saint-Pétersbourg, 1987, nos 43-45 (avec pl. en couleur).

⁶ On peut lire: St-Petersburg 1860 Transportée de bois sur toile par G. Wilcken.

⁷ Je remercie Madame Xenia Egorova pour l'opportunité qu'elle m'a offerte d'étudier les deux tableaux et pour les documents photographiques qu'elle m'a envoyés.

⁸ Je remercie Catheline Périer-D'Ieteren d'avoir bien voulu mesurer les tableaux de Bruxelles et Madame Egorova ceux de Moscou.

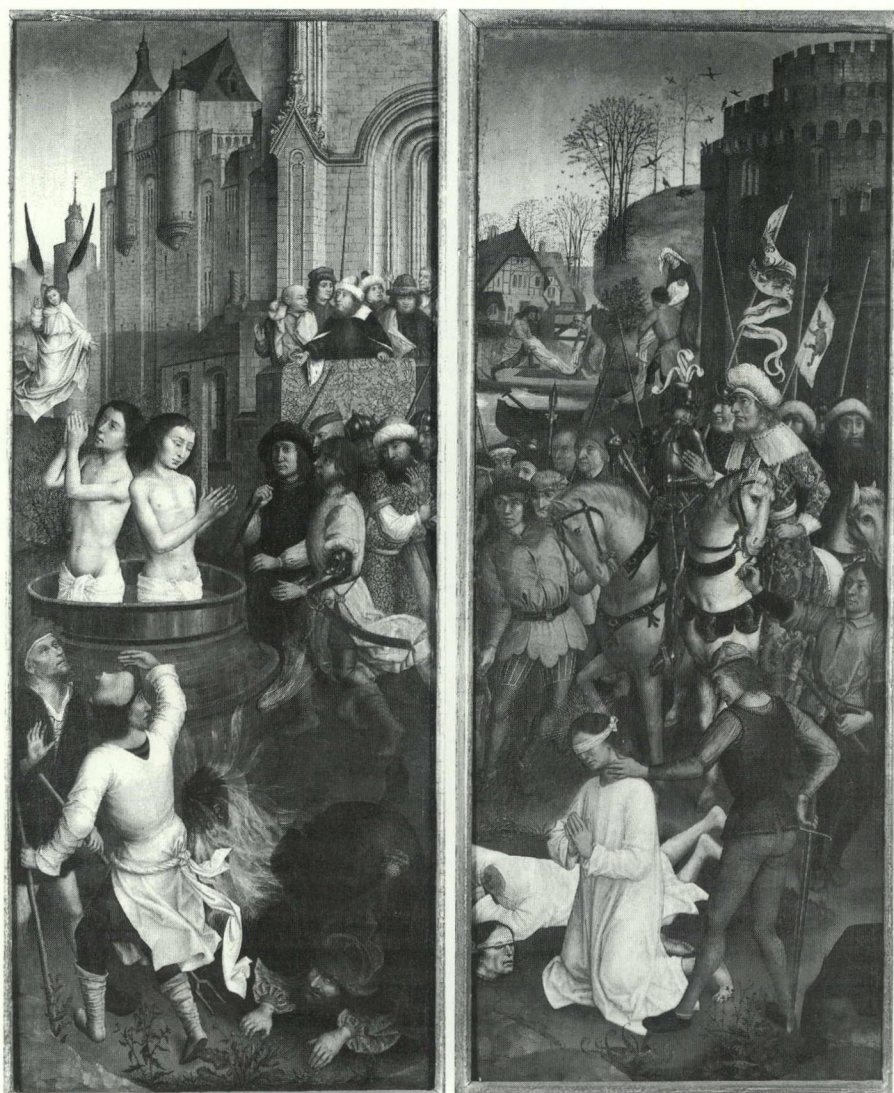


Fig. 2. Maître des saints Crépin et Crépinien. *Retable du martyre des saints Crépin et Crépinien*, faces des volets droits, ensemble. Bruxelles, Musée Communal. (Copyright, ACL, Bruxelles)

La jointure visible sur le volet gauche de Moscou et sur le volet droit de Bruxelles est à peu près parallèle aux bords verticaux (à Bruxelles, la largeur des planches, aussi bien en haut qu'en bas, est de 18,1 et de 19,5 cm; à Moscou, elle n'a pu être déterminée). La jointure du volet droit de Moscou et du volet gauche de Bruxelles est oblique. À Moscou, la planche de gauche est plus large en haut (environ 20 cm) qu'en bas (18,7 cm), tandis que la planche de



Fig. 3. Même retable. Revers des volets droits, ensemble. Moscou, Musée des Beaux-Arts Pouchkine. (Photos du Musée)

droite est plus étroite en haut (19,2 cm) qu'en bas (20 cm). À Bruxelles, c'est exactement l'inverse (en haut : 18,5 contre 19,3 ; en bas : environ 19,5 contre 18,7 cm). À condition de prendre en compte la valeur relative de ces mesures (vu le mauvais état des tableaux), on peut dire qu'elles s'accordent parfaitement avec ma proposition de voir dans le volet gauche de Moscou le revers du volet droit de Bruxelles et dans le volet droit de Moscou le revers du volet gauche de Bruxelles. De toute façon, même si ces indices matériels ne suffi-

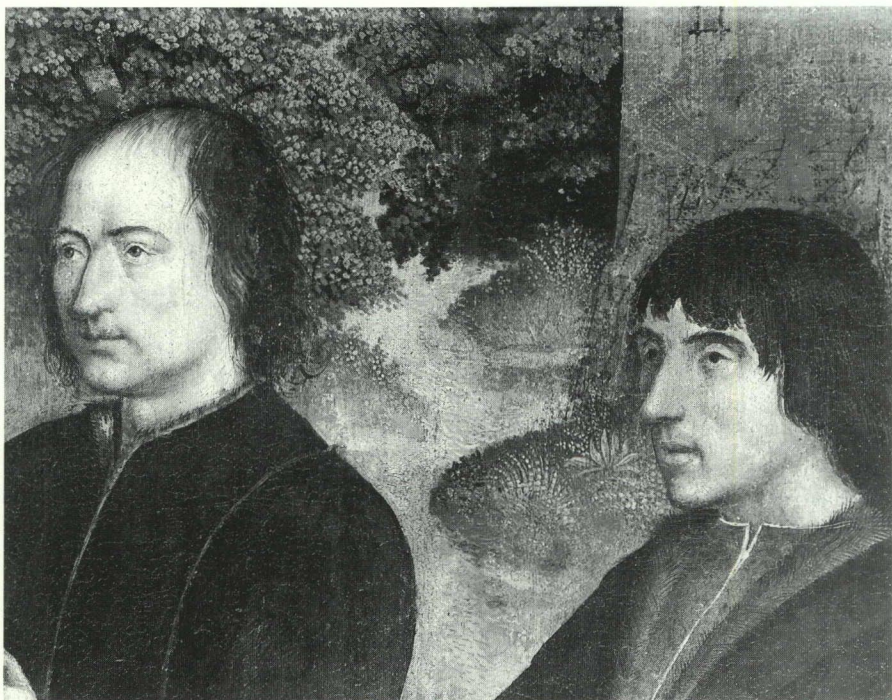


Fig. 4. Même retable. Revers des volets droits. (Photo du Musée Pouchkine)

saient pas à emporter la conviction, la position des donateurs, qui suggère clairement que les volets de Moscou se trouvaient à droite du panneau dormant, constitue un argument décisif en faveur de la reconstitution que j'avance : les volets de Bruxelles, en effet, se trouvaient eux aussi à droite du panneau dormant.

Le premier volet de Moscou représente un saint dans une sorte de loggia ou d'édicule donnant sur le jardin d'un château, visible à l'arrière-plan. Revêtu d'un costume de brocart à fils d'or et d'un grand manteau rouge garance qui lui couvre les épaules, il porte un béret noir sur la tête. Celle-ci est enserrée par une auréole dorée, constituée d'un double cercle. Le saint a été pourvu de deux attributs : une épée et un grattoir en forme de hachette. Il occupe visiblement la moitié droite de l'édicule et tourne la tête vers une ouverture latérale, située à droite.

Sur le second volet apparaissent deux donateurs en prière. Agenouillés à même le sol sur un fond de pelouse, ils sont tournés vers la gauche. Derrière eux, on distingue de nombreux arbres et une construction fortifiée. La présence des deux donateurs explique l'orientation latérale de la figure du saint. Ils sont revêtus d'une longue robe noire ; le personnage de l'avant-plan porte en outre une chemise rouge carmin et tient dans ses mains jointes un rosaire couleur corail.

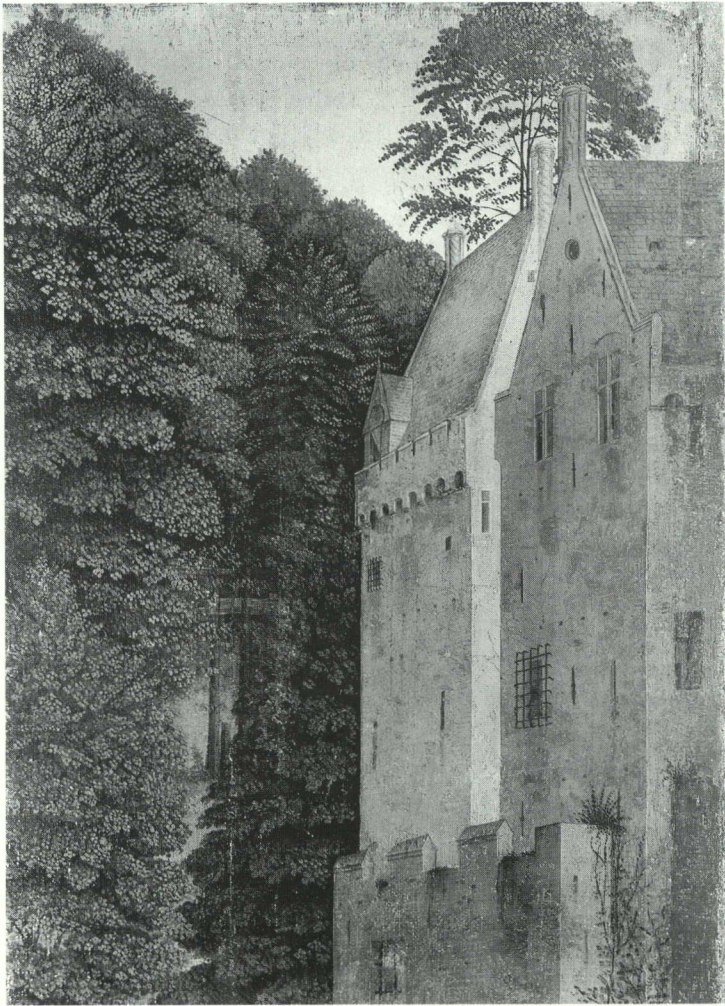


Fig. 5.
Même retable.
Détail, architec-
ture et plantes.
(Photo du Musée
Pouchkine)

À la hauteur de la cuisse gauche des deux figures a été cousu un blason doré orné d'un aigle bicéphale noir. Un bœuf en or est suspendu au blason, en pendentif. Le tout est entouré par un ruban doré qui dessine d'élégantes boucles et se termine par deux glands. Les donateurs arborent donc le typique habit de gilde décoré d'armoiries parlantes, cousues ou brodées⁹.

Ce que Białostocki avait pressenti peut être aujourd'hui confirmé de manière définitive : le Retable des saints Crépin et Crépinien est bien un retable de cor-

⁹ De manière analogue, les membres de la Gilde malinoise de saint Georges arboraient son emblème : l'arbalète. Voir la reproduction chez C. PÉRIER-D'ETEREN, *Le portrait d'un Seigneur de Bricquegny dû au Maître de la Gilde de saint Georges*, dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 40, 1971, p. 46, fig. 6.



Fig. 6. Détail.

poration. Il dut être commandé par une gilde de cordonniers ou de tanneurs. Le double volet gauche, aujourd'hui manquant, évoquait, du côté intérieur, le début de la Légende des saints Crépin et Crépinien. À l'extérieur, on apercevait certainement les deux autres Jurés de la gilde, agenouillés et tournés vers la droite, ainsi qu'une seconde figure de saint, installée dans la partie gauche de la loggia, avec la tête dirigée vers la gauche. En tout, il y avait donc quatre donateurs, deux Maîtres et deux Compagnons. Les deux saints n'étaient évidemment autres que Crépin et Crépinien, représentés avec l'instrument caractéristique de leur profession et l'épée par laquelle ils moururent¹⁰. Il me semble

¹⁰ Saint Crépin a été représenté de façon analogue au revers du volet gauche du Retable des Tanneurs de Pieter Claeissins conservé en l'église Notre-Dame de Bruges (cf. A. VANDEWALLE, *De Brugse schoenmakers en timmerlieden*, Bruges, 1985, p. 17). Parfois, les deux saints apparaissent dans l'exercice de leur métier. C'est notamment le cas des volets extérieurs du Baptême de saint Eustache de Pieter Pourbus du musée de Gouda sur lesquels on reconnaît Crépin et Crépinien en train de tanner des peaux (cf. P. HUVENTE, *Pieter Pourbus 1524-1584*, Bruges, 1984, p. 191).

Fig. 7. Détail.



assez clair que le pendentif en forme de bœuf ne peut que faire référence à un métier du cuir, telle la cordonnerie ou la tannerie¹¹.

Même si, comme je l'avais annoncé, il n'entre pas dans mes intentions d'analyser dans le détail le profil stylistique du Maître des saints Crépin et Crépinien, j'aimerais toutefois attirer l'attention sur certaines caractéristiques frappantes des volets de Moscou. Il y a tout d'abord le paysage et les constructions qui sont rendus avec le même soin et la même science que sur le volet droit de Melbourne (avers et revers) et sur les scènes de la Vie des saints Crépin et Crépinien. La remarquable maîtrise qui se manifeste dans la palette nuancée, dans la représentation précise du feuillage, dans la perspective correctement dessinée des architectures et dans l'étonnante attention portée au monde végétal contraste nettement avec le décor de théâtre rappelant la miniature que l'on

¹¹ Madame Anne-Marie Bonenfant-Feytmans a entrepris à ce sujet des recherches dans les archives bruxelloises. Voir son article dans le présent volume.

rencontre sur toutes les peintures du groupe de sainte Barbe. Si on ajoute le fait que, tant sur le Retable des saints Crépin et Crépinien que sur la Résurrection de Lazare de Melbourne, les figures présentent un modelé subtil inspiré de van der Goes, avec des reflets parfois argentés dans les lumières des carnations et une mise en évidence expressive des traits du visage, il me semble clair que le niveau du Maître des saints Crépin et Crépinien se situe à tous égards au-dessus de celui du groupe de sainte Barbe¹². Seule, en fait, la main A reconnue par Régine Guislain-Wittermann¹³ dans la Légende de sainte Barbe offre un profil stylistique et typologique analogue¹⁴.

Bien que les figures des donateurs, à Moscou, aient souffert lors de leur transposition sur toile, elles possèdent encore une certaine douceur de modelé et un clair-obscur nuancé. Ces traits caractéristiques suggèrent qu'elles sont dues à la même main que le reste du retable. Il en va de même du paysage. Quant à la figure du saint, il est difficile d'en dire grand-chose, vu son très mauvais état de conservation. On remarquera toutefois que la main droite présente, semble-t-il, des qualités de modelé comparables à celles des donateurs.

¹² Dans le second groupe créé par Nicole Reynaud et Jacques Foucart, qui comporte notamment le Retable de Job, les types faciaux sont également plus durs et plus caricaturaux, tandis que le style a quelque chose de plus gracile que sur le Retable des saints Crépin et Crépinien. En outre, il n'y a plus guère trace d'une influence de van der Goes, si frappante chez le Maître des saints Crépin et Crépinien.

¹³ Voir note 3.

¹⁴ En résumé, je propose de corriger le classement opéré par Nicole Reynaud et Jacques Foucart, en distinguant :

- A. un premier groupe constitué par la main A de la Légende de sainte Barbe (Guislain-Wittermann), la Légende des saints Crépin et Crépinien et la Résurrection de Lazare ;
- B. un deuxième groupe comportant les meilleures œuvres traditionnellement attribuées au Maître de la Légende de sainte Barbe, dont notamment une partie du Retable de Job ;
- C. un troisième groupe, plus faible (le premier groupe de Reynaud-Foucart), correspondant à la main B de la Légende de sainte Barbe.

Il faudrait toutefois réexaminer le problème plus en détail. Pour les reproductions des différentes œuvres citées, on voudra bien se reporter à M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, IV. Hugo van de Goes*, Bruxelles-Leyde, 1969.

AERT VAN DEN BOSSCHE
PEINTRE DU POLYPTYQUE DES SAINTS CRÉPIN
ET CRÉPINIEN

A.-M. BONENFANT-FEYTMANS

L'analyse de ce polyptyque, considéré comme anonyme dans le volume consacré à la Pologne publié en 1966 par le Centre international de recherches « Primitifs flamands », a permis, en identifiant son iconographie, une approche plus précise de sa signification historique¹. Jusqu'alors, on y voyait tantôt une scène de martyre, tantôt un « martyr des dix mille ». Sans aucun doute possible, grâce à l'identification du sujet par N. Veronee-Verhaegen, c'est le déroulement très précis du martyre des deux saints patrons des cordonniers. La source? Les *Vitae* de ces deux saints. Elles sont nombreuses, des manuscrits français ou des Pays-Bas de bibliothèques ecclésiastiques. Seul un très beau manuscrit du XII^e siècle provenant de l'abbaye de Grimberghe, aujourd'hui dans la bibliothèque des Bollandistes, montre que les martyrs de Soissons étaient vénéérés aussi en Brabant. On s'est donc reporté à l'édition de 1870 des *Acta Sanctorum*².

Sur le plan stylistique, les conclusions du *Corpus* restèrent plus nuancées. N'écartant pas entièrement des influences diverses, elles mettaient cependant l'accent sur des rapports étroits avec des œuvres attribuées à l'école bruxelloise de Roger de la Pasture-Van der Weyden. C'est ce qui me poussa à ouvrir les archives de la corporation bruxelloise des cordonniers. Rapidement, j'y repérai des mentions d'un tableau important dans le compte de 1490. Malheureu-

¹ J. BIAŁOSTOCKI, *Les musées de Pologne (Gdańsk, Kraków, Warszawa)* dans *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle*, 9, Bruxelles, 1966, pp. 1-15; voir aussi *Primitifs flamands anonymes. Catalogue avec supplément scientifique* de l'exposition de Bruges (juin-septembre 1969) n° 47 et 47bis. Notice par D. De Vos et supplément scientifique par J. Białostocki p. 242-243.

² *Acta Sanctorum*, Octobre, 25, t. XI, (Bruxelles, 1870) pp. 535-537.



Fig. 1.
Janne Van den Bossche.
Les jurés des cordonniers
de Bruxelles.

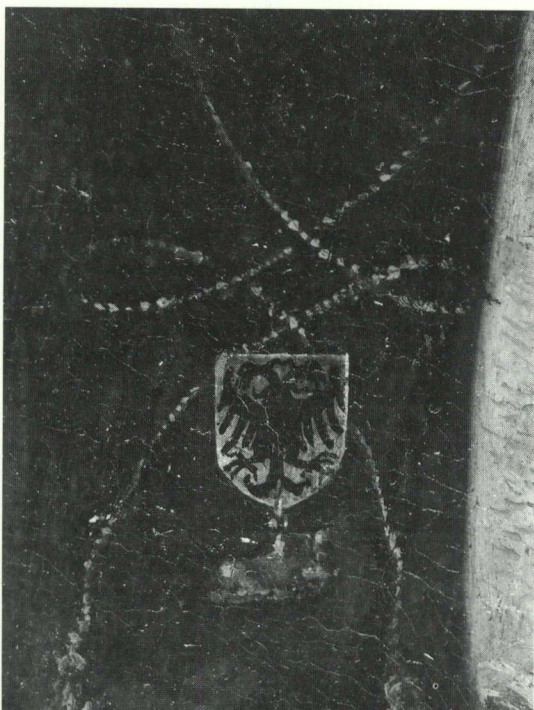


Fig. 2.
Agrandissement de la bourse des
jurés des cordonniers.

sement, aucun détail, ni sur le panneau central, ni sur les deux volets alors connus se trouvant dans une collection parisienne (entrés depuis au Musée communal de la Ville de Bruxelles), ne permettait de prouver que ces textes concernaient le polyptyque³. D'autre part, il était vain de chercher la solution dans d'autres directions. Dès lors, l'enquête annoncée dans le *Corpus* tourna court. La découverte par M. Dirk De Vos, au Musée Pouchkine à Moscou, des revers des deux volets devait donner un nouvel élan aux recherches. L'un de ces volets (fig. 1) représente deux personnages agenouillés dans la position traditionnelle que l'iconographie réserve aux donateurs. Sur la hanche gauche, ils portent une grande bourse historiée⁴ au centre de laquelle figure un écu, avec pendentif, représentant une aigle bicéphale. Cet écu est entouré d'un lacs d'amour dont les bouts se terminent en guise de glands par une dépouille d'animal (fig. 2).

L'aigle bicéphale suggère l'emblème des empereurs germaniques, même si la couronne qui la surmonte est remplacée ici par un motif décoratif sans signification héraldique. Un tel emblème est-il admissible si les textes de 1490 se rapportent au polyptyque? À cette date, en effet, aucun lien n'existe entre l'Empire et le Brabant. Ce n'est qu'à partir du 23 octobre 1520 que l'élection de Charles-Quint à Aix-la-Chapelle crée un rapprochement dynastique. Dès lors, dans l'iconographie plus spécialement bruxelloise, les armoiries impériales vont se multiplier. Doit-on reporter au premier quart du XVI^e siècle la composition du polyptyque? Des raisons stylistiques s'y opposent. D'où un déséquilibre dans la compréhension totale de l'œuvre sans une mise au point nécessaire. Quelques précisions d'histoire politique appuyées sur des données héraldiques fournissent une base de départ.

En 1485 débuta une période très dure pour Bruxelles qui s'était jointe à la révolte des villes flamandes contre Maximilien d'Autriche, devenu, par le décès de Marie de Bourgogne le 27 mars 1482, tuteur de son fils Philippe âgé de quatre ans. De quels emblèmes Maximilien fera-t-il usage dans ces états plus ou moins pacifiés? En 1485, en Brabant comme en Flandre, un sceau nouveau est gravé, type équestre à double effigie, l'une au type de guerre (Maximilien), l'autre au type de chasse (Philippe). Le jeune prince est alors âgé de sept ans. La légende les dit tous deux archiducs d'Autriche, ducs de Bourgogne, Lotharingie, Brabant, etc. Sur le contre-sceau, la légende *Sigillum Ordinatum in Brabantia* entoure un écu se composant d'un écartelé au 1 et 4 aux armes de Tyrol-Autriche, au 2 et 3 Bourgogne ancienne et moderne et Brabant; en cœur,

³ Les deux volets entrés en 1977 au musée communal de Bruxelles ont été reproduits en 1979 dans *Bruxelles. Croissance d'une Capitale*, publié sous la direction de Jean Stengers, p. 94-95. Ils sont accompagnés d'une légende, assortie de plusieurs conditionnels, dont la provenance n'est pas indiquée.

⁴ Les *Acta Sanctorum*, *op. cit.*, *Annotata* p. 538 signalent au sujet de la bourse ou du sac (*saccus*) des cordonniers, deux locutions françaises (*gallice*): porter ou perdre son Saint-Crépin, c'est-à-dire porter ou perdre le sac (ou la besace) dans lequel les cordonniers ambulants portaient les instruments de leur métier. La bourse serait-elle déjà au XV^e siècle un symbole d'un passé assez proche? Sur le sens de *saccus*, W. MAIGNE D'ARNIS, *Lexicon manuale*, col. 1969, et THEIL, *Nouveau dictionnaire latin-français*. 1852, qui ajoute celui de besace de mendiant.



Fig. 3. Sceau de Maximilien et Philippe le Beau (1485). O. VREDIUS, *Sigilla Comitum Flandriae*.

parti écus de Flandre et Tyrol (fig. 3)⁵. À cette date, donc, pas d'aigle impériale en Brabant. Il en sera encore de même lorsque l'année suivante, le 9 avril 1486, Maximilien est élu roi des Romains. Dès lors, il porte d'or à l'aigle monacéphale de sable, en cœur l'écu d'Autriche, de gueules à la fasce d'argent

⁵ O. VREDIUS, *Sigilla Comitum Flandriae*, Bruges, 1673, p. 115; O. POSSE, *Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige*, t. III, Dresde, 1912, pl. 4, n° 1 et 2. Faute d'étude récente sur la question, j'ai dû recourir à M. René Laurent, chef de section aux Archives générales du Royaume, qui avec son obligeance coutumière m'a communiqué l'état de ses recherches personnelles. Je l'en remercie vivement.

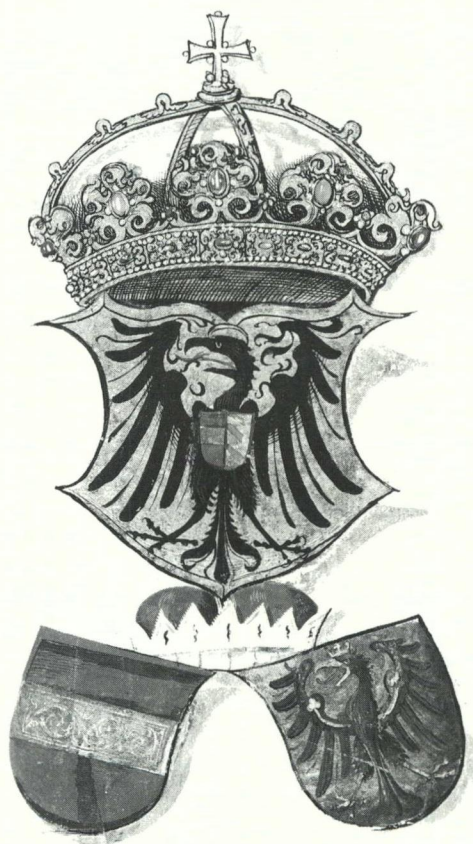


Fig. 4. Armoiries de Maximilien, roi des Romains. Bibliothèque royale, Manuscrits.

(fig. 4)⁶. Ces armoiries seront celles du nouveau roi vingt-deux ans durant, jusqu'à son élection comme empereur le 10 février 1508⁷. Aussi bien du vivant de l'empereur Frédéric III qu'après son décès (19 août 1494), l'aigle impériale n'a pas sa place dans les actes officiels de nos régions. Quand une décision est prise *per regem in consilio*, l'intitulé de l'expédition est rédigé sous la forme : *De par le roy des Romains et Philippe son fils, archiducs d'Autrice, ducs de Bourgoingne, de Brabant*, etc. (8 janvier 1489 n.s.)⁸. Officiellement, c'est lorsqu'il agit conjointement avec son fils que Maximilien se qualifie de duc de Brabant.

⁶ Bibliothèque royale à Bruxelles, ms n° 7505. Voir Chr. VAN DEN BERGEN-PANTENS, *L'héraldique dans les manuscrits antérieurs à 1600*, Bruxelles, 1985, p. 61.

⁷ E. GRITZNER. *Symbole und Wappen des Alten deutschen Reiches*, dans *Leipziger Studien*, t. VIII, 1902, pp. 110 et suiv. — Sur l'ensemble des dates auxquelles il est fait référence ici voir E. STRUBBE et L. VOET, *De chronologie van de Middeleeuwen en de Moderne Tijden in de Nederlanden*, Anvers-Amsterdam, 1960.

⁸ L.P. GACHARD, *Lettres inédites de Maximilien d'Autriche, roi des Romains, sur les affaires des Pays-Bas*, Deuxième partie, 1489-1508, Bruxelles-Gand-Leipzig, 1852.

La masse populaire réagit-elle de la même façon ? La longue tutelle exercée par ce prince le fit considérer dans certains cas comme duc de Brabant. On en voit une preuve dans l'*Historiologium Brabantinorum tam secularium principum quam religiosorum* du moine de Rouge-Cloître Jean Gielemans⁹. Il venait de fonder la chapelle de Notre-Dame de Bonne Odeur (Welriekende) et espérait que Maximilien en pose la première pierre. Son travail d'historiographe, interrompu par la mort le 8 mai 1487, est révélateur de cette optique, ce qu'a compris le dernier historiographe de Jean Gielemans lui-même, Fr. Unterkirchen, dans l'article qu'il intitule *Maximilian I « dux Brabantinorum »*¹⁰. Dans le même ordre d'idées, on peut citer un passage du compte des cordonniers de 1485, énumérant les frais auxquels le métier eut à faire face, *doen men onsen coeninc innehaelde*. Ce roi ne peut être que Maximilien, devenu roi des Romains le 9 avril 1486¹¹. Ce compte fut évidemment établi l'année suivante. Visiblement les cordonniers eux aussi espéraient des avantages, en l'espèce l'accroissement de leur autorité au sein de leur métier. Ils l'obtinrent du magistrat, quatre ans plus tard, par une ordonnance leur donnant de nouveaux statuts confirmés le 4 novembre 1490 par le lieutenant de l'ammann représentant l'autorité supérieure : celle du tuteur de leur duc. C'est alors qu'ils adoptèrent de nouvelles armoiries, l'aigle du roi des Romains. De telles vues devaient convenir à Maximilien qui n'avait peut-être pas oublié la vieille chimère tendant à ériger les Etats bourguignons en royaume¹².

L'aigle bicéphale que l'on voit aujourd'hui sur le polyptyque est donc incompatible avec le contexte historique. Or, déjà le panneau principal révèle des usures et des retouches, voire des dégâts¹³. À fortiori les volets, sciés et transposés sur toile ont dû, eux aussi, subir un sort analogue. D'autre part, des surpeints seraient à écarter¹⁴. Reste le recours à l'héraldique corporative, domaine bien peu exploré.

Pour Bruxelles, l'information est particulièrement rare, souvent douteuse ou fausse. On est bien loin de posséder, comme c'est le cas de la Suisse, des manuscrits ou des vitraux médiévaux constituant un point de départ crédible :

⁹ Cet ouvrage, que A. WAUTERS, *Histoire des Environs de Bruxelles* (t. III, Bruxelles, 1855, p. 356 n.1) considérait comme perdu, se trouve à la bibliothèque de Vienne ms 12710 (*Analecta Bollandiana*, t. XIV, 1893 p. 5); il fut aussi imprimé à Mayence en incunable. La notice de la *Biographie Nationale* t. VII, 1880-1883 col. 758, s. v° Gillemans (Jean) est évidemment dépassée.

¹⁰ Fr. UNTERKIRCHEN, Maximilian I « Dux Brabantinorum ». Ein Historiologium Brabantinorum des Johannes Gielemans, dans *Litterae textuales. Texts and Manuscripts presented to G.I. Lieftinck*, t. II, 1972, pp. 56-69.

¹¹ Archives générales du Royaume (AGR), Corps de Métiers et Serments du Brabant, n° 514.

¹² M. ARNOULD, L'empereur Maximilien songea-t-il à ériger les Pays-Bas en royaume ? dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1936, n° 3.

¹³ *Corpus*, op. cit., p. 1.

¹⁴ À ma demande, le personnel scientifique du musée Pouchkine à Moscou a été contacté, par l'intermédiaire du Professeur Jean Blankoff lors de son récent voyage à Moscou. À l'un et à l'autre vont mes sincères remerciements. Suite à ce nouvel examen, il n'y aurait aucun surpeint. Le peintre aurait-il été ignorant des subtilités héraldiques ?



Cordonniers.

Fig. 5. Armoiries erronées des Cordonniers de Bruxelles. A. HENNE et A. WAUTERS, *Histoire de la Ville de Bruxelles*.

d'une manière générale, les armoiries corporatives y sont parlantes, mais il s'en trouve aussi accompagnées d'emblèmes princiers ou seigneuriaux¹⁵.

Serait-ce le cas de celles des cordonniers de Bruxelles à partir de 1490? Faute de mieux, il nous faut partir de l'*Histoire de la ville de Bruxelles* de A. Henne et A. Wauters de 1845¹⁶. Ces armoiries y sont de gueules à une aigle bicéphale de sable surmontée de la couronne impériale, portant en cœur l'écu d'Autriche à fasce d'argent (fig. 5). Observons tout d'abord que jamais en héraldique, à la différence de l'aigle monocéphale du roi des Romains, l'aigle impériale n'est chargée du symbole d'une principauté. Où Wauters a-t-il découvert cette représentation? On la trouve, à peu de choses près, dans un petit volume dû au baron J.B. van der Dussen qui, dix ans plus tard, enlumina à l'aquarelle toutes les armoiries de la Belgique et de Bruxelles¹⁷. Peut-être tous deux doivent-ils leur information à un manuscrit du Conseil supérieur de la Noblesse. Pour la Flandre, on connaît l'existence d'armoriaux de corporations du XVI^e siècle conservés, encore au début du siècle, dans les bibliothèques de Gotha et de Munich¹⁸. Est-ce à l'un d'eux que s'apparente celui qui fut, au milieu du XIX^e siècle, en la possession d'un amateur gantois, Félix de Vigne¹⁹? Cet

¹⁵ D.L. GALBREATH et JÉQUIER, *Manuel du Blason*, Lausanne, 1977, p. 47. Je dois beaucoup dans ce domaine à la compétence de M^{me} Van den Bergen-Pantens à laquelle vont tous mes remerciements.

¹⁶ T. II. Bruxelles, 1845, pl. IV précédant la p. 265. Reproduit dans l'édition illustrée, 1975, t. 2., p. 450.

¹⁷ J.B. VAN DER DUSSEN, *Album héraldique contenant les armoiries de la Belgique, de la ville de Bruxelles, de tous les métiers et des sociétés de jeu de cette capitale*, 19 folios non numérotés (Ch. PERGAMENI, *Les archives historiques de la Ville de Bruxelles*, n^o 3498).

¹⁸ Par exemple celui de Pierre De Keyser de 1524 ou celui de 1562 (*Codex iconographicus 2657* de la bibliothèque de Munich): P. BERGMANS, *Armorial de Flandre du XVI^e siècle: familles et communes flamandes et métiers gantois*, publication de la commission des Monuments et des Sites de Gand, 1919. Renseignements dus à Chr. Van den Bergen que je remercie très vivement.

¹⁹ F. de VIGNE, *Mœurs et usages des corporations de métiers de Belgique et du Nord de la France*, Gand, 1857.

Cordonniers.



Fig. 6. Armoiries des Cordonniers de Bruxelles (XVI^e siècle). F. DE VIGNE, *Mœurs et Usages des Corporations de Métiers*.

armorial comprend aussi des armoiries de corporations bruxelloises dont celles des cordonniers. Elles y diffèrent de tout ce que l'on a vu jusqu'ici puisqu'elles sont parlantes (fig. 6) : une bottine basse (ou un soulier fermé) de la forme dite à la poulaine ; au canton dextre du chef, une aigle bicéphale. Faut-il s'en étonner sur un manuscrit du XVI^e siècle ?

La mode de la chaussure pointue, apparue au XV^e siècle dans les classes aisées, connut son apogée vers 1460-1470. Viennent alors, à la fin du siècle, des chaussures à bouts ronds, bientôt renflés en spatules²⁰. Le polyptyque présente à cet égard un échantillonnage étonnant : bottes drapées ou non, à mi-jambes, basses ou hautes, souvent pourvues de revers, parfois à patins. Toutes sont à bouts arrondis. Le groupe des juges montre une nouveauté : une sorte de galoche renflée du bout et à crevées. Dans ce même groupe, on remarque une botte très particulière dont la pointe se replie sur elle-même²¹ ; serait-ce la caricature d'un modèle périmé, peut-être porté encore dans les classes aisées ? Cela en dit long : que l'emblème des cordonniers soit une chaussure démodée, telle que la reproduit ce manuscrit publié par Félix de Vigne, devait manquer singulièrement de prestige aux yeux des jurés. Fut-il évincé comme l'espéraient ceux-ci ? Il ne semble pas.

On ne peut négliger en effet une dernière source d'information sur les armoiries des corporations bruxelloises : l'impressionnant défilé des métiers sur la Grand'Place, exécuté en 1615 pour l'archiduchesse Isabelle par Denis Van Alshoot. Plusieurs centaines de petits personnages marchent avec ordre dans des attitudes variées. Au décès d'Isabelle en 1633, l'original fut transporté en Espagne. Il est actuellement au Prado. Heureusement, avant son départ, une réplique en fut exécutée pour le château de Tervueren, aujourd'hui aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (n^o 170). L'ensemble, sans fantaisie, fait sévère, monotone, assez sombre, mais l'agrandissement photographique révèle

²⁰ C. ENLART, *Manuel d'archéologie française*, t. III : *Le costume* (Paris, 1916) pp. 269-270.

²¹ *Corpus*, *op. cit.*, pl. XII, XIII, XIV, XVIII.

une variété d'expressions et de visages qui font penser aux masques de James Ensor²². Haute d'1m24, large de 3m85, on y voit, en un long serpent se déroulant en cinq replis, des délégations des maîtres de toutes les corporations. Chacune d'elles est suivie d'un des jurés, reconnaissable à son collier fait de plaques d'argent tenues par des chaînes, qu'encadrent deux porteurs, en tabards tenant chacun une hampe surmontée du symbole du métier. Le nom de chacun d'eux est inscrit en un français parfois approximatif, qui diffère selon qu'il s'agit de l'original, de répliques ou de copies. Le nombre de maîtres et de compagnons composant le métier est noté avec précision. C'est ainsi que les « savatiers » ou « çavatiens », qui dans les archives de la corporation, sont désignés sous le nom de *oudschoenmakers*, sont 199 et les « cordouaniers » (*nieuw-schoenmakers* en flamand) qui les suivent sont 163²³ (fig. 7). Les emblèmes des premiers sont faits de deux statuette, très certainement les saints Crépin et Crépinien, aux socles desquelles s'accrochent des drapelets en forme d'écus, peut-être décorés d'un soulier (?) (fig. 8), hésitation à laquelle l'examen de l'original du Prado mettrait un terme, peut-être. Les seconds, eux, s'occupent des chaussures en cuirs fins, venus d'Espagne et du Maroc par Cordoue, comme le suggère le nom qu'ils adoptent. Leur emblème central surprend (fig. 9) : ce ne sont plus les vénérables saints protecteurs, mais un récipient en métal brillant dans lequel il faut voir le gobelet d'argent que leurs jurés étaient tenus d'offrir au métier à leur entrée en fonction²⁴, usage qui trouve sa confirmation dans les comptes. De part et d'autres de ces timbales, des drapelets historiés, eux aussi indéchiffrables. Qu'ils soient à une aigle n'est pas exclu, sans qu'on en ait la preuve formelle. Ces résultats seraient décevants si le tableau de Van Alsloot ne nous apportait un dernier élément.

Dans le domaine de la chaussure, entre la simple réparation des savetiers, lot des classes modestes et pauvres, et le soulier de luxe taillé dans des cuirs fins, il y a place pour la solide chaussure d'usage courant. Ceux qui la réalisent sont désignés sous les noms quelque peu écorchés de *Iabottiers et Souers* qu'il faut comprendre comme indiquant des bottiers et des fabricants de souliers. Leur matériau de base est le cuir du pays. Comme les savetiers, ils se rangent sous la bannière des saints traditionnels remontant à leur lointain passé, dont les statuette rituelle s'accompagnent de mignonnes évocations de leurs martyres (fig. 10). C'est là, très certainement, en plein XVII^e siècle, un rappel devenu traditionnel du *Mystère de saint Crespin et de saint Crespinien*, joué en 1458-1459 à Paris, signalé dans l'édition du *Corpus*. En un contraste un peu grinçant avec ces pieuses évocations, sont accrochées plus bas des dépouilles d'animaux. Cette fois encore, un texte éclaire ce détail tiré d'un compte des

²² Je ne sais assez remercier tous ceux et toutes celles qui, aussi bien aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles qu'à l'I.R.P.A., m'ont permis de pousser ces investigations jusque dans le détail. Plusieurs de ces macrophotographies ont été réalisées à cette occasion.

²³ Cet original est reproduit en couleur dans *La Grand'Place de Bruxelles* au chapitre rédigé par M. MARTENS, ouvrage collectif sous la direction de Marc Vokaer, Bruxelles, 1966, illustr. p. 111.

²⁴ Cartulaire des Cordonniers, f° 13, A.G.R., Métiers et Serments du Brabant, n° 506.



Fig. 7. D. VAN ALSLOOT, Défilé des Métiers à la Grand'Place: Les Savatiers et les Cordouaniers. Détail.

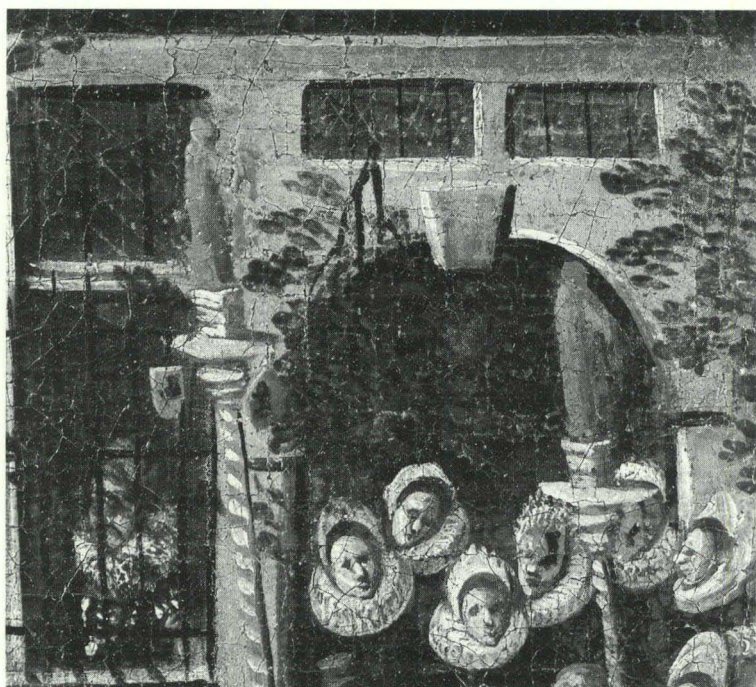


Fig. 8. D. VAN ALSLOOT, Défilé des Métiers. Emblème des Savatiers.



Fig. 9. D. VAN ALSLOOT, Défilé des Métiers. Emblème des Cordouaniers.

cordonniers de 1477. Parmi les dépenses est payée l'exécution d'un étendard ou d'une bannière (*banyer*) et de son enseigne (*staindaerd*) composé de *paertvellen*, des dépouilles de chevaux²⁵. Rapprochement significatif avec celles terminant les lacs d'amour des armoiries de 1490.

²⁵ A.G.R., Métiers et Serments, Compte de 1477, n° 514, f° 5, v° : *Item aen onse banyer die onsse ghesellen met hem hadden te maken*, V sc. VIII d. *Item aen onsen staindaert ons aengedeelt metten paertvelle*, III sc. IX d.



Fig. 10.
D. VAN ALSLOOT, Défilé des Métiers. Emblème des Bottiers.

On peut conclure de cette recherche d'héraldique corporative que les armoiries peintes sur les sacs des deux personnages représentés sur les volets appartiennent bien à l'organisation corporative de Bruxelles des « cordouaniers », englobant divers métiers de la chaussure. Fermement attachés à celui qui a confirmé leur réforme, ils arborent l'aigle impérial, en tout cas après 1520. Par contre, rien dans ces armoiries ne rappelle plus les anciens saints protecteurs, objets essentiels du tableau. Ce qui demande explication.

*
* *

À la base, une différence de structure. Les uns forment un métier dont l'existence est reconnue et sanctionnée par le magistrat urbain ; les autres constituent une confrérie à but charitable plus proche peut-être de certaines institutions ecclésiastiques, comme les Frères Mineurs. Aucune confrérie ne se voit d'ailleurs dans le défilé de la Grand'Place de 1615. Dans leur principe, des groupements de cette nature pourraient représenter la première forme d'association chez les artisans.

Les activités de la confrérie des saints Crépin et Crépinien sont bien connues, excellemment décrites par Guillaume Des Marez dans son *Organisation du travail à Bruxelles au XV^e siècle*²⁶ : secours dispensés à ses membres en cas de maladies, d'accidents, de funérailles.

En 1467, la confrérie des aléniers (elseneers), composée de maîtres et de compagnons mélangés, a voulu se donner une nouvelle réglementation²⁷. Pour en discuter, ses membres se réunirent dans un local significatif : le couvent des Frères Mineurs, en plein centre des activités artisanales et commerciales de la ville, près de l'église Saint-Nicolas et de la Grand'Place. Cette réorganisation se développa-t-elle à la satisfaction générale ? Certainement pas et notamment pas pour les cordouaniers. En 1489, en même temps qu'ils recevaient leurs nouveaux statuts, ils obtenaient l'autorisation de contrôler les recettes et dépenses des aléniers en incorporant leurs comptes aux leurs propres²⁸.

C'est dans ce climat de transformations et de réformes, plus ou moins acceptées, de rivalité entre métier et confrérie, entre partisans et opposants de Maximilien, que le polyptyque vit le jour.

Deux maîtres élus pour un an, les *Chrispiinsmeesters*, doivent rendre leurs comptes dans les six semaines qui suivent leur élection. Ce qu'ils firent. Pour la première fois leurs dépenses apparaissent dans le compte des cordonniers²⁹.

²⁶ G. DES MAREZ, *L'organisation du travail à Bruxelles au XV^e siècle*, Bruxelles, 1904, pp. 457, 458.

²⁷ *Ordonnantien van de Ambachten*, Archives de la Ville de Bruxelles, n° 1447, f° 80 v° - 82 v° et 85 v° - 87 v° : *van de ghesellen van der elseneers werckende onder dambacht van de nuwen schoenmakers* (22 février 1467 n.s.).

²⁸ Archives générales du Royaume à Bruxelles (= A.G.R.), Corps de métiers et serments du Brabant n° 506, Cartulaire, f° 13.

²⁹ *Ibid*, compte de 1490, n° 515 f°^{os} 8, 8 v° et 9.

Et ces dépenses sont surprenantes : les aléniers se sont engagés à réaliser à leurs frais un grand tableau, très onéreux. Les *Chrispiinsmeesters* de cette année sont désignés par leurs noms, ce qui est exceptionnel. Ce sont Joes de Block et Peeter Temmerman. Tous deux sont d'ailleurs maîtres dans la corporation des cordonniers.

Sous le titre *Dit sijn de costen van sinte Chrispijn* sont énumérés les engagements pris par la confrérie pour célébrer son attachement à ses patrons, sorte de défi aux cordonniers³⁰. Point par point, avec précision, apparaissent les stades successifs de la réalisation. Dès l'abord, ils frappent fort : Aert Van den Bossche, peintre, a été choisi. Une somme importante lui a été remise, de loin la plus élevée des dépenses de cette année, 6 livres. Les étapes suivantes lui sont comptées en supplément. Il eut à préparer un projet, une esquisse (*bewoerp*) lui rapportant 1 livre 10 sous. Cette esquisse fut soumise à l'approbation des « anciens », ceux ayant exercé précédemment des fonctions de jurés ; à la suite de quoi, un contrat (*commescap*) est conclu au cours d'une séance tenue dans la salle d'assemblée, qui entraîne une dépense de 5 sous : indemnités de présence ? frais de boissons ? Et où ? Chez les Frères Mineurs comme en 1467 ? Ce n'est pas exclu. Le point suivant concerne une copie que Aert Van den Bossche eut à exécuter, copie sommaire sans doute puisqu'elle ne fut payée qu'1 sou 6 deniers. Il faut y voir vraisemblablement une pièce justificative à joindre au contrat. De telles précautions sont-elles habituelles ? Sont-elles inspirées par les circonstances ? Vient enfin la mention de la réunion tenue pour assister au premier coup de pinceau donné au *Sinte Chrispinitafele*, ce qui valut à l'artiste une indemnité de 20 sous.

Il fallut alors transporter le tableau, même le démonter semble-t-il, comme le suggère le terme *afdoen*³¹ : l'ensemble avec volets (?) se trouvait apparemment, jusqu'à ce moment, dans la salle où les aléniers s'étaient réunis. Son déplacement ne coûta que 3 deniers. Le stade suivant est de plus d'ampleur : 12 sous furent dépensés pour faire l'encadrement *die in de tafel staen*³². Enfin, 3 sous 6 deniers payés pour de nouveaux frais de montage et de démontage (*op ende af te doen*).

Le total se monte à 9 livres, 13 sous, 3 deniers. Il est suivi d'une conclusion claire : *meer uitgeven dan ontfaen van sinte Chrispijns wegen* 20 sous 10 deniers.

³⁰ A.G.R., Corps de métiers, 515, f° 9 v° et 10

- | | |
|--|---------------|
| 1. <i>Item betaelt aen Aert vanden Bossche die sinte Chrispins tafele gescildert heeft</i> | VI lb. |
| 2. <i>Item noch te coste aen bewoerp te makene</i> | I lb. X s. |
| 3. <i>Item te coste doen de commescap van den bewoerp gemacht was bi den ouders van den ambachte</i> | VI s. |
| 4. <i>Item te coste vander copien te makene van sinte Crispijn tafele</i> | I s. VI d. |
| 5. <i>Item verleet aen sinte Crispijn tafele doen sij bestaet was</i> | XX s. |
| 6. <i>Item verleet van sinte Crispijn tafel af te doene</i> | III d. |
| 7. <i>Item noch te coste vanden lijsten te makene die in de tafel staen</i> | XII st. |
| 8. <i>Item te coste doen de tafel bestaet was, op ende af te doene</i> | III st. VI d. |

³¹ A.G.R., Corps de Métiers, n° 515, compte de 1492, f° 2.

³² A.G.R., Corps de Métiers, n° 515, 1492, f° 20.

Puisque les cordonniers avaient obtenu le contrôle des finances de la confrérie des aléniers, il devait leur incomber de prendre à leur charge la suite de l'entreprise. Victoire à la Pyrrhus? Pas tout à fait, puisque rien n'apparaît dans le compte de 1491. L'heure était aux pourparlers, aux concessions, si bien qu'en 1492, la situation se débloque. Des modifications sont apportées au projet primitif. Les quatre jurés des cordonniers seront représentés en bonne place sur les volets extérieurs. On peut même se demander si, primitivement, des volets d'une telle importance avaient été prévus, car déjà le premier épisode du martyre est montré sur le côté gauche du panneau central et non sur le volet gauche.

Ces changements modifièrent les conditions de travail³³. Un supplément est alloué au peintre conjointement par les deux institutions: 2 livres, 1 sou, 9 deniers, qui constituent plutôt les arrhes du nouvel accord. La séance au cours de laquelle ces nouveaux engagements furent conclus coûta 3 sous 4 deniers.

Le travail pouvait reprendre. Il fut terminé dès l'année suivante, puisqu'en 1493 encore, Aert Van den Bossche touchait un deuxième paiement, 10 livres, 10 sous, assorti d'un « salaire » de 9 deniers. En 1494, ce fut son *leste paeiment* d'un montant de 5 livres 5 sous. Au total, plus de 24 livres.

La genèse du polyptyque, son développement en cours d'exécution se voient ainsi expliqués. Les jurés des cordonniers y occupent la place d'honneur comme tels et non comme donateurs. Il faut reconnaître que ceux de 1492 le méritent tout spécialement.

Les citer ne pose aucun problème. Leurs quatre noms se trouvent en tête du compte. Leurs activités au sein de leur corporation peuvent se suivre depuis le premier compte conservé, celui de 1469³⁴.

En les prenant dans l'ordre où ils sont énoncés, vient en tête Jan Van der Scaffenen. Déjà, il est maître en 1471 puisque cette année-là, il prend un apprenti et est même maître depuis un certain temps puisque en 1472, il est élu juré. On peut lui donner alors plus ou moins 40 ans. Il est une deuxième fois juré en 1477 et pour la troisième fois en 1492. Il a dû atteindre alors largement la soixantaine.

Dans l'ordre, le deuxième juré des cordonniers de 1492 porte un nom que nous avons déjà rencontré: Joes de Block. C'est lui qui, comme *Chrispiinsmeester* fut promoteur du polyptyque³⁵. Le premier compte de 1469 indique qu'il prend un apprenti. C'est donc qu'il est maître. Il est juré en 1479, ce qui en fait le cadet de Van der Scaffenen, devenu pour la première fois juré en 1472. Joes de Block sera mentionné jusque 1516.

Le troisième juré de 1492 est Jan Van der Goten, dont l'entrée en maîtrise se place en 1470. Il sera juré douze ans plus tard en 1482 et paye son gobelet en 1484. Il prend comme apprenti son fils Jean en 1485, son fils Pierre en 1488. Il sera encore juré en 1495 et en 1499.

³³ Ibid, 1493, f° 29 v°, sous le titre: *Aengaende onser tafelen*.

³⁴ Pour ces quatre jurés, les dates antérieures à 1490 sont dans le n° 514 des Corps de métiers du Brabant aux A.G.R., les autres dans le n° 515.

³⁵ Ci-dessus, p. 55.



Fig. 11. J. VAN DEN BOSSCHE, Polyptyque des Saints Crépin et Crépinien. Revers: Marque des Aléniers (?).

Le dernier est Jan Mercx. Juré en 1492, il l'est à nouveau en 1495.

Toutes ces dates montrent que l'ordre dans lequel ils sont présentés n'est pas sans signification. C'est celui de leur ancienneté dans l'exercice de la fonction de juré. Sur le volet de Moscou, l'un des jurés est nettement plus jeune que l'autre. Le plus âgé pourrait être Jan Van der Scaffenen sur le volet droit ou Joes de Block sur le volet gauche. Le plus jeune Jan Van der Goten ou Jan Mercx. Que Joes de Block y figure serait justice.

Le rôle, déterminant cependant, des maîtres de saint Crépin serait dès lors inexistant sur le polyptyque, sauf si l'on se reporte au revers du panneau de Varsovie. Plusieurs étiquettes écrites à l'encre, indiquant les noms de propriétaires polonais du XIX^e siècle, voisinent avec une marque contrastant avec elles par son caractère fruste (fig. 11). Aucune hypothèse n'a été formulée à son sujet³⁶. L'historique du polyptyque en autorise une cependant : la combinaison de trois alènes, symbole de la confrérie charitable des saints Crépin et Crépinien. Des marques présentant des caractéristiques semblables se rencontrent sur des revers de sculptures ou de retables. Serait-ce la marque de l'acquéreur du panneau fourni au peintre, c'est-à-dire la confrérie charitable des aléniers ?

Après que la dernière main eût été mise au polyptyque, celui-ci pouvait être présenté à la dévotion des fidèles. Dans ce but il fut dirigé non vers l'église Saint-Nicolas où, parmi tant d'autres autels de métiers, se trouvait celui des cordonniers, mais vers le couvent voisin des Frères Mineurs. Il y resta cinq ans avant de prendre de chemin de Saint-Nicolas. Cette étape intermédiaire a dû être, elle aussi, négociée. Pour une telle négociation, Joes de Block était particulièrement désigné.

Reste enfin à dire qui était Aert Van den Bossche.

La destruction des archives de la corporation des peintres de Bruxelles, lors du bombardement de 1695, nous prive évidemment d'une documentation irremplaçable. Il faut se contenter de bribes éparses.

Un Janne van den Bossche est signalé comme peintre dans les archives de la confrérie saint Eloy. C'est quarante ans plus tôt, en 1451-1452³⁷. Il a exé-

³⁶ *Corpus*, *op. cit.*, p. 2. On regrette que n'y figure aucune photographie du revers, ni ensemble, ni détails car la description est bien insuffisante.

³⁷ *Notes pour servir à l'Histoire de l'Art en Brabant*, recueillies par E. FRANKIGNOUILLE et publiées par Paul BONENFANT, *Annales de la société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XXXIX, 1935, n° 45.

cuté pour cette confrérie des travaux mineurs : recouvrir la porte de couleur verte ; il est chargé aussi de peindre un saint Eloy sur la façade, usage fréquent à une époque où les illettrés ne manquaient pas. On ne sait pas combien cela lui rapporta car la somme indiquée, déjà conséquente, 3 livres 6 deniers de gros, doit servir à payer en même temps des *scilderien* commandées à un peintre plus important que lui, Aernt Tserarnt *dictus* Moens qui avait été en 1447-1448 et 1448-1449 proviseur de la Confrérie saint Eloy précisément. Janne van den Bossche, peut-être encore compagnon, semble donc en début de carrière et attaché à un atelier plus important. Aert Van den Bossche est-il le fils de Janne ? Son prénom pourrait être celui du maître chez qui travaillait son père.

Mais on trouve également des Van den Bossche dans le métier des cordonniers, trois générations entre 1470 et 1491³⁸.

Un Aert Van den Bossche est juré en 1470. Il prend un apprenti en 1474. En 1481 il exerce des fonctions de confiance : il est *waerdeerder*, contrôleur des travaux exécutés dans les différents ateliers. Il dut lui aussi offrir à ce titre un gobelet d'argent au métier.

Un autre Van den Bossche porte le prénom de Janne. Il devient maître en 1491 et prend un apprenti la même année.

Enfin, un Colin Van den Bossche commence son apprentissage en 1493.

Sur ces bases, on pourrait voir en Aert Van den Bossche un fils de peintre né vers 1450, dont le prénom rappellerait soit le patron du père, soit un parent proche. Les liens de parenté qu'il pourrait avoir avec ces cordonniers auraient facilité le choix porté sur lui par ce métier.

Peut-il être considéré comme un peintre sans renom ? Par ses qualités de style, de coloris, de composition, le polyptyque des cordonniers de lui assurera.

³⁸ A.G.R., Corps de métiers, l.c.

LA PEINTURE DE PANORAMA ET SON DÉVELOPPEMENT EN BELGIQUE

ISABELLE LEROY

La peinture de panorama connut au siècle passé une vogue à laquelle la Belgique ne fut pas étrangère. Vaste tableau cylindrique qui propulsait le spectateur au centre d'une mise en scène illusionniste, le panorama obtint très rapidement un vif succès, apprécié tant pour ses innovations scientifico-artistiques que pour ses fonctions médiatiques. D'abord réservé aux représentations grandeur nature des paysages, il devint rapidement le support idéal des grandes scènes de bataille.

Les principes techniques du panorama sont assez simples. On les doit au peintre irlandais Robert Barker (1739-1806) qui obtint, le 17 juin 1787, un brevet pour son invention intitulée *La nature à coup d'œil*¹. Une toile immense, légèrement bombée en son centre pour atténuer les tensions verticales, couvre les murs d'une rotonde grâce à des rails de suspension. Le visiteur la découvre à partir d'une plate-forme dressée au centre de l'édifice à une hauteur telle que son œil coïncide avec la ligne d'horizon. L'accès à la plate-forme, par l'intermédiaire d'un couloir sombre, coupe le visiteur du monde réel, élimine ses points de repère et participe ainsi au trompe-l'œil : éclairée uniquement par des verrières pratiquées dans les parties basses de la toiture conique, la toile qui reçoit un éclairage quasi vertical semble comme irradiée de lumière. Pour cacher les superstructures et limiter l'angle de vue vertical, un vélum est dressé au-dessus de la plate-forme ; de même, les bords du canevas et le sol sont dissimulés par

¹ R. BARKER, *Specification of the Patent Granted to Mr R. Barker*, in : *The Repertory of Art and Manufactures*, IV, Londres, 1796, pp. 165-174.

une toile tendue en pente, de la base de la plate-forme au bord du tableau, ou par un faux-terrain qui, par l'apport de la troisième dimension, renforce encore l'illusion (fig. 1, 2 et 3).

Directement liée aux problèmes d'optique, l'invention du panorama² s'inscrit dans une triple lignée, à savoir celle des peintures de Vedute³, des boîtes à perspective hollandaises du XVII^e siècle⁴ et de l'art scénographique⁵. Elle fut également favorisée par les premières études topographiques⁶ et se caractérisa par la remarquable explosion du système perspectif usuel, lequel visait à considérer le tableau comme un plan. De ce fait, les panoramistes à la recherche de moyens techniques leur permettant de retranscrire rapidement les paysages sur le tableau circulaire seront étroitement rattachés à l'invention de la photographie, comme en témoignent particulièrement les travaux de Daguerre qui fut d'abord scénographe et panoramiste⁷. Du point de vue de sa puissance médiatique et des effets de mise en scène qu'il permettait, le panorama ne sera d'ailleurs égalé que par l'art cinématographique.

Bien que le non-conformisme de ses œuvres créa une certaine polémique dans le monde artistique⁸, le premier panorama exposé par Barker à Leicester's Square en 1792, une *Vue de Londres*⁹, connut un tel succès populaire que, très rapidement, le procédé fut exporté sur le continent. Barker fit voyager ses toiles à travers l'Europe; elles étaient alors exposées dans des rotondes en bois facilement démontables¹⁰. Paris fut particulièrement friand de peintures panoramiques. «L'Institut des Sciences et des Arts» fit dès 1800 un rapport très favorable sur ce nouveau type d'images: «N'ouvre-t-elle pas une nouvelle route pour parvenir à ce but de tous les essais, de tous les efforts de l'art? Ne prouve-t-elle pas déjà que les moyens fournis par les sciences, réunis aux connaissances pratiques de l'art et aux raisonnements d'un esprit juste et

² Une anecdote veut que le principe ait été découvert par Barker alors qu'il purgeait une peine de prison dans un sombre cachot d'Edimbourg où il remarqua l'éclat qui émanait des objets placés dans l'unique coin de la pièce éclairé par une lucarne ouverte en haut du mur. À ce sujet, voir: J. FRUITEMAS, P.A. ZOETMULDER, *The Panorama Phenomena — Subject of a Permanent Exhibition Organized on the Occasion of the Centennial of the Mesdag Panorama in The Hague*, La Haye, Fondation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama, 1981, pp. 13-15.

³ Voir à ce sujet: G. BRIGANTI, *Les peintres de «Vedute»*, Paris, Electra, 1971, *passim*.

⁴ C. MISEME, *Deux boîtes à perspective hollandaises*, in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1925, pp. 113-156.

⁵ À ce sujet l'œuvre de J. SERVANDONI fut la plus significative, voir aussi: G. BAPST, *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette et Cie, 1893, pp. 473-530.

⁶ S. OETTERMANN, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Francfort-sur-le-Main, Syndikat, 1980, pp. 52-56.

⁷ H. GERNSEIM, *L.J.M. Daguerre; the History of the Diorama and the Daguerrotype*, Londres, Secker & Warburg, 1956, p. 5.

⁸ Sir Joshua REYNOLDS, président de la Royal Society, pria Barker de stopper ses recherches; voir S. OETTERMANN, *op. cit.*, p. 78.

⁹ *Ibid.*, pp. 84-86.

¹⁰ G.J. CHRISTIAN, *Description des machines et procédés spécifiés dans les brevets d'invention, de perfectionnement et d'importation*, III, Paris, 1799, p. 44.

calculateur, peuvent encore enfanter de nouveaux prodiges ? Quoi qu'il en soit de l'impulsion qu'elle peut imprimer à cette partie la plus brillante des arts, quel que soit l'élan qu'elle donne un jour au génie, il semble que déjà elle a indiqué une manière d'exposer les tableaux supérieure à toutes les autres »¹¹. Dès 1807 on érigea à Paris une véritable rotonde, de nombreux artistes s'essayèrent au genre et le panorama fut reconnu comme moyen idéal pour glorifier les campagnes napoléoniennes. À cet effet, l'Empereur commanda à l'architecte Cellier huit rotondes à édifier sur les Champs Élysées¹². Les événements politiques et militaires empêchèrent la réalisation de ce projet et, paradoxalement, ce n'est qu'après la chute de Napoléon à Waterloo que la présence des panoramas est attestée dans nos régions.

Exposé trois mois à peine après les événements, le cosmorama de *La Bataille de la Belle Alliance*, qui fut présenté à partir du 23 septembre 1815, rue de Ruysbroeck, à Bruxelles, semble être la première représentation de type panoramique de la bataille de Waterloo¹³. Nous ne possédons aucune information précise sur cette initiative mais son origine pourrait être prussienne, l'Auberge de la Belle Alliance ayant été pour les Prussiens au cœur de la bataille¹⁴.

Le premier panorama présent en Belgique, sur lequel subsiste des informations, est le panorama «Maaskamp». Représentant la bataille de Waterloo, il fut exécuté par des artistes d'Amsterdam : J. Kamphuisen, Hansen, Kruyf et L. Moritz pour le compte d'E. Maaskamp, marchand d'art hollandais¹⁵. Réalisé en 1816, il fut exposé à la Leidseplein d'Amsterdam puis à Aix-la-Chapelle, avant d'être présenté Place Saint-Michel (Place des Martyrs) à Bruxelles. La toile illustre les mouvements des différentes troupes au moment de la victoire et le paysage correspondait à une topographie assez précise, comme en témoigne encore le livret explicatif comprenant un dessin représentant la peinture sous la forme d'un anneau¹⁶. Cet exemplaire sera le précurseur d'une

¹¹ VILLAR, *Rapport fait à l'Institut National des Sciences et des Arts sur l'origine, les effets et les progrès du panorama. Classe de Littérature et Beaux arts*, Paris, séance du 28 fructidor de l'an 8 (séance 1800), p. 8.

¹² Sur l'histoire des panoramas en France : G. BAPST, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas, extrait des rapports du jury international de l'exposition Universelle de 1889 avec illustrations inédites de M.E. Detaille*, Paris, 1891, *passim*.

¹³ Le terme de cosmorama s'appliquait à une variante miniaturisée du panorama, aussi nommée «panorama de chambre», constituée d'une boîte ayant généralement 6 m de long pour 1,20 m de haut, dans laquelle était disposé en demi-cercle un paysage peint à l'aquarelle. Le cosmorama était éclairé grâce à une ouverture pratiquée dans la partie supérieure et le spectateur regardait dans la boîte par l'intermédiaire de verres optiques pouvant agrandir jusqu'à cinq fois l'image. Voir à ce sujet : S. OETTERMANN, *op. cit.*, pp. 55-56.

¹⁴ Rappelons que la ferme-auberge de la Belle Alliance, occupée par les français le 18 juin 1815, fut le lieu de rencontre au soir de la bataille des généraux Wellington et Blucher qui s'y saluèrent mutuellement en vainqueurs.

¹⁵ J. FRUITEMA, P.A. ZOETMULDER, *op. cit.*, p. 88.

¹⁶ E. MAASKAMP, *Description de la bataille glorieuse de Waterloo exposée au panorama, Place Saint-Michel à Bruxelles, sine loco*, 1818, *passim*.

longue production de panoramas consacrés à Waterloo. Dès 1816, il fut pratiquement recopié par Henry Aston Barker (1774-1859), fils de Robert, qui présenta son panorama à Londres¹⁷.

Avant 1870, l'activité relative aux panoramas reste très floue. Il est probable que plusieurs toiles aient été présentées dans les villes telles qu'Anvers et Bruxelles sous l'impulsion de Barker, Thayer¹⁸, qui avait exporté l'invention, et d'autres entrepreneurs ambitieux. L'Autrichien Johann Michael Sattler, qui avait peint en 1816 le *Panorama de la ville de Salzbourg*, entreprit un voyage à travers l'Europe, accompagné de son œuvre toisant 5,25 m de haut sur 26 m de circonférence et d'une rotonde démontable. Il présenta vers la fin des années 30 son panorama à Amsterdam, Bruxelles et Paris avant de s'en retourner à Salzbourg où sa toile demeure toujours¹⁹. Dans les années 50, Bruxelles et Anvers accueillirent le panorama du *Tour d'Europe* de l'Américain J.R. Smith.

¹⁷ B. D'HELFT, M. VERLIEFDEN, *Projet de reconstruction du panorama de la bataille de l'Yser précédé d'un aperçu historique sur l'origine des panoramas et sur les principales constructions auxquelles ils ont donné lieu*, in: *Archives d'Architecture Moderne*, Bruxelles, novembre 1977, p. 73.

¹⁸ EN 1799, R. FULTON (1765-1815) obtint un brevet lui permettant d'exploiter en France l'invention de Barker; il céda ses droits à l'Américain J. Thayer. Voir à ce sujet: G.J. CHRISTIAN, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹ S. OETTERMANN, *op. cit.*, pp. 230-233.

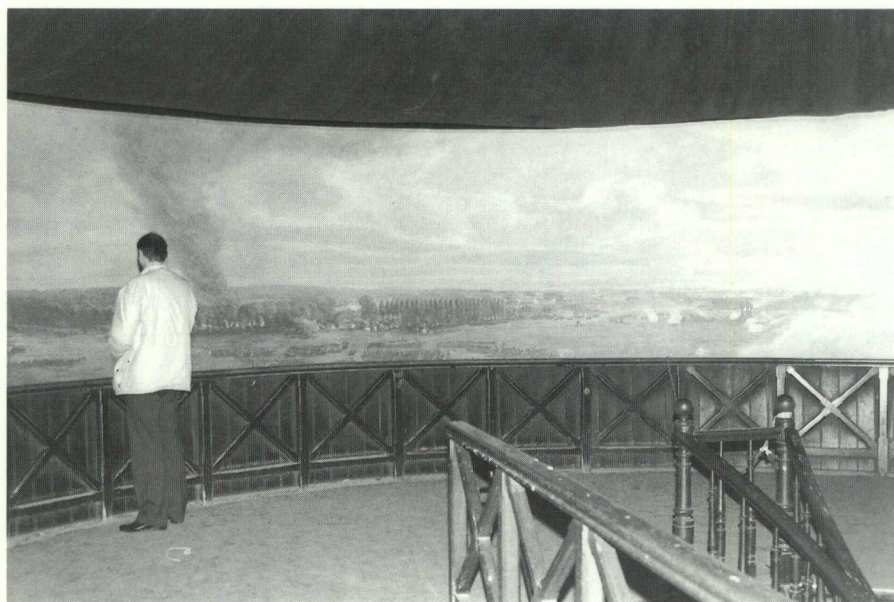


Fig. 1. Panorama de la Bataille de Waterloo. L. Dumoulin. Plate-forme et détail du vélum.
(Photo I. Leroy)



Fig. 2. Panorama de la Bataille de Waterloo. L. Dumoulin. Crescendo d'illusion... là où commence le trompe l'œil. (Photo I. Leroy)



Fig. 3. Panorama de Waterloo. L. Dumoulin. Réalisme et précision des avant-plans. (Photo I. Leroy)

Aux États-Unis s'était développé un type particulier de spectacle nommé Panorama Mouvant. Il s'agissait ici de faire défiler un paysage peint sur toile qui, enroulé sur deux bobines animées d'un mouvement rotatif, formait un écran mobile. Ce genre de manifestation, soutenue par un accompagnement musical au piano, annonçait par son esprit les futurs spectacles cinématographiques. La toile de Smith était considérée comme la plus grande du monde, couvrant 2.800 m carrés. Après avoir été présentée à New York en 1855, elle fit une longue tournée européenne²⁰.

Ce n'est qu'à partir de 1870 que la mode du panorama se répandit en Belgique. Conscient de son intérêt économique et didactique, 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, bénéficiant en outre d'une industrie textile et métallurgique compétente. Les panoramistes belges étendirent leurs activités en Belgique mais surtout à l'étranger et restèrent actifs jusqu'au début du XX^e siècle, veillant à la standardisation des canevas pour pouvoir faire voyager les toiles et les rentabiliser au maximum. Désormais, la production et l'exploitation des panoramas seront souvent l'affaire de sociétés commerciales, aptes à prendre en charge l'exposition de toiles qui pesaient plusieurs tonnes et pouvaient toiser quelques 15 m de haut. Cela demandait des moyens techniques et financiers tels que les artistes ne pouvaient y faire face seuls et devaient trouver, sinon des mécènes, du moins des bailleurs de fonds. Il ne serait pas opportun de dresser ici l'inventaire des sociétés anonymes qui s'établirent à partir de 1878, mais l'étude des archives commerciales apporte bon nombre d'informations sur l'ampleur du marché et les toiles présentées.

Deux groupes majeurs se partageaient la place. Le premier à s'imposer se créa autour de l'activité du peintre Charles Castellani (Bruxelles 1838 - Bar-le-Duc 1913) qui s'allia avec Louis et Victor Jourdain, respectivement ingénieur et agent de change, pour fonder la « Société Générale des Panoramas ». Castellani fut certainement le panoramiste belge le plus ambitieux (on compte à son actif 12 toiles panoramiques). Il fut le seul à veiller personnellement et à un niveau international à l'écoulement de sa production, en fondant en son nom huit sociétés. Élève d'Yvon et de Delaunay, Castellani, que l'on peut rattacher à l'école française²¹, eut l'occasion de fréquenter les spectacles panoramiques parisiens. Installé Boulevard du Hainaut à Bruxelles dans une rotonde dont la structure existe toujours mais qui a été transformée en parking, située à l'arrière d'un immeuble construit en 1880 par l'architecte Rieck²², Castellani présenta, en 1880, sa première toile panoramique: *La Bataille de Waterloo*. En 1881 lui succéda *La Bataille d'Ulundi*, derniers combats des Anglais contre les Zoulous, puis le *Panorama des derniers jours de Pompéi*, toiles qui

²⁰ *Ibid.*, p. 264.

²¹ *Dictionnaire Bibliographique des Artistes Contemporains 1919-1930*, Tome Premier A-E, Paris, Art et Edition, 1930, p. 252.

²² B. D'HELFT, M. VERLIEFDEN, *op. cit.*, pp. 73-82.

furent également présentées dans les filiales de Londres et Naples et qui, à en croire les critiques, faisaient davantage étalage de sensations fortes que de bon goût²³. Pour pouvoir alimenter en toiles les rotondes de Londres, Liverpool, Paris, Vienne, Madrid, Rome et Naples, toutes dirigées à partir de Bruxelles, Castellani installa ses ateliers à Molenbeek Saint-Jean. Les toiles en chantier y étaient visibles avant leur départ, telle *La Bataille de Palestro* destinée à Rome. Une rotonde-atelier existait aussi rue de la Loi, où le panoramiste Philippoteaux exécuta pour Madrid *La bataille de Tétouan*, ainsi que *La Bataille de Gettysburg* destinée aux États-Unis²⁴. La majeure partie des matériaux nécessaires était disponible aux établissements Mommen à Saint-Josse-Ten-Noode où les toiles gigantesques étaient tissées et préparées²⁵. Il ne faut pas s'étonner que les œuvres de Castellani n'aient pu parvenir jusqu'à nous car l'artiste faisant voyager intensivement ses toiles, elles connurent une usure prématurée due aux enroulements successifs. Même après la chute du groupe en 1886, celles-ci continuèrent à être convoitées par les sociétés de panoramas.

Lors de l'exposition universelle de Paris en 1889, Castellani eut encore l'occasion de mettre sur pied le panorama du *Tout Paris* où étaient présentés les mondains parisiens flânant autour de la place de l'Opéra. Reprenant l'idée d'un diorama²⁶ élaboré huit ans plus tôt par Gill et qui devait accompagner le *Panorama de Belfort* que Castellani présenta au *Grand Panorama National*, rue du Château d'Eau à Paris, le *Tout Paris* fut monté sur l'esplanade des Invalides dans une rotonde dont la charpente, œuvre de l'ingénieur Seyrig, avait été récupérée lors de la démolition de la rotonde du Château d'Eau en 1887 (fig. 4).

Un autre lobby financier belge, ayant à sa tête Messieurs Duwez, Marlier et Seutin, dominait le marché. Bien que n'exploitant pas de rotondes d'exposition en Belgique, il fut le plus important groupe panoramiste au monde, qui possédait des rotondes à Paris, Madrid, La Haye, Rotterdam, Moscou, Saint-Pétersbourg, ainsi qu'au Crystal Palace de Londres et à l'Union Square de New York. Cette société travaillait avec de véritables professionnels et encouragea l'utilisation des moyens de projection, chambres claires, diagraphes et autres astuces techniques pour exécuter rapidement les toiles²⁷. Elle veilla également

²³ E.J. FRUITEMA - P.A. ZOETMULDER, *op. cit.*, p. 90.

²⁴ E.J. FRUITEMA - P.A. ZOETMULDER, *op. cit.*, p. 75.

²⁵ Y. DU JACQUIER, *St-Josse-ten-Noode au temps des équipages, Nouvelles promenades à bâtons rompus*, La Hulpe, P.J. Dupuis, 1963, pp. 91-106.

²⁶ Toile de grande dimension, plane ou cintrée, le diorama était généralement précédé d'un avant-plan, le tout se présentant comme un décor de théâtre. Mis au point par Daguerre et Bouton, le diorama alliait les effets du panorama et les éclairages scéniques. Un long couloir séparait la scène des spectateurs; celui-ci était vitré dans sa partie supérieure pour permettre des jeux d'éclairages élaborés, destinés à créer des effets d'atmosphère. Le diorama pouvait être éclairé vers l'avant, vers l'arrière ou même peint des deux côtés pour donner l'impression que la scène se modifiait. Se référer à: H. GERNSEIM, *op. cit.*, *passim*.

²⁷ S. OETTERMANN, *op. cit.*, pp. 43-44.

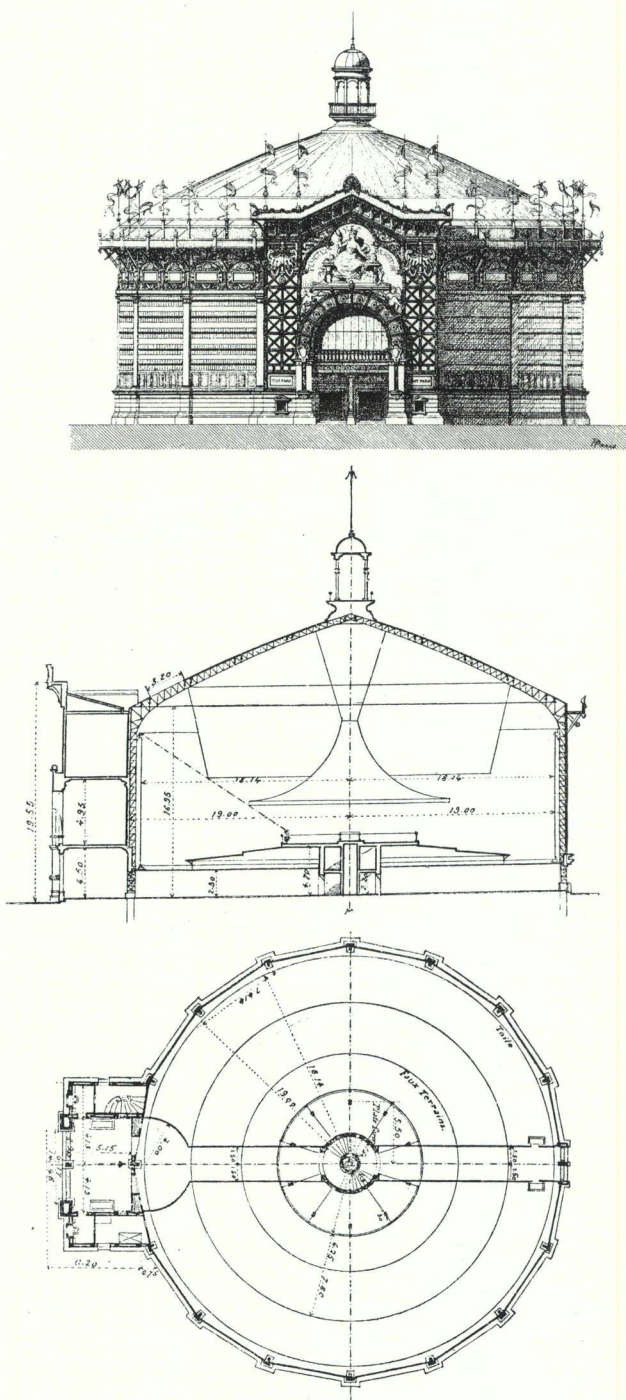


Fig. 4. Panorama «Le Tout Paris». Structure métallique réalisée par l'ingénieur Seyrig.

à la standardisation des canevas et rotondes et à l'utilisation de la lumière artificielle pour présenter les toiles, quelles que soient les conditions climatiques²⁸. Le témoignage de Théophile Poilpot, panoramiste français, est très évocateur quant à la manière de procéder : « La première opération consiste à exécuter une suite de petits tableaux contenant toutes les scènes qui figureront dans notre panorama. Ceci fait, nous construisons une maquette du panorama au dixième de la grandeur réelle, maquette d'un fini absolu et qui a été photographiée morceau par morceau. Ensuite ... nous attend une toile vierge de 1.800 m carrés. Vous comprenez bien que nous ne pourrions recommencer sur une telle surface le dessin exécuté en petit ... Il faudrait deux ans avant d'en voir la fin ... Nos clichés photographiques seront projetés sur la toile dans la grandeur voulue... En quelque sorte, nous n'aurons plus qu'à agir comme si nous décalquions ... »²⁹.

Parmi les toiles commanditées, citons la *Vue de Scheveningen* due à Mesdag que l'on peut encore admirer à La Haye, et le *Diorama de la lutte d'indépendance de la Belgique*, peint par Philippoteau et présenté en 1887 au Grand Panorama National de Vienne, parallèlement à *La Bataille de Champigny*³⁰. Enfin, ce groupe concentra ses efforts sur le marché allemand : il établit à Berlin deux rotondes et créa, associé aux architectes locaux, une fabrique spécialisée en panoramas, la « Seestern Pauly »³¹. Cologne et Munich furent également visées, Munich devenant un important centre de confection de toiles. Le renouvellement fréquent des toiles permit au marché allemand de rester actif jusqu'au début du XX^e siècle. Plusieurs rotondes ouvrirent même dans les années 90 alors que partout ailleurs, excepté chez les voisins autrichiens, le marché du panorama connaissait la débâcle.

À côté de ces sociétés à gros budget, d'autres, moins ambitieuses, sont néanmoins tout aussi intéressantes. Parmi celles-ci, la société des « Panoramas de Marseille-Lyon et Genève » fondée en 1880, sise Boulevard Anspach, qui commanda à E. Le Castre le *Bourbaki Panorama*, toujours visible à Lucerne et tout à fait remarquable par la qualité de ses faux-terrains³².

La ville d'Anvers fût aussi un pôle très attractif pour le marché du panorama. Un groupe d'artistes, réuni autour de J.P. Van Der Ouderaa (1841-1915) et Van Luppen (1834-1899) y fondèrent la « Société des panoramas historiques » qui présenta une toile intitulée la *Bataille des Éperons d'Or*. Dans les locaux

²⁸ Parallèlement à leurs activités de panoramistes, les deux groupes d'actionnaires se lancèrent dans l'expérimentation des sources lumineuses électriques pour remplacer l'éclairage au gaz jugé trop dangereux, en créant les premières sociétés d'électricité à Bruxelles.

²⁹ Fr. ESCOFFIER-ROBIDA, *Les panoramas, la recherche de l'illusion (Théophile Poilpot - L'homme orchestre)* in : *L'histoire pour tous*, sine loco, n° 200, décembre 1976, p. 8.

³⁰ S. OETTERMANN, *op. cit.*, p. 237.

³¹ *Ibid.*, p. 188.

³² Voir notamment à ce sujet : B. KAMPFEN KLAPPROTH, *Das Bourbaki Panorama als Werk von E. Le Castre*, in : *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 42, Zurich, 1985, pp. 288-291.

de la Société Royale de Zoologie s'établirent, en 1880, les « Panoramas Anversoises ». Par ailleurs, et bien que possédant peu de documents, nous savons que deux autres toiles furent présentées à cette époque à Anvers : une *Vue de Jérusalem* et *La Bataille de Wörth* réalisée par le professeur Haberlin de Stuttgart et son équipe, toile qui par la suite fut exposée à Hambourg et Cologne.

Mieux documentées furent les activités du *Grand Panorama National d'Anvers* érigé au carrefour de l'avenue des Arts et de l'avenue Wappers³³. Celui-ci accueillit le *Panorama de la Bataille de Waterloo*, peint par Charles Verlat (1824-1890), toile qui fut expédiée à Barcelone en 1886, lors de la liquidation de la société. Verlat exécuta une seconde toile panoramique *La revue des soldats russes après la conclusion de paix de San Stephano devant Constantinople* destinée à Moscou, toile dont nous ne savons plus rien, sinon qu'elle plongea Verlat dans de considérables ennuis financiers. Il envisagea une représentation de *Jérusalem et la Terre Sainte* pour Chicago, mais celle-ci ne put être réalisée en raison du décès prématuré de l'artiste en 1890³⁴. Seule la toile de Waterloo est quelque peu documentée et semble surtout avoir été remarquée pour l'intégration de ses faux-terrains. La *Revue Artistique* dit à son propos : « Ce panorama ne ressemble à aucun autre, il inaugure un genre nouveau appelé à faire une révolution dans l'histoire de la peinture combinée à la sculpture »³⁵. Verlat, en effet, se voulait novateur pour faire échapper la peinture de panorama à « l'exploitation banale, industrielle et financière, cause du discrédit dans laquelle elle est tombée »³⁶. Il introduisit dans l'élaboration des faux-terrains l'usage des moulages pris par empreinte sur modèle vivant ; il confia cette tâche au sculpteur anversoise Frans Joris. Professeur à l'académie, Verlat s'entoura d'élèves et de confrères, qu'il dirigea avec une autorité absolue pour mener à bien un travail qui embrassait tous les genres. Au niveau de la composition, *La Bataille de Waterloo* de Verlat semble avoir été assez proche du panorama « Maaskamp ». Celui-ci toutefois ne développait pas encore le motif pathétique des chevaux et cavaliers tombés dans le « chemin creux », directement emprunté aux *Misérables* de Victor Hugo³⁷. Après Verlat, ce motif deviendra un véritable « topos » dans les représentations de la bataille.

Désireux de pousser le naturalisme à l'extrême, Verlat ne sut éviter les outrances si souvent reprochées au panorama. En témoignent les dires de Colsole qui, avec Derickx, était chargé des études préparatoires et qui allait prendre « des esquisses de chevaux abattus à coups de fusil alors qu'ils gigeaient dans leur agonie »³⁸.

³³ FR. METENS - M. VAN LOOCK, *Karel Verlat, geïllustreerde inventaris van schilderijen, tekeningen, etsen, beeldhouwwerk en archivalia*, Anvers, Koninklijke Maatschappij voor dierkunde van Antwerpen, 1987, p. 55.

³⁴ *Ibid.*, p. 55.

³⁵ E. LEFEVRE, *Le panorama Verlat* in: *Revue artistique*, n° 3, 16 juillet 1881, Anvers.

³⁶ V. et C. VERLAT, *Charles Verlat*, Anvers, L. Openbeek Editeur, 1825, p. 104.

³⁷ V. HUGO, *Les Misérables*, I, Paris, Hachette, 1950 (réédition), pp. 223-250.

³⁸ FR. METENS - M. VAN LOOCK, *op. cit.*, p. 58.

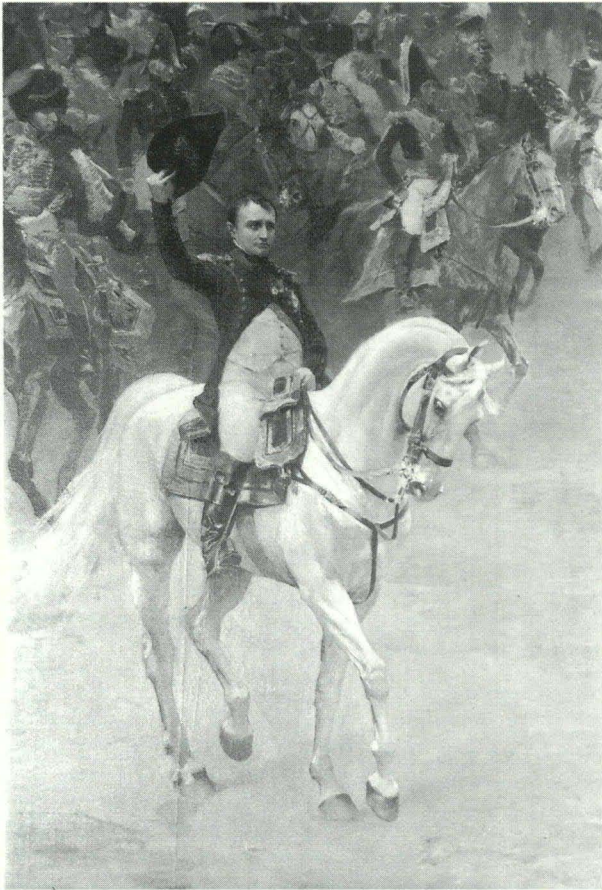


Fig. 5.
Le Panorama du « Siècle »
par Gervex et Stevens.
« L'Entrée de Napoléon »
(détail).
Maison Communale de
Saint-Gilles (Bruxelles).
(Photo I. Leroy)

L'explosion du phénomène « Panorama » fut l'effet d'une mode. Les années 90 furent beaucoup moins fructueuses pour le marché, même si ce mode d'expression connut encore des jours de gloire lors des expositions universelles. A ce titre, l'exposition de Paris en 1889 fut peut-être la plus remarquable, offrant à son public pas moins de sept panoramas³⁹. Parmi ceux-ci se trouvait une production franco-belge, *Le Panorama du Siècle*, par Henri Gervex (1852-1929) et Alfred Stevens (1828-1906). Cette composition avait la particularité de représenter, en l'espace d'une toile, tous les personnages qui pendant cent ans avaient marqué l'histoire de France et rompait ainsi avec la règle d'unité de temps généralement de mise. Les personnages étaient regroupés par époque

³⁹ G. BAPST, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, op. cit., pp. 27-29.

et affinités sur la place des Tuileries et donnaient l'impression de participer à une fête mondaine organisée en l'honneur de l'entrée triomphale de Napoléon⁴⁰. C'est en qualité de peintre de la haute société du Second Empire que Stevens s'intéressa à ce panorama. *Le Siècle* fut le fruit d'un travail d'équipe où Gervex et Stevens n'ajoutèrent que les touches finales.

L'étude des documents nous démontre par ailleurs que l'équipe eut beaucoup de peine à se départir des réflexes propres à la peinture sur support plat pour s'adapter aux exigences de ce médium si particulier. Ces difficultés se sont surtout manifestées dans la représentation des architectures. La scène fut conçue comme s'il s'agissait de deux vues placées l'une en face de l'autre, créant ainsi deux zones régies par une perspective centrale et deux zones latérales. La facture du panorama, bien qu'inférieure à la peinture de chevalet des deux artistes, correspondait aux règles du genre, très éloignées de la peinture d'école. Le panorama demandait en effet une facture spéciale dans la mesure où il nécessitait des traits précis et vifs accentuant les expressions plus que l'utilisation d'une multiplication de détails et d'une pâte léchée. Après son exposition, *Le Siècle* fut découpé et partagé entre ses actionnaires. C'est probablement ce qui poussa Stevens à réaliser une version miniaturisée de la toile appelée erronément *Les esquisses* et exposée aux M.R.B.A. de Bruxelles⁴¹. Plusieurs fragments du panorama ont donc été conservés⁴², le plus significatif étant *L'Entrée de Napoléon*⁴³ (fig. 5).

Bien que ne constituant pas un chef-d'œuvre du genre, *Le Siècle* inaugure le panorama « historique » qui se distingue de toutes les possibilités offertes par la photographie alors en plein essor. Il fut d'ailleurs plagié à deux reprises par Ph. Fleischer qui utilisa le même principe pour représenter les généalogies des familles Hohenzollern et Habsbourg.

En Belgique aussi, les panoramas furent présentés lors des grandes expositions. On profita de l'occasion, en 1897, pour montrer au public bruxellois une toile qui avait été confectionnée pour la « Société Austro-belge des Panoramas »⁴⁴ et n'avait été présentée que quelques jours à Bruxelles en 1880: *Le panorama du Caire et des bords du Nil*. Réalisée par Emile Wauters avec l'aide de J. Degreef, la toile relatait le voyage de l'Archiduc Rodolphe mais offrait surtout un paisible dépaysement. Ce panorama, d'une grande beauté, constituait un classique, correspondant aux normes de standardisation (114 m de long pour 4 m de haut) et respectant l'unité de temps, de lieu et d'action.

⁴⁰ J. REINACH, *Histoire du siècle 1789-1889, peinture d'A. Stevens et H. Gervex*, Paris, typographie et ethnographie Floucaud et Cie, 1889, *passim*.

⁴¹ M.R.B.A. N^{os} d'inventaire 6074-6075-6076-6077 et 4756.

⁴² *Alfred Stevens*, University of Michigan, Museum of Art Ann Arbor, 10 septembre-16 octobre, 1977 - W.A. COLES, p. 149.

⁴³ Toile, don de Monsieur Paul Dansette, se trouvant à la Maison Communale de Saint-Gilles (Bruxelles).

⁴⁴ A.J. WAUTERS, *Panorama Austro-Belge, Le Caire et les bords du Nil par Emile Wauters, Notice descriptive*, Bruxelles, Imprimerie Le Bègue et Cie, 1881, *passim*.



Fig. 6. Le Panorama du Caire et des Bords du Nil. E. Wauters, un des chefs-d'œuvre du genre. Détail : Les Felouques. (Cliché A.C.L.)

D'une exécution parfaite, il comportait le traditionnel faux-terrain malgré la répugnance de Wauters pour ce genre d'attrape⁴⁵ (fig. 6). En 1892, après l'incendie qui dévasta la rotonde viennoise, la toile fut ramenée en Belgique; sauvée par Louis Cavens, elle trouva refuge dans le parc du Cinquantenaire où, en prévision de l'exposition qui allait s'y tenir, on entreprit la construction d'une rotonde de style oriental. Conçu par l'architecte Ernest Van Humbeek, le bâtiment fut remis aux Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels. Quelques années à peine après son érection, la rotonde, dont le revêtement extérieur s'effritait, fut le point de mire des démolisseurs, ce qui entraîna de nombreuses batailles dont Cavens se tira toujours vainqueur. En 1923, la toile fut partiellement restaurée par Alfred Bastien après qu'il ait pu disposer de la « mosquée » pour peindre son panorama de l'Yser⁴⁶. L'opération fut réitérée en août

⁴⁵ L. CAVENS, *Aux membres du parlement de Belgique. Le panorama de la butte du Lion devant le Parlement Anglais, devant l'opinion publique*, in: *Œuvre du centenaire de Waterloo*, Série III, n° 9, 1912, p. 2.

⁴⁶ P. VANDENDRIES, *Vie, voyages, œuvres d'Alfred Bastien*, Paris, Editions Libres, 1932, p. 45.

1950. Le sort du panorama ne fut pas assuré pour autant, malgré un rapport encourageant émis par l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, à propos de l'état de la toile. La construction, qui rassemblait déjà les caractéristiques d'une mosquée, fut choisie par le Ministère des Affaires étrangères pour abriter un centre islamique. Dans un premier temps, la toile cohabita avec le nouveau lieu de culte mais, jugée trop encombrante, elle fut lacérée et retrouvée, le 5 juillet 1971, gisant sur le sol. D'autre part, la rotonde fut complètement réaménagée par l'architecte tunisien M. Boubaker en 1978⁴⁷.

L'exposition de 1897 abrita aussi *Le panorama des Alpes*. Tenant davantage de l'attraction foraine que de l'image artistique, il s'agissait d'une reproduction en trois dimensions de la vallée autrichienne du Zillertal, que les voyageurs parcouraient en autorail. Cette superproduction foraine, due à l'architecte berlinois Frédéric Schwager, faisait éclater, en même temps qu'elle l'épuisait par son développement excessif des faux-terrains, la forme classique du panorama⁴⁸.

C'est également en vue d'une exposition universelle que fut mis sur pied le panorama du Congo. À partir de 1885, le peintre anversois Frans Hens (1856-1928) essaya maintes fois de monter une telle entreprise, mais ses projets assez utopiques ne trouvèrent pas d'appuis financiers⁴⁹. Il faudra attendre 1911 pour que le gouvernement belge commande à Paul Mathieu (1872-1932) et Alfred Bastien (1873-1955) un panorama accompagné de quatre dioramas destinés à valoriser, lors de l'exposition de Gand en 1913, le travail réalisé dans ses colonies d'Afrique. C'est au sein du phalanstère des établissements Mommen, après un voyage d'étude au Congo, que les deux artistes se mirent à l'ouvrage. À en juger d'après les nombreuses toiles préparatoires conservées, il faut accorder la plus grande partie du paysage à Mathieu⁵⁰. Le panorama fut érigé dans le complexe de la Section Coloniale belge dû à l'architecte Caluwaerts. La toile se divisait en quatre parties, s'organisant autour de la ville de Matadi avec sa vie indigène, la forêt vierge proche et la route des caravanes⁵¹. La représentation de la topographie ne posa pas de grands problèmes aux artistes mais les poussa à placer la ligne d'horizon beaucoup plus haut qu'à l'ordinaire. De cette manière, les spectateurs ne surplombaient plus le paysage mais étaient comme submergés par la nature. On peut encore se rendre compte de cet effet, ainsi que de la structure du faux-terrain, grâce à un

⁴⁷ À ce propos : A. BURNET, *Le sort lamentable du « Panorama du Caire », précédent inquiétant pour les passions humaines (II)*, in : *Le Soir*, Bruxelles, vendredi 15 février 1980.

⁴⁸ *Organe de la société d'Architecture de Belgique*, Bruxelles 1897, E.D. Lyon-Claessen, Editeur.

⁴⁹ *L'Orientalisme et l'Africanisme dans l'Art Belge, XIX^e et XX^e siècles*, galerie CGER, 14 septembre-11 novembre 1984, M. LAMBRECHTS, M. LUWEL & collaborateurs, pp. 103-117.

⁵⁰ B.K., *Paul Mathieu*, in : *L'Illustration congolaise*, n° 196, Gand, 1938, et : *Festival du Kivu, Exposition Art et Décoration, Rétrospective de la peinture coloniale belge*, Lesigne, Bruxelles, janvier 1953, pl. 1-2-3-8-9-10.

⁵¹ Catalogue : *Guide de la section coloniale belge et du Panorama du Congo*, Exposition Universelle et Internationale de Gand, 1913, Bruxelles 1913, pp. 20-22.



Fig. 7. A. Bastien et P. Mathieu. Le Panorama du Congo. Détail: Marché indigène et vue de Matadi. (Cliché A.C.L.)

album conservé au Musée Royal de l'Afrique⁵². Malgré son succès, *Le Congo* ne put être exposé de manière permanente, l'ossature de la rotonde ayant été réquisitionnée durant la première guerre mondiale. Bastien profita toutefois de l'Exposition Internationale de Bruxelles de 1935 pour monter sa toile dans un pavillon dû à l'architecte Bourgeois, qui jouxtait le Palais du Congo et qui fut commandité par la Société Auxiliaire de Propagande Coloniale. Le panorama n'y fut pas présenté seul, des dioramas dus à James Thiriart et à ses collaborateurs Swyncop et Léonard y trouvèrent aussi leur place. Après l'exposition, quelques amateurs s'élevèrent afin de veiller à la conservation de la toile, mais leurs efforts furent vains. Bien plus tard, en janvier 1956, Frans Albrecht, directeur du Musée Royal du Congo Belge, espérait pouvoir intervenir favorable-

⁵² *Le Congo Belge* publié sous le patronage du Ministère des Colonies; *Reproduction en neuf estampes du Panorama colonial de P. Mathieu et A. Bastien à l'Exposition Universelle et Internationale de Gand de 1913*, Bruxelles, Edition d'Art Eugène Mertens, 1913, 9 pl.

ment. Il fit procéder au déroulement de la toile dans le Grand Hall du Musée de l'Armée et on y découvrit alors d'importantes détériorations, dues à un mauvais enroulement sur le tambour, qui annihilèrent tout espoir d'exposition. Ce fut dès lors au sein même des musées que le panorama tomba dans l'oubli le plus complet⁵³ (fig. 7).

Parmi toutes ces entreprises au destin malheureux, un projet, pourtant fort discuté lors de sa création, put résister aux attaques du temps, et reste l'unique exemple de panorama en Belgique. Il s'agit de *La Bataille de Waterloo* due au talent de Louis Dumoulin (1860-1924), peintre de la marine française. Bien que soutenu politiquement et financièrement, l'établissement de ce panorama, à l'approche du centenaire de la bataille et à proximité même du site, créa une certaine polémique. L'on craignait de voir se transformer le champ de bataille en champ de foire. Le comte Cavens, alors qu'il avait tant de mal à sauver son *Caire*, fut l'un des détracteurs les plus acharnés du projet⁵⁴.

Entouré des peintres français Desavreux et Malespina pour les scènes militaires, Robiquet, peintre animalier, Meier, portraitiste, et du belge Vink qui réalisa les personnages du faux-terrain, Dumoulin choisit de ne représenter que vingt minutes des affrontements, faisant donc subir quelques distorsions à la réalité historique⁵⁵. Il nous semble que ce fut encore Cavens, prompt à revenir sur sa position une fois le travail achevé, qui évoqua avec le plus de justesse le panorama de Dumoulin : « Peintre d'océan, c'est sans doute ce qui lui a permis de résoudre un raz de marée en un raz d'armée, superbe d'allure, étourdissant de fougue, qui serait un chef-d'œuvre si la couleur n'en était pas froide (...) avec une certaine confusion ... et une difficulté de reconnaître certaines parties indiquées dans le catalogue »⁵⁶.

Au niveau de la technique picturale, la facture, qui semble cohérente vue de loin, est en réalité très inégale. Les figures des avant-plans sont travaillées avec beaucoup plus de soin que celles des plans secondaires où l'on dénote d'importantes négligences dans le respect des proportions, comme si les artistes avaient souffert d'un manque de recul. Le faux-terrain où se cotoient manequins de papier mâché et personnages peints sur triplex, est l'un des rares exemples subsistant du crescendo d'illusions que l'on cherchait à créer. Construit pour une durée limitée à une vingtaine d'années, le panorama ne fut jamais déplacé et la bonne conservation de la toile n'est pas sans rapport avec le caractère sédentaire de l'entreprise. Quelques rénovations durent toutefois être effectuées : à trois reprises, la toiture fut refaite, l'éclairage électrique fut installé

⁵³ Nous n'avons pu savoir où avait été entreposée la toile après son déroulement en 1956 dans le grand hall du Musée de l'Armée. Voir à ce sujet le dossier du Panorama de l'Yser, au Musée de l'Armée à Bruxelles.

⁵⁴ L. CAVENS, *Aux membres du parlement de Belgique, op. cit.*, p. 2.

⁵⁵ VAN LIL, *Guide du panorama et du champ de bataille de Waterloo, sine loco, sine dato, passim*.

⁵⁶ L. CAVENS, *Les Belges à Quatre Bras et Waterloo*, in : *Œuvre du centenaire de Waterloo*, série III, n° 5, mars 1912, p. 3.

et en 1986, en vue du 75^e anniversaire de sa fondation, la restauration de la couche picturale et des faux-terrains fut entamée. Outre un nettoyage, on appliqua de larges repeints, particulièrement dans les zones de ciel endommagées par des infiltrations d'eau. Ainsi remis à neuf, le panorama put continuer à présenter sans honte et de manière unique la bataille, attirant toujours un public nombreux.

Le dernier panorama entrepris en Belgique fut celui de l'*Yser*. Il est difficile de comprendre ce qui poussa Bastien à monter un panorama à une époque si tardive. Certes, il fut enthousiasmé par le succès du *Congo* et croyait toujours au rôle médiatique du panorama, mais c'était sans compter qu'entre les événements et la réalisation de la toile, bien des choses avaient changé. Le cinéma était devenu un concurrent sans pareil et le monde, entré de plain-pied dans la modernité, ne s'intéressait plus à ce genre de curiosité picturale.

Dès le mois d'octobre 1914, alors qu'il séjournait en Angleterre avec Maurice Wagemans, Bastien eut l'idée de représenter la campagne des Flandres qu'il avait suivie. Recevant l'appui des autorités, il put directement se mettre au travail, en tant que membre de la «Section documentaire artistique de l'armée belge en campagne». Il envisagea d'ériger son panorama à Londres dès 1917 mais dut attendre 1922 pour trouver les finances nécessaires⁵⁷. Elaborée avec l'aide de J. Léonard, Swyncop et Bonheur, la toile fit un premier séjour dans la rotonde du boulevard Lemonnier avant de partir pour Ostende. La présence de cette mise en scène dramatique dans la cité balnéaire ne fut pas très appréciée et très vite le panorama dut fermer ses portes (fig. 8-9).

Afin de montrer les principaux moments de la bataille, Bastien enfreignit l'unité de lieu et de temps pour préférer une série de montages⁵⁸. La toile était précédée d'un faux-terrain jonché de barricades et de mannequins. À Ostende, un labyrinthe simulait les tranchées et menait à la plate-forme transformée en un poste d'observation. Laisée à l'abandon, puis ébranlée durant la seconde guerre, lors d'un bombardement, la rotonde d'Ostende était vouée à la démolition. Bastien fit alors don de sa toile au Musée de l'Armée qui la ramena à Bruxelles où elle fut suspendue, déroulée dans le hall dit des concours hippiques. Il était entendu qu'une rotonde serait construite au Cinquantenaire dans la petite cour carrée, mais les subsides nécessaires ne furent jamais accordés. Les espoirs pour aménager le panorama perdurèrent jusqu'en 1981. Un rapport fut présenté à l'Institut du Patrimoine artistique par Monsieur Mehra, qui avait déjà étudié le panorama Mesdag à La Haye, en vue de la restauration de la toile. Il préconisait un traitement qui permettait de laisser la toile sur place sans la découper, et qui consistait en un marouflage et à la mise au point d'un système de suspension destiné à réduire les tensions.

⁵⁷ A. BASTIEN, *Comment j'ai peint le panorama de l'Yser*, 20 janvier 1951 (manuscrit).

⁵⁸ La longue saga de l'*Yser* a fait l'objet d'un mémoire de fin d'étude réalisé par L.M. COLLOT, *Le panorama de la bataille de l'Yser*, Université Catholique de Louvain, faculté de Philosophie et Lettres, 1983. Pour les montages se référer aux pages suivantes: pp. 95-97, pl. 31-32.



Fig. 8. A. Bastien. Le Panorama de l'Yser à Ostende. Détail: Vue de Ypres en flammes. (Cliché A.C.L.)



Fig. 9. A. Bastien. Le Panorama de l'Yser. Détail: Chevaux. On remarque ici la touche rapide et expressive de Bastien. (Cliché A.C.L.)

Bien que moins onéreuse que les projets antérieurs, la restauration ne se fit pas, au grand regret des conservateurs et, en 1984, à l'insu de tous, la toile fut décrochée sur ordre du Ministère. Elle repose toujours dans les réserves du Musée de l'Armée, auprès d'une autre œuvre de Bastien *Le diorama des Combats de la Meuse lors de l'invasion allemande de 1914*. Réalisé en 1937 et présenté à la citadelle de Namur, cet immense paysage (8,50 m de haut sur 7,2 m de long) d'une excellente qualité picturale était précédé d'un faux-terrain où évoluaient des personnages découpés dans du triplex. Fortement détériorés par les troupes allemandes en 1940, les restes de la toile furent confiés au Musée de l'Armée où ils furent largement restaurés par Wattecamps⁵⁹.

*
* *

Genre à multiples facettes, visant une symbiose entre les Arts et les Sciences, alliant procédés techniques, peinture, sculpture, scénographie et architecture, le panorama contribua au mouvement d'intégration des différents moyens d'expression. Il fut certes un moyen de propagande et s'avéra tout à fait caractéristique du développement bourgeois et industriel de la société, mais son importance culturelle déborde toutefois ce cadre.

Œuvre de bons praticiens, la peinture de panorama, apparue en pleine vague néo-classique, se trouva à l'avant-scène du courant réaliste par son intérêt pour la réalité objective — David ne conseillait-il pas à ses élèves: «Si vous voulez voir la nature vraie, courez aux panoramas»⁶⁰. Par les thèmes qu'elle mit en œuvre — ceux de la peinture de paysage et de la peinture d'histoire — et surtout par sa manière de faire éclater l'espace de la contemplation qui, traditionnellement, subordonnait l'œuvre au regard du spectateur, la peinture de panorama participa à l'épanouissement de l'imaginaire romantique. Sa technique picturale résolument non-conventionnelle (touche déliée, couleurs vives, insistance sur l'élément expressif), quant à elle, annonçait l'impressionnisme, voire même d'autres courants encore plus novateurs tels le fauvisme et l'expressionnisme.

Le panorama marqua également en profondeur la scénographie, et ce principalement sous l'influence de Daguerre, créateur des dioramas, assistant du grand panoramiste français Prévost, puis peintre de décor au Théâtre Comique et à l'Opéra de Paris⁶¹. D'une part, les toiles circulaires furent utilisées, ainsi que les éléments traditionnels des faux-terrains qui renforcèrent les décors dans un sens réaliste; d'autre part, l'emploi d'effets optiques perfectionnés dans les dioramas et des procédés mécaniques, en vue de créer du mouvement, transformèrent les scènes de théâtre en machinerie⁶².

⁵⁹ *La restauration du diorama des combats de la Meuse*, in: *Le patriote illustré*, 12 juillet 1953, Bruxelles, p. 889.

⁶⁰ Fr. ESCOFFIER-ROBIDA, *op. cit.*, p. 7.

⁶¹ Cfr. *supra*.

⁶² G. QUEANT, *Encyclopédie du Théâtre Contemporain*, 1 (collection Théâtre de France), Paris, Les publications France Aline Elmargan, 1957, p. 11.

Les rotondes, telles des « écrins de peinture » qui témoignent extérieurement de l'éclectisme et de l'historicisme, méritent à elles seules de figurer dans la problématique spatiale de l'architecture. Elles participent en effet directement au processus de négation de l'architecture pensée en tant qu'espace intérieur original, les toiles provoquant une dissolution complète des murs.

Enfin, les panoramistes, s'intéressant aux recherches en matière d'optique et principalement à celles se référant aux procédés de projection, seront étroitement liés (toujours par les travaux de Daguerre) au développement de la photographie, voire du cinéma. Ce dernier, en même temps qu'il évinça le panorama, lui emprunta plusieurs procédés, et présenta très tôt de nombreux panoramas cinématographiques⁶³.

Par tous ces aspects, le panorama mérite largement sa place dans l'histoire de l'art. Pour quelles raisons dès lors le genre est-il tombé dans les limbes de l'oubli ? Peut-être précisément parce qu'on ne put le classer dans une catégorie artistique définie, on lui préféra le statut de curiosité et bien trop souvent, il fut relégué au rang d'attraction. S'il est vrai qu'un aspect mercantile régissait sa création, cela ne l'empêcha toutefois pas d'avoir un impact considérable sur le monde artistique. L'étude des activités dues aux panoramistes belges ne peut donc que contribuer à rétablir cette forme d'expression artistique particulière dans l'histoire de l'art et de la société.

⁶³ S. OETTERMANN, *op. cit.*, pp. 68-72.

MANET RACONTÉ PAR LUI-MÊME

VICTOR I. STOICHITA

Le titre de cet article est emprunté à un livre, qui, publié en 1926, recueillait les propos de Manet et les souvenirs de ses amis¹. L'emprunt n'a cependant que la valeur d'une image, car le but de ma recherche ne consiste pas à évoquer la personnalité de Manet. Elle se propose plutôt de déceler, à partir des œuvres mêmes, les traces du processus créateur dans l'image plastique et la signification de ces traces.

Une telle démarche se heurte sans doute à plusieurs difficultés. La première d'entre elles concerne le caractère « objectif » de la création de Manet. L'aspect autobiographique ne joue chez lui — en comparaison surtout avec le « subjectivisme » de l'époque romantique — qu'un rôle secondaire. La relation affective de l'artiste avec le monde de ses images est même effacée d'une manière qu'on pourrait qualifier de programmatique. L'un des critiques les plus en vogue à l'époque considérait déjà que « Manet est une personnalité curieuse : comme peintre il a de l'œil, mais pas d'âme »².

Le manque de participation affective ne saurait pourtant être considérée comme marque exclusive de la création de Manet. Plus symptomatique me semble être la façon dont l'image — fruit réifié d'une activité productrice — conserve, plus ou moins apparente, la trace de son auteur. Il semble aussi que nous

La présente étude a été rendue possible par une bourse de la Fondation Samuel H. Kress à l'Institut d'Études Avancées de Princeton (U.S.A.) en 1990. Son style et son contenu ont bénéficié de l'aide importante de M^{me} Geneviève Nunn et de M. Thierry Lenain. Ici, encore une fois, mes remerciements.

¹ E. MOREAU-NÉLANTON, *Manet raconté par lui-même*, 2 tomes, Paris 1926.

² Albert WOLF, dans *Petite Presse*, 17 avril 1876, d'après G. H. Hamilton, *Manet and his critics*, New Haven et Londres 1969, p. 196.



Fig. 1. *Étude pour Moïse sauvé des eaux*, 1860-1861, huile sur bois, 35,5 × 46 cm., Gallerie Nationale, Oslo.

ayons affaire ici à un point important, puisque c'est justement dans le jeu entre l'absence et la présence de l'auteur que l'œuvre de Manet révèle son caractère inaugural pour toute l'époque dite «moderne».

Je me propose, dans les pages qui suivent, d'analyser trois aspects du rapport de l'artiste avec son œuvre: le point de vue d'où se réalise la production de l'image, les modalités de l'autoreprésentation figurative (les autoportraits) et, enfin, les modalités de l'insertion nominale matérialisée par la signature d'auteur³.

1. Le point de vue

La définition originale, personnelle, de l'endroit d'où se fait la prise d'image est une constante de la «nouvelle peinture» dont Manet fut le chef de file. L'essai d'Edmond Duranty intitulé justement *La Nouvelle Peinture* (1876) faisait le point à ce sujet:

«Notre point de vue n'est pas toujours au centre d'une pièce avec ses deux parois latérales qui fuient vers celle du fond; il ne ramène pas toujours les lignes

³ Ce dernier aspect sera analysé en détail dans un article qui fera suite à la présente étude et paraîtra dans le prochain numéro des *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*



Fig. 2. *La Nympe surprise*, 1861, huile sur toile, 146 × 114 cm., Musée National, Buenos Aires.

et les angles des corniches avec une régularité et une symétrie mathématiques ; il n'est pas toujours libre non plus de supprimer les grands déroulements de terrain et de plancher au premier plan ; il est quelquefois très haut, quelquefois très bas, perdant le plafond, ramassant les objets dans les dessous, coupant



Fig. 3. *M^{lle} Victorine en costume d'espada*, 1862, huile sur toile, 165,1 × 127,6 cm., The Metropolitan Museum of Art, New York.

les meubles inopinément (...). Si l'on prend à son tour le personnage soit dans la chambre soit dans la rue, il n'est pas toujours à égale distance de deux objets parallèles, en ligne droite (...). Une autre fois, l'œil l'embrasse de tout près, dans toute sa grandeur, et rejette très loin dans les petites de la perspective



Fig. 4. *Chez le Père Lathuille*, 1879, huile sur toile, 93 × 112, Musée des Beaux-Arts, Tournai.

tout le reste d'une foule de la rue ou des groupes rassemblés dans un endroit public. Le détail de toutes ces coupes serait infini, comme serait infinie l'indication de tous les décors⁴. »

Dans cet éloge de la multiplicité des points de vue possibles, éloge dont la composante polémique à l'égard de la peinture perspective ne pourra échapper à personne, une chose est claire : les images de la « nouvelle peinture » impliquent une instance regardante dont la présence dans la « prise de vue » sera inébranlable. Face à l'objectivité, à l'omniscience et à l'« omnivoyance » de la peinture classique, la « nouvelle peinture » se réalise d'un point de vue personnel et occasionnel, voire accidentel.

L'un des grands problèmes que l'histoire de l'art devrait aborder est celui d'établir la manière dont la subjectivité du « point de vue » se manifesta dans les œuvres des différents peintres « impressionnistes ». Une étude de ce genre manque malheureusement, et nous nous voyons confrontés avec une situation paradoxale : le problème du point de vue, problème proprement « visuel », a

⁴ E. DURANTY, *La Nouvelle Peinture*, Paris 1876, dans : D. RIOUT (éd.), *Les écrivains devant l'Impressionnisme*, Paris 1989, p. 127.

été traité en profondeur par l'histoire et la théorie littéraires⁵ mais est resté, inexplicablement, négligé par l'histoire et la théorie de l'art⁶. Cette lacune ne pouvant pas être comblée d'un seul coup, je me limiterai à quelques observations concernant le point de vue chez Manet.

Manet réalise le plus souvent ses « prises d'image » d'une manière apparemment encore traditionnelle. Ce traditionnalisme (trompeur) se manifeste surtout dans le centrage auquel il soumet ses compositions. Seuls les *Cafés-Concerts* des années 1878-1879 sont construits selon un point de vue très rapproché, comme un gros plan, et le caractère de « fragment » de ces images donne lieu à une certaine « perte du centre ». S'il y a une caractéristique concernant la « prise d'image » qui peut être considérée comme une constante de son œuvre, elle se situe à un niveau différent, qu'on pourrait qualifier de méta-représentationnel : la plupart des tableaux de Manet contiennent des signaux qui intègrent l'image dans un flux de communication. Le plus important de ces signaux est le regard qui, de l'espace du tableau, est dirigé vers l'espace qui se trouve en deçà de la surface de l'image. Dans toutes ses grandes œuvres, du *Déjeuner sur l'herbe* et de *l'Olympia* jusqu'à *Nana* et au *Bar aux Folies-Bergère*, le « Blick aus dem Bilde » est présent⁷. Quelle est sa signification ?

La première vient d'être nommée : l'œuvre est considérée comme un objet faisant partie d'un flux de communication. Devant une toile de Manet, le spectateur se voit lui-même visé⁸ : ce n'est pas seulement lui qui regarde le tableau, mais c'est aussi le tableau qui le regarde (fig. 2, 3, 7). Cette situation de la réception de l'œuvre n'est pourtant qu'un reflet de la situation de production. La position du spectateur devant l'œuvre accomplie n'est que la répétition de la position du peintre devant l'œuvre en train de se faire. En même temps qu'il opère une inscription du spectateur dans l'espace de l'œuvre, le « Blick aus dem Bilde » révèle la présence invisible de l'instance créatrice. En ce sens les œuvres de Manet ne sont jamais « finies », puisque leur accomplissement se manifeste seulement dans l'acte de la réception qui réitère celui de la création. L'invocation de Baudelaire — « hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère »⁹ — aurait pu être prononcée par Manet lui-même.

⁵ Je me contente de citer deux textes désormais classiques : W. C. BOOTH, « Distance et point de vue » (1961), dans : R. BARTHES et alii, *Poétique du récit*, Paris 1977, pp. 85-114 et G. GENETTE, *Figures III*, Paris, 1972, 183-267. Parmi les vues d'ensemble : Paola PUGLIATTI, *Lo sguardo nel racconto: teorie e prassi del punto di vista*, Bologne 1985.

⁶ Il y a pourtant des exceptions : voir W. KEMP, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983 et le numéro consacré à ce problème par la revue *Carte Semiotiche*, 5-6 (1988).

⁷ Vu l'absence d'un équivalent français convenable désignant le regard qu'un des personnages d'une peinture adresse au spectateur, je préfère utiliser l'expression allemande forgée par A. NEUMEYER, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964.

⁸ Voir les considérations de R. WOLLHEIM, *Painting as an Art*, Princeton 1987, pp. 141-177 et celles de Martine BACHERION, *Je regarde Manet*, Paris 1990.

⁹ Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1961, p. 6 (*Les fleurs du mal*, 1861, *Au lecteur*).



Fig. 5. *Autoportrait à la Palette*, 1879, huile sur toile, 83 × 67 cm., Collection Particulière, New York.

Ce fait démontre sans doute une conception assez originale du « tableau ». Tout au long de son histoire, le tableau a toujours impliqué, d'une façon ou d'une autre, le spectateur¹⁰, mais n'a jamais joué, jusqu'à Manet, avec tant d'obstination sur les rôles interchangeables du producteur et du récepteur

¹⁰ Je me permets de renvoyer pour les détails à mon livre *Métapeinture. Crise de l'« image » et naissance du « tableau »*, Paris 1991 (sous presse).

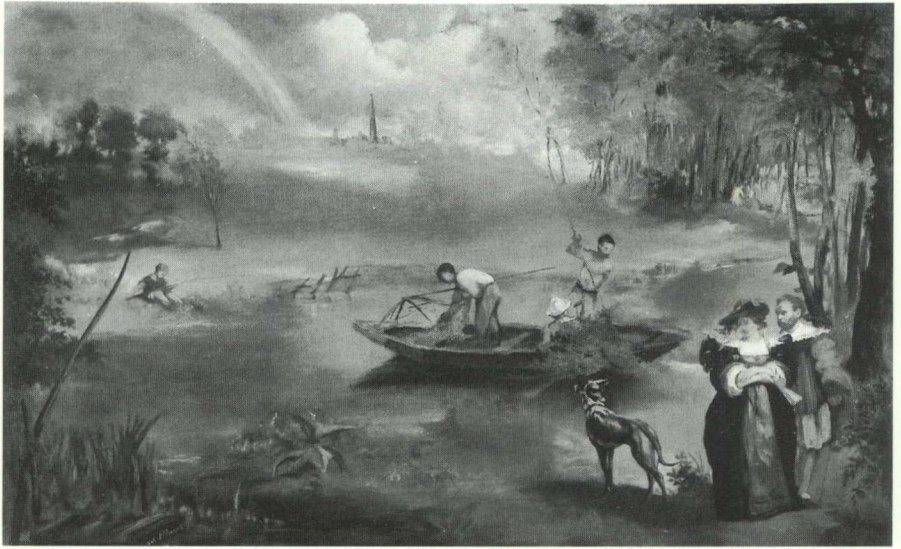


Fig. 6. *La Pêche*, 1861, huile sur toile, 76,8 × 123,2 cm., The Metropolitan Museum of Art, New York.

d'image. Le tableau de Manet est un objet englobant : il intègre le créateur, le spectateur et même — dans ses moments culminants et à un autre niveau — l'« Histoire de l'art ».

Pour faire ressortir avec plus de clarté le côté « auctorial » des images de Manet, l'analyse de quelques exemples sera nécessaire.

Une œuvre de jeunesse, la *Nymphe surprise* (1861, fig. 2), a tout le caractère d'un « tableau-laboratoire »¹¹. On connaît aujourd'hui, grâce à des témoignages écrits, à des photographies et à une étude préparatoire (Galerie Nationale d'Oslo), toutes les phases par lesquelles le tableau est passé¹². Nous avons encore affaire ici à un jeune peintre aux prises avec l'art des maîtres. Sa première idée fut celle d'un tableau d'histoire représentant *Moïse sauvé des eaux* (fig. 1), « qu'il n'a jamais achevé, et dont il ne reste qu'une figure qu'il a découpée dans la toile, et qu'il a intitulé *la Nymphe surprise* »¹³. *La Nymphe surprise* est en effet le résultat d'une destruction. Entre le tableau actuel (fig. 2) et le tableau initial (fig. 1) se place pourtant une phase intermédiaire, documentée par des photographies d'époque qui montrent qu'après avoir découpé

¹¹ L'expression est de Françoise Cachin (dans le catalogue de l'exposition *Manet 1832-1883*), Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1983, p. 83).

¹² G. CORRADINI, « La Nymphe surprise de Manet et les rayons X », dans : *Gazette des Beaux-Arts*, LIV (1959), pp. 149-154 ; Rosalind E. KRAUSS, « Manet's Nymph Surprised », dans : *The Burlington Magazine*, CIX (1967), pp. 622-627 et Beatrice FARWELL, « Manet's "Nymph Surprise" », dans : *The Burlington Magazine*, CXVII (1975), 225-229.

¹³ A. PROUST, « Edouard Manet. Souvenirs », dans : *La Revue Blanche*, mars 1897, p. 168.

l'une des figures féminines du *Moïse sauvé*, Manet y a ajouté (en haut, à droite) une tête de satyre qui a disparu depuis. Envoyé à Saint-Petersbourg en 1861, le tableau y fut en effet exposé sous le titre *Nymphe et satyre*. Six ans après, dans le cadre de la première exposition personnelle de Manet (Pont de l'Alma, 1867), le tableau figurait déjà sous son titre actuel : *Nymphe surprise*.

Si nous cherchons le sens de ces transformations successives, nous réalisons que le découpage et la suppression sont mis au service d'un détournement de l'image. *Moïse sauvé des eaux* (fig. 1) était un « tableau d'histoire », une image-récit, dans la tradition classique. *Nymphe et satyre* marque le renoncement à l'histoire biblique et aborde le thème du regard indiscret. Celui-ci est représenté dans l'image même (la tête du satyre). Dans la *Nymphe surprise* (fig. 2) le satyre a disparu et le regard indiscret vient d'en deçà de la surface de l'image.

S'il subsiste encore, dans le tableau final, des traces narratives, celles-ci se cristallisent dans un mini-récit qui est la mise en scène d'une intrigue visuelle. Dans la version définitive, c'est donc la création/réception d'image qui fait récit.

Si, dans *Moïse sauvé*, Manet était encore un « narrateur » de type classique (il racontait en images une histoire du passé avec laquelle il n'avait aucune relation personnelle), dans la *Nymphe surprise* il est un narrateur qui raconte un événement en entrant dans la peau d'un des personnages (le satyre)¹⁴. Mieux encore : les rôles invisibles du personnage, de l'auteur et du spectateur interfèrent, si bien que l'on saurait très difficilement dire où finit l'un et où commence l'autre.

Dans l'usage « classique », le regard porté par les figures hors du tableau ne constituait qu'un moyen d'impliquer le spectateur, dans l'image et la *Nymphe* de Manet reste, typologiquement parlant, à l'intérieur de ce cadre traditionnel. Seule l'analyse des œuvres ultérieures permet de dire qu'il y va en réalité déjà d'autre chose, d'une autre thématique : celle de l'implication du processus producteur dans le produit fini. Et seule une interprétation rétrospective de cette œuvre de jeunesse peut justifier l'affirmation que le Satyre constitue un relais du peintre (plutôt que du spectateur) dans le tableau.

La mise en question de la coupure entre l'image et son auteur peut être suivie chez Manet pas à pas, surtout dans ses œuvres des années '60. Si la *Nymphe* marque le chemin vertigineux qui mène du tableau d'histoire à la mise en récit

¹⁴ L'œuvre contient aussi un élément autobiographique atténué par le titre final choisi. La *Nymphe surprise* a eu comme modèle Suzanne Leenhoff, la future épouse du peintre (témoignage de Léon Koella-Leenhof rapporté par J. Meier-Graefe, *Edouard Manet*, Munich 1912, p. 38). En même temps, la toile s'inspirait d'une gravure reproduisant une *Suzanne et les vieillards* par Rubens (Ch. Sterling, dans : *L'Amour de l'art*, septembre-octobre 1932, p. 290 et Th. REFF, « Manet and Blanc's "Histoire des Peintres" », dans : *The Burlington Magazine*, CXII (1970), p. 457). Toutefois, le peintre a escamoté tout renvoi facile à la connexion Suzanne (le modèle) / Suzanne (le personnage) en effaçant ainsi sa propre intégration au niveau du sujet, pour laisser la voie libre à la mise en scène d'une intrigue visuelle d'une portée plus générale.

de la production/réception, les étapes suivantes ne se feront pas attendre longtemps. Une aide inespérée nous vient cette fois-ci de Manet lui-même, et plus précisément des titres qu'il a donnés à certaines de ses œuvres. Une année après la *Nymphe surprise*, Manet créa le tableau intitulé *M^{lle} Victorine en costume d'espada* (fig. 3). L'image montre une jeune femme au centre d'une arène, cape et épée à la main. Au second plan, on aperçoit, réduit par une perspective assez bizarre, un picador en plein élan et, plus loin encore, un groupe d'assistants. Le rapport entre la figure centrale et le fond du tableau ne saurait être plus artificiel. On a l'impression que le modèle a posé devant la toile de fond d'un photographe forain. Cette impression n'est pas due au hasard. Manet nous suggère à l'aide des moyens picturaux ce qu'il dit clairement dans son titre: ce que nous voyons n'est pas une scène de corrida, mais une scène de pose. Au «Blick aus dem Bilde», caractéristique désormais de la création de Manet, vient ainsi s'ajouter une indication qui dénonce la «situation d'atelier» de toute la composition. L'auteur fait «personnage», mais, étant donné que le tableau montre un modèle en pose, le personnage invisible que ce modèle fixe de son regard est désigné comme étant un peintre¹⁵.

Un dernier exemple suffira à démontrer que même les œuvres «en plein air», où la situation d'atelier est absente, sont conçues à partir d'un scénario qui englobe le processus créateur.

Chez le Père Lathuile (fig. 4) est une toile réalisée en 1879. Dans le jardin d'une brasserie, un couple attablé est plongé dans une tendre conversation. Les yeux dans les yeux, ils ont laissé le monde s'évanouir autour d'eux. Les personnages ne posent pas, ne regardent pas au dehors du tableau, le scénario de la représentation semble au premier abord nié. Approchée avec plus d'attention, l'image révèle pourtant une mise en page peu canonique: le couple a une position décentrée, la table est focalisée d'une manière asymétrique par rapport à l'axe du tableau.

La raison de cette manœuvre se comprend sans difficulté: dans l'espace resté disponible à l'extrémité droite du tableau, Manet a introduit un personnage secondaire qui vient équilibrer la composition. Mais ce garçon portant un bock dans la main droite a un rôle encore plus important: c'est lui l'incarnation du «Blick aus dem Bilde». Tel un passant intrigué par le tournage d'un

¹⁵ Le côté «atelier» et le côté «modèle en pose» sont présents dans une longue série d'œuvres de Manet, parmi lesquelles comptent ses créations les plus illustres. Le fait fut remarqué par une bonne partie de la critique d'art contemporaine mais son sens passa inaperçu: «*Olympia* ne s'explique d'aucun point de vue, même en la prenant pour ce qu'elle est, un chétif modèle étendu sur un drap» (Th. GAUTIER, dans le *Moniteur Universel* du 24 juin 1865 cité par J. LETHÈVE, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris 1959, p. 32). Ou bien: «Qu'est-ce que cette odalisque au ventre jaune, ignoble, modèle ramassé je ne sais où, et qui a la prétention de représenter *Olympia*?» (Jules CLARETIE, dans: *L'Artiste*, juin 1865, apud LETHÈVE, *op. cit.*, p. 33).

À toutes ces questions ont répondu, et assez vite, les artistes. Dans les interprétations de l'*Olympia* (pour nous résumer à cet exemple) dues à Cézanne (1870), à Gauguin (1889) ou à Picasso (1901), l'intrusion du créateur dans l'image, à côté du modèle, est un fait accompli. Voir: Th. REFF, *Manet: Olympia*, Londres 1976.

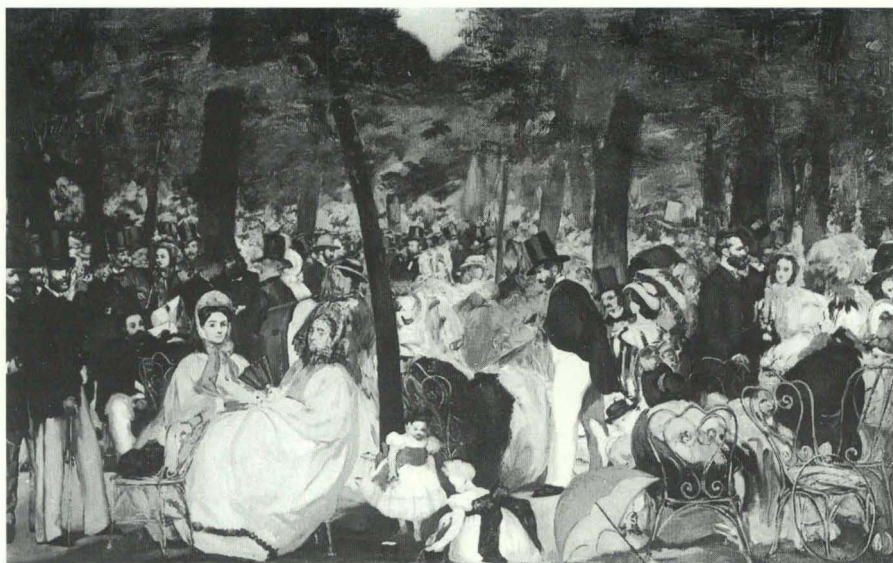


Fig. 7. *La musique aux Tuileries*, 1862, 76 × 118 cm., National Gallery, Londres.



Fig. 8. *Bal masqué à l'Opéra*, 1873-1874, huile sur toile, 60 × 73, National Gallery of Art, Washington D.C.

film ou par l'activité d'un photographe, il est entré par mégarde dans le « cadre » en troublant le caractère intime de la scène, captivé par ce qui se passe en deçà de la caméra, ou, plus exactement, par l'activité de l'opérateur de prise de vue lui-même.

La présence d'un « cadreur » dans l'espace de la scène vient ainsi d'être dévoilée.

2. Autoreprésentation

La présence du personnage-producteur est, dans la majorité des œuvres de Manet, une présence « en figure » : le créateur de l'image reste invisible, tout en étant suggéré par celle-ci.

Nous disposons d'un seul autoportrait indépendant, qui nous montre le peintre à l'œuvre (1879, fig. 5). Comme tout autoportrait, celui de Manet est un objet paradoxal. Plusieurs couches d'une rhétorique de la représentation y sont présentes. La première d'entre elles concerne le rapport de cette image avec l'ensemble de son œuvre. Manet a peint beaucoup de tableaux, mais un seul autoportrait¹⁶. Celui-ci met pourtant en scène une situation originaire.

Le fait que Manet ne se soit pas représenté ici « comme il est », mais « comme il apparaît » nous est révélé par la représentation elle-même. Palette dans la main droite, pinceau dans la main gauche, ce que nous voyons n'est pas « Manet », mais son image renversée.

Aucune source ne mentionne le fait que Manet aurait été gaucher, chose d'ailleurs rendue impossible par le type de formation dont bénéficiaient les peintres au XIX^e siècle. L'inversion gauche-droite présente dans l'*Autoportrait* doit donc effectivement être considérée comme signifiante.

Tout autoportrait, on le sait, est réalisé à l'aide d'un miroir. Mais tout autoportrait aspire à donner, par le recours au miroir, l'image du peintre. Manet, au contraire, renonce à se représenter « lui-même » et représente le miroir. L'inversion gauche/droite nous dit clairement que ce que nous voyons c'est l'image d'une image, c'est le peintre « en figure ».

Si tout tableau de Manet suppose la présence du peintre en figure devant la représentation en train de se faire, cet autoportrait suppose la présence du modèle en train de se faire représenter. Habillé en tenue de ville, chapeau sur la tête, Manet est ici le peintre de la vie moderne par excellence. Son regard fixe le modèle, de même que, dans les tableaux déjà mentionnés, c'était le modèle qui fixait le peintre.

¹⁶ L'autoportrait du Musée d'Art occidental de Tokyo (D. ROUART et D. WILDENSTEIN, *Edouard Manet. Catalogue raisonné*, Genève 1975, n° 277) est à considérer plutôt comme une ébauche.

Manet reprend ici une solution de la peinture classique, dont les *Ménines* de Velázquez — «tableau extraordinaire» d'après sa propre opinion¹⁷ — marque le sommet. À la différence de Velázquez, cependant, Manet exclut les modèles et l'espace de l'atelier de sa représentation, qui se focalise exclusivement sur sa figure. Palette, pinceau, regard sont les termes à la confluence desquels naît la peinture. Le scénario de production, qui dans les *Ménines* était complexe et intriqué¹⁸, se veut chez Manet elliptique et, pour ainsi dire, «déconstruit»¹⁹. La tâche de le rendre complet incombe au spectateur et suppose un effort d'intégration : à la confluence du regard avec le pinceau et la palette se trouve l'«en deçà», la réalité comme tableau en train de se faire.

Un dernier détail vient compléter la rhétorique de cet «autoportrait». Il s'agit de son caractère inachevé ou, plus exactement, «non-fini». On pourrait voir ici seulement le fruit d'un hasard, mais je doute que ce soit le cas. La seule portion non-finie de l'image est la main qui tient le pinceau. Elle est représentée comme un chaos de matière picturale. C'est comme si le peintre, en arrivant à l'extrémité de sa main opérante, avait succombé face à la tâche de s'autoreprésenter. Puisque c'est l'acte de la peinture qui est ici représenté, cet acte doit rester «en train de» et, à la limite du représentable, la peinture tourne sur elle-même comme dans un tourbillon.

*
* *

L'un des premiers biographes du peintre nous a laissé un témoignage important concernant sa méthode de travail :

«Manet aimait qu'on le regarde se pencher sur son chevalet, tournant la tête vers le modèle, puis vers l'image renversée dans le miroir à main²⁰.»

L'utilisation constante du miroir par Manet donne à penser. D'autres sources en parlent²¹. La méthode est pourtant ancienne : on sait par exemple que Léonard de Vinci considérait le contrôle de l'image à l'aide du miroir comme fondamental pour la réussite de l'œuvre.

Mais ce qui est peut-être plus significatif encore dans le passage cité est le va-et-vient du peintre entre les trois pôles chevalet/modèle/miroir et le fait que, pendant ce va-et-vient, Manet «aimait qu'on le regarde».

Nous nous trouvons ici devant une situation de production qui fait spectacle et qui met en scène réel, tableau, renversement et opérateur dans leur dyna-

¹⁷ E. MOREAU-NÉLANTON, *op. cit.*, t. I, p. 71.

¹⁸ Voir : V. I. STOICHITA, «*Imago Regis*: Kunsttheorie und königliches Porträt in den *Meninas* von Velázquez», dans : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 (1986), 165-189.

¹⁹ Deux autres œuvres de jeunesse de Manet sont aussi les fruits de cette opération (ROUART-WILDENSTEIN, *op. cit.*, n^{os} 25 et 26).

²⁰ J. E. BLANCHE, *Manet*, Paris 1924, p. 55.

²¹ A. PROUST, *Edouard Manet. Souvenirs*, Paris 1913, pp. 40-41. Une lecture emblématique du motif du miroir dans l'œuvre de Manet fut proposée par G. MAUNER, *Manet, peintre-philosophe. A Study of the Painter's Themes*, University Park et Londres, 1975, pp. 149 et suiv.

mique foncière. Il s'agit d'une schize créatrice hautement significative pour toute la production de Manet. L'*Autoportrait* l'incorpore d'une manière concentrée et définitoire.

Nous sommes maintenant en mesure de faire le point sur les marques d'auteur identifiées jusqu'à présent :

1. Le peintre a un rôle fictif. Il est une présence « exotopique », mais il fait partie d'un récit développé par l'image (comme le Satyre invisible, dans la version finale de la *Nymphe surprise*, par exemple).
2. La présence du peintre comme « opérateur de prise de vue » est suggérée par l'image (M^{lle} Victorine qui regarde son maître, le garçon qui trouble la prise de vue).
3. Le peintre au travail se montre « en figure », comme image d'une image ; cas unique et paradigmatique : l'*Autoportrait* de 1879.

À ces trois modalités d'autothématisation, on peut ajouter maintenant une quatrième :

4. Le peintre est une présence « endotopique », mais se montre exclusivement comme personnage (et non pas comme producteur de l'image).

Des œuvres où se manifeste cette quatrième modalité d'autothématisation, la plus ancienne est *La Pêche* (1861, fig. 6). Elle appartient à l'époque « classique » de Manet, et ce n'est pas un hasard si, dans le catalogue de l'exposition personnelle du Pont de l'Alma (1867), elle figurait en dernière position²². *La Pêche* était d'une certaine façon la « signature » de l'exposition, qui documentait le passage de Manet chez les maîtres.

Le peintre emprunte les traits de Rubens, et donne à Suzanne Leenhoff ceux d'Hélène Fourment. La composition s'inspire du maître flamand. Son sens allégorique reste caché, mais la signification générale de la toile est néanmoins claire : Manet se représente comme le Rubens des « temps modernes ».

Il est significatif que cette première « autoprojection endotopique » de Manet équivaut à une autoprojection dans l'histoire de l'art. Manet est ici un « personnage », mais ce personnage est un (autre) peintre.

Dans *Musique aux Tuileries* (1862, fig. 7), qui suit de près cette toile, Manet se représente comme « lui-même ». Il est, à côté de Baudelaire, de Fantin-Latour, de Champfleury ou de Jacques Offenbach, l'un des représentants de l'intelligentsia parisienne sous le Second Empire. Deux éléments font voir que l'autoprojection fut envisagée par Manet comme une aporie. Le premier d'entre eux est la position marginale du peintre. Il apparaît dans le coin gauche de la toile (c'est-à-dire, suivant l'ordre de lecture codifié depuis des siècles, « en ouverture » de la représentation) mais à moitié coupé par le cadre. Il est donc à la fois dans l'œuvre et en dehors de l'œuvre. Il pourrait en être absent, mais il

²² Au numéro 50 du catalogue (voir A. PROUST, *op. cit.*, p. 54).

est pourtant là. À l'inscription de sa personne dans l'image fait pendant, à l'autre bout de la toile, l'inscription de son nom, sa signature. Toute la représentation se déploie entre ces « deux Manet », « figure » et « nom » du peintre-auteur.

Et c'est ici qu'intervient le second élément aporétique du tableau. À la différence de *La Pêche* — œuvre, on l'a vu, encore « classique » — la *Musique aux Tuileries* est une image qui « s'ouvre » vers l'instance opérante et/ou contemplante : plusieurs personnages fixent l'en-deçà du tableau. Un « Manet exotopique », instance productrice de la représentation dont il fait partie, est donc supposé par la représentation elle-même.

À ce point, il faut se demander si le titre de cette œuvre — *Musique aux Tuileries* — ne renferme pas une contradiction significative. Ce que le titre annonce (le concert, le spectacle) n'est pas rendu visible. Le public forme l'objet de la représentation picturale tandis que « la scène » est conçue comme espace de la production de cette représentation. Pris dans ce jeu d'espaces, le peintre est une présence oscillante.

Il faut, je crois, relire Baudelaire, lui-même personnage de ce tableau-manifeste, pour réaliser le côté déclaratif de l'œuvre :

« ... tous les phénomènes artistiques (...) dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre (...). L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature²³. »

En 1873, Manet réalisa sa troisième et dernière toile dans laquelle il se représenta comme personnage. À la différence de *Musique aux Tuileries*, le *Bal masqué à l'Opéra* (fig. 8) n'a pas le caractère d'un portrait collectif. La présence de l'autoportrait du peintre du côté droit de la toile est d'autant plus significative. La position de ce monsieur en haut de forme, à barbe blonde et à l'air légèrement mélancolique, oscille, on l'a dit, « entre celle de participant au bal et celle d'observateur de la scène »²⁴. Il est perdu dans la foule, de laquelle il se distingue pourtant. Son regard pénétrant est le seul qui fixe avec insistance le spectateur²⁵. Il est, comme tous les hommes de la scène (à l'exception du Polichinelle à l'extrémité gauche), non déguisé. Sans masque et non costumé, il reste quand même le personnage d'une mascarade.

Les interprétations les plus récentes ont attiré l'attention sur la dialectique de cette toile, introduite par le Polichinelle (vu de dos et coupé par le cadre à gauche) et clôturée par l'artiste lui-même (vu de face, à droite). On a même spéculé sur les possibilités d'une double présence de l'auteur dans sa représentation : une fois « masqué » en Polichinelle, une autre fois ouvertement « lui-même »²⁶.

²³ BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 993.

²⁴ L. NOCHLIN, « A Thoroughly Modern Masked Ball », dans : *Art Journal*, 45/1 (1985), p. 190.

²⁵ « ... the only one conspicuously facing us » (Th. REFF, *Manet and Modern Paris*, Washington D. C., Gallery of Art, 1982, n° 39).

²⁶ H. O. BOROWITZ, « No Strings: Some New Sources For Manet's Polichinelles », dans : *Nineteenth-Century French Studies*, 15 (1986/1987), pp. 425-451.

Je préfère laisser ces suppositions, encore non vérifiées, dans leur état incertain, pour me concentrer sur un autre aspect, plus important dans le cadre de ma recherche.

J'ai mentionné le fait que, dans cette quatrième et dernière modalité auto-représentative, «le peintre est une présence "endotopique", mais se montre exclusivement comme personnage (et non pas comme producteur de l'image)». Cette assertion doit maintenant être nuancée.

Il est parfaitement vrai que dans aucune de ces trois toiles, Manet n'apparaît comme «instance productrice» (pinceau à la main, en train — pour pousser les choses à l'extrême — de représenter et de se représenter²⁷). Toutes les trois pourtant contiennent des signaux faisant allusion au peintre en tant que peintre. Dans *La Pêche*, Manet était Rubens. Dans *Musique aux Tuileries*, il attirait l'attention sur son appartenance au monde intellectuel de son temps, suggérait une sortie vers l'exotopie (par la coupure du cadre) et, plus important encore, il envisageait sa «personne» en rapport dialectique avec son «nom».

Y a-t-il des signes de production dans le *Bal masqué à l'opéra*?

Au premier abord, non. L'analyse attentive les révèle pourtant. Sur le sol même, aux pieds du monsieur à barbe blonde, se trouve un billet de bal. Si le spectateur s'approche, il peut déchiffrer un nom : «Manet». Cette signature inattendue renferme en soi le paradoxe de l'autoreprésentation. «Manet» est la marque de celui qui a créé cette toile, c'est la marque de production du tableau. Sur le billet de bal il écrit pourtant le nom d'une personne qui se trouve dans la représentation et que le spectateur doit chercher et identifier. L'identification est facilitée par la position du billet/signature auprès de son possesseur. Si l'on pense au clivage «figure»/«nom» présent dans *Musique aux Tuileries* (fig. 7), on réalise que Manet achève dans le *Bal masqué* (fig. 8) la jonction entre l'inscription du nom et l'autoreprésentation.

Je crois avoir maintenant assez de raisons pour pouvoir considérer la mise en scène des traces d'auteur opérée par Manet comme un phénomène marquant du tournant de l'imaginaire à l'aube de l'époque moderne.

Baudelaire, semble-t-il, en savait quelque chose : «... la vaporisation et la centralisation du Moi. Tout est là»²⁸.

²⁷ Dans *Musique aux Tuileries*, on peut déceler un renvoi à l'acte de la peinture, il est vrai assez ambigu, puisque Manet tient dans sa main droite un objet difficile à identifier : pinceau de peintre ? canne de flâneur ?

²⁸ BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 1271.

FIGURES D'INCLUSION D'UN TOPIQUE :
LE MOTIF DU CADRE DANS LA PEINTURE AMÉRICAINE
DES ANNÉES 1960

MARIE-ANGE BRAYER

1. Le cadre comme fiction

L'histoire du cadre est le plus souvent rattachée à celle de l'ornement et des arts décoratifs. Dans *Du cadre au décor ou la fonction de l'ornement dans la peinture*, Louis Marin aborde le cadre comme « structure architectonique de représentation »¹. Dans *La Vérité en peinture*, Derrida investigate le « parergon »², défini par Kant dans la *Critique de la Faculté de Juger* (§14), qui se rapporte à tout ce qui est « marginal », donc au cadre. Le cadre apparaît comme une juridiction qui légalise le champ de la représentation, cependant son caractère d'objet l'inscrit également dans l'espace existentiel du spectateur. Telle est l'ambivalence foncière du cadre, à la fois *dehors* et *dedans*. En répétant l'espace orthogonal du tableau de chevalet, le cadre se donne aussi comme doublure. Pourtant, le cadre n'est pas un simple périmètre, délimitant le champ de l'œuvre, au rôle uniquement prescriptif — maintenir la peinture dans les limites de son autonomie ; le cadre se pose aussi comme élément structurel et formatif de l'image picturale.

Vers le milieu du XV^e siècle, le cadre se trouve impliqué dans l'espace illusionniste de la peinture. Les Primitifs flamands l'intègrent au tableau ; dans *La Justice d'Otton* (fig. 1), Dirk Bouts dédouble fictivement le cadre en peignant la décoration des arcatures gothiques. L'espace de représentation du tableau se voit ainsi connecté à l'espace réel du spectateur. Dans les peintures

¹ L. MARIN, *Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture*, in : *Rivista di Estetica*, Turin, XXII, 12, 1982, p. 23.

² J. DERRIDA, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion (Champs), 1978.

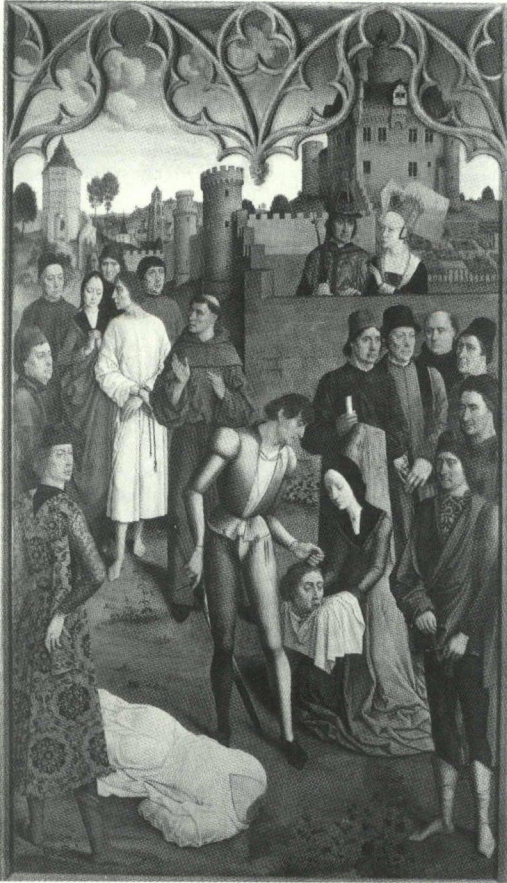


Fig. 1.
Dirk Bouts,
«La Justice d'Otton.
Le supplice», v. 1470
(MRBA de Bruxelles).

d'Holbein le Vieux, les moulurations du cadre traversent le champ pictural. Rogier Van der Weyden s'approprie picturalement la bordure inférieure du cadre sur laquelle vient s'appuyer la figure³. Une série d'autoportraits de Chirico, au début des années 1920, reprendra ce dispositif. Dans *Vénus et l'Amour* (v. 1515, MRBA de Bruxelles), Gossaert développe une plastique de formes concaves et convexes à laquelle font écho les redans et saillies du cadre. Il ne s'agit pourtant pas de simple redondance, l'ambiguïté demeure : est-ce les moulures du cadre qui sont mises en abyme dans le tableau ou le tableau qui tend à s'approprier un espace réel ?

Avec la perspective centrale de la Renaissance, le cadre matérialise la fenêtre à travers laquelle le monde est perçu. Cette « veduta » est une « ouverture qui n'est plus limitrophe, mais intégrée dans l'espace du représenté »⁴. Très

³ H. HEYDENRYK, *The Art and History of Frame*, Londres, Nicholas Vane, 1963.

⁴ M. SCHAPIRO, *Style, Artiste et Société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 8. Trad. fr. de « On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs », in : *Semiotica*, I, 3, 1969.

souvent, les cadres sont peints : dans les décorations du plafond du *Gesù* à Rome, le cadre est une bordure que l'on doit sans cesse déborder, transgresser. Dans le Nord comme dans le Sud, le cadre participe du dispositif fictionnel de l'œuvre.

À la fin du XIX^e siècle, les Symbolistes, de Khnopff à Moreau, accordent un soin raffiné à la décoration du cadre. Toorop ou Klimt le dessinent eux-mêmes, les cadres de Segantini épousent ses formats inédits. Cependant, le cadre demeure dans une extériorité, appréhendé comme un « surplus » iconique redoublant le motif pictural. Le tournant décisif, qui mènera vers la conception moderniste du cadre, semble s'opérer avec la mise en question de la représentation. Lorsque Cézanne laisse apparaître, pour la première fois, des parcelles de toile vierge entre les couleurs, se pose l'enjeu de la présentation de la peinture. La surface de la toile n'est plus cet espace à remplir à tout prix et dont le cadre vient circonscrire l'étendue. Chez Cézanne, l'espace devient un champ topologique où le support interfère avec les couleurs. La prise de conscience par la peinture de sa matérialité induira une reformulation du statut du cadre. Le partage que le cadre instaure entre espace réel et espace illusionniste tend à s'estomper pour établir une congruence avec les éléments picturaux.

Dans ce contexte, les Impressionnistes, qui inscrivent sur la toile leurs sensations lumineuses, se mettent à peindre le cadre ou à prôner la ténuité d'une fine baguette⁵. À partir de 1877, ils recourent à des cadres blancs. Dès 1889, Seurat absorbe le cadre dans le champ pictural, en peignant une bordure de petits points de couleur pure, délimitant la peinture par la peinture. Seurat inclut de la sorte le motif du cadre dans le tableau, tout en préservant son extériorité sémantique.

2. Le cadre comme grille

En 1915, Malevitch présente des peintures suprématisistes sans cadre et dispose le *Carré noir* à l'angle de deux murs. Afin de battre en brèche l'illusionnisme, la fine baguette, ainsi que l'absence de cadre, deviendront des normes pour la peinture abstraite : « On put se passer du cadre quand la peinture cessa de représenter la profondeur »⁶. Les cadres de Mondrian sont constitués d'une baguette de bois, peinte en blanc, en léger retrait par rapport à la toile. Le néoplasticisme de Mondrian, qui récusé toute suggestion de profondeur, a inauguré la récession du cadre par rapport au tableau ; le cadre recule, « soulevant » en quelque sorte le tableau du mur et accroissant ainsi son autonomie.

L'image chez Mondrian est « explicitement référée au cadre »⁷. Le partage de l'espace en horizontales et verticales délimite des rectangles qui renvoient

⁵ D. ABADIE, S. LEMOINE, *Le cadre et le socle dans l'art du 20^e siècle*, Dijon, Université de Bourgogne ; Paris, Musée National d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, 1987.

⁶ M. SCHAPIRO, *op. cit.*, p. 13.

⁷ B. ROSE, *Mondrian in New York*, in : *Artforum*, New York, décembre 1971, pp. 54-63.

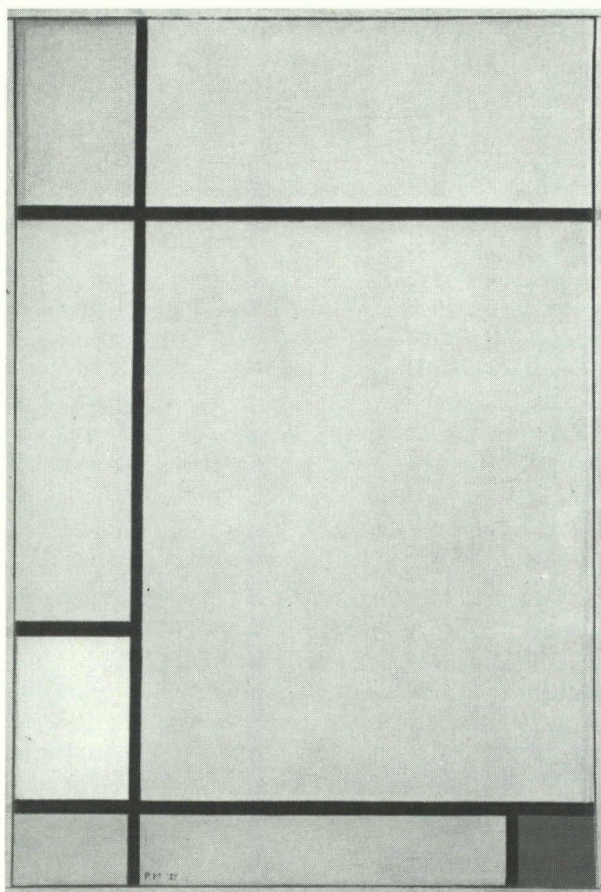


Fig. 2. Piet Mondrian, «Composition avec rouge, jaune et bleu», 1927, Stedelijk Museum Amsterdam.

aux arêtes du tableau pour flotter dans un espace frontal, analogue à celui du cadre. Pour Michael Fried, Mondrian prit conscience du cadre en amenant les structures colorées jusqu'au périmètre du tableau : les angles y possèdent la même importance que le centre (fig. 2). La représentation s'était jusque-là toujours ordonnée à partir du centre dans un espace focalisé, même dans le cubisme. Au contraire, chez Mondrian, la composition se décentralise pour investir les marges du tableau, jusque-là considérées comme non signifiantes et périphériques. L'abstraction induit un espace afocal tandis que l'extériorité du cadre réapparaît, dans l'espace interne du tableau, sous la forme d'un nouveau motif : la « grille » dont Rosalind Krauss a démontré « l'omniprésence dans la peinture moderne »⁸.

⁸ R. KRAUSS, *Grids in October*, 9, New York, Summer 1979; trad. fr. *Grilles*, in : *Communications*, Paris, n° 34, 1981, pp. 167-176.

«Centrifuge, la grille va de l'œuvre d'art vers l'extérieur, nous obligeant à une reconnaissance du monde situé au-delà du cadre. Centripète, elle va des limites extérieures de l'objet esthétique vers l'intérieur et représente tout ce qui sépare l'œuvre d'art du monde, de l'espace ambiant et des autres objets»⁹. À l'intérieur du champ pictural, la grille, intercesseur entre l'image et le monde, est animée d'une fonction analogue à celle du cadre. Pour Rosalind Krauss, «la grille affirme l'autonomie de l'art». «Par l'absence de relief qui résulte de ses coordonnées, la grille est le moyen de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface»¹⁰. Tout comme le cadre, la grille abstrait l'œuvre du réel, la détachant de son environnement. «La grille est une introjection des frontières du monde dans l'œuvre; à l'intérieur du cadre, elle projette l'espace lui-même»¹¹.

Cette formulation interne du cadre à travers le motif de la grille correspond à une procédure réflexive dans laquelle les éléments contenus dans le champ pictural se réfèrent à eux-mêmes. Il n'est pas insignifiant que le motif de la grille ait obsédé toute l'œuvre d'un artiste qui reformula le rôle des bords et du cadre dans sa peinture: Mondrian. Cette «grille», centralisée chez les cubistes, décentrée dans la peinture de Mondrian, se retrouve comme facteur structurant dans la peinture américaine des années 1960, de Jasper Johns à Agnès Martin, jusqu'aux structures modulaires de Sol Le Witt. «L'attitude considérant la peinture comme un champ à combler jusqu'aux bords, plutôt que comme une surface à marquer avec plus de densité au centre, est une des contributions majeures de Mondrian à la peinture de New York». «Mondrian a encouragé Still et Rothko, tout comme Newman, à accentuer les relations structurelles de l'image et du cadre»¹².

3. «Où le cadre a-t-il lieu?» (Derrida)

Figure de proue de l'expressionnisme abstrait, Pollock ménageait autour de ses toiles une petite marge où il pouvait marcher et d'où il pouvait peindre, «marge qui renvoie peut-être à la zone vierge qui borde certains de ses tableaux»; «peindre impliquait donc une tension continue entre les bords et le centre de la toile»¹³. C'est précisément cette tension entre le centre et la périphérie du tableau que tendront à résorber, dans les années 1960, des artistes aussi différents que Barnett Newman, Kenneth Noland ou Frank Stella, qui amorcent aux Etats-Unis une tendance minimale, résumée sous le terme «hard-edge» («arête dure»). Contours tranchants des formes, qui s'opposent à l'expressionnisme abstrait, volonté de «littéralité» les réunissent, mais aussi un travail de la bordure, qui tend à incorporer les éléments latéraux de l'image picturale.

⁹ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰ R. KRAUSS, *op. cit.*, p. 167.

¹¹ *Ibid.*, p. 167.

¹² B. ROSE, *op. cit.*, p. 63.

¹³ Y.-A. BOIS, *L'Atelier de Mondrian. Recherches et dessins*, Paris, Macula, p. 6.

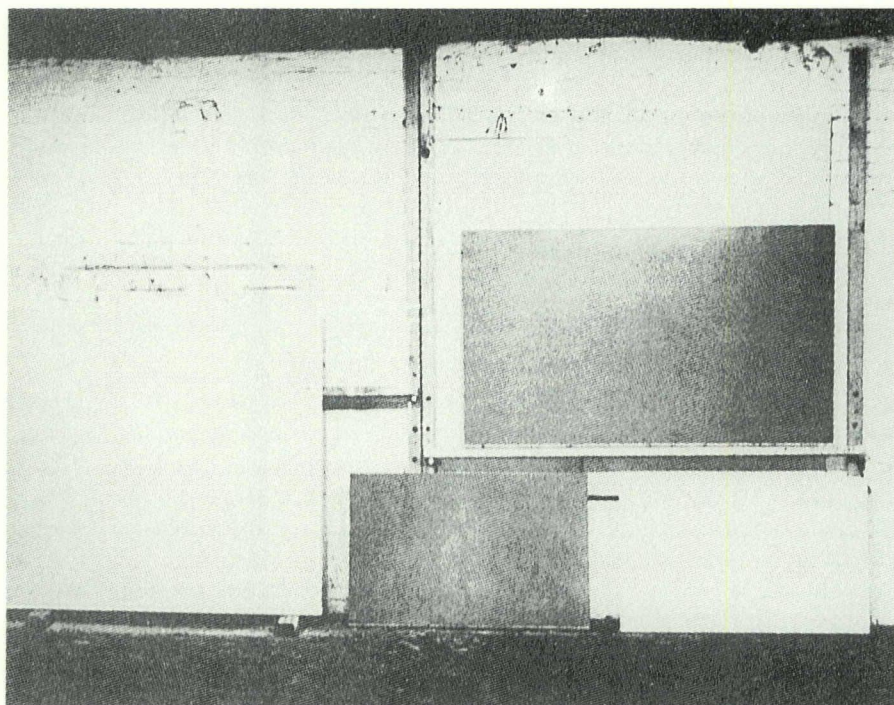


Fig. 3. Brice Marden, «Atelier de la Jefferson Street, New York», 1966
(d'après *Conséquences*, Paris, 1986).

Un refus des valeurs hiérarchiques de la peinture s'était dessiné au sein de l'expressionnisme abstrait : « Dès 1945, Clyfford Still avait amorcé un processus de réductions chromatiques en couvrant ses toiles de couleurs sombres ou opaques, (...) ne laissant qu'une mince bordure de couleurs plus claires sur les bords »¹⁴. En 1949, Mark Rothko peint de vastes rectangles aux frontières indéfinies : « Rothko estompe toutes ses bordures de séparation », écrit Greenberg¹⁵. En faisant écho aux bords du cadre, les rectangles de Rothko témoignaient d'une volonté de résorber la différence entre la forme et le fond. Dès 1954, Ad Reinhardt définit ses *Black Paintings*, carrés de cinq pieds sur cinq pieds, comme « une surface peinte à la main, sans bords nets, ni bords flous ». Un motif de croix symétrique abolit tout sens privilégié de lecture. Selon Barbara Rose, tant Rothko que Reinhardt ont peint des plans frontaux de couleur, rectangles structurés qui étaient la réminiscence des peintures de Mondrian, tout en s'affranchissant de leur ordre relationnel.

À partir de 1964, Brice Marden ménage sur toute la longueur inférieure de ses toiles une mince bande vierge où l'accumulation des couleurs décline l'ordre d'application des couleurs (fig. 3). Marden emprunte ce procédé à Jasper Johns

¹⁴ Cf. GINTZ, *Regards sur l'art américain des années 1960. Anthologie critique*, Paris, Territoires, s.d., p. 4.

¹⁵ Cf. GREENBERG, «Après l'expressionnisme abstrait», in : GINTZ, Claude, *op. cit.*, p. 19.

qui, très souvent, laissait le bas de ses toiles non peint¹⁶. En l'absence de toute composition formelle, les bords inférieurs de la toile de Marden fonctionnent comme une ligne qui renvoie à la seule forme qui soit : la toile elle-même et sa délimitation dans l'espace. De même, Kenneth Noland peint des bandes limitrophes (« edging-stripes ») qui sont une résonance à l'intérieur du champ pictural du périmètre de la toile. Dans la peinture américaine des années 1960, « les conventions picturales semblent avoir été réduites à la planéité et à son périmètre »¹⁷.

4. Les « bordures incluses » de Barnett Newman

La bordure « se définit, non par son apparence matérielle, mais par sa fonction sémiotique »¹⁸. La bordure indique plutôt qu'elle délimite, ainsi la marge dans les œuvres de Brice Marden qui énonce l'espace orthogonal de la toile. Si le cadre est un lieu qui définit un intérieur et un extérieur, il se trouve indexé dans la peinture américaine des années 1960, en particulier chez Kenneth Noland et Barnett Newman, sous forme de « bordure incluse »¹⁹. Marges, bandes, zips, intervalles vont absorber le « cadre », c'est-à-dire le périmètre du tableau, comme élément constitutif du champ pictural. Une topologie différente de l'image s'inaugure, assimilée par le critique américain Greenberg à une procédure auto-critique dans laquelle la peinture se définit elle-même à travers l'affirmation de la « littéralité » de ses éléments.

Les peintures de Barnett Newman n'ont pas de marge, mais incluent les bords de la toile à travers le motif des bandes, référence explicite au cadre, et ce que l'artiste lui-même nomma les « zips »²⁰. Mondrian exerça une emprise considérable sur l'œuvre de Barnett Newman qui prit en considération les bords de la toile. En 1948, Barnett Newman peint *Two Edges*, littéralement « Deux bords ». Cependant, la peinture n'est plus pour lui l'abstraction d'un monde extérieur, mais une pure forme dans l'espace qui existe en soi. Les formats s'élargissent pour déborder le champ de vision, uniquement contenu par le travail interne des « bordures incluses » qui ne divisent pas le champ de couleur, mais l'« encadrent », tout en soulignant l'élan vertical du tableau.

Dans « Onement I » (1948), Newman introduit le « zip », une mince bande de ruban adhésif peint qui traverse le champ chromatique avec la « rapidité d'un éclair »²¹. Le « zip » introduit un plan spécifique de réalité puisqu'il est

¹⁶ L. SHEARER, *Brice Marden*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1975, p. 12.

¹⁷ Th. DE DUVE, *Essais datés, 1974-1986*, Paris, La Différence, 1986, p. 152.

¹⁸ Fr. EDELINE, J.-M. KLINKENBERG, Ph. MINGUET, *Sémiotique et rhétorique du cadre*, in : *La Part de l'Œil. Dossier : Topologie de l'énonciation*, 5, Bruxelles, 1989, p. 124.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cf. B. GOY, « Barnett Newman : à partir du bord », in : *Le cadre et le socle dans l'art du 20^e siècle, op. cit.*, pp. 146-147. D. SECKLER, *Frontiers of Space: an Interview with Barnett Newman*, in : *Art in America*, vol. 50, Summer 1962, pp. 82-87.

²¹ B. NEWMAN, in : *Art Minimal I. De la ligne au parallépipède*, CAPC, Musée d'Art contemporain, Bordeaux, p. 19.

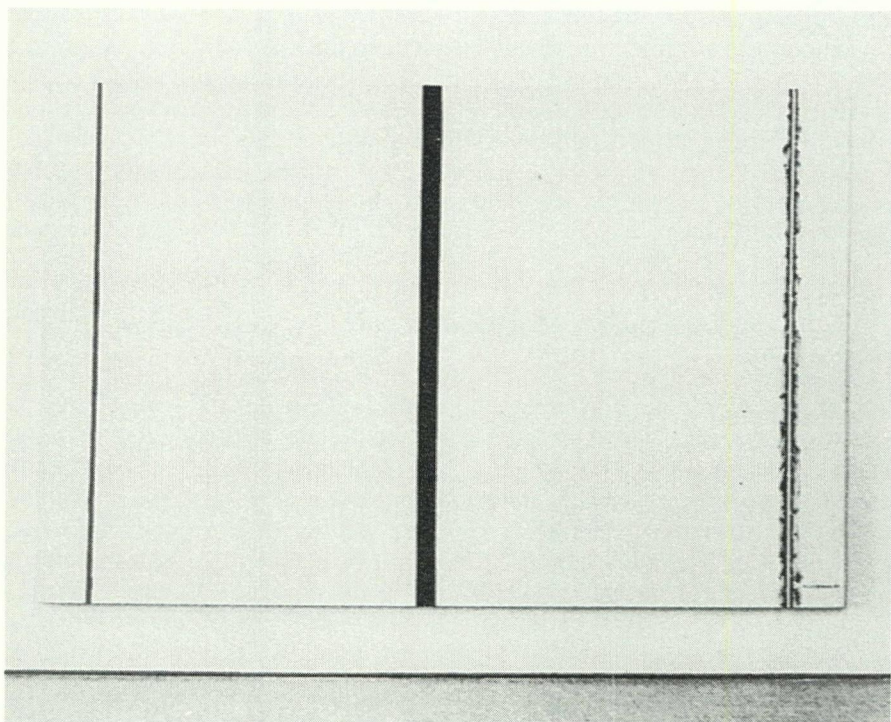


Fig. 4.
Barnett Newman, «Shining Forth (to George)»
(vue d'ensemble et détail), 1961, MNAM, Paris
(d'après *Le cadre & le socle dans l'art du
20^e siècle*).

un ruban collé sur la toile, enduit de peinture le débordant, ensuite décollé pour engendrer une « réserve » (fig. 4). À la différence du rôle déictique de la marge qui pointe un espace frontalier, les zips sont un espace amphibie, « positifs » comme motifs peints, « négatifs » dans leur rôle de réserve. Effiloché sur ses bords extérieurs, rectiligne à l'intérieur, le « zip » est une périphérie ouverte, une bordure connective qui renvoie à la fois à un dedans et à un dehors, tout comme le cadre, mais ici à l'intérieur du champ pictural.

« Il n'est pas à exclure que la bordure puisse indiquer son propre espace, (...) à la fois limite et lieu de passage »²². La bordure signale un espace, celui

²² Fr. EDELIN, J.-M. KLINKENBERG, Ph. MINGUET, *op. cit.*, p. 117.

du champ de couleur, auquel elle ne peut appartenir totalement, sous peine de disparaître. « La bordure doit donc être plastiquement différente de l'énoncé bordé, sur le plan de la couleur, de la texture et de la forme »²³. À la différence du cadre qui sanctionne un espace homogène, le « zip », par son inscription dans le champ pictural qu'il biffe en même temps, introduit une hétérogénéité qui empêche une lecture projective de l'œuvre. Répétition des bords verticaux du tableau, le « zip » déploie une latéralité, tout en suscitant un sentiment d'espace infini, s'étendant au-delà des limites tangibles de la toile. Alors qu'un cadre aurait entravé ce mouvement d'expansion, le « zip » est une sorte de travée intérieure qui canalise le regard vers l'extérieur du tableau. Le « zip » renvoie à la surface chromatique en expansion et à son périmètre, ouvre verticalement l'espace et le contient latéralement. « La disparition du cadre comme dispositif protecteur et appareil de mise en vue n'a pas aboli pour autant les différentes fonctions pragmatiques qu'il remplissait »²⁴. Le cadre persiste sous des formes nouvelles. Dans *Three American Painters*, Michael Fried considère Newman comme un précurseur dans « l'intégration de la limite à l'espace pictural »²⁵ qui connaîtra avec Stella son apogée. Le cadre est donc une figure paradigmatique d'espace, un « topique », c'est-à-dire un lieu qui peut être « figuré » dans la peinture.

5. La « structure déductive » de Frank Stella

Dès 1958, les « stripe paintings » de Frank Stella, peintures de bandes noires de huit centimètres de large, appliquées avec un pinceau de peintre en bâtiment, absorbent le cadre. La « répétition des bandes reconstitue en abyme ou en extension le cadre rectangulaire de la toile »²⁶. Les tableaux en aluminium furent les premiers « shaped canvas » (*Astoria*, 1958) avec lesquels Frank Stella entendait établir un espace « non-relationnel », ramenant la peinture à sa littéralité : « ce que l'on voit est ce que l'on voit » (F. Stella) (fig. 5).

Stella, qui déclara faire de la « peinture décorative » au sens où l'entendait Matisse, connaissait ses papiers peints : « beaucoup de papiers peints dans les décors de Matisse sont faits de bandes parallèles ; ils répètent les bords du cadre qui leur sont parallèles, mais paraissent aller au-delà de ceux qui leur sont perpendiculaires »²⁷. Si Stella témoigne de l'affranchissement des artistes de sa

²³ *Ibid.*, p. 128.

²⁴ J.-M. POINSOT, in : *Le cadre et le socle dans l'art du 20^e siècle*, op. cit., p. 155.

²⁵ M. FRIED, *Three American Painters: K. Noland, J. Olitski, F. Stella*, Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University, 1965. Trad. fr. « Trois Peintres américains », in : « Peindre », *Revue d'Esthétique*, 1976, n° 1, Coll. 10/18, pp. 240-338.

La théorie de la « structure déductive » de Michael Fried s'inscrit dans le contexte de la critique moderniste américaine des années 60 dont le héraut fut Clément Greenberg : planéité de la peinture, définition de son autonomie, histoire évolutive de la peinture dans un processus de « conscience formelle » furent les préceptes qui dictèrent les écrits de ces auteurs.

²⁶ M. PLEYNET, *Frank Stella. Peintures 1970-79*, Bordeaux, CAPC, Centre d'Arts plastiques contemporain, 9 mai - 26 juillet 1980, s.p.

²⁷ C. MILLET, « Frank Stella », in : *Peinture américaine*, Paris, Galilée-Art Press, 1980, p. 179.

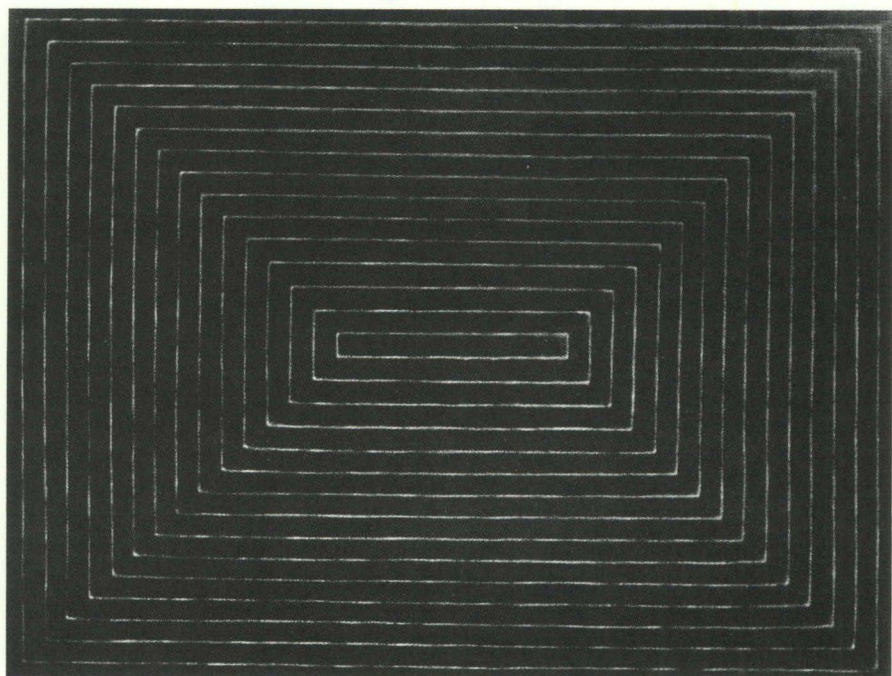


Fig. 5. Frank Stella, «Tomlison Court Park II», 1959, Coll. privée, Californie (d'après F. Stella, *Working Space*, Cambridge, Massachussets — London, 1986).

génération à l'égard de l'expressionnisme abstrait, il a néanmoins retenu de Pollock le principe du «all-over», consistant à recouvrir la totalité de la toile. Une autre influence déterminante fut celle de Jasper Johns, que Stella découvre en 1958.

Dans ses peintures de chiffres, d'alphabets, de cibles ou de drapeaux — tous motifs bidimensionnels — Jasper Johns arguait déjà une non-hiérarchisation des éléments picturaux et un espace littéral qui se manifestaient dans la répétition des bandes, parallèles au format du tableau, et qui causèrent une vive impression sur le jeune Stella. Car, chez Johns, «le champ du motif est identique au champ de la toile», ainsi les *Drapeaux* ne sont pas «la représentation d'une image dans le champ pictural, mais constituent le champ pictural lui-même»²⁸ (fig. 6).

Comme Johns, Stella veut réduire l'illusionnisme et adopte un châssis très épais qui confère à sa peinture le statut d'objet dans l'espace réel. De même, ses «shaped canvas» reprennent l'identification du motif et du support pour établir une congruence entre la découpe formelle du tableau et ses formes internes, sans qu'il y ait prééminence de l'un sur l'autre. Le principe d'une répétition isomorphique suscite un «espace ouvert partout tel que la figure perd tout

²⁸ W. S. RUBIN, *Frank Stella*, New York, Museum of Modern Art, 1970, p. 12 sq.

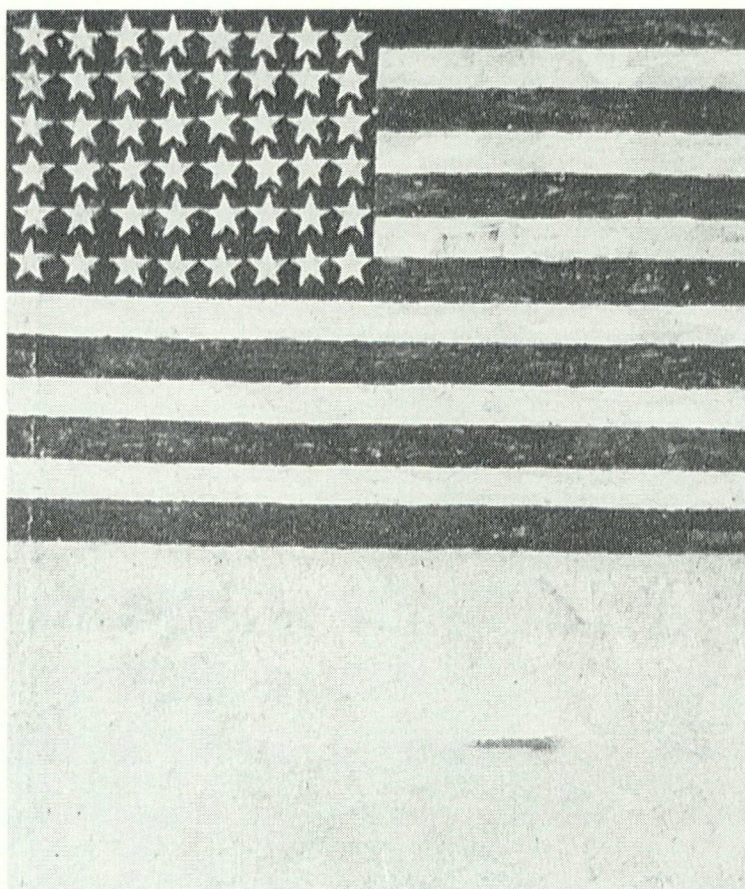


Fig. 6. Jasper Johns, «Flag above White», 1955. Coll. Ileana Sonnabend (d'après *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, s.d.).

caractère spécifique»²⁹. Stella ménage entre ses bandes un interstice qui découvre la toile brute non apprêtée, dont le rôle de «réserve» et d'intervalle structurant n'est pas sans rappeler le «zip» de Barnett Newman. Ces espaces intersticiels — lignes blanches en-deçà des bandes noires — entraînent une ambiguïté spatiale à travers leur suggestion ténue de profondeur. «Le bord de la toile — qui est “négatif” au sens où il est la démarcation spatiale du bord des bandes extérieures — est ainsi égalé avec l'espace “négatif” qu'indiquent les bordures internes»³⁰.

Michael Fried analysa le rôle spatial des bandes selon une «relation déductive» au bord du cadre : «Les bandes sont à l'intérieur de la toile, comme des échos des deux bords latéraux du cadre. (...) Elles exigent d'être vues comme

²⁹ M. PLEYNET, *op. cit.*, pas.

³⁰ *Ibid.*

déduites du cadre»³¹. Fried fit remonter à Manet la «reconnaissance de plus en plus explicite des caractéristiques physiques de la toile-support»³², qui impliqua la reformulation du cadre. L'affirmation de la planéité, le souci de rendre les formes congruentes au support auraient mené à l'absorption du cadre dans le champ pictural. Newman fut, selon Fried, le «pionnier de cette structure picturale déductive» où la peinture est «déduite» du caractère littéral du support. Fried y insère les peintures à «chevrons» de Kenneth Noland, vers 1962, où les zones de couleur s'organisent en fonction de la forme du support, se référant explicitement au cadre. La prise de conscience de la «littéralité» du support aurait amené ces artistes à agencer la composition interne du tableau en fonction de sa périphérie, le cadre.

Certains tableaux de Stella furent effectivement peints depuis le cadre vers le centre, sans qu'il y ait cependant stricte répétition. Car il ne s'agit pas, pour Stella, de faire de l'abstraction géométrique, mais de créer un espace littéral, non-relationnel, débarrassé de tout illusionnisme. Cependant, la plupart des «shaped canvas» induisent plutôt un type de lecture centrifuge, qui part du centre vers le cadre, ce qui compromet, pour Rubin, le principe de «structure déductive». Parler de «déduction» est déjà d'ailleurs instaurer la présence d'un élément sur l'autre. Il serait peut-être plus exact de considérer le rapport des bandes au cadre comme réversible et leur procédure comme simultanée.

«Les toiles d'araignée de Pollock, comme les rectangles de Rothko, s'étaient arrêtés tout près du bord de la toile et perpétuaient les vestiges d'un espace représentationnel». «Seuls les "zips" de Newman ont embrassé totalement le champ de la toile»³³. Quant aux bandes de Stella, elles allèrent jusqu'à toucher le bord de la toile ou répéter ses angles droits. William Rubin ne voit qu'un seul phénomène dans l'aplatissement de l'espace pictural et l'extension de la configuration du tableau jusqu'aux bords. À nouveau, les peintures de Mondrian des années 1918-20 auraient anticipé, dans une certaine mesure, les bandes répétitives de Stella. La «structure déductive» signifie, de cette façon, que les motifs de la toile ne sont plus peints à l'intérieur du champ pictural, comme c'est le cas dans la peinture illusionniste, mais s'identifient morphologiquement au support lui-même, procès qui se poursuit dans les «literal shapes», châssis découpés en polygones irréguliers. Le cadre est la forme.

6. Conclusion

L'avènement de la peinture moderne et sa prise de conscience de la matérialité du support furent déterminants dans la reformulation du rôle du cadre. Les peintures de Mondrian instaurèrent une grille qui figura comme motif interne du cadre, intégrant la périphérie du tableau. Dans l'après-guerre, Jasper Johns fut le premier à abolir, par sa stricte planéité, tout résidu d'espace illu-

³¹ M. FRIED, *op. cit.*, p. 286 sq.

³² *Ibid.*

³³ W. S. RUBIN, *op. cit.*, p. 53. Stella déclara : «When I see the outline of the picture, I see the interior drawing with it».

sionniste et à répéter systématiquement les bords de la toile avec ses bandes. Barnett Newman intégra structurellement le cadre comme « bordure incluse » ; le plan pictural ne s'y donne ni derrière le cadre ni à l'intérieur du cadre, mais « encadré » par des « zips » et des intervalles, qui mettent en abyme l'espace. Le cadre y est un topique démultiplié dont la répétition débarrassa la peinture des derniers vestiges de son rôle de « fenêtre ». Tant Johns que Newman préluèrent à la radicalité des « structures déductives » de Stella.

Au début des années 1970, de jeunes artistes français se mettent également à peindre des « bandes », qu'ils s'appellent Buren ou Parmentier. Cadre et châssis sont démembrés : ces artistes peignent sur les murs, qui se voient investis du statut de cadre. Le Musée, la galerie fonctionnent eux-mêmes comme des « cadres mythiques », « déformant tout ce qui s'y inscrit ». Le cadre est identifié au lieu d'exposition, « encadrement » idéologique auquel le travail de l'artiste tente d'échapper à travers la répétition d'un même élément. Investissant l'espace d'exposition, les bandes de Buren ne cessent de *différer* le cadre dans un champ ouvert. Le cadre est amplifié et assimilé au lieu où vient s'inscrire le travail qui est lui-même une démultiplication de cadres dans un cadre, c'est-à-dire dans un contexte.

Différemment, la peinture américaine des années 1960, de Newman à Stella, absorba le cadre dans le processus pictural de telle sorte que la peinture puisse se donner comme présence immanente au monde. L'intégration du cadre participait de ce refus de différencier le fond de la forme en abolissant toute ordination des composantes de l'œuvre. Le cadre, comme élément subsumant la peinture, ne pouvait être que reformulé, intégré, absorbé pour être ramené, avec la peinture, dans l'immédiateté perceptive du « mondain ». Le cadre n'y était plus un facteur extrinsèque à l'œuvre, mais une grille ou une partition picturale, rythmant l'expansion du champ de couleur.

QUELQUES RÉFLEXIONS À PROPOS DE LA RÉNOVATION ET LA RESTAURATION DES FAÇADES À BRUXELLES

Y. ROBERT

L'ensemble des présentes réflexions est le fruit de plusieurs promenades dans Bruxelles, centrées sur divers problèmes soulevés à l'occasion de récentes opérations de conservation, restauration et rénovation architecturale¹. Ce sont les notes consignées et les photographies rapportées lors de ces multiples visites qui forment la trame des présentes remarques à propos de ces transformations entreprises sur le bâti de la ville.

Le problème que soulève le traitement des façades lors des campagnes de restauration constitue par excellence l'une des matières de réflexion de l'historien d'art dans la mesure où, de par sa formation, ce dernier est particulièrement attentif à toute modification de l'aspect de la forme architecturale. La façade d'un bâtiment lui apparaît non pas comme un simple plan délimitant un volume, mais bien comme le lieu privilégié où la forme s'achève dans l'espace, c'est-à-dire comme l'articulation plastique entre l'intérieur et l'extérieur. Cette distinction semble évidente. Cependant, trop fréquemment, des ingénieurs ou des architectes prenant part à une opération de restauration se contentent seulement d'un travail de restitution des volumes originaux. Ils n'accordent pas

¹ En accord avec la philosophie qui s'est dégagée de la Charte de Venise, nous attribuons au terme *conservation* le sens de maintenir en bon état et de préserver de l'altération. Le sens que nous accordons au concept de *restauration* est celui proposé par la Charte de Venise dont l'article 9 stipule notamment : « La restauration a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne (...). Elle s'arrête là où commence l'hypothèse... ». À l'instar du Conseil Economique pour l'Europe des Nations Unies, par *rénovation* nous entendons l'ensemble des « opérations qui ont pour but de traiter un quartier bâti en vue de l'adapter aux nécessités de la vie urbaine. Les opérations peuvent être la reconstruction complète, la réhabilitation ou la restauration du quartier » (cité par V.G. MARTINY, *Propos sur la restauration et la rénovation urbaine*, in : *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, Bruxelles, Palais des Académies, 5^e série, tome LXV, 1983, 3-4, p. 49).



Fig. 1.
Rue du Pont-Neuf, n° 4,
Bruxelles. (Photo Y. Robert)

une attention suffisante à l'incidence de leur intervention sur la forme architecturale, notamment dans le cas de l'utilisation de matériaux de construction modernes. Un exemple d'actualité nous est fourni par la démolition des bâtiments du Wiltcher's, avenue Louise, dont on a toutefois préalablement moulé la façade afin de permettre sa reconstruction « à l'identique » mais avec des matériaux récents, et cela dès que le nouvel espace intérieur, tel qu'il a été repensé par les architectes, sera construit². Ce type d'opération est souvent financièrement plus rentable que la restauration proprement dite des édifices. Toutefois, il entre en contradiction avec les principes de la Charte de Venise stipulant notamment que « la restauration (...) se fonde sur le respect de la substance ancienne » du monument³.

Depuis quelques années, on voit se répandre à Bruxelles d'étonnantes rénovations — on ne saurait les qualifier de restaurations — qui portent essentiellement sur les bâtiments de style néo-classique⁴ et éclectique. Dès le début du 19^e siècle, notamment sous le régime hollandais (1815-1830), de nombreux

² J.-Cl. VANTROYEN, *En 1992, Le Wiltcher's renaîtra de ses décombres*, in: *Le Soir*, 3 avril 1990, p. 9.

³ La Charte de Venise (1964), article n° 9.

⁴ De nombreux bâtiments érigés notamment dans les quartiers bordant le « pentagone » de Bruxelles, témoignent encore de l'unité monochrome propre à l'esthétique néo-classique qui avait présidé à leur construction (par exemple la perspective de la rue Royale Sainte-Marie entre les places de la Reine et Colignon). Ce sont de tels ensembles qui nous semblent aujourd'hui menacés.



Fig. 2.
Rue du Trône, n° 196,
Bruxelles. (Photo Y. Robert)

immeubles néo-classiques sont construits dans la capitale. Il s'agit toujours de bâtiments enduits, qualité parfois imposée par des réglementations comme celle de « blanchir les façades en 1808 ou de les peindre en couleur pierres de France en 1818 »⁵. Il est malheureusement fréquent de rencontrer des bâtiments qui ont été systématiquement écorchés de manière à faire apparaître l'appareil en briques sous-jacent.

Ce type d'intervention, qui ne se limite plus à quelques cas isolés, tend à se répandre abondamment à Bruxelles. À tel point que le phénomène ne peut plus être envisagé comme une simple mode passagère et doit au contraire être considéré comme une volonté esthétique, un goût qui s'enracine profondément dans la culture de notre époque. En témoignent les façades du n° 4 rue du Pont-Neuf (fig. 1) et des numéros 196 et 206 rue du Trône (fig. 2), dont l'unité chromatique initiale a été rompue au profit d'une bichromie « brique - pierre calcaire ».

Plus frappant encore est sans conteste le squelette de bossage mis au jour, dont l'hétérogénéité du matériau atteste à l'évidence, s'il fallait encore le prouver, que celui-ci était à l'origine enduit et n'a par conséquent jamais été conçu pour être vu. Le rôle de l'enduit est d'achever la forme architecturale dans l'espace et de donner littéralement naissance au bossage. Ecorcher de la sorte les façades constitue dès lors une atteinte à leur unité stylistique. La même remarque peut être faite à l'endroit de tout un vocabulaire ornemental façonné dans l'épaisseur même de l'enduit (imitation d'un appareil régulier réalisé par incisions, bandeaux et cordons feuillagés...) qui s'effrite progressivement mais irrémédiablement dans l'indifférence générale.

Tout aussi exemplatif est le cas des colonnes de la salle des expositions temporaires du Centre Culturel de la Communauté française installé dans l'ancien « Jardin Botanique » construit par Gineste sur les plans de T.F. Suys (1826-1829) (fig. 3).

⁵ Ministère de la Communauté française, Administration du Patrimoine Culturel, *Bruxelles, Le Pentagone A-D. V.I A*, Pierre Mardaga Editeur, 1989, P. XLVII.
Marc Eloy précise que « le règlement de la bâtisse Art. 58 imposera encore cette condition en 1846 » (M. ELOY, *Influence de la législation sur les façades bruxelloises*, coédition C.A.R.A. / C.F.C., Commission française de la Culture de l'Agglomération de Bruxelles, 1985, p. 10).



Fig. 3. Centre Culturel de la Communauté française, Le Botanique, Bruxelles, détail des colonnes de la salle des expositions temporaires. (Photo Y. Robert)

L'enduit qui recouvrait et unifiait à l'origine les fûts a été râclé, découvrant ainsi les maçonneries de briques. Cette intervention n'est pas sans incidence sur les proportions du support. Les chapiteaux — trop larges maintenant — reposent sur les fûts par l'intermédiaire de l'astragale, dont la forte saillie était proportionnelle à l'épaisseur de l'enduit initial.

Ce type d'intervention nous paraît s'expliquer par quatre raisons différentes.

1) Pour les propriétaires d'immeubles, ne pas restaurer les enduits qui se présentent souvent dans un état de conservation critique est perçu comme une économie financière appréciable; ce qui est néanmoins une erreur comme nous le soulignons en 4.

2) Si, aujourd'hui, tant d'enduits originaux disparaissent, il faut y voir notamment la conséquence de la raréfaction d'une main-d'œuvre artisanale qualifiée, comme le métier de stucateur par exemple. En témoigne une des clauses du « Plan de Rénovation de la Place Royale » qui prévoit que « certains motifs décoratifs irréparables » des façades des bâtiments « seront remplacés par des éléments de béton peints en blanc »⁶.

⁶ D. COUVREUR, *La Place Royale retrouve sa majesté dans l'Art et les Musées nouveaux*, in: *Le Soir*, 8 mars 1990.

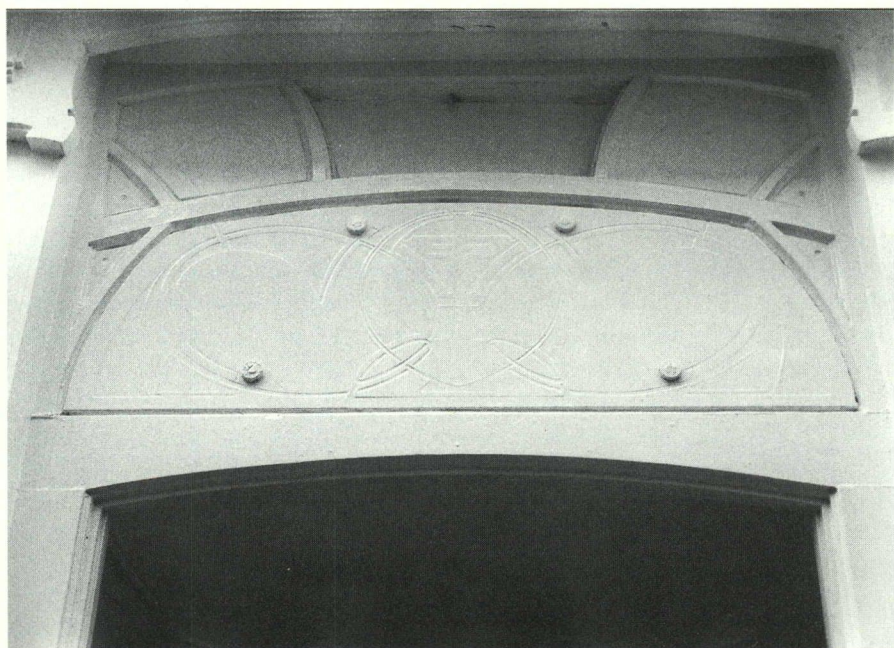


Fig. 4. Rue E. Solvay, n° 16, Bruxelles, détail de la baie d'imposte art nouveau. (Photo Y. Robert)

3) L'on assiste aujourd'hui à l'émergence d'un goût nouveau pour la brique nue, probablement parce que celle-ci fait référence à un bâti plus ancien — celui des habitations traditionnelles des XVI^e et XVII^e siècles, avec le mariage de la brique et du grès. Apparaît ici l'ampleur de la confusion visant à imposer à une architecture classique de par ses proportions et l'usage des ordres un aspect de surface qui ne lui est pas propre, mais qui fait référence, seulement par le matériau, à l'image — douteuse quant à sa véracité — du «vieux Bruxelles»: le raisonnement qui semble être suivi opère une association du beau à l'ancien et identifie ce dernier à l'image de la brique si typiquement bruxelloise. La confusion est d'autant plus grande que certains bâtiments des XVI^e et XVII^e siècles ont été recouverts, au XIX^e, d'un enduit de ciment unifiant le jeu bichrome des briques et du grès et que, d'autre part, les médias incitent les propriétaires à crever «les corsets de ciments qui emprisonnent les vieilles maisons bruxelloises» pour y découvrir «d'authentiques pages d'histoire»⁷. Or, si dans pareilles situations le dégagement d'un état antérieur, bien conservé, peut se justifier, certains semblent oublier que toute généralisation hâtive du problème est dangereuse: rien, en effet, ne permet d'affirmer, en l'absence d'une approche historico-critique sérieuse, que l'architecture du XIX^e siècle constitue une page de notre histoire moins «authentique» que celle des XVI^e et XVII^e siècles.

⁷ D. COUVREUR, *Sous le ciment gris, des briques rouges de 1696*, in: *Le Soir*, 28 mai 1990, p. 9.

4) Enfin, du point de vue de la conservation, ce type d'intervention a des répercussions dramatiques sur l'état futur du matériau. Les briques soudainement mises en contact avec l'atmosphère de nos grandes villes ne sont pas conçues ni préparées pour offrir une résistance satisfaisante face à l'attaque des agents polluants qui profitent de leur structure poreuse pour pénétrer en profondeur dans le matériau. Ce problème est la conséquence de l'exposition brutale d'une brique grossière quant à son aspect, dite de maçonnerie et qui, à la différence des briques de parement, offre une structure ouverte, non fermée par une pellicule de matière terre cuite présente en surface. Les souillures ainsi produites sont à distinguer d'un simple encrassement de surface — un dépôt — qui ne constitue pas une véritable altération. La conséquence d'une pareille situation sera l'augmentation croissante des onéreuses opérations de nettoyage des façades entraînant à chaque intervention une destruction du matériau original.

Curieusement, à côté de la tendance louant le dégagement des enduits, il se manifeste un autre courant prônant le retour de la couleur en architecture et qui s'insère dans le cadre plus vaste de l'esthétique post-moderne⁸. La généralisation rapide de ce goût nouveau est aussi la conséquence de la prise de conscience des problèmes de conservation auxquels sont soumis les matériaux fraîchement mis à nu et de la volonté d'y apporter une solution efficace.

La coexistence de ces deux tendances est récente, puisque ce « conflit » ne se manifeste que depuis les années 80 environ. Les couleurs, qui avaient été évincées des moyens d'expression prônés par les partisans de l'architecture moderne, font aujourd'hui leur réapparition sous diverses formes d'utilisation. Celles-ci témoignent toutes du plus grand arbitraire quant à l'approche méthodique et à l'analyse historico-critique, dont on aurait été en droit d'espérer qu'elles sous-tendent leurs applications sur notre patrimoine⁹.

Si, parcourant Bruxelles, il nous arrive encore de dénoncer quelques interventions malheureuses où la polychromie originale des graffites art nouveau, par exemple, a été neutralisée par l'application d'une couche monochrome de blanc, il nous apparaît toutefois que ce type de traitement « hygiéniste » se raréfie (fig. 4). Aujourd'hui, la mode qui semble prévaloir chez certains de nos architectes et entrepreneurs est un désir d'« égayer » la ville par la couleur, ce qui n'est pas sans incidence sur la cohérence stylistique propre à nos bâtiments historiques. La rénovation de la rue Pletinckx, près de l'îlot St-Géry, en est un des exemples les plus marquants. A la sobriété des enduits monochromes propres aux façades d'esprit néo-classique, qui procurait à la rue une remarquable unité, s'est substitué un panaché de coloris différents qui individualisent chaque bâtiment au détriment de l'homogénéité de l'ensemble. Or, il s'agit de

⁸ Voir pour une brève synthèse sur ce sujet : J. BELMONT, *Modernes et Postmodernes*, Editions du Moniteur, Paris, 1987, pp. 65-70. Pour une étude plus complète consulter : Ch. JENCKS, *Current Architecture*, Academy Editions, London, 1982.

⁹ Voir à ce sujet : P. PHILIPPOT, *La restauration des façades peintes: du problème critique au problème technique*, in : *Facciate Dipinte. Conservazione e restauro, Atti del Convegno di studi, Genova, 15-17 aprile 1982*, Sagep Editrice Genova, 1982, pp. 105-107.

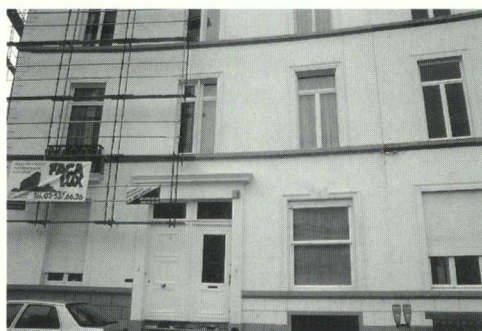


Fig. 5.
Place des Barricades, n° 8/9,
Bruxelles. (Photo Y. Robert)

dénoncer le pouvoir couvrant de ces peintures modernes qui neutralisent la texture du matériau. L'opacité de ces nouveaux produits est à opposer à la relative transparence des anciens enduits qui unifiaient l'hétérogénéité des surfaces sans toutefois nuire à leur présence matérielle.

Une lecture attentive des façades souligne encore la difficulté qu'éprouvent certains architectes et entrepreneurs à tirer parti des informations qu'ils pourraient déduire de l'étude des témoins des couches picturales anciennes, vestiges de l'unité « forme-couleur ». Restaurer l'authenticité de la cohérence « forme-couleur » ne semble pas préoccuper les rénovateurs à Bruxelles, à moins qu'il ne s'agisse au contraire d'un jeu délibéré de déconstruction par la couleur de la syntaxe architecturale de l'édifice ancien : certains éléments du vocabulaire comme les larmiers sont fondus dans le plan du mur, tandis que d'autres sont isolés arbitrairement de la masse murale comme les panneaux peints en blanc garnissant les allèges.

Les mêmes remarques peuvent être appliquées pour l'immeuble du n° 2 rue d'Arenberg dont certaines parties, comme la corniche, ont été peintes en bleu turquoise, fragmentant l'unité de la façade en renforçant gratuitement les lignes qui rythment horizontalement le bâtiment. Un tel fractionnement par la couleur peut encore être mis en évidence Place des Barricades (fig. 5), où le soubassement du bâtiment n° 8/9 à droite de la porte d'entrée a été recouvert d'une couche de peinture grise sur la moitié seulement de son élévation. Au soubassement architectural se substitue dès lors un soubassement purement « pictural » qui court sur le plan du mur au mépris de toute adéquation avec le châssis structural de l'immeuble.

L'ensemble de ces exemples démontre que l'incidence de la couleur sur la réalité formelle de notre patrimoine architectural n'est guère prise en considération par les responsables de ces campagnes de rénovation qui se multiplient actuellement à Bruxelles. Seule semble prévaloir une volonté de « déconstruction » par la couleur, qui isole artificiellement certains éléments des bâtiments. Face à la généralisation de ce type d'intervention, on est en droit de dénoncer le danger qu'elle représente pour le respect de l'unité stylistique de notre patrimoine. À ce titre, une part des responsabilités incombe certainement au manque de formation historique chez les architectes et les entrepreneurs, qui



Fig. 6.
Rue Montagne aux Herbes
Potagères, n° 2, Bruxelles.
(Photo Y. Robert)

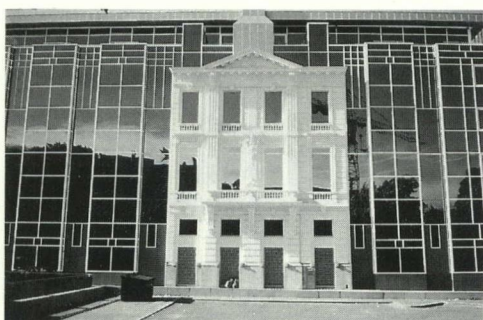


Fig. 10.
Boulevard Bischoffsheim, n° 32,
Bruxelles. (Photo Y. Robert)

substituent trop souvent leur «goût spontané» à toute démarche «historico-critique» comme celle de l'étude de la couleur propre à chaque édifice¹⁰. On peut espérer que la création d'options touchant à la rénovation architecturale se généralise au sein des programmes de cours de manière à réactualiser leur formation face à ce nouveau problème.

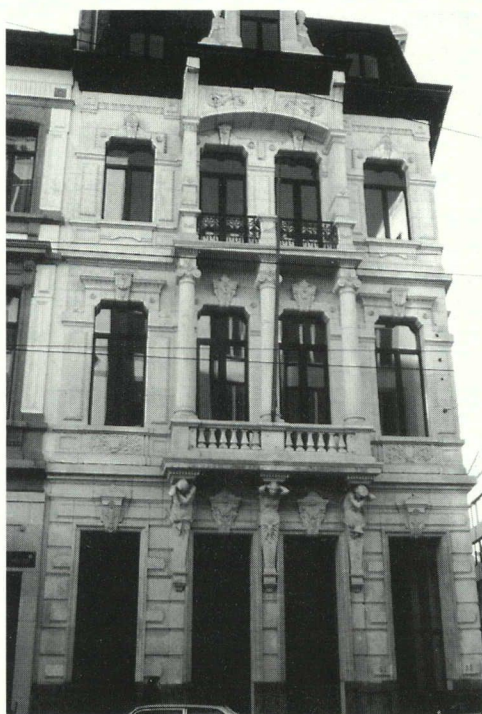
Un troisième type d'intervention qui semble remporter un franc succès dans notre capitale consiste à «isoler» les façades anciennes «de l'espace interne»¹¹ qu'elles étaient chargées contenir, en démolissant l'intérieur historique inadapté au nouveau programme au profit de l'érection d'un bâtiment contemporain. Le «façadisme»¹², en tant que conséquence du conflit entre la valeur de document historico-esthétique du bâtiment d'une part et de l'autre son nouvel usage (condition sine qua non de sa survie), apparaît comme une solution de plus en plus souvent adoptée par les responsables de la protection du patrimoine architectural de nos centres urbains. Le numéro 2 de la rue Montagne-aux-Herbes Potagères est un des exemples marquants de cette démarche (fig. 6).

¹⁰ Voir à ce sujet : P. PHILIPPOT, *La conservation des œuvres d'art, problèmes de politique culturelle*, in : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, vol. VIII, 1985, p. 10 et l'article cité à la note 9 où l'auteur développe les bases d'une approche méthodique du problème.

¹¹ L'expression est de Bruno ZEVI, *Apprendre à voir l'architecture*, Les Editions de Minuit, Paris, 1959, p. 134.

¹² L'expression est de Dinu BUMBARU, *Le façadisme : Le décor à l'envers ou less is décor*, in : *ICOMOS Information, conservation, restauration des monuments et des sites, Preservation, Restoration of Monuments and Sites*, n° 4, 1989, pp. 11-18.

Fig. 7.
Chaussée de Charleroi, n° 3,
Bruxelles. (Photo Y. Robert)



La façade¹³ du XIX^e siècle, édifée par P. Saintenoy, ne contient plus dans son épaisseur l'articulation plastique entre l'intérieur et l'extérieur. Sa fonction a été ramenée au rang de simple grille, qui se donne comme une monumentale « sculpture-écran » se développant devant le bâtiment moderne. Une lecture plus attentive met d'ailleurs en évidence le rôle nouveau des baies historiques qui, détournées de leur fonction de fenêtre, en sont réduites à ne faire figure que de simples trouées au sein du plan.

Et si l'architecte a quand même opté pour la correspondance entre les baies originales et l'espace contemporain (ex. le numéro 3 chaussée de Charleroi) (fig. 7), bien souvent la soudure entre forme ancienne et moderne se réalise sèchement, sans transition, car le profil plat des châssis métalliques empêche toute articulation progressive, à la différence des chambranles traditionnels à la mouluration beaucoup plus plastique. L'impression qui prédomine alors est malgré tout celle d'une mince muraille de verre glissée derrière la façade et l'isolant à nouveau de l'espace interne.

Or, les châssis d'origine de nos hôtels de maître rythment les baies selon un modèle remontant au néo-classicisme. Il est constitué par la superposition

¹³ La façade de cet immeuble n'a pas fait l'objet d'une mesure de classement, contrairement à ce que l'intervention actuelle des architectes aurait pu faire penser.



Fig. 8.
Boulevard Général Jacques, n° 33/35,
Bruxelles. (Photo Y. Robert)

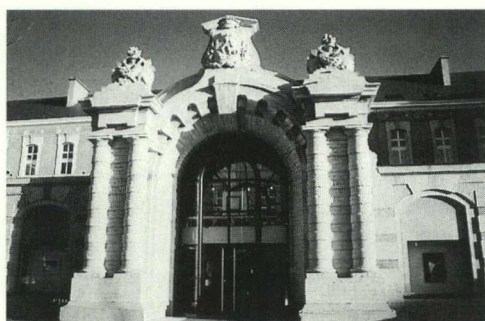


Fig. 9.
Place du Jeu de Balle,
Bruxelles, porche de l'ancienne
caserne des pompiers.
(Photo Y. Robert)

de deux grilles d'éléments de diamètre différent, qui s'intègrent dans le système architectonique des ordres et des bossages. Les fenêtres de ces bâtiments ne sont jamais traitées comme un espace vide ou neutre, et les considérer comme tel constitue dès lors une atteinte à leur unité stylistique. Certains exemples de châssis anciens offrent même un profil mouluré qui rappelle la forme des pilastres, renforçant ainsi notre impression d'intégration du petit système de subdivision des baies au grand système des ordres qui encadrent la façade (voir par exemple les châssis du n° 4 rue Hôtel des Monnaies).

Certaines interventions, variantes de la précédente, consistent à transpercer les façades historiques par des volumes modernes qui surgissent vers l'extérieur à travers les baies anciennes marquant avec violence leur contemporanéité. En témoigne la rénovation du bâtiment aux numéros 33/35 boulevard Général Jacques (fig. 8). Un autre exemple parmi les plus récents est le porche de l'ancienne caserne des pompiers de la Place du Jeu de Balle (fig. 9). Son ouverture assurant le passage des véhicules a été obstruée par une verrière contemporaine dont les volumes en expansion sont brutalement projetés vers l'extérieur. De plus, isolé de l'ancien mur d'enceinte aujourd'hui détruit, le porche a été détourné de sa fonction initiale et trône, solitaire, sur l'esplanade tel une monumentale sculpture décorative.

Une autre réalisation pour le moins contestable est l'intervention advenue à l'hôtel de maître au numéro 29 boulevard Bischoffsheim (fig. 10). À nouveau, seule la façade a été conservée bien qu'elle n'ait fait l'objet d'aucune

mesure de classement. Elle semble aujourd'hui — telle une estampille, symbole d'une forme historique dépassée — orner le nouvel écran de verre, tandis que la couleur blanche qui la recouvre uniformément neutralise irrémédiablement en les diluant les derniers effets de « clair obscur » que son rythme plastique aurait encore pu produire.

Face à l'ensemble de ces réalisations, deux remarques s'imposent.

D'une part, on dénoncera les carences de notre législation en matière de protection du patrimoine qui permettent trop souvent de ne classer que les seules façades, sacrifiant de facto l'espace intérieur des bâtiments sur l'autel de la « bruxellisation »¹⁴. Quel sort réserve-t-on, par exemple, à la « maison hanséatique » au 9 Quai au Bois de construction, en passe d'être restaurée, et dont le remarquable intérieur, bien que mentionné par l'Inventaire du Patrimoine Monumental de la Belgique - Bruxelles, 1 A, Pentagone AD - ne fait l'objet d'aucune mesure de protection, à la différence des façades et des toitures classées dès 1976 ?¹⁵

D'autre part, on ne peut que regretter l'impasse dans laquelle une part de la création architecturale s'est engouffrée aujourd'hui, proposant à l'habitant une cité décor, gigantesque trompe-l'œil¹⁶ où l'architecture est réduite à un simple jeu de citations formelles, habile composition chez certains mais trop souvent piètre « bricolage » chez d'autres. À l'image de cette démarche, les récentes réalisations de la rue de la Montagne où, sous le prétexte d'une solution au problème de l'intégration d'un bâti contemporain dans le tissu ancien, on en vient à prôner le faux historique, conception qui traduit assurément un appauvrissement de la démarche chez certains de nos architectes.

La rénovation, concept nouveau, a en quelques années acquis une place prédominante dans les discours de nos responsables en matière de politique d'urbanisme et d'aménagement du territoire. Qu'ils soient ministres, échevins, entrepreneurs ou architectes, tous se targuent de faire de la rénovation et de la restauration. À tel point que ce terme, à l'emploi souvent galvaudé, est devenu l'antonyme de « bruxellisation ». Certes, il vaut mieux rénover que démolir, et à ce titre, que de chemin parcouru depuis les années 60 !¹⁷ Cependant, nous avons vu que sous ce concept sécurisant de rénovation, nombreuses sont les

¹⁴ L'expression de « bruxellisation » signifie destruction sauvage de la ville et de ses quartiers historiques, notamment sous la pression des spéculations foncières. Utilisée par les architectes, les urbanistes et les médias, elle tire son origine de l'action dévastatrice des promoteurs immobiliers sur le tissu urbain historique de la ville.

¹⁵ Relevons non sans honte que « Bruxelles est la capitale la moins classée d'Europe » (cf. D. COUVREUR, *Quand Désir prône l'élasticité du patrimoine*, in: *Le Soir*, 8 mars 1990).

¹⁶ J.-Cl. VANTROYEN, *La ville est un décor*, in: *Le Soir*, 27 mars 1990, p. 9: *Bâtir, c'est également construire la culture*, in: *Le Soir*, 22 février 1988.

¹⁷ Voir à ce sujet: G. LAMBOTTE-VERDICQ, *Contribution à une anthologie de l'espace bâti bruxellois de Léopold II à nos jours*, Louis Musin Editeur, Bruxelles, 1978 et E. GOEDLEVEN, *Bruxelles protégé. Les monuments et sites protégés également en date du premier janvier 1988*, Pierre Mardaga Editeur, Liège, 1988. Pour une évolution urbanistique de Bruxelles consulter: J. ARON, *Le tournant de l'Urbanisme Bruxellois. 1958-1978*, Fondation Joseph Jacquemotte, 1978, édité par la librairie « Du Monde Entier », 1978.

interventions qui, tout en préservant les volumes historiques (hauteurs sous corniches, alignements, etc.), ont malgré tout une incidence négative sur l'aspect de la forme architecturale. Le dénominateur commun à l'ensemble de ces réalisations nous est apparu comme une volonté consciente de « déconstruction », de fragmentation de la syntaxe propre à chaque édifice. Cette attitude ne nous paraît pas éloignée de certaines créations post-modernes. Celles-ci semblent être le fruit d'un travail de recomposition à partir d'une série d'éléments empruntés au vocabulaire formel de notre patrimoine historique, schématisés puis introduits comme des citations culturelles au sein du bâtiment contemporain¹⁸.

Ce nouveau rapport à l'histoire est défini par Bruno Zevi comme « un éclectisme similaire à celui du XIX^e siècle » et qualifié par l'auteur de « grand pastiche »¹⁹. Afin d'atténuer les influences « parasites » de nos goûts architecturaux contemporains (« historicism » et « neo-vernacular » pour reprendre deux tendances renouant un dialogue avec l'histoire²⁰) qui, tels des filtres, s'interposent entre l'objectivité historico-critique que l'on est en droit d'espérer et la spécificité stylistique de notre patrimoine, ne faudrait-il pas, à l'instar de nos voisins français, prôner pour nos futurs architectes une formation propre à la sauvegarde des monuments historiques ?

Enfin, dans le contexte actuel où la restauration et la rénovation urbaine ont le vent en poupe, il nous paraît souhaitable d'établir un meilleur dialogue entre l'historien d'art ou l'archéologue, d'une part, et l'architecte ou l'entrepreneur d'autre part. Nous sommes convaincu, aujourd'hui, de la nécessité d'une réflexion interdisciplinaire sur le rôle et les limites respectives des compétences des différents intervenants, afin d'améliorer la qualité du travail sur le terrain. Une table ronde visant à définir la fonction idéale de l'architecte au sein d'une opération de restauration devrait inciter celui-ci à ne plus intervenir hors de propos comme un créateur reflétant fidèlement les tendances architecturales de sa propre époque; et ce, suite à l'évolution opérée au sein de la formation de restaurateur de peinture qui d'habile imitateur s'est mué en homme de laboratoire, spécialiste respectueux de l'œuvre originale. Dès lors, de notre point de vue, le travail de « l'architecte restaurateur » devrait tendre à une certaine neutralité. Celle-ci n'est bien sûr nullement synonyme de faux historique, mais correspond plutôt à la recherche d'une intervention « transparente »

¹⁸ Nous pensons notamment à l'immeuble construit récemment en face de Sainte-Gudule à Bruxelles, dont certains éléments rappellent le style gothique. Le complexe de la rue E. van Nieuwenhuyzen avec son obélisque et ses toitures évoquant les pagodes d'extrême-orient de même que les immeubles situés au coin de la chaussée de Wavre et de la rue J. Bassem, renouant avec le vocabulaire classique, sont tout aussi exemplatifs. À l'étranger, on peut citer le « Gable Building » à Tokyo de Kazuhiro Ishii qui fait référence à nos habitations flamandes des XV^e et XVI^e siècles et la « Rudolph House » de M. G. Harper au Massachusetts qui rappelle les villas du Palladio.

¹⁹ B. ZEVI et P. PORTOGHESI, *Is Post-Modern Architecture Serious?*, in: *Architectural Design*, n° 52, 1/2, 1982, p. 21.

²⁰ Nous citons deux orientations propres au mouvement Post- Moderne parmi celles relevées et classées par Ch. JENKS (voir l'ouvrage cité à la note 8).

afin de ne jamais s'imposer face aux valeurs intrinsèques du monument. Toutefois, dans le contexte actuel, ce type d'intervention recherchant un équilibre entre distinction et intégration à la « substance ancienne », n'est pas toujours aisé à concevoir, car la politique de restauration et de rénovation impose de plus en plus fréquemment d'adapter les bâtiments historiques à de nouveaux programmes, afin de « favoriser l'affectation de ceux-ci à une fonction utile à la société », comme le préconise la Charte de Venise²¹.

Il serait également souhaitable de généraliser l'introduction de cours ayant trait à la conservation et à la restauration au sein des programmes d'Histoire de l'Art et Archéologie qui ne sensibilisent que trop rarement les étudiants à ce type de problèmes.

À une époque où, d'une part, le rôle financier du secteur privé, qui associe son nom à de prestigieuses campagnes de restauration, tend à devenir prépondérant, et où, d'autre part, on en vient parfois, pour résoudre un problème, à préférer la consultation populaire à l'intervention du spécialiste²², nous pensons avoir souligné ici quelques clés essentielles à l'établissement d'une approche méthodique et cohérente de la préservation de notre patrimoine architectural.

²¹ La Charte de Venise, article n° 5, 1964.

²² Nous faisons référence au cas de la restauration de la Collégiale Sainte Gertrude de Nivelles pour laquelle les habitants ont eu recours au référendum afin de départager les partisans du clocher roman de ceux du style gothique.

CHRONIQUE ARCHÉOLOGIQUE DU SERVICE DES FOUILLES DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES 1989-1990

L'organisation des fouilles archéologiques belges a connu en 1989 une réforme profonde au niveau national. Elle a été régionalisée au même titre que les « Monuments et Sites ». C'est-à-dire que l'archéologie de terrain officielle s'inscrit désormais dans les trois Régions nationales : Bruxelles-Capitale, Wallonie et Flandre.

Le Service national des Fouilles, la Commission royale des Monuments et Sites (déjà « communautarisée ») ont été scindés et les compétences qui étaient les leurs ont été rattachées aux trois Régions. Il existe actuellement un Service des Fouilles de la Région wallonne (Dir. A. Matthijs) et un Service flamand (Dir. G. De Boe) avec des sièges distincts. Ceci signifie aussi que les compétences que pouvait avoir, en matière de fouilles archéologiques, le Ministère de la Communauté française, ont été transférées à la Région wallonne.

Le service d'intervention archéologique « S.O.S. Fouilles », créé en 1979 par le Ministère de la Communauté française en coordination avec les trois universités francophones, a été détaché de celles-ci, transféré au Ministère de la Région wallonne et rattaché au Service des Fouilles régional wallon, lequel s'est constitué en service administratif avec des archéologues régionaux et des archéologues provinciaux, selon un organigramme proche de celui de la nouvelle Commission royale des Fouilles. Il n'y a donc plus lieu d'attendre, dans notre Chronique, des informations concernant les activités de ce qui était la Cellule U.L.B. du « S.O.S. Fouilles ».

Le Service des Fouilles de l'Université, basé tant à Bruxelles qu'à Nivelles, trouve désormais sa place en Wallonie par les mêmes biais que les deux autres universités francophones : sous forme de programmes d'étude commandés par le Ministère de la Région wallonne.

C'est ainsi que notre Service des Fouilles a été associé, de façon privilégiée, au grand projet du Ministre A. Liénard, de créer, dans le site des mines néolithiques de silex de Spiennes (à la périphérie sud de Mons), dont l'importance est européenne, un parc archéologique de plus de cent hectares. Le rôle de l'U.L.B., à cet égard, a été double : dans le cadre de la Commission royale des Fouilles et dans le groupe d'étude chargé par le Ministre d'élaborer un avant-projet. De plus, le cours d'Études approfondies de l'année académique 1990-91 s'est effectué à Spiennes. Nos étudiants ont pu participer aux travaux engagés par une équipe du Service régional wallon et les continuer.

Dans la Région de Bruxelles-Capitale, le Service poursuit son aide d'encadrement et d'apport logistique à la Société royale d'Archéologie de Bruxelles. Ces dernières années,

cette collaboration a débouché, on le sait, sur des recherches et des travaux d'envergure tels que les fouilles systématiques dans la cathédrale Saint-Michel, ou le sauvetage archéologique de la rue de la Bourse et la création du premier musée de site dans notre capitale. On lira ci-après un aperçu qui précède la chronique plus détaillée à paraître dans un prochain tome des Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles.

Toujours autour de Bruxelles, l'U.L.B. développe, grâce au F.N.R.S., un programme pluridisciplinaire de recherche sur la paléosidéurgie. Après une série de campagnes en Entre-Sambre-et-Meuse, nous nous sommes tournés, en collaboration avec le professeur Fontana et avec l'Université de Gand (professeur Langohr) vers les riches concentrations de vestiges repérées en forêt de Soignes. L'enquête se terminera en 1991.

À l'étranger enfin, l'activité du Service des Fouilles se prolonge sur les bases jetées antérieurement : en France notamment, tandis que des contacts sont noués avec les institutions russes grâce à la collaboration du professeur Blankoff.

Pierre P. BONENFANT

SPIENNES (MONS, HAINAUT): MINES NÉOLITHIQUES DE SILEX

Dans le cadre du cours d'Étude approfondie d'archéologie préhistorique, les étudiants de l'année académique 1990-91 ont pu participer à la fouille et à l'étude — organisées par le Service des Fouilles de la Région wallonne (F. Hubert et M. Soumoy) — de six têtes de puits à silex situés dans le site célèbre de Spiennes, lieu-dit « Camp à Cayaux ».

Nos recherches sont arrivées à la conclusion que, contrairement aux deux puits profonds de 15 m, fouillés à proximité entre 1911 et 1914 par L. Cavens et A. de Loë, quatre présentent déjà des poches d'exploitation — généralement deux par puits — vers deux ou trois mètres de fond où la matière première exploitée ne présente pas les mêmes caractéristiques que celle que l'on se donnait la peine d'extraire à 15 mètres. Différentes observations ont pu être faites quant à la chronologie et à la situation des divers points d'exploitation.

En plus d'un abondant matériel lithique (éclats de taille en masse, rares nucléi et outils), du matériel osseux a pu être recueilli (pic de mineur en bois de cerf). Un grand vase globulaire bien reconstituable, retrouvé en stratigraphie dans un puits par le Service de la Région wallonne, a fourni une excellente confirmation chronologique : civilisation dite de Michelsberg développée dans nos régions pendant la deuxième moitié du IV^e millénaire.

Pierre-P. BONENFANT

RECHERCHES PRÉLIMINAIRES À SOLETO (PROVINCE DE LECCE, ITALIE)

Dans la revue *Latomus*, 44, 1985, pp. 849-854, nous avons proposé une lecture nouvelle de la description du Salentin par Pliny l'Ancien, suggérant l'existence d'un itinéraire routier traversant la péninsule salentine depuis Otrante, sur la côte orientale, jusqu'à un port situé sur la côte occidentale, à l'ouest de Nardò (fig. 1).

Cet itinéraire parcourt une région du Salentin encore peu connue du point de vue archéologique. Des reconnaissances préliminaires, menées depuis octobre 1988, nous

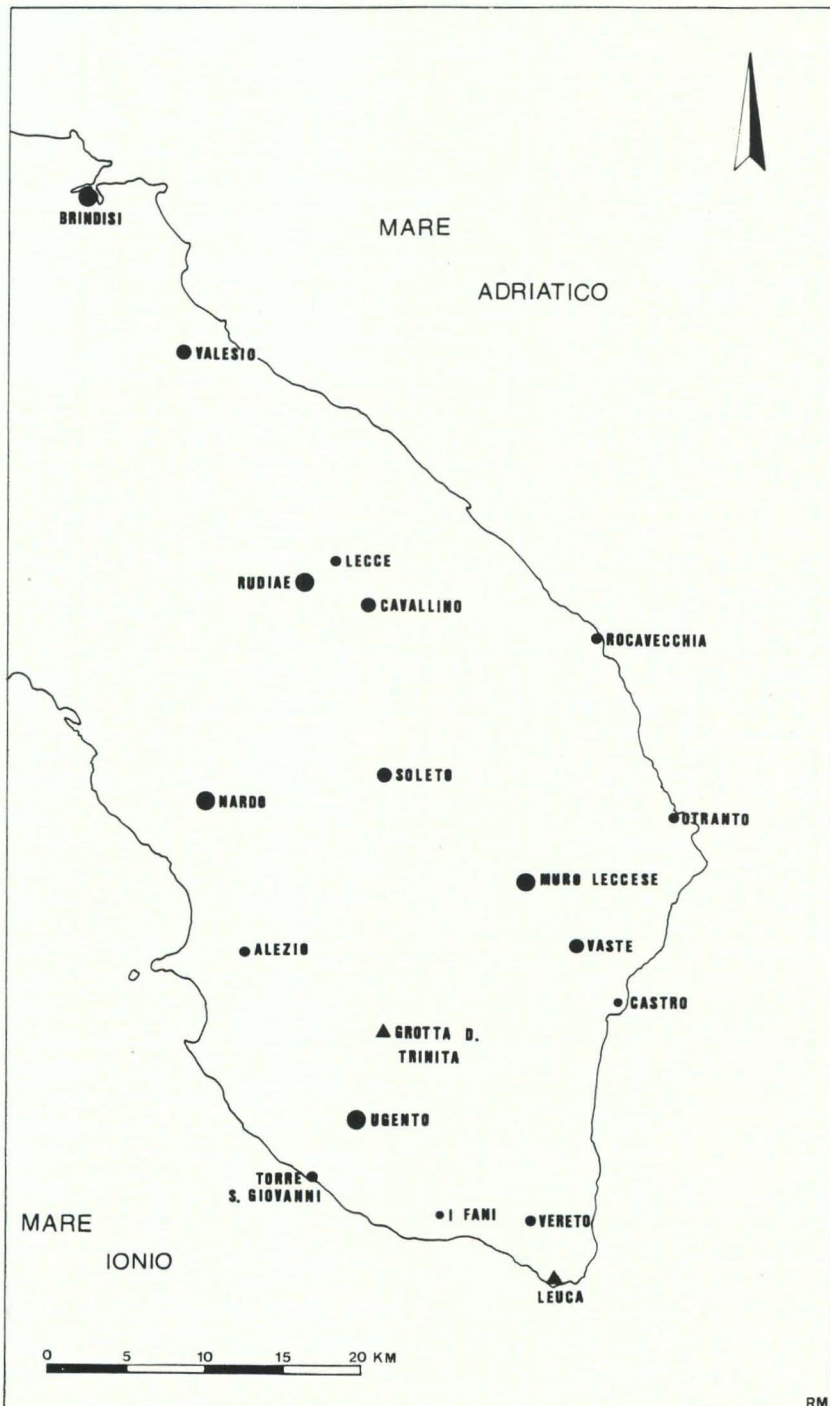


Fig. 1.



Fig. 2. Fragment d'un bocal, fin du Géométrique récent corinthien.

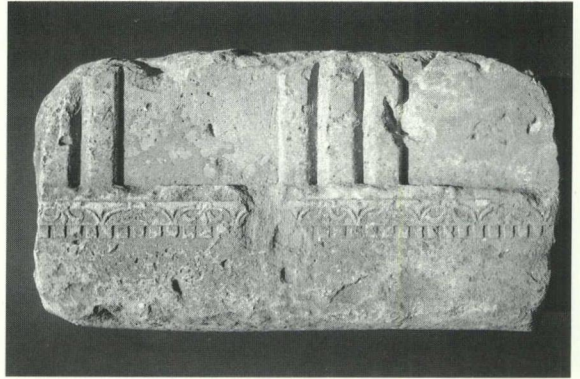


Fig. 3. Bloc sculpté provenant d'un autel monumental (IV^e s. av. n. ère).

ont permis d'observer d'importantes concentrations de matériels archéologiques à Soletto, l'ancienne *Soletum* citée par Pline l'Ancien, ainsi qu'en plusieurs points de la campagne environnante. Plusieurs tronçons d'une ancienne enceinte, d'époque messapienne (peut-être du IV^e s. av. n. ère), jusqu'alors totalement inconnue, furent découverts à la périphérie de l'habitat moderne. À l'intérieur de cette enceinte, plusieurs secteurs d'habitat et de nécropole purent être identifiés, ainsi que l'emplacement d'un lieu de culte. Dans l'état actuel de nos connaissances, l'occupation iapyge du site de Soletto date du premier âge du fer (IX^e s. av. n. ère). Un fragment d'un petit bocal (fig. 2), remontant au moment final du Géométrique récent corinthien (vers 720 av. n. ère) témoigne de l'établissement, dès avant la fondation de Tarente, de premiers contacts indirects avec le monde grec par l'intermédiaire du port d'Otrante. Ces échanges avec la côte adriatique semblent s'intensifier aux VII^e et VI^e siècles (hydrie cycladique ou de Grèce de l'Est, amphores commerciales et *kotylai* corinthiennes) pour se poursuivre jusque dans le courant du V^e siècle (céramique attique à figures rouges). Divers objets de fabrication coloniale, en particulier des coupes ioniennes de production métapontine, se diffusent à partir du VI^e siècle, probablement au départ des rivages du Golfe de Tarente. De grandes quantités de céramiques à pâte non dépurée (*impasto*) et dépurée (du Géométrique récent iapyge aux productions à décor linéaire ou floral d'époque hellénistique) et divers objets métalliques témoignent de la vivacité de l'artisanat iapyge d'abord, messapien ensuite. Le site de Soletto semble avoir été détruit et abandonné au moment de la conquête romaine (267/266 av. n. ère). La vie n'y reprend, semble-t-il, que dans le courant du III^e s. de n. ère. L'habitat connaît un essor tout particulier aux XIII^e et XIV^e siècles.

Au lieu-dit Violeddra, à moins d'un kilomètre au sud-ouest de Soletto, un vaste plateau fut occupé du premier âge du fer à la conquête romaine. Un autel tripartite orné d'une frise d'astragales et de dés et un fragment de cippe votif avec inscription dédicatoire, tous deux d'époque hellénistique, furent trouvés sur ce site.

Non loin de la ferme de Colamaria, à environ 2 km au Nord de Soletto, plusieurs champs sont couverts de fragments de tuiles et de céramiques romaines qui s'échelonnent du premier siècle de notre ère (sigillée italique) à l'époque byzantine (amphores). Ce site, qui fut occupé une première fois à l'époque hellénistique, a aussi livré un bloc sculpté (fig. 3) provenant d'un autel monumental (IV^e s. av. n. ère).

Peu au Sud de cet habitat, un mur de clôture rectiligne, en pierres sèches, long de quelques kilomètres, dessine une anomalie notoire dans le paysage. Il s'agit sans doute d'une trace d'une centuriation romaine, dont la datation reste à préciser.

Ces données nouvelles suscitent un grand nombre de questions quant aux modes d'occupation et d'exploitation du territoire, au phénomène d'urbanisation, à certaines pratiques religieuses et à l'artisanat, iapyges et messapiens, quant aux conséquences de la conquête romaine, aux nouvelles divisions du sol et à la réorganisation de l'habitat imposées par Rome, questions auxquelles seules des recherches systématiques sur le terrain et des fouilles archéologiques pourraient apporter des réponses.

C'est pourquoi, dans le cadre de la coopération très étroite qui l'unit depuis de nombreuses années à l'Université de Lecce, la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Libre de Bruxelles a sollicité, pour 1991, une concession de fouilles à Soletto. La première campagne aura lieu en juillet et en août, en étroite collaboration avec l'Université de Lecce, la Surintendance Archéologique des Fouilles et la Commune de Soletto. Nous pourrions ainsi offrir à nos étudiants la possibilité d'acquérir une expérience de fouille protohistorique, classique et médiévale en Méditerranée, dans une région au patrimoine archéologique particulièrement riche et intéressant, comme en témoigne la présence d'équipes des Ecoles française et britannique de Rome, de la *Scuola Normale Superiore* de Pise et des Universités d'Amsterdam, de Pau, du Queensland et de Sydney ainsi que de l'Etat d'Ohio.

Thierry VAN COMPERNOLLE
Chargé de recherches du F.N.R.S.

CAMPAGNES DE 1988 ET 1989 À BIBRACTE-MONT BEUVRAY (FRANCE)

Un des deux stages de fouilles de notre Université s'est déroulé de la mi-août à la mi-septembre au mont Beuvray, le « Bibracte » des Éduens. Le sommet du Beuvray (Morvan) est couronné d'un *murus Gallicus* qui entourait une ville gauloise de l'époque de César, atteignant une superficie de 135 ha. Il est actuellement le centre d'un projet archéologique français d'envergure internationale auquel participent plusieurs universités européennes : outre Bruxelles, citons Bologne, Budapest, Édimbourg, Kiel, Lausanne, Madrid et Paris. Ce projet de recherche est complété d'un programme d'enseignement ERASMUS dont bénéficient nos étudiants stagiaires (fig. 4).

En présence de la découverte faite au centre de l'oppidum, par l'équipe de l'Université de Madrid, d'une fontaine monumentale au milieu de ce qui pouvait être une vaste place empierrée, notre campagne de fouille de 1988 visa à retrouver le complexe artisanal et commercial défini à proximité immédiate par le grand protohistorien français du début du siècle J. Déchelette, mais sans localisation précise.

Plusieurs sondages montrant des intersections de murs rendirent évident que nous nous trouvions en présence du mur maître de 60 m décrit par Déchelette et perdu depuis le début du siècle. Ses tranchées de fouilles sont apparues très clairement. Le dispositif rejoignait en fait l'angle d'un grand bâtiment que venait de fouiller l'équipe espagnole. La continuation du mur de façade de cet édifice fut retrouvée — mais en négatif — bordée au nord par un empierrément continu : sur un sol, décapé au niveau de l'horizon B à blocaille, nous avons pu mettre au jour un enrochement d'une vingtaine de centimètres d'épaisseur, recouvert d'une couche de tessons d'amphores, celle-ci étant surmontée à son tour d'une épaisseur de pierrailles. Nous étions en présence de la rue

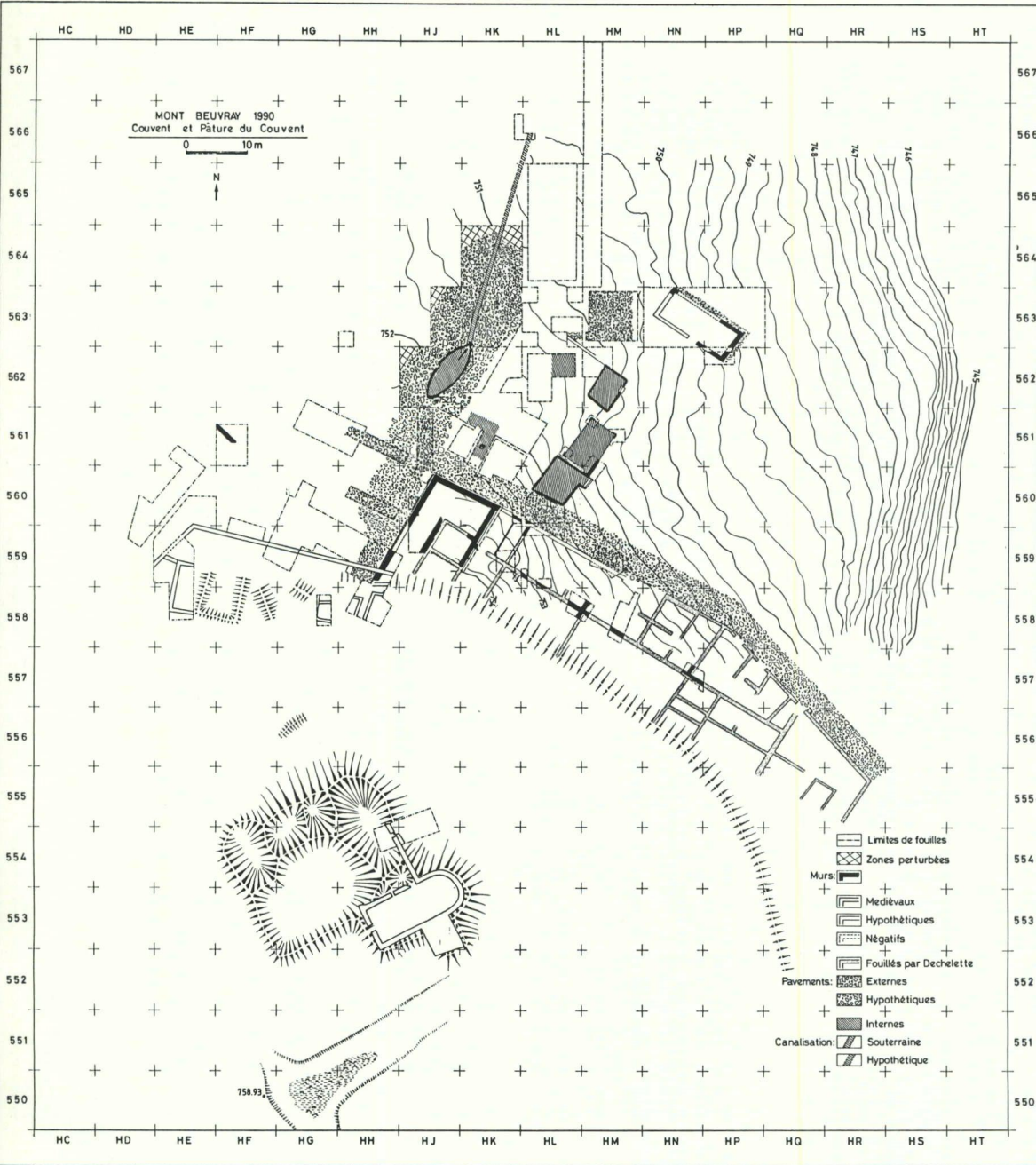


Fig. 4. Bibracte, ville gauloise du temps de César, et ancêtre d'Autun (Bourgogne). Fouilles internationales du quartier central. En HJ et HK 562, la fontaine elliptique en granit rose est dans l'axe de la grande voie qui traverse toute l'agglomération (135 ha) mais son exutoire souterrain prend une autre direction. Plus au sud le vaste ensemble architectural, dont les fouilles débutèrent avant 1907 (les « grandes forges »), fut retrouvé en 1988 en même temps que fut découverte la rue qui le longeait. Au delà, les grandes caves relèvent d'un autre îlot urbain. Les universités de Madrid (Complutense) et de Bruxelles vont coopérer pour le définir. Au sud, les ruines d'un couvent des cordeliers, près d'une source (fouilles françaises). Sur la voie et à l'ouest, les fouilles des universités de Budapest, Kiel et Bologne.



Fig. 5. Bibracte. Fouilles de l'U.L.B. Le large escalier de la grande cave P.Co.². permettait d'y entrer des marchandises volumineuses. Echiffres et degrés de granit (mur nord complètement récupéré). Parois en moellons bruts de rhyolithe — roche non taillable à la différence du granit. Des arases mettaient cette maçonnerie au niveau des lits d'attente des pierres angulaires.

qui descendait de la «place» à la fontaine vers le quartier artisanal de la Come Chaudron. Ainsi commençait à se dessiner le réseau voyer de l'oppidum, absent du remarquable plan général dressé par Déchelette. La campagne de fouille se termina après la découverte du mur sud d'une cave (P. Co.²) signalée par Déchelette et dont l'emplacement était perdu lui aussi.

En 1989, il convenait de tenter la jonction entre nos deux zones de travail nord et sud. En plus, deux caves furent fouillées, le P.Co.² et le P.Co.³. Les mesures prises par Déchelette dans la première étaient justes mais une communication intérieure avec une deuxième partie constituait une erreur inexplicable : nous nous trouvions devant deux caves contiguës mais séparées (fig. 5).

Le P.Co.² fut fouillé et son escalier — degrés et échiffres de granit gris à grains fins et de granit rose — répondait bien à la description de Déchelette. Le mur d'échiffre nord, à la différence de celui du sud, était bien conservé.

Les parois de la cave, faites d'un blocage de rhyolithe (appuyé à même l'excavation) sont conservées sur des hauteurs différentes. L'équipe belge put enfin repérer une troisième cave, également signalée, mais dont l'orientation donnée était erronée. Elle put être fouillée complètement et la fin de la campagne nous permit aussi de délimiter les angles du P.Co.²bis, c'est-à-dire ceux de la cave séparée et joutant le P.Co.². Déchelette n'ayant ici que longé les faces internes des murs, l'essentiel du remplissage allait pouvoir être fouillé en 1990.

Comme il est normal dans une agglomération de caractère urbain, le matériel archéologique est extrêmement abondant. Tessons de céramiques, d'amphores et de *tegulae* sont chaque année comptés, pesés et répertoriés sur les bordereaux de la Base archéologique. Exemples de l'ampleur du travail :

en 1988, nombre de tessons d'amphores : 4.805

 nombre de tessons de *tegulae* : 2.486

en 1989, nombre de tessons de céramique : 2.758.

Pierre-P. BONENFANT
Madeleine LE BON

PALÉOSIDÉRURGIE

Depuis une dizaine d'années le Service des Fouilles a entrepris de rouvrir le dossier fort complexe de la paléosidérurgie¹. Dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, dès 1981, il a fouillé les sites de Romedenne (bas fourneau de la fin de l'âge du Fer), Franchimont (gallo-romain) et Sautour où le bas fourneau étudié fut prélevé et se trouve provisoirement à l'U.L.B. Il est daté de la fin du II^e ou du III^e siècle².

Sidérurgie gallo-romaine en Entre-Sambre-et-Meuse: le site de Sautour (Philippeville, Namur)

Les travaux, dans ce site, s'achevèrent en 1988. Ils portèrent sur deux points proches, l'un de Sautour I (la zone du bas fourneau prélevé en 1987), l'autre de Sautour II, distant de 200 m où avait été localisée une construction de même époque.

Sautour I se caractérise par une jonchée uniforme d'abondantes scories de fer répandue sur à peu près un quart d'hectare. Le seul relief notable, un monticule d'un demi-mètre de haut, fut fouillé méthodiquement, mais ne livra pas les restes escomptés d'un bas fourneau. Il ne s'agissait que d'un tas de scories isolé.

Près de Sautour II, par contre, les restes du barrage aménagé dans un vallon, à moins de 100 m, se sont révélés être bel et bien gallo-romains.

Le site sidérurgique romain de la forêt de Sautour apparaît donc bien complet. Echeionné sur 300 m (voir le plan dans les *Annales*, X, 1988, p. 153, fig. 3) il comporte à l'extrémité ouest une petite source qui fournissait l'eau potable; à 50 m à l'est un petit vallon sec a permis de créer une retenue d'eau à usage industriel; cinquante mètres au sud-est, sur le plateau, se dressait un bâtiment assez fruste, sans doute à pans de bois, mais couvert de tuiles. Les bas fourneaux fonctionnaient 200 m au nord-est.

Le bas fourneau mis au jour est important car de telles structures — souvent signalées « anticipativement » lorsque des scories apparaissent sur un chantier de fouilles — restent très rarement observées. L'exemplaire de Sautour a la chance supplémentaire

¹ Les directeurs du projet sont les professeurs P. BONENFANT et A. FONTANA (Service de Métallurgie-électrochimie à l'U.L.B.). Cfr P. BONENFANT, *Les origines de la sidérurgie en Entre-Sambre-et-Meuse* dans *Actes du Colloque Francqui*, 28-29 nov. 1980, pp. 235-241.

² *Annales* IV, 1982, p. 122 - VIII, 1986, p. 163 et X, 1988, pp. 152-155.

À propos du regain d'intérêt pour la paléosidérurgie, voir l'article très bien documenté de M. MANGIN, *Les mines et la métallurgie du fer en Gaule romaine: travaux et recherches* dans *Latomus*, 47, 1988, pp. 74-89.

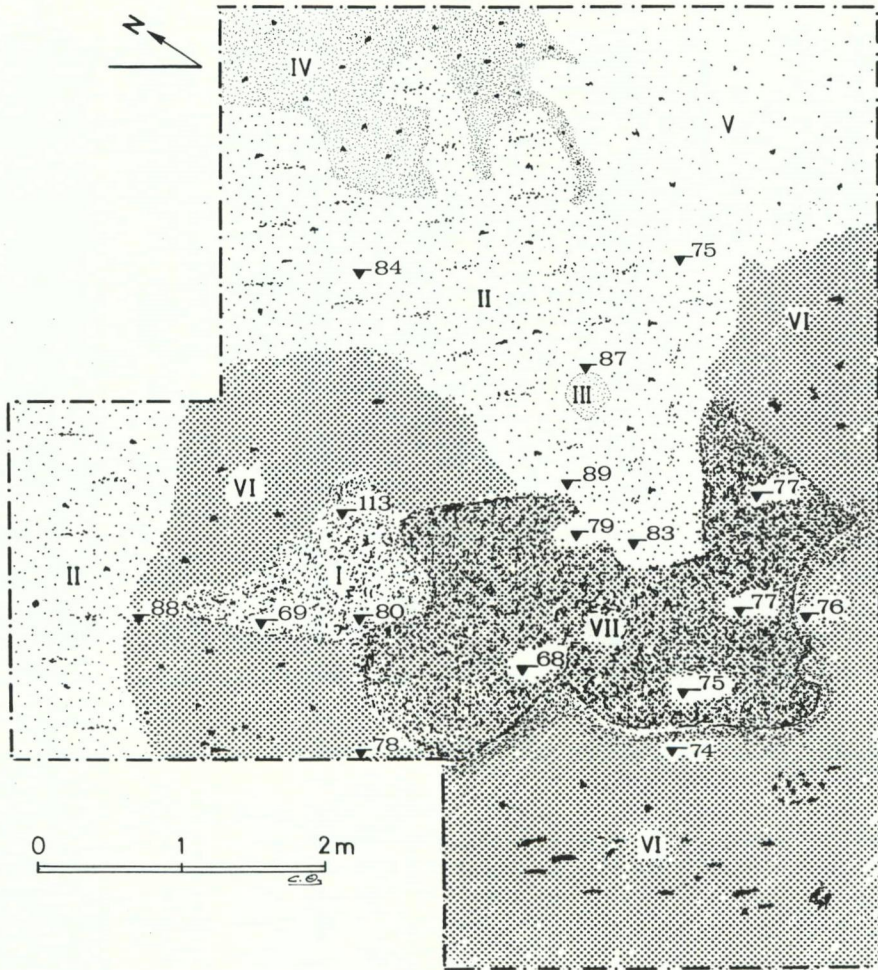


Fig. 6. Soignes 2 (Overijse). Exploitation sidérurgique du haut moyen âge. Plan général des aires de travail.

et des plus rares d'être daté archéologiquement. Il s'agit, en outre, d'un modèle exceptionnellement grand pour l'époque. Son prélèvement nous met donc en possession d'un témoin industriel particulièrement significatif.

*
* *

Le dispositif de Sautour une fois défini, il a paru intéressant de lancer des investigations dans un complexe paléosidérurgique, important lui aussi mais aux caractéristiques manifestement différentes dès la prospection: celui qui avait été repéré dès 1911 par les frères Vincent en forêt de Soignes aux abords de Bruxelles³. L'aspect pluridis-

³ A. et G. VINCENT, *Les anciens ateliers sidérurgiques de la Forêt de Soignes* dans *Annales de la Société archéologique de Bruxelles*, 24, 1911, 79-83.

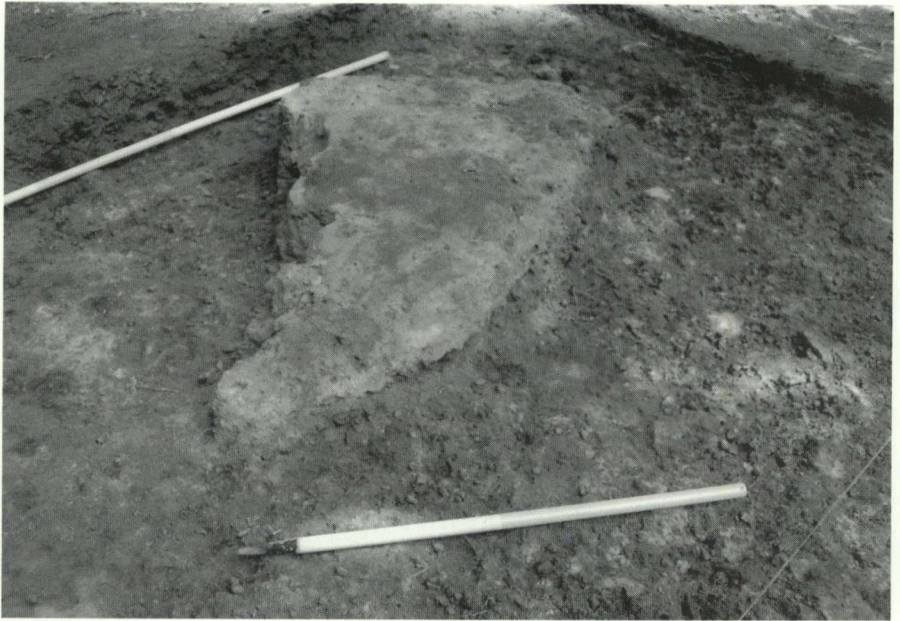


Fig. 7. Soignes 2 (Overijse). Vue du plan incliné. Dans le fond et à droite de la zone charbonneuse.

ciplinaire de cette nouvelle recherche, qui put bénéficier de l'appui du F.N.R.S., s'accrut. À la collaboration entre les professeurs P. Bonenfant et A. Fontana, auquel se joignait R. Geeraerts, premier assistant au Centre de Physique du Globe, s'ajouta la collaboration du professeur R. Langohr, pédologue de l'Université de Gand. Ce dernier avait, en effet, développé un programme de recherche pédologique systématique en forêt de Soignes. Sous sa direction, F. Mees réalisait un mémoire de licence concernant une étendue de 2 ha où se retrouvaient les diverses composantes de l'exploitation.

Sidérurgie du haut moyen âge en forêt de Soignes

Premières constatations: les scories diffèrent ici de celles de Sautour par la forme et la grandeur mais aussi par leur gisement. Elles forment des tas jumelés. S'y associent des aires rubéfiées (grillage du minerai) et des emplacements de meules de charbonniers. À quelque distance, une zone d'extraction a été repérée; elle se rattache, par des pistes, aux sept ensembles de réduction qui avaient pu être définis par l'examen pédologique⁴.

Un de ces ensembles a fait, en 1989 et 1990, l'objet de fouilles orientées par les conclusions que R. Geeraerts avait tirées de la détection électromagnétique.

On observa (fig. 6, p. 131):

— en II un sol damé rougeâtre (aire de circulation), à l'est avait été placé le minerai grillé (V) et à l'ouest le charbon de bois (VI);

⁴ F. MEES, *Base Maps and Soil Survey of Undisturbed Iron Industry Sites in the Zoniën Forest (Loess Belt)*, Université de Gand, 1989 (Mémoire inédit).

— au sud-ouest, une surface très charbonneuse (VII), mêlée de scories noircies, de terres cuites avec localement une épaisse couche de suie. Le magnétomètre indiquait ici, avant la fouille, une forte anomalie résultant d'une température élevée. Toutefois, aucune structure cohérente attribuable à un creuset de bas fourneau ne fut observée. Le creuset avait dû être aménagé au-dessus du sol et être totalement détruit ;

— au contact entre l'emplacement présumé du bas fourneau (VII) et la zone d'entrepôt du charbon de bois (VI), se localise une épaisse couche de limon (I) reposant sur un amas de scories. Elle formait un plan incliné de 1m20 de long sur 1m de large : structure destinée à faciliter le chargement du bas fourneau ? (fig. 7, p. 132)

Quant à la date de ces ensembles sidérurgiques de forêt de Soignes, jugés tantôt protohistoriques, tantôt gallo-romains, une série d'analyses effectuées à l'I.R.P.A. et à l'U.C.L. sur des charbons de bois recueillis assez profondément par R. Langohr et par nous, permet, maintenant, d'envisager l'époque carolingienne, période pour laquelle on ne possédait jusqu'ici, en la matière, aucune indication.

P. DEFOSSE, J. QUAIRIAUX, Pierre-P. BONENFANT

LES FOUILLES DE L'ANCIENNE ABBAYE DE VALDUC (Hamme-Mille, Brabant)

L'équipe de fouilles, qui a pu se former grâce au Cycle de Valorisation créé par l'Université, a continué de fonctionner malgré la suppression du Cycle.

En 1988, suite à l'importance des découvertes faites rue de la Bourse, elle porta tous ses efforts sur ce site qui l'accueillit durant tout le mois de juillet. Les résultats obtenus sur ce grand chantier font l'objet d'une notice par ailleurs.

En 1989, durant les deux premières semaines de juillet, les travaux reprirent à Valduc. L'objectif était de rechercher le mur nord de la galerie du cloître bordant l'église gothique et reconstruit au XVIII^e siècle par l'architecte de la Cour, Jean-Baptiste Dewez (auteur de l'abbaye de Gembloux et du château de Seneffe). L'angle nord-ouest fut bien reconnu. À cet endroit le nouveau mur joutait de très près l'ancien, mais aucune trace n'en apparaissait pourtant à l'autre extrémité de la galerie, 27,50 m plus loin (voir le plan dans les *Annales*, X, 1988, p. 156).

Il fut décidé d'ouvrir une tranchée sur toute la longueur. À quelques mètres de l'angle, les briques du mur formaient des gradins réguliers montrant que les travaux de Dewez avaient été interrompus. Quant à l'ancien mur du cloître, en pierre de Gobertange, il continuait, bien entendu, sur toute la longueur. L'étude historique, déjà en chantier, expliquera, nous l'espérons, la cause de l'arrêt de ce côté des travaux de J.-B. Dewez.

L'abattage des arbres, le long du mur de l'abbaye, devrait nous permettre de situer l'entrée (sous la chapelle Saint-André ?) du souterrain si souvent employé par les moniales pendant les périodes de troubles que l'institution a dû traverser.

Madeleine LE BON

L'ANCIEN COUVENT DES FRANCISCAINS À BRUXELLES

Les travaux de voirie autour de la Bourse de Commerce ont été suivis en 1988 et 1989 par la Cellule de Fouilles de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles avec l'appui du Service des Fouilles archéologiques de l'U.L.B.

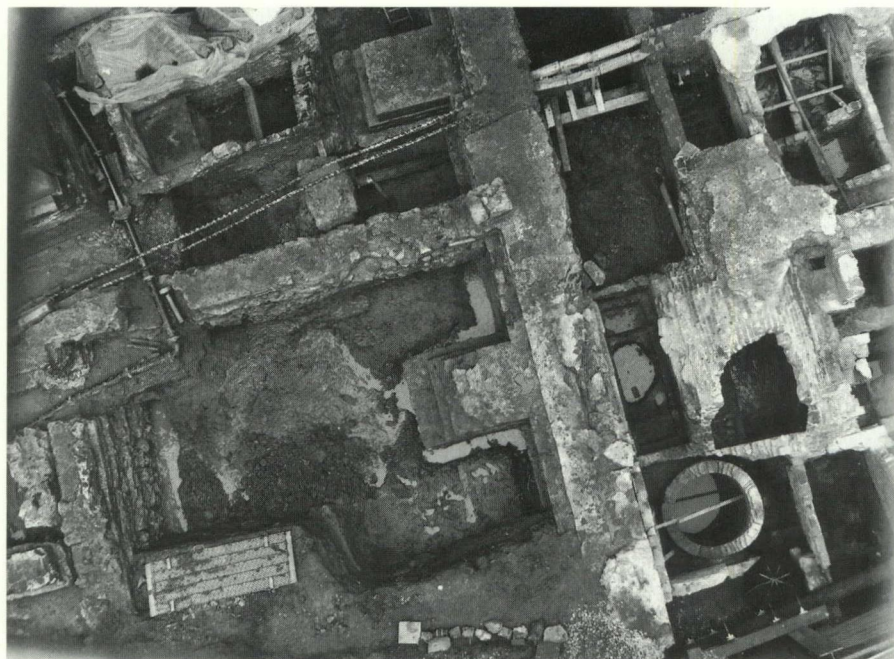


Fig. 8. Bruxelles, rue de la Bourse (1988). Au centre le mur est du chœur de l'église (orientée au nord) du couvent des frères mineurs (XIII^e siècle). Bases de deux contreforts restituant la place des fenêtres hautes. À gauche, sépultures de moines en pleine terre. À droite, caveaux familiaux et puits du Marché au Beurre (début du XIX^e siècle) qui succéda à l'église après la Révolution.



Fig. 9. Bruxelles (1988): sous la rue de la Bourse le passé. Vestiges du couvent des frères mineurs qui remontent au XIII^e siècle. Au premier plan, la galerie du cloître bordant le chœur de l'église.



Fig. 10. Bruxelles, rue de la Bourse (1988). Aspect d'une fouille urbaine: un des contreforts de l'église du couvent des frères mineurs.

De la rue Maus, où des restes d'habitat du XVIII^e siècle furent mis au jour, le chantier se transporta rue de la Bourse. On y rencontra d'abord le mur de clôture et le cimetière de l'ancien couvent des frères Mineurs (franciscains réformés ensuite en récollets), puis le chœur même de l'église (fig. 8).

Les puissantes fondations et les premières assises d'élévation de l'abbatiale primitive, remontant au milieu du XIII^e siècle et bâtie en style gothique, témoignent de l'implantation des franciscains *intra muros* peu après la mort de saint François. Sur ces niveaux gothiques se superposent, après la destruction du chœur par les Gueux en 1579, quelques assises appartenant à sa reconstruction, dès 1585, sous les archiducs Albert et Isabelle (débris architecturaux gothiques et baroques) (fig. 9).

Dans le chœur de cette église où le Grand Serment veilla la dépouille mortelle d'Egmont après sa décapitation Grand-Place se pressent les restes d'une série de caveaux funéraires ayant appartenu à des familles de notables. Ils sont tous postmédiévaux et entourent les vestiges d'un caveau central construit en pierre. Celui-ci fut abandonné dès le XIV^e siècle pour faire place à des piliers de fondation qui devaient supporter, en surface, un lourd monument. Or, on sait que le tombeau de Jean I^{er}, duc de Brabant et de Lotharingie, mort dans un tournoi en 1294, avait été aménagé dans cette église précisément là « au milieu du chœur, devant l'autel ». Le monument supporté par ces piliers fut détruit vers la fin du XVI^e siècle avec le chœur. Les archiducs en firent refaire un nouveau au début du XVII^e siècle, détruit à son tour lors de la Révolution française.

Batailleur et poète, Jean I^{er}, gendre de saint Louis, combattit en Espagne au côté du roi de France, et vainquit l'archevêque de Cologne à Woeringen. Ce fut une forte personnalité, d'envergure européenne.

La cohérence des vestiges découverts, exceptionnelle en milieu urbain (fig. 10) où toutes les caves environnantes (y compris celles de la Bourse) atteignent le niveau de base des fondations anciennes, est due à une succession de hasards :

— À la Révolution le couvent fut loti, l'église rasée et sur son emplacement s'installa un marché dit « Marché au Beurre » ne comportant aucune substructure importante.

— Lors de la construction de la Bourse, Suys, son architecte, songea d'abord à superposer celle-ci au Marché, donc à l'ancienne église. Puis, faisant pivoter son plan de près de 90° il adopta le parti que nous connaissons : toutes les substructions anciennes se trouvèrent de la sorte préservées par la création d'une des deux rues nouvelles qui flanquent l'édifice, en l'occurrence la rue de la Bourse.

Le Collège des Bourgmestre et Echevins de la Ville de Bruxelles décida de mettre en valeur ces éléments archéologiques chargés d'histoire.

Un musée de site assurant préservation et visite par le public fut conçu (architecte J.-P. Jourdain, ingénieur M. Provost) et rapidement mis en chantier. Les phases de finition interne et externe sont actuellement programmées. Le projet rendra la rue transparente aux passants : une grande verrière centrale donnera vue sur le chœur tandis que le plan des substructions environnantes s'inscrira dans les dallages et pavements.

Pierre-P. BONENFANT
Madeleine LE BON

L'UNITÉ DE RECHERCHE ARCHÉOZOOLOGIQUE ET DE PALÉOENVIRONNEMENT DE L'UNIVERSITÉ

L'URAP fut créée en 1984 par l'interaction du Service des Fouilles de la Faculté de Philosophie et Lettres et des Services de Zoologie systématique et d'Anthropologie physique de la Faculté des Sciences.

De 1988 à 1990 les analyses concernèrent principalement les résultats de fouilles obtenus par la Société royale d'Archéologie de Bruxelles dans les sites médiévaux et post-médiévaux du centre de Bruxelles et ont permis une approche de l'alimentation carnée en milieu urbain à ces époques. En outre, on retiendra, tout particulièrement, la détermination d'un atelier de pelletier du XV^e siècle avec des résultats probants sur l'utilisation de certaines fourrures (écureuil et lapin).

Des analyses, visant également le comportement alimentaire, furent effectuées sur des prélèvements de même période, faits à Namur par l'équipe U.L.B. de « S.O.S. Fouilles ». L'échantillon fut particulièrement riche et varié.

D'autre part, une étude malacologique sur les mollusques terrestres découverts dans le site à *murus Gallicus* et à « marchet » de Lompret (Hainaut) a prouvé que durant son utilisation, l'espace fortifié fut déboisé et qu'après l'abandon un reboisement se produisit (chantier du Service national des Fouilles). Des analyses de même type furent faites pour la zone d'exploitation des mines néolithiques de silex à Petit-Spiennes (Mons, Hainaut), chantier du Service national des Fouilles. L'abondance des coquilles récoltées a facilité la caractérisation du paléoenvironnement : il s'agissait d'une forêt ouverte se développant sous un climat pluvieux, plus chaud qu'actuellement.

Enfin, un état des connaissances de la malacofaune quaternaire de Belgique et son apport à la détermination des paléoenvironnements a été édité à l'Institut royal des Sciences naturelles de Belgique.

R. PEUCHOT

CHRONIQUE

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

I. LISTE DES THÈSES DE DOCTORAT ET DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE DÉFENDUS EN 1990 (*)

a) THÈSES DE DOCTORAT

CHARLIER, Claude — *Polythématisme et structure formelle dans l'art de la fugue*; directeur: M. R. Wangermée.

CIPINIUK, Alberto — *L'origine de l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.

CORTEN, Walter — *Le nombre dans l'œuvre de Bach: mythes, hypothèses et réalités*; directeur: M. R. Wangermée.

DRAGUET, Michel — *Genèse et naissance de l'abstraction. De Kandinsky à Malevitch. Essai de définition de la « première abstraction » (1911-1918)*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.

MARTENS, Didier — *Une esthétique de la transgression: le vase grec, de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique*; directeur: M. J.Ch. Balty.

TOMICZEK-GERNEZ, Róza — *Pierre de Manchicourt und die « Missa ad imitationem modularum »*; directeur: M. R. Wangermée.

(*) Je tiens à remercier Jeanne Gallardo, secrétaire d'H.A.A., pour son aide et sa gentillesse. (A.D.) Par ailleurs, le comité de rédaction prie le lecteur d'excuser les coquilles qui déparent le résumé de Fabian Lochner (*Chronique* du t.XII, 1990). On corrigera donc l'orthographe des noms de saints et l'on rendra à Solange Corbin ce qui a été attribué à Saint-Corbin.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Sous-section Préhistoire-Protohistoire

AUZOU, Geneviève — *La navigation à l'âge du Bronze dans le bassin de la mer du Nord*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

BLANQUAERT, Patricia — *Outils de foyer du deuxième âge du Fer en Europe. Essai d'inventaire et de typologie des chenets et des crémaillères*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

DEGRE, Sylvie — *Le patrimoine préhistorique de la commune de Boitsfort*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

DEHON, Didier — *Les parures en or et en bronze du Bronze final à Han-sur-Lesse*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

LAVACHERY, Philippe — *L'âge de la Pierre récent au Bas-Zaïre. Etude du matériel lithique des missions Bequaert (1950-1952) et de Maret (1972)*; directeur: M. P. de Maret.

SMITH, Alexandre — *Etude du décor de la céramique Gerzéenne*; directeur: M. R. Tefnin.

WAUTERS, Philippe — *La statuaire égyptienne avant les pyramides*; directeurs: MM. P.-P. Bonenfant et R. Tefnin.

Sous-section Antiquité

HIRSOUX, Karine — *La représentation du nomarque dans les tombes égyptiennes du Moyen Empire*; directeur: M. R. Tefnin.

HONHON, Catherine — *La statuaire égyptienne de la basse époque et la question de «réalisme» de la XXV^e Dynastie à l'époque ptolémaïque*; directeur: M. R. Tefnin.

MERCHEZ, Sylviane — *La restauration des monuments pharaoniques*; directeur: M. R. Tefnin.

RAMAEKERS, Anne — *La réduction des statues classiques en Hermès*; directeur: M. J.Ch. Balty.

TSINGARIDA, Athena — *L'espace et la figure humaine dans la céramique attique de la fin du VI^e et du début du V^e siècle*; directeur: M. J.Ch. Balty.

VERPEUT, Stéphanie — *La fonction de l'«imago clipeata» byzantine, des origines à 1204*; directeur: Mme L. Hadermann-Misguich.

Sous-section Moyen Age-Temps Modernes

CALLIER, Valérie — *Les escaliers monumentaux à Gand au XVIII^e siècle*; directeur: Mme M. Frédéricq-Lilar.

MARLIÈRE, Sophie — *Le vêtement paysan au XVIII^e siècle dans le duché de Luxembourg et la principauté de Liège*; directeur: Mme M. Frédéricq-Lilar.

SIZAIRE, Violaine — *Iconographie de la dormition dans l'art byzantin*; directeur: Mme L. Hadermann-Misguich.

VINCZE, Véronique — *Le Missel de Mathias Corvin et les rapports entre la miniature et la peinture à Florence à la Renaissance*; directeur: M. P. Cockshaw.

Sous-section Art contemporain

BOSQUILLON, Marcelline — *Brassai*; directeur: M. P. Hadermann.

COLLET, Eugénie — *La chapelle Saint-Macou à Notre-Dame du Sablon et son décor en faux marbre*; directeur: M. P. Philippot.

- DECKERS, Anne — *La peinture historique en France entre 1789 et 1830*; directeur: Mme M. Frédéricq-Lilar.
- DELAHOUSSE, Anne — *Jephan de Villiers. Approche d'un monde*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.
- DELVAUX, Georges — *Synthèse des facteurs d'éclosion du mouvement impressionniste en peinture*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.
- DE RATH, Valérie — *L'énigme du réalisme autour du mystère Edward Hopper*; directeur: M. P. Hadermann.
- DEVOS, Valérie — *L'architecture de Victor Bourgeois*; directeur: M. P. Philippot.
- DOSIERE, Anne — *La peinture belge de nature morte, de 1780 à 1848*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.
- DULYERE, Frédéric — *Etude esthétique de la carrosserie automobile des années 30 et 50 en tant que média de ces périodes*; directeur: M. J. Sojcher.
- DUMONT, Pia — *La Cité de l'Enfant à Vienne*; directeur: M. P. Philippot.
- EGGERICX, Laure — *L'aspect oratoire dans l'architecture post-moderne*; directeur: M. P. Philippot.
- LEBRUN-NELIS, Anne — *Le XIX^e et le XX^e siècle et la redécouverte de l'art celtique*; directeur: M. P. Philippot.
- MAUROIS, Isabelle — *Le décor de façade namurois à l'époque «Art Nouveau»*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.
- NARDONE, Antonio — *Les intermédiaires économiques entre un créateur et un acheteur: le marché de l'art contemporain en Belgique*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.
- NORMAN, Anne — *Le temps dans les paysages symbolistes belges*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.
- PECHON, Anne — *Joan Marti*; directeur: M. J. Sojcher.
- PENDERS, Anne-Françoise — *Brançusi, l'œuvre photographique, les débuts, les influences, l'atelier*; directeur: M. P. Hadermann.
- RABOUIN, Emmanuelle — *Dada: la critique d'art (phase zurichoise)*; directeur: M. P. Hadermann.
- RIMBEAU, Anne — *Le mécénat culturel d'entreprise en Belgique: naissance des groupes «intermédiaires» entre l'art et le mécène*; directeur: Mme R. Bouillin-Dartevelle.
- SAROT, Laurence — *La mythologie et l'histoire antique chez les peintres néo-classiques belges*; directeur: M. P. Philippot.
- SLAGMUYLDER, Christophe — *La lumière artificielle comme matériau dans l'art contemporain*; directeur: M. P. Hadermann.
- SWYSEN, Michèle — *La mode à Paris: le monde de Sonia Delaunay*; directeur: M. P. Hadermann.
- TOLMATCHEFF, Nancy — *L'évolution de la réception de l'interprétation de l'œuvre de Chardin depuis le XIX^e siècle*; directeur: M. P. Hadermann.
- VAN DE VIJVERE, Véronique — *L'implantation des bureaux en périphérie bruxelloise*; directeur: M. P. Philippot.
- VFRANKENNE, Olivier — *Andy Warhol: monographie*; directeur: M. J. Sojcher.
- WEBER, Patrick — *Un aspect de l'imaginaire égyptien au cinéma: le personnage de Cléopâtre*; directeur: M. H. Trinon.

Sous-section Civilisations non-européennes

- BEKKERS, Diane — *Influences présumées de l'Inde sur la culture méso-américaine*; directeur: M. M. Graulich.
- BÜCKEN, Nathalie — *Art du potier marocain: étude des différents centres de production*; directeur: M. P. de Maret.

- CAMMAERT, Laurence — *L'art du Mexique précolombien vu par les Européens*; directeur: M. M. Graulich.
- DELWART, Hugues — *Le pavillon de l'Etat indépendant du Congo à l'exposition internationale de Bruxelles en 1897*; directeur: M. P. de Maret.
- DERCLAYE, Thierry — *Les panneaux sculptés et polychromes réalisés pour le Kimiki de Nkanu (Zaire): essai de définition stylistique*; directeur: M. L. de Heusch.
- DE SAINT-HUBERT, Thierry — *Peintures rupestres de la région de Central, Bahia, Brésil*; directeur: M. M. Graulich.
- DE VILLERS GRANDCHAMPS, Karine — *Etude sur les signes de l'Afrique centrale de l'Ouest dans le contexte de deux rituels: Mukanda et Mungonge*; directeur: M. L. de Heusch.
- DE VUYST, Anne — *L'architecture dans le Grasfield camerounais*; directeur: M. P. de Maret.
- FONTAINE, Françoise — *Le chamanisme dans les religions mésoaméricaines*; directeur: M. M. Graulich.
- GOEDFROIT, Sophie — *Les tombeaux Sakalava du Menabe (Madagascar). Interprétation historique, anthropologique et sémiologique d'un art en mouvement*; directeur: M. L. de Heusch.
- MUYLLE, Marianne — *Le symbolisme du jaguar dans les civilisations andines précolombiennes*; directeur: M. M. Graulich.
- NYST, Nathalie — *Modes de représentation de la troisième dimension dans les arts bidimensionnels en Afrique noire*; directeur: M. M. Graulich.
- TIMSONET, Véronique — *Parallélismes entre la pensée de la Chine ancienne et du Mexique précolombien*; directeur: M. M. Graulich.
- VAN DER PUTT, Barbara — *Le culte des ancêtres chez les Beti du Cameroun*; directeur: M. P. de Maret.
- ZALDUA, Marie-Anne — *La céramique guane (Colombie)*; directeur: M. M. Graulich.

Sous-section Musicologie

- ALLE, Philippe — *Opéra — Aporie. A propos de deux œuvres de Luciano Berio*; directeur: M. H. Sabbe.
- CORNAZ, Marie — *La vie musicale à Bruxelles entre 1741 et 1780, vue par le biais de la «Gazette de Bruxelles» et de la «Gazette des Pays-Bas»*; directeur: M. H. Vanhulst.
- DE L'ESCAILLE, Anne — *Musique et peinture dans les anciens Pays-Bas au XVI^e siècle: la notation dans les œuvres*; directeur: M. H. Vanhulst.
- FÜSSEN, Aurore — *La Société des instruments anciens, fondée par Louis Diémer à Paris en 1889 ou la renaissance de la musique ancienne sur des instruments anciens*; directeur: Mme M. Haine.
- LARUE, Lionel — *Le recueil de plusieurs symphonies de M. de Lully et plusieurs autres. Copie par Philidor Laisnée (Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, FA VI 17)*; directeur: M. H. Vanhulst.
- LECLERQ, Karin — *Pelléas et Mélisande: Maeterlinck et les musiciens*; directeur: M. H. Vanhulst.
- SCHWICHERATH, Pierre — *La pratique musicale dans les églises du diocèse de Malines après Vatican II*; directeur: M. R. Wangermée.
- VAN HERCKE, Karine — *La musique mise en musique ou Orphée: la structure d'un mythe et sa formulation musico-dramatique*; directeur: M. H. Vanhulst.
- WEIS, Muriel — *«Le violon intérieur» de Dominique Hoppenot, une psycho-physique*; directeur: M. D. Bariaux.

II. RESUMÉS DES THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1990).

Les résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

a) THÈSES DE DOCTORAT

1. Claude CHARLIER, *Polythématisme et structure formelle dans l'art de la fugue*. 1 vol., 2 parties, 513 p., 2 index (directeur: M. R. Wangermée).

Le point de départ de ce travail est le récent livre d'Alberto Basso, *La vie et l'œuvre de Jean-Sébastien Bach*, ouvrage qui fait la synthèse de toutes les connaissances « classiques » de l'œuvre du Cantor de Leipzig. Le testament de Bach, *L'Art de la Fugue*, conclut-il, est une œuvre ésotérique. Cette affirmation est à mettre en rapport avec les analyses contemporaines de la fugue qui partent du principe que celle-ci est élaborée à partir d'un sujet unique. J.S. Bach, cependant, achève son œuvre par une fugue à trois sujets en totale contradiction avec les critères d'analyse contemporains.

Considérant cette ultime œuvre à trois sujets non comme une « exception » mais comme l'aboutissement d'une conception d'écriture, cette thèse tend à démontrer que toute l'œuvre fuguée de J.S. Bach est réalisée à partir de plusieurs thèmes. La démonstration s'articule en deux volets :

a) *Sujet (rectus) Similitudes, incohérences et divergences dans les analyses des fugues de J.S. Bach.*

Cette première partie relève les contradictions d'analyse au niveau des éléments essentiels de la fugue : le sujet, le contre-sujet, le divertissement et la strette. Elle présente en outre des essais non orthodoxes d'analyses contemporaines en opposition avec le type d'analyse monothématique. Cette première section se termine par une nomenclature qui reprend les « exceptions » (plus de 100 fugues à plusieurs sujets) pour l'ensemble des fugues de Bach. La première partie se termine logiquement par la réfutation des critères actuels en matière d'analyse pour les fugues de J.S. Bach.

b) *Réponse (inversus) Similitudes, cohérences et continuité dans les fugues de J.S. Bach.*

La seconde partie de l'ouvrage est la véritable thèse. En partant d'écrits contemporains à l'œuvre de J.S. Bach, le *Traité de la Fugue* de F.W. Marpurg (1753-4), l'auteur dégage les critères d'analyse propres à la fugue baroque, c'est-à-dire la mise en évidence de deux types de fugues : la fugue simple à un sujet et la double fugue à sujets multiples. Après avoir vérifié cette réalité dans les œuvres des compositeurs des XVII^e et XVIII^e siècles, les fugues de Bach sont alors analysées en fonction de ces éléments. Le processus créateur du compositeur est enfin reconstitué en fonction d'une analyse polythématique de l'ensemble de son œuvre.

Par delà le contexte des fugues de J.S. Bach, la thèse est une analyse musicale de type historique et diachronique qui s'oppose aux analyses contemporaines anhistoriques et ponctuelles.

2. Walter CORTEN, *Le Nombre dans l'œuvre de Bach: mythes, hypothèses et réalités*. 2 vol., 523 p. + XIX p. d'annexes ; 1 vol. non paginé de « Documentation musicale » (directeur: M. R. Wangermée).

La présente dissertation évalue de manière critique la problématique tant controversée des proportions mathématiques et du symbolisme numérique allégorique voire cryptographique, dont l'œuvre de Jean Sébastien Bach serait porteuse.

Quel était le réel prestige des numérogies mystiques dans la culture protestante des 17^e et 18^e siècles? Peut-on exorciser les ambiguïtés des codes symboliques véhiculés par les multiples ésotérismes répandus du temps de Bach (imbroglio des alphabets chiffrés par exemple)? L'impact d'un pythagorisme christianisé, indéniable dans la théorie musicale baroque, se marque-t-il dans la poésie musicale et comment s'harmonise-t-il avec les conceptions esthétiques du siècle de Bach?

L'enquête historique mène ici à relativiser une abondante musicographie moderne (W. Werker, M. Janssen, Fr. Smend, L. Prautzsch, K. van Houten et M. Kasbergen, etc.), dont un compte rendu détaillé laisse entrevoir beaucoup de fantaisies illusoirs. Certes, il est permis de pointer de troublantes corrélations numérogiques dans l'œuvre de Bach, qui semblent témoigner d'un dessein hermétique de la part du compositeur. Parfois contraignantes, ces coïncidences reflètent-elles une objective réalité musicale ou prouvent-elles seulement la possibilité d'une herméneutique habile de l'œuvre d'art?

Jusqu'à quel point l'analyse musicale suffit-elle à démontrer l'intention consciente de l'auteur? Cette interrogation méthodologique mène à cerner avec nuances, dans l'œuvre de Bach, la nécessité logique de rapports quantitatifs structurels et l'évidence d'un formalisme qui dépasse un instinct approximatif de l'équilibre ou un respect de conventions stylistiques particulières (que l'on retrouve également chez un Buxtehude, un Zelenka etc.) s'incarne à travers un subtil jeu (eu)rythmique et combinatoire; elle implique de la part du compositeur un culte particulier de la dialectique des archétypes numériques et s'inscrit dans une conception plus symbolique qu'esthétique de l'Ordre. Elle ne représente pourtant qu'une « figure de style », qu'il serait abusif d'invoquer pour expliquer dans tous les cas le processus compositionnel de Bach.

3. Roza TOMICZEK-GERNEZ, *Pierre de Manchicourt und die «Missa ad imitationem modularum»*. Volume I: *Pierre de Manchicourt, seine Messen. Katalog. Annex.* Volume II: «*Missa ad imitationem modularum*», *psalmi, cantilenae missae*. Volume III: *Analysen. Beispiele*. 3 vol., 213 + 126 + 192 p., transcriptions, pl. (directeur: M. R. Wangermée).

L'origine de cette thèse se trouve dans les 18 messes *ad imitationem* de Pierre de Manchicourt (°ca. 1495, †5.X.1564), composées entre 1531 et 1563, et qui sont pour la plupart de véritables chefs-d'œuvre. Comme l'œuvre de référence, elles permettent d'une part l'introduction à une nouvelle terminologie dans la théorie de messe, et d'autre part, de corriger les erreurs existantes dans ce domaine.

Les messes de Manchicourt possèdent différentes formes visuelles qui sont dues à l'influence de la forme de l'époque ou du lieu d'exécution.

La forme du premier groupe est influencée par la forme des messes de compositeurs flamands tels que Ockeghem, Obrecht, et se présente comme suit: *Kyrie* en trois — (souvent *Christe* à 3 voix), *Gloria* en trois — (*Domine Deus* à 2 v.), *Credo* en quatre — (*Crucifixus* à 2 v., *Et iterum* à 3 v.), *Sanctus* en cinq — (*Pleni sunt* à 2 v., *Benedictus* à 2 ou 3 v.), *Agnus Dei* en trois parties (1. à 4 v., 2. à 2 v., 3. à 5 v.). Cette forme qui sera appelée *la forme néerlandaise ancienne* apparaît dans les messes: *Deus in adiutorium* (modèle - De Sermisy), *Surge et illuminare* (?), *Noe Noe* (Mouton), *Congratulami* (De Sermisy).

Jusqu'à ± 1545 Manchicourt était le maître de la chapelle de la cathédrale de Tours. Par conséquent, étant donné que l'Eglise a ordonné d'exécuter les messes courtes dans des cathédrales de province. Manchicourt compose uniquement des *missae breves* qui ont la forme: *Kyrie* en trois —, *Gloria* en une —, *Credo* en une —, parfois en

trois —, *Sanctus* en cinq —, mais aussi en trois (*Sanctus* + *Pleni sunt* + *Hosanna*, *Benedictus*, nouveau *Hosanna*), *Agnus Dei* en deux parties à quatre voix.

Parmi les messes de Manchicourt les suivantes ont la forme de la *missa brevis*: *De retourner* (Anonyme), *Povre cuer* (Anonyme), *C'est une dure departie* (De Sermisy). Il y faut compter aussi les messes *Gris et tanné me fault porter* (De Sermisy) et *Se dire je l'osoie* (Appenzeller), qui ont la forme approchant celle de la *missa brevis* et du groupe suivant.

En 1545 nous voyons Manchicourt comme maître de la chapelle de la cathédrale Notre-Dame de Tournai. Toutes les messes composées ici, ainsi que les trois dernières composées en Espagne (1559-1563), ont la forme qui sera appelée *la forme néerlandaise nouvelle*, étant donné que Gombert était à l'origine de cette forme. Elle se présente comme suit: *Kyrie* en trois —, *Gloria* en deux —, *Credo* en trois ou quatre —, *Sanctus* en cinq —, *Agnus Dei* en deux parties, la seconde étant toujours à plus de voix que la messe. Manchicourt a composé dans cette forme les messes suivantes: *Cuidez vous que Dieu nous faille* (Richafort), *Reges terrae congregati sunt* (Mouton), *Nisi Dominus* (Le Heurteur/Lhéritier), *Ego flos campi* (Le Heurteur), *Quo abiit dilectus tuus* + *Non conturbetur cor vestrum* + *Reges terrae* (Manchicourt), *Domina Virgine Maria* et *Veni Sancte Spiritu* (chant grégorien).

Ces trois formes, parfois avec petites modifications, ont été utilisées dans les messes *ad imitationem* jusqu'à la fin du 16^e siècle.

L'analyse des messes de Manchicourt permet aussi de rectifier l'erreur commise par Peter Wagner. Dans son *Geschichte der Messe* (Leipzig, 1913), Wagner prétend que les messes au 16^e s. ont été appelées «*missa parodia*» et que sous le terme *ad imitationem* est cachée la messe écrite en technique «*parodia*», c.à.d. que le compositeur devait copier des morceaux à plusieurs voix à partir d'un modèle, auxquels il devait faire un ajout dans le même style. Dans toute la littérature de messes il en existe seulement une qui pourrait éventuellement répondre à la définition de Wagner. C'est la *Missa parodia mottetae Domine da nobis auxilium* de Paix, dans laquelle il copie à partir du motet de Créquillon une vingtaine de mesures dans *Kyrie I*, *Gloria* et *Credo*. Toutefois, il n'ajoute rien dans le même style, mais compose la suite dans la même technique qui est due à toutes les messes de Manchicourt et des autres compositeurs, et qui n'a malheureusement rien à voir avec la définition de Wagner. Par ailleurs, Wagner savait que la technique de la messe *ad imitationem* ne correspondait pas à sa définition. Parmi les nombreuses messes, il décrit aussi la messe *ad imitationem Pater noster* de Handl Gallus, qui ne peut pas contenir «des morceaux» du modèle par le simple fait que le modèle est à une voix. L'inventeur de la «technique parodia» devait être Clemens non Papa. L'analyse toute récente de ces messes a prouvé que seulement dans l'une d'elles (*Caro mea*), Clemens non Papa a copié quatre voix des cinq du modèle. Toutes les autres sont composées dans la technique du motet, et à part *Kyrie I* elles n'ont absolument rien à voir avec le modèle. Bien avant lui, De Sermisy, Hellinck et Créquillon copiaient à partir d'un modèle, mais leurs dernières messes étaient aussi composées dans la technique du motet.

La technique de la messe du 16^e s. était appelée *imitatio authore*. Elle est unique dans toutes les messes *ad imitationem* que le modèle soit à une ou plusieurs voix. Le compositeur emprunte les thèmes à partir de son modèle, lesquels étaient retravaillés sous la forme d'une variation polyphonique. A partir des années 1640, le premier *Kyrie* s'est transformé en une présentation du modèle. Chose absolument nécessaire, vu le nombre considérable de motets et de chansons composées sur le même texte. Cette technique est décrite par tous les théoriciens du 16^e s., et les analyses de dizaines d'autres messes faites depuis la défense de cette thèse ne font que la confirmer.

b) DOCTORAT: ÉQUIVALENCE

Nathalie BAUM, *Arbres et arbustes de l'Égypte ancienne. La liste de la tombe thébaine d'Ineni (n° 81)*. Leuven, Département Oriëntalistiek/Uitgeverij Peeters, 1988, XX-381 p., 3 cartes, 68 fig. (*Orientalia Lovaniensia Analecta*, 31).

Cette monographie est tirée d'un mémoire réalisé sous la direction de Monsieur Jean Yoyotte et présenté en 1987 en vue de l'obtention du Diplôme de l'École Pratique des Hautes Etudes, V^e Section (Sciences Religieuses). Le travail a fait l'objet, dans le cadre d'une demande d'équivalence, d'une soutenance pour l'obtention du titre de Docteur en Philosophie et Lettres de l'Université Libre de Bruxelles, en 1989, sous la direction du Professeur Philippe Derchain.

À l'entrée de la tombe d'Ineni, l'un des piliers est décoré d'une représentation du domaine de ce notable. Le texte qui en décrit le jardin est complété d'un tableau divisé en 20 quadrats, renfermant chacun un nom d'arbre suivi du nombre de spécimens observés. Témoignage unique sur la végétation de la région thébaine au Nouvel Empire, cette «liste» apparaît comme une énumération décousue de plantes devant permettre au défunt d'emporter dans l'au-delà l'image d'une exploitation agricole prospère; mais il se pourrait que, poursuivant un dessein plus ambitieux, le propriétaire de la tombe 81 l'ait élaborée selon une conception précise de la survie et qu'elle forme un groupement cohérent tant sur le plan floristique que religieux.

C'est pour tenter de répondre à cette question que, se fondant sur les données fournies aussi bien par la botanique que par l'égyptologie, l'ouvrage analyse le document sous deux angles différents. On passe ainsi de l'inventaire à la notion d'association végétale dans l'Égypte ancienne, les éléments de la liste étant d'abord considérés tels qu'Ineni les a répertoriés puis examinés dans les combinaisons opérées par les Égyptiens au cours de leur histoire, pour enfin proposer une nouvelle interprétation de l'inscription — dont la traduction s'enrichit des identifications de *ksbt* et *im3*.

c) MÉMOIRES DE LICENCE

1. Diane BEKKERS, *Les études indo-mexicaines* (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. M. Graulich).

L'idée qu'il y ait pu avoir des contacts entre l'Asie et l'Amérique à l'époque précolombienne n'est plus aujourd'hui un credo marginal, elle est au contraire largement répandue dans certains cercles d'américanistes, les indologues s'étant jusqu'ici désintéressés de la question. Cette proposition ne semble laisser aucun américain indifférent et divise les cercles de spécialistes, certains étant partisans ardents des contacts transpacifiques et d'autres y étant franchement hostiles.

Il est remarquable de constater le manque d'unanimité des chercheurs quant aux périodes où auraient eu lieu les contacts entre l'Ancien et le Nouveau Monde, ainsi que la multitude des cultures qui auraient été à l'origine des influences détectées par les spécialistes en Mésoamérique.

À ce stade, il n'existe toutefois aucune preuve archéologique des contacts transpacifiques. Les ressemblances entre les éléments de l'Inde et du Mexique, qui sont parfois frappantes et déroutantes (je pense aux similarités entre un jeu indien, le *Pachisi* et ce qui semble être son correspondant au Mexique, le *Patolli*, mises en évidence par Tylor ou encore à la ressemblance entre le serpent de feu de l'art aztèque et sa contrepartie maya avec les *Makara* indiennes, approfondies par Naudou...) ne reposent que sur des «impressions», aucune preuve tangible n'ayant été découverte jusqu'à ce jour.

2. Marie CORNAZ, *La vie musicale à Bruxelles entre 1741 et 1780 vue par le biais de la « Gazette de Bruxelles » et de la « Gazette des Pays-Bas »*. 1 vol., 102 + 43 p. d'annexes (sous-section Musicologie; directeur: M. H. Vanhulst).

La vie musicale bruxelloise entre 1741 et 1780 est traitée dans ce travail en prenant comme base de recherche principale des extraits de presse issus de la *Gazette de Bruxelles* et de la *Gazette des Pays-Bas*. Le dépouillement débute exactement avec le premier numéro de la *Gazette de Bruxelles* qui date du 13 octobre 1741, remplaçant l'ancienne gazette des *Relations véritables*. Il s'achève avec la mort de Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas autrichiens à Bruxelles, annoncée dans le supplément de la *Gazette des Pays-Bas* du jeudi 6 juillet 1780.

Les extraits ont été rassemblés dans l'annexe I, retranscrits avec leur orthographe originale, placés chronologiquement et numérotés. D'autres documents d'époque ont été également consultés, comme des descriptions de fêtes, des partitions imprimées, des almanachs, etc... (annexe III: Documents).

Le premier chapitre traite de la musique au théâtre. Le théâtre de la Monnaie, qui domine alors la scène bruxelloise, est le siège de spectacles très variés: des pièces de théâtre, des opéras, des ballets, des bals et des concerts. Le répertoire d'opéra est essentiellement constitué d'opéras-comiques français.

Le chapitre suivant rassemble les annonces de la presse concernant les instruments de musique disponibles soit chez les facteurs d'instruments de musique, soit lors de ventes publiques au milieu d'objets divers. Il est beaucoup question à l'époque des Rottenburgh, importante famille bruxelloise de luthiers et de facteurs d'instruments à vent en bois. Dans les années 1770, il faut souligner la présence à Bruxelles du facteur de clavecins et de pianoforte Henri Van Casteel.

Le troisième chapitre retrace la vie musicale bruxelloise à travers les publications musicales des nombreux marchands-libraires, imprimeurs et éditeurs dont la publicité est assurée par des annonces dans les gazettes.

Les chapitres suivants traitent des sociétés de concerts, que l'on voit apparaître à cette époque, des ventes de partitions, et enfin de la musique religieuse et de circonstance. La musique à Bruxelles durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle est présentée par la presse de manière déformée: les informations concernant la musique religieuse sont très limitées, certains événements musicaux sont passés sous silence (comme la venue du jeune Mozart à Bruxelles en 1763). Mais ces lacunes ou manquements sont eux-mêmes intéressants, car ils nous permettent de comprendre quelles sont les informations musicales que l'on considérait à l'époque comme dignes de figurer dans les gazettes. Le choix des annonces est dicté par le commerce et par le devoir de glorifier le pouvoir.

3. Anne DECKERS, *La peinture d'histoire antique en France sous la Révolution et l'Empire (1789-1815)*, 1 vol., 203 p., 55 pl. (sous-section Art contemporain; directeur: Mme M. Frédéricq-Lilar).

À la veille de la Révolution, la régénération de la peinture d'histoire, commencée dès le milieu du XVIII^e siècle sous l'action des critiques, est accomplie. Les sujets antiques connaissent une vogue immense mais se chargent en plus d'une nouvelle résonance politique ou idéologique: ils doivent désormais transmettre une leçon de vertu très précise (*exemplum virtutis*). La conception moralisatrice de l'art triomphe pendant les premières années de la Révolution. Les personnages offerts en exemple à la popula-

tion sont principalement des héros de la République romaine dont Cicéron, Tacite, Tite-Live et surtout Plutarque ont conté les actions vertueuses ou héroïques. Cependant, le goût pour l'austérité virile s'efface au fur et à mesure qu'avance la Révolution : les traits de courage et de patriotisme sont bientôt remplacés par des épisodes sentimentaux ou mélancoliques (l'interprétation, en 1795, du thème de Bélisaire par Gérard est par ailleurs révélatrice de cette évolution). De plus, la grande peinture d'histoire, genre glorieux certes mais faiblement lucratif en ces temps troublés, est peu à peu abandonnée au profit du portrait et du tableau de genre.

Napoléon, ayant accaparé le pouvoir, entreprend un vaste programme de commandes artistiques dans le but unique d'imposer son image à l'Histoire. Mais ses goûts personnels le portent davantage vers Gros et Carle Vernet que vers David. Il hait l'allégorie et le nu héroïque. C'est ainsi que le culte de la République reste le même : perpétuer le souvenir de l'époque en produisant un art spécifique. En récupérant à son avantage les traits d'héroïsme ou de vertu des anciens, Napoléon prive aussi la peinture d'histoire de ses principaux sujets. Excepté un bref regain d'intérêt pour les sujets antiques (entre 1802 et 1804), la peinture d'histoire s'épuise de plus en plus, s'éloigne des événements contemporains et évolue nettement vers un monde irrationnel d'inspiration mythologique et souvent théâtrale. Et pourtant, en dépit du peu d'enthousiasme soulevé par les tableaux d'histoire antique, longtemps encore les critiques et le public seront persuadés que seule une œuvre à thème antique est digne de porter le titre enviable et très estimé de « peinture d'histoire ».

4. Didier DEHON, *Les parures en or et en bronze du Bronze final de Han-sur-Lesse*. 2 vol., 140 p., 12 fig., 23 cartes, 27 pl. (sous-section Préhistoire-Protohistoire ; directeur : M. P.-P. Bonenfant).

C'est en 1902 qu'Edouard de Pierpont et la Société archéologique de Namur organisèrent les premières fouilles dans la grotte de Han-sur-Lesse. À partir de 1963, des fouilles subaquatiques permettent l'exploration du lit de la Lesse dans sa zone de résurgence (Trou de Han). Ces fouilles ont livré un matériel d'une richesse extraordinaire, s'étendant du Mésolithique, semble-t-il, jusqu'à ces derniers siècles. C'est de ces fouilles que proviennent les pièces étudiées dans le cadre de ce mémoire.

Ces objets appartiennent à la période que l'on peut nommer « âge d'or » du site, c'est-à-dire le Bronze final (du XIV^e au VIII^e siècle av. J.C.). Cette période est caractérisée par deux grands courants d'influences : le courant continental dit « groupe Rhin-Suisse-France orientale » (R.S.F.O.) et le courant atlantique (façade atlantique) ; elle se divise en trois étapes (B.F.I.-IIa / B.F. IIb-IIIa / B.F. IIIb-Ha C).

Le site de Han entre en fonction au cours de l'étape 2 (1100-900 av. J.C.), étape pendant laquelle il ressortit exclusivement à l'entité culturelle R.S.F.O. L'ensemble de son matériel présente donc de nettes affinités avec le Sud-Ouest de l'Allemagne (surtout le bassin du Rhin), l'Ouest de la Suisse et l'Est de la France. Tout comme le reste de la région namuroise, lors de cette étape, il est exempt de toute influence atlantique.

Au cours de la période suivante, c'est-à-dire l'étape 3 (900-750 av. J.C.), l'empreinte du monde continental est toujours présente, mais une toute autre influence en provenance du domaine atlantique voit le jour. Tout comme le reste de la région namuroise, notre site reçoit surtout des productions atlantiques du Nord-Ouest de la France mais aussi du Sud de l'Angleterre. Il faut encore noter que malgré ce basculement dans son orientation, le site de Han conserve des contacts avec la culture R.S.F.O., et ceci principalement avec le Sud-Ouest de l'Allemagne, la Sarre et la Lorraine.

Pour envisager la « fonction » de la grotte, il faut se demander pour quelle raison elle fut visitée par les hommes du Bronze final et pourquoi ils y amenèrent une telle masse d'objets, parmi lesquels de nombreuses pièces extraordinaires ? Un habitat durable est peu probable, suite à des conditions de vies inconfortables : exigüité, obscurité, humidité et froidure. Un habitat refuge est aussi à rejeter car la nature des restes retrouvés sur ce type de site est clairement différente. C'est l'hypothèse culturelle qui paraît la plus sûre pour expliquer l'abandon dans ce site d'une grande quantité d'objets luxueux. Ces populations de l'âge du Bronze auraient divinisé certains éléments de la nature, ici particulièrement la terre et l'eau. Effectivement, ce site fantastique (rivière coulant bruyamment à travers la grotte, émergeant de la terre,...) réunit les conditions pour être un sanctuaire de « résurgence ».

5. Anne DELAHOUSSE, *Jephan de Villiers. Approche d'un monde*. 2 vol., 120 p., 66 ill. (sous-section Art Contemporain ; directeur : M. Ph. Roberts-Jones).

Situé dans le courant de la démarche artistique contemporaine et pourtant en marge de cette dernière, l'univers créé par Jephan de Villiers offre l'image d'un monde rêvé dont le matériau est puisé au creuset même de la nature, révélant avec une force surprenante sa présence spirituelle. Ancré dans la substance du réel, jouant avec la face éphémère des choses, un parcours complexe se dessine, qui nous entraîne vers une mythologie imaginaire et sublimée, pourtant étrangement proche de celle qui fonde notre mémoire collective. Cette mise en abyme d'une origine commune, par-delà les frontières du temps, du lieu et de la matière, crée un choc, surprend, inquiète parfois, invite toujours à la réflexion. L'Arbonie constitue cet espace autre où se déroule en silence le mystère de la vie et de la mort, au rythme des saisons, figées par l'artiste entre naissance et disparition. Monde larvaire, en gestation, qui laisse toujours à voir, à entendre, plus que ce qu'il n'annonce au premier abord. Un étonnement, une interrogation se lisent dans les silhouettes de feuilles et de plumes, qui se cachent au creux des boîtes ou s'imposent en majestés sylvestres : leurs yeux semblent déssillés par le choc d'une révélation soudaine, leurs bouches sont ouvertes sur un cri muet ; et les objets non identifiés aussi bien que l'écriture illisible qui traverse l'œuvre de part en part deviennent les signes tangibles mais à jamais mystérieux des méandres infiniment complexes d'une mémoire qui se disperse et se préserve au fil des « Fragments », étranges cocons palimpsestes ponctuant la route.

Ainsi l'Arbonie d'aujourd'hui, avec ses objets ressuscités, ses objets magiques, par son retournement de langage, opère une remontée aux sources qui prend en compte le plus ancien temps des origines, celui où l'homme vivait au rythme du Cosmos, craignait et respectait la nature et mêlait la peur de la mort à l'effroi du Sacré.

6. Anne DE L'ESCAILLE, *Musique et peinture dans les anciens Pays-Bas au XVI^e siècle : la notation dans les œuvres picturales*, 1 vol., 227 p., 55 ill., liste des ill., cat., 7 annexes (sous-section Musicologie ; directeur : M. H. Vanhulst).

L'étude menée dans le cadre de ce mémoire concerne en particulier l'examen de la représentation de la notation musicale dans les œuvres picturales des Anciens Pays-Bas au XVI^e siècle. Elle se divise en trois grandes parties. La première retrace l'historique de l'iconologie et de l'iconographie et définit leurs limites respectives. La deuxième constitue un état de la question qui détermine les différentes méthodes utilisées par les chercheurs jusqu'à présent, et en dégage les résultats. La dernière partie contient le fruit des recherches effectuées pour des œuvres non encore étudiées sous cet aspect. Les

tableaux qui comportent des partitions peuvent être classés en deux grandes catégories : ceux dont les partitions ne sont qu'une imitation de la notation musicale et ceux dont les partitions comportent de la musique. Dans les premiers, la musique est représentée dans un sens très général : elle est utilisée dans le contexte d'une intégration à la vie sociale d'une époque. L'étude des seconds est beaucoup plus intéressante, mais difficile à mener. Dans le cadre de ce travail, deux tableaux ont pu être étudiés de manière approfondie : *La joueuse de luth* attribuée au Monogrammiste de Brunswick, et *Le fils prodigue*, attribué au Monogrammiste HB. La première œuvre contient une mise en tablature d'une chanson d'Adrien Willaert. Mais les fragments déchiffrés sur le tableau sont fort incomplets, ce qui ne permet pas d'identification précise et suggère seulement des hypothèses. La deuxième peinture comporte deux chansons pour lesquelles il a été possible de déterminer les compositeurs et même de trouver l'édition que le peintre avait utilisé comme modèle, ce qui est assez exceptionnel. L'analyse de ces deux tableaux montre que lorsqu'un peintre indique clairement la musique et le texte littéraire, c'est que la pièce a été choisie avec soin, en fonction des significations qu'elle porte.

7. Valérie DE RATH, *Autour du mystère d'Edward Hopper*. 2 vol., 107 + 52 p., 101 ill. (sous-section Art contemporain ; directeur : M. P. Hadermann).

Le but de ce travail fut de tenter de mettre à jour les différents facteurs à l'origine de l'atmosphère insolite, voire angoissante, qui baigne la plupart des œuvres d'Edward Hopper, artiste américain de tendance réaliste, dont la maturité de l'œuvre est généralement située vers les années 1925. Les « investigations » portèrent sur l'analyse des œuvres elles-mêmes — particulièrement les huiles et quelques gravures et illustrations —, mais aussi sur les contextes historique, sociologique, économique, artistique, ..., dans lesquels Hopper a évolué, et qui ne manquèrent pas d'influencer sa production. Cette « analyse du mystère » fut établie par le biais de thèmes, dont voici quelques exemples :

— *La problématique de l'espace intérieur et le rôle du spectateur* ou comment le huis-clos, « tempéré » par une ouverture sur l'extérieur (porte, fenêtre, baie, ...), engendre le voyeurisme.

— *L'ellipse picturale* ou comment le spectateur est amené à compléter, par l'imagination, une scène dont on ne lui fournit que des indices, notamment parce que la composition présente un « décadrage », c'est-à-dire une focalisation sur des éléments qu'on ne s'attendrait pas à voir mis en exergue...

— *Rien, autant que le banal, ne peut être support pour l'insolite* ou comment la représentation du banal, de la laideur et de la morosité, peut exercer sur le spectateur une fascination « malsaine »...

— *Le Temps* ou comment Hopper manifeste une obsession pour les heures, les moments, les saisons, exprimée dans les titres mêmes de ses œuvres et alliée à une véritable fascination pour la lumière qui fige l'instant sur la toile ou dilate le temps, introduisant dans la composition cette atmosphère d'attente indéfinie, accentuée par le fait que l'artiste privilégie les « lieux de transition » (chambres d'hôtels, bars, ...) où l'on ne s'attarde guère et où la mélancolie est reine.

— *La Mélancolie* ou comment des rapprochements peuvent être faits entre l'iconographie traditionnelle de la mélancolie picturale, telle que l'a établie Panofsky, et certaines toiles d'Edward Hopper.

— *Hopper et le Réalisme Magique* ou comment on peut déceler des similitudes entre les œuvres d'Edward Hopper et celles des « Réalistes Magiques » (notamment le rayonnement froid de la lumière, le cadrage désaxé, générateur de tensions spatiales, les clairs-obscurs, etc.).

Cette analyse est précédée d'une biographie de l'artiste et d'un exposé sur le Réalisme en Amérique.

8. Anne DOSIÈRE, *La peinture belge de nature morte de 1780 à 1848*. 2 vol., 193 p., 133 ill. (sous-section Art contemporain; directeur: M. Ph. Roberts-Jones).

Echouée entre le XVII^e siècle et l'engouement impressionniste, la peinture de nature morte de la deuxième moitié du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e fait figure de parent pauvre dans l'histoire de ce genre. Ni les néo-classiques, ni les romantiques n'ont accordé leur faveur à ce sujet discret. Néanmoins, l'inclination pour la nature devait assurer la permanence d'une des catégories de la nature morte: la peinture de fleurs.

L'émancipation, la prise de distance par rapport au passé commencera de façon nette aux environs de 1820-1840, avec l'émergence et l'épanouissement d'une nouvelle sensibilité: le romantisme. La nature morte perd alors la rigueur de son sujet, les catégories ne sont plus respectées et on assiste à des mises en scènes nouvelles souvent hétéroclites. Et si, au cours de la première période, la plupart des peintres de nature morte: Faes, Van Daël, Ziesel... se tournent exclusivement vers la peinture de fleurs et de fruits, on s'aperçoit que par la suite les peintres spécialisés deviennent plus rares et souvent diversifient leur répertoire avec la peinture de genre, le portrait...

Toutes les informations collectées ont été regroupées dans un dictionnaire des peintres de nature morte, avec pour chacun d'entre eux une notice biographique, une bibliographie et une analyse de l'œuvre (dans la mesure du possible). Ce dictionnaire prend en compte tout artiste belge ayant dans son œuvre au moins une nature morte et ayant exercé son talent entre 1780 et 1848.

9. Pia DUMONT, *La Cité de l'Enfant à Vienne*. (sous-section Art contemporain; directeur: M. P. Philippot).

En 1969, l'architecte Anton Schweighofer gagna le concours d'un village d'enfants S.O.S. à Vienne. Les villages d'enfants S.O.S. sont des orphelinats et une préoccupation majeure de l'architecte fut l'intégration sociale des enfants qui y sont placés. Ainsi, l'idée de construire un complexe d'habitations comme un noyau urbain amena l'architecte à y insérer des bâtiments à l'intérêt collectif tels qu'installations sportives et culturelles, des services médicaux et psychosociaux de même qu'un petit zoo. Toutes ces installations sont publiques et destinées à attirer la population du voisinage. De cette manière, Schweighofer sollicite le contact avec le «monde» — et ce, de façon particulière. En effet, l'orphelin se trouve ici dans la position de celui qui donne alors qu'il a l'habitude, non seulement de ne rien avoir à offrir, mais de plus, d'être à charge des autres.

Les recherches purement architecturales sont, elles aussi, témoin d'une panoplie de trouvailles à caractère social ou simplement humain. Aucun coin mort, partout des ouvertures qui laissent circuler l'air et la lumière, une multitude de chemins et de places qui favorisent la communication, tous à atmosphères différentes afin que chacun y trouve son compte selon son caractère et son humeur. Un trucage bien maîtrisé réduit visuellement la hauteur des bâtiments qui peuvent être entièrement dominés par la possibilité de les gravir. Le climat régnant est celui de la désinvolture; le sentiment d'emprisonnement est impossible. Le complexe est intégré de façon harmonieuse dans l'ensemble du lieu, sans pour autant mimer la nature.

D'où l'architecte Schweighofer tient-il toutes ses astuces? — Il y a là certes une influence du talent observateur d'Adolf Loos dont la lutte rationaliste a également eu un impact sur l'œuvre, mais le grand pouvoir imaginaire de Schweighofer n'en reste pas muet. Ce dernier se laisse guider par sa confiance profonde en l'homme, à l'émancipation duquel il voudrait contribuer.

10. Françoise FONTAINE, *Le chamanisme dans les religions de la Mésoamérique, de l'époque contemporaine à l'époque préhispanique*. 1 vol., 128 p., 32 ill. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. M. Graulich).

Nous nous sommes efforcée dans ce travail de réunir des données susceptibles d'attester la présence de phénomènes chamaniques à l'époque préhispanique, dans une société aussi organisée et hiérarchisée que l'était la société aztèque. Pour cela, nous sommes partie des documents les plus sûrs, c'est-à-dire de ce qui a été vu et étudié dans la Mésoamérique actuelle, pour aborder ensuite ce qui a été décrit aux Espagnols.

Ayant posé, dans un premier temps, la définition du chamanisme, cette étude a permis d'analyser les rôles, fonctions, pouvoirs et techniques du chamane dans les sociétés du Mexique contemporain et de mettre en évidence l'importance des plantes hallucinogènes, considérées comme sacrées, en tant que véhicule de l'extase chamanique.

Malgré la synthèse des croyances et des rituels chrétiens avec ceux des Indiens, synthèse qui s'est opérée dans les siècles qui ont suivi la conquête espagnole, plusieurs témoignages datant des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles attestent, selon nous, la présence du phénomène chamanique au niveau de l'infrastructure villageoise. Le chamanisme y apparaît essentiellement comme une procédure thérapeutique et une méthode de voyance, et le rôle des hallucinogènes sacrés semble également primordial.

Nous avons vu ensuite, dans les récits concernant l'Histoire officielle des Aztèques, que ces phénomènes chamaniques recensés à l'époque coloniale faisaient partie de l'héritage préhispanique. Cependant, le chamane semble y avoir perdu sa fonction prépondérante de guérisseur (du moins, les récits ne mentionnent pas de cures chamaniques) au profit d'un rôle plus politisé et plus institutionnalisé, — certains chamanes ont même été rois — tout en n'intervenant pas directement dans l'exercice de la religion officielle.

En mettant en évidence les liens étroits qui existent entre la Guerre Sacrée des Aztèques et la Chasse au Peyotl chez les Huichols, nous avons conclu que les mythes et les rituels huichols avaient une origine préhispanique.

Au terme de nos recherches, sans avoir résolu pour autant les nombreuses énigmes posées par la section centrale du codex Borgia précolombien, nous avons émis l'hypothèse qu'il y s'agissait de la représentation iconographique d'un voyage chamanique de Quetzalcoatl.

11. Sophie GOEDFROIT, *Les tombeaux sakalava du Menabe (Madagascar). Interprétation historique, anthropologique et sémiologique d'un art en mouvement*. 1 vol., 163 p., 57 pl. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. L. de Heusch).

À Madagascar, les ancêtres (raza) sont au centre de la vie quotidienne. Ils se manifestent à tout instant par le rêve, la maladie, la possession et édictent leurs lois aux vivants. C'est par la voix des ancêtres que cette société exprime ses tensions et réagit face à sa propre évolution. Le tombeau est le point d'ancrage de cette idéologie et le lieu privilégié de contacts avec les défunts.

La société sakalava du Menabe (côte ouest), l'une des dix-huit ethnies de l'île, est réputée de longue date pour l'originalité de ses tombeaux et davantage encore pour sa statuaire funéraire. Si le caractère « érotique » de certaines de ces statues a principalement intéressé les auteurs, cet art possède néanmoins un registre iconographique large et varié : scènes de la vie quotidienne, animaux, motifs abstraits, mais aussi automobiles et personnages en habits européens y figurent. Cette perpétuelle actualisation des thèmes et des matériaux (bois, béton, peinture, ...) témoigne de ce que cet art funéraire fonctionne en osmose avec la société par laquelle et pour laquelle il est créé. L'art funéraire en pays sakalava est un art vivant.

Nous nous sommes efforcée de déterminer la place du tombeau dans la société sakalava d'hier et d'aujourd'hui. Cet art nous apparaît alors comme un véritable phénomène social participant à la cohésion des groupes lignagers, mais aussi comme un moyen ostentatoire de manifestation de statuts sociaux et du pouvoir. Nous nous interrogeons ensuite sur la valeur symbolique des motifs en examinant les hypothèses comparatistes qui proposent une origine culturelle austronésienne ou africaine à la genèse de cette production plastique. L'essentiel des documents qui figurent dans ce mémoire proviennent de recherches de terrain effectuées dans le Menabe en 1989.

12. Lionel LARUE, *Le « Recueil de Plusieurs Simphonies » de M^r de Lully et plusieurs autres Copié par philidor laînée » FA VI 17 (ex-XY- 24.106) du Conservatoire de Bruxelles: biographies, identifications, catalogue thématique, analyses.* » 1 vol. de texte, 199 p. 2 ill. et 1 vol. fac-similé (sous-section Musicologie; directeur: M. H. Vanhulst).

Ce manuscrit de 178 pages contient 273 courtes pièces de musique française de l'époque de Louis XIV, toutes instrumentales. La plupart sont des extraits de ballets et de comédies-ballets de Lully (60% du contenu), mais on y trouve également des œuvres de vingt-six autres compositeurs ainsi que des pièces anonymes : danses des provinces françaises, marches militaires, airs populaires, etc. Le recueil fut probablement compilé entre 1725 et 1728, mais on ignore quelle fut son histoire entre cette époque et son arrivée à la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles; peut-être s'agit-il de l'un des innombrables volumes dérobés par Fétis à la bibliothèque du Conservatoire de Paris dont il avait la garde.

Le premier chapitre du mémoire est consacré au copiste, André Danican, dit Philidor l'aîné, bibliothécaire musical de Louis XIV. Il retrace sa biographie d'après les documents des archives royales ou des minutes notariales de Paris, Versailles et Saint-Germain-en-Laye, contient la liste de ses œuvres, décrit son travail de bibliothécaire, ses différentes collections de manuscrits et particulièrement celui qui nous préoccupe ici.

Le second chapitre retrace la biographie de tous les compositeurs représentés dans le recueil. Certains sont très célèbres, comme Lully, Delalande, Charpentier, Louis Couperin ou Chambonnières; d'autres sont absolument inconnus.

La troisième partie, la plus importante du mémoire, expose sous forme de catalogue thématique les identifications que nous avons réalisées. Philidor n'avait en effet cité l'auteur que de 20% des pièces. Chacune de celles-ci est présentée avec un incipit de trois mesures, le nom du compositeur et de l'œuvre ainsi que sa date de composition. Enfin, le dernier chapitre analyse les vingt-deux pièces de Philidor contenues dans ce recueil ainsi que quelques autres, choisies pour leurs qualités musicales, et le nombre restreint de leurs sources. En effet, l'intérêt principal de ce manuscrit réside dans les nombreuses pièces uniques qu'il révèle, non seulement de Philidor mais même de Lully ou de Delalande.

13. Anne LEBRUN-NELIS, *Le XIX^e et le XX^e siècles et la redécouverte de l'Art Celtique — Mythe ou Réalité dans la sculpture et la peinture historique belge de 1860 à 1914*. 1 vol., 169 p. 34 ill. (sous-section Art contemporain; directeur: M. P. Philippot).

Le Mythe gaulois en France, qui s'élabore déjà au XVI^e siècle, enrichi de connotations nationalistes, sert alors de prétexte à la politique expansionniste des Rois de France et de catalyseur face à la menace de l'Empire Ottoman.

Au XIX^e siècle, le discours est à nouveau politique puisque, dans la deuxième moitié du siècle, il appuie des revendications républicaines. Par le biais de la glorification de Vercingétorix — élément unificateur — il véhicule une idéologie populaire, ce qui explique l'abondance de la matière iconographique, le message étant total et dépendant de la volonté du Pouvoir central.

En Belgique, par contre, l'histoire du Mythe débute beaucoup plus tard, au moment où la jeune nation, exigeant une légitimation amplifiée par les accents romantiques, se tourne vers ses ancêtres. Mais la période comprise entre le XV^e et le XVIII^e siècles semble plus adaptée à la situation politique belge, car les historiens y découvrent des parallélismes de types politique, économique et culturel. Les artistes vont donc puiser avec plus d'affinités dans cette époque pour glorifier la nation.

Néanmoins le modèle gaulois est choisi, lui aussi, mais fortement germanisé. N'oublions pas l'apport de l'archéologie naissante qui renforce l'idée d'assimilation du Belge aux populations « conquérantes » venues d'Outre-Rhin; aucune fouille, même au-delà du tournant du siècle, ne venant infirmer ces théories.

À la lueur des recherches effectuées sur le matériel iconographique dans la période précitée, plusieurs constatations se dégagent. Tout d'abord, il apparaît que les œuvres des artistes sont presque exclusivement des œuvres de commande, émanant de décisions communales, et l'image du Gaulois n'y a donc pas le caractère unificateur de la nation; elle sert plutôt de vecteur à un particularisme local. De plus, elle insiste davantage sur l'idée de défense du territoire et sur le refus du rôle civilisateur latin. Cette image est donc totalement opposée à celle développée par la France à la même époque.

Reste à savoir si le Mythe gaulois existe en Belgique; il semblerait que non, puisque sa concrétisation au niveau plastique n'a pas l'universalité d'un programme établi à l'échelon national. Il existe néanmoins dans les textes, vers lesquels se tournent le plus souvent les artistes pour enrichir leur imaginaire, le modèle archéologique, plus fidèle à la réalité, n'étant pratiquement pas suivi.

14. Karin LECLERCQ, *Pelléas et Mélisande: Maeterlinck et les musiciens*. 1 vol., 225 p. (sous-section Musicologie; directeur: M. H. Vanhulst).

Dès la fin du XIX^e siècle, le théâtre et la poésie de Maurice Maeterlinck offrent une source d'inspiration extraordinaire à des compositeurs très différents tels Ernest Chausson, Claude Debussy, Paul Dukas, Arthur Honegger, Serge Rachmaninoff, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky...

Pelléas et Mélisande illustre à merveille ce phénomène. En effet, cette pièce, écrite en 1892, inspira des musiciens allemands, anglais, belges, finlandais et français à partir du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle.

La première partie de ce mémoire est exclusivement consacrée au dramaturge qu'était Maeterlinck et à son *Pelléas*: la rédaction, les publications, les traductions et les représentations. La vie de cette pièce y est décrite indépendamment de toute musique. La

deuxième partie présente les différents *Pelléas* musicaux classés par genre. Tout d'abord, j'ai étudié l'opéra de Debussy, puis les œuvres symphoniques : le poème symphonique de Schoenberg et l'ouverture de Cyril Scott. Ensuite, j'ai rassemblé sous un même chapitre les musiques de scène de Fauré, Sibelius et Moulaert. Toutes trois sont des œuvres de commande, celles de Fauré et de Sibelius paraîtront plus tard sous la forme de suites d'orchestre. Pour terminer, j'ai présenté les différentes versions de la chanson de Mélisande. Pour chaque œuvre, j'ai essayé de comprendre pourquoi elle avait été composée, dans quelles conditions, en combien de temps, de montrer ensuite quel avait été son succès, son rayonnement. Ainsi, j'ai retracé le parcours, la vie de ces différentes compositions.

La correspondance du dramaturge et des différents compositeurs constitue le fondement de ce mémoire. En effet, j'ai préféré me référer aux écrits des artistes eux-mêmes dans un souci de plus grande authenticité. Les nombreuses lettres jettent un éclairage direct sur leurs différentes personnalités. Elles m'ont permis d'éviter de passer par le prisme déformant des nombreuses biographies.

15. Sophie MARLIÈRE, *Le vêtement de la classe populaire du XVIII^e siècle dans le duché de Luxembourg et la principauté de Liège*. Volume I: *Texte-bibliographie*, 223 p. + 16 p. ; Volume II: 25 annexes, 72 ill., 2 glossaires (sous-section Moyen Age / Temps Modernes; *directeur*: Mme. M. Frédéricq-Lilar).

Au XVIII^e siècle, les paysans, artisans et domestiques, bien que formant l'immense majorité de la population, ne détenaient pas le pouvoir et n'étaient pas à l'avant-plan de l'actualité. Leurs habitudes vestimentaires sont souvent ignorées. Le but de ce mémoire est donc de reconstituer l'évolution du vêtement des classes populaires du XVIII^e siècle dans le duché de Luxembourg et la principauté de Liège — deux régions proches géographiquement mais sensiblement différentes d'un point de vue économique, politique et social — et de mettre l'accent sur les ressemblances et les divergences.

Les principales sources sont des actes notariés, paroissiaux et testamentaires. Des lettres contenues dans les dossiers du Conseil des Finances de l'époque fournissent d'importantes informations sur l'organisation des manufactures, du commerce... De nombreux échantillons étaient joints à ces lettres. Certains récits de voyages et journaux régionaux recèlent des détails instructifs sur les mœurs et usages de la classe laborieuse.

A partir de ces précieux renseignements, il a été possible d'établir un portrait de la vie de la classe populaire: ses ressources, son salaire, les diverses solutions qui lui étaient offertes pour se vêtir de même qu'un panorama détaillé des principaux tissus et vêtements portés par le bas-peuple (confection, teinte, répartition géographique, usage...).

Enfin, une étude iconographique du vêtement de la classe populaire de ces deux régions complète l'analyse. Toutefois, bien peu d'artistes, au XVIII^e siècle, ont considéré l'homme du peuple comme un sujet digne d'intérêt laissant davantage la place, à une représentation religieuse, allégorique ou historique. Quelques rares artistes ont tout de même choisi l'homme du peuple régional comme sujet: le Frère Abraham (1741-1809) dans le duché de Luxembourg ainsi que Delcloche (1716-1755) et surtout Defrance (1735-1805) dans la principauté de Liège. Les descriptions minutieuses de ce dernier nous éclairent particulièrement sur la coupe, le modèle, la teinte, les assemblages, la façon de porter les différents vêtements...

16. Sylviane MERCHEZ, *La restauration des monuments pharaoniques — Aspects théoriques et pratiques*. 2 vol., 330 p., 185 p. d'ill. (144 ill., 115 photos n. et bl., 74 photos coul., 23 plans) (sous-section Antiquité; directeur: M. R. Tefnin).

Dans le cadre d'une étude de la restauration architecturale appliquée aux monuments de l'Égypte ancienne, il fut d'abord nécessaire de préciser la notion de restauration dans son ensemble. Une première partie du travail reprend succinctement l'historique des préoccupations de restauration, ce qui permet aussi de mettre en lumière les nécessités et parfois les contradictions inévitables d'une telle démarche. Cette première partie met l'accent sur l'éthique de la restauration.

Une seconde partie du travail, centrée sur la pratique de la restauration, étudie les rapports concernant les travaux effectués sur deux sites majeurs: le complexe funéraire de Djéser à Saqqara, sous la direction de l'architecte Jean-Philippe Lauer, et le temple funéraire d'Hatchepsout à Deir el-Bahari, où travaille une mission polonaise de l'université de Varsovie. La simple comparaison des mesures de sauvegarde prises sur ces deux sites permet de remarquer les différences de conception des responsables.

Une troisième partie, beaucoup plus brève, tente de distinguer quelques méthodes particulièrement utiles dans le cas de restaurations de monuments égyptiens.

En conclusion, on aura remarqué qu'en règle générale, une action honnête doit se limiter à une neutralisation des causes de destruction et à une stabilisation de l'état du monument, sans adjonction irréversible, c'est-à-dire à une œuvre de conservation, qui, tout en respectant l'œuvre du passé, lèguera intactes, ou presque, aux générations futures les informations qu'elle porte. Or, une telle action est impossible sans une intime collaboration des différentes disciplines impliquées.

17. Nathalie NYST, *Modes de rendu de la troisième dimension dans les arts bidimensionnels en Afrique Noire (Afrique Occidentale)*. Vol I: *Texte*, 266 p., 3 annexes; vol. II: *Figures*, 184 p., 294 fig., 5 cartes) (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. M. Graulich).

L'objectif de mémoire est de montrer que les artistes africains traditionnels, comme les Océaniens ou les Indiens, n'ont en aucun cas représenté la perspective centrale, mais ont développé d'autres moyens pour arriver à rendre la profondeur de champ. Cependant, parvenus à un certain stade de recherche, ces artistes sont restés bloqués et n'ont jamais franchi le pas des vues obliques, comme l'ont fait les Grecs du V^e siècle avant notre ère.

Deux aspects relatifs aux arts bidimensionnels sont étudiés dans ce travail: l'analyse de l'image comme technique de représentation (et non comme objet esthétique), et les relations potentielles existant entre l'ordonnance de cette image et le degré de centralisation du pouvoir de la société à laquelle elle appartient.

Le premier aspect concerne la façon dont les artistes africains rendent, d'une part, le volume des choses qu'ils représentent, et, d'autre part, la position relative de ces choses les unes par rapport aux autres, ainsi que l'espace dans lequel elles se déploient.

Cette partie de l'étude n'était envisageable qu'après l'établissement d'un certain nombre de critères d'analyse, critères qui ont pour la plupart été établis par H. Schäfer dans son ouvrage *Von ägyptischer Kunst* (1919), consacré aux arts bidimensionnels égyptiens, et qui sont expliqués dans le premier chapitre de cet ouvrage.

Une fois définis, ces outils de travail (rabattements, chevauchements,...) sont appliqués aux arts bidimensionnels de différentes populations d'Afrique de l'Ouest, les arts

abordés étant en majorité des reliefs sur bois, argile et laiton, mais aussi quelques étoffes appliquées et quelques peintures rupestres. Les populations intéressées sont, dans l'ordre des chapitres, les Dogon (Mali), les Senufo (Côte d'Ivoire), les Baule (Côte d'Ivoire), les Fon (Royaume d'Abomey; Bénin actuel), les Yoruba (Nigéria) et les Bini (Royaume de Bénin; Nigéria actuel); un dernier chapitre présente quelques peintures rupestres du Drakensberg (Afrique du Sud).

Afin d'approcher le second aspect de ce travail, il était indispensable de rédiger une large introduction anthropologique, traitant aussi bien de l'organisation socio-politique des sociétés concernées, que de leurs traditions orales et de leurs croyances. Les éléments ressortant des deux aspects de l'étude sont alors confrontés à la fin de chaque chapitre, et ce afin d'établir, s'il y a lieu, les rapports liant les manières de représentation au degré de centralisation du pouvoir de la population considérée.

18. Anne-Françoise PENDERS, *Brançusi: l'œuvre photographique. Les débuts, les influences, l'atelier*. 2 vol., 137 p., 123 ill. (sous-section Art contemporain; directeur: M. P. Hadermann).

Voir article dans le prochain volume (XIV, 1991).

19. Laurence SAROT, *Mythologie et histoire antique chez les peintres néo-classiques belges*. 1 vol., 130 p., 59 ill. (sous-section Art contemporain; directeur: M. P. Philippot).

Pendant un siècle et demi, les peintres néo-classiques belges ont été mésestimés. La plupart des historiens d'art se sont désintéressés de leur œuvres et, par conséquent, la majorité des ouvrages qui abordent l'art de nos régions mentionnent succinctement ou ignorent cette période.

Fort heureusement, cette dernière décennie a vu naître un regain d'intérêt pour ces artistes. En 1985, une importante exposition organisée au Musée communal d'Ixelles («Autour du néo-classicisme en Belgique») a permis de découvrir ou de redécouvrir des œuvres longtemps considérées avec dédain et souvent reléguées dans les réserves des musées.

À l'instar des auteurs du catalogue de cette remarquable manifestation, nous avons estimé que les peintres néo-classiques de nos régions méritaient que l'on s'intéresse à leur peinture. Nous avons étudié de manière approfondie les liens qui unissaient les peintres belges à l'antiquité gréco-romaine, à ce brillant et lointain passé auquel on vouait, à l'époque néo-classique, une admiration sans limite.

20. Violaine SIZAIRE, *L'évolution iconographique de la Dormition de la Vierge dans l'art byzantin*. 2 vol., 116 p., 54 pl. (sous-section Moyen Age / Temps modernes; directeur: Mme. L. Hadermann-Misguich).

L'iconographie de la Dormition s'est constituée à partir de cinq récits apocryphes. L'évolution du thème n'est pas aisée à définir puisque les plus anciens exemples conservés (ceux des IX^e-X^e siècles) présentent parfois une richesse iconographique que l'on ne retrouvera pas avant le XIII^e siècle.

Les tout premiers exemples s'écartent totalement ou partiellement de l'iconographie habituelle : à l'Agac Altı Kilise (Cappadoce, Haut Moyen Age ou IX^e siècle), nous avons un dédoublement de la scène puisque le Christ a été représenté deux fois ; à la Yılanlı Kilise (Cappadoce, IX^e siècle), tous les apôtres ont été disposés en un rang derrière le lit et le Christ se tient à la tête de celui-ci. Devant la couche, nous pouvons voir Jéphonias dont nous avons ici la plus ancienne représentation ; par la suite, on ne le retrouvera pas figuré avant le XIII^e siècle ; à l'Ayvalı Kilise (Cappadoce, 913-920), l'âme sort de la bouche de la Vierge comme un dernier souffle et à la Tokalı Kilise (Cappadoce, vers 950) nous avons, en plus de la partie terrestre, une partie céleste, élément qu'on ne retrouvera qu'à l'époque des Paléologues.

Au XI^e siècle, le schéma classique est désormais définitivement fixé. Il se caractérise par la Vierge couchée sur son lit, le Christ derrière la couche tenant l'âme de Marie que deux anges aux mains voilées viennent recueillir ; les apôtres, répartis en deux groupes de part et d'autre du lit avec Pierre à la tête, l'encensoir en main et Paul à ses pieds. On peut trouver parfois des architectures, des saintes femmes et des évêques mais ces derniers éléments ne se généraliseront qu'à l'époque des Comnènes.

À l'époque tardo-Comnène, on commence à voir le Christ entouré d'une gloire et d'une milice céleste.

Au XIII^e siècle, on assiste à un enrichissement du thème qui se manifeste, tout d'abord, par la réapparition d'éléments que l'on trouvait représentés au X^e siècle en Cappadoce :

- la partie céleste de Sopocani (1263) présente une forte analogie avec celle de la Tokalı Kilise ;
- l'âme de la Vierge à Saint-Nicolas de Prilep (1298) n'est pas tenue par le Christ mais sort de la bouche de la Vierge ainsi qu'un dernier souffle, comme à l'Ayvalı Kilise ;
- Jéphonias, que l'on trouve représenté dans diverses compositions du XIII^e siècle.

À l'époque des Paléologues, trois tendances se manifestent :

1. On trouve souvent représentés des cycles de la mort de la Vierge, c'est-à-dire des épisodes postérieurs à la Dormition (le tout premier exemple d'un cycle est celui de Saint-Clément d'Ohrid (1294-95)).
2. La Dormition proprement dite peut être parfois remplacée par la translation du corps.
3. On assiste à nouveau à un enrichissement de la Dormition avec la présence d'anges et d'un séraphin monochromes compris dans la gloire du Christ ; une forme plus complexe de la gloire de Jésus, l'Assomption corporelle de Marie ; les portes du ciel desquelles se déversent les anges de la milice céleste.

21. Christophe SLAGMUYLDER, *La lumière artificielle comme matériau dans l'art contemporain*. 2 vol., 219 p., 35 ill., 38 diapositives (sous-section Art contemporain ; directeur : M. P. Hadermann).

La lumière artificielle réunit les constituants formels d'une œuvre plastique ; elle est à la fois forme et couleur, matériau pictural et sculptural qui, par sa dispersion, colorie et modèle un espace tridimensionnel, le marque, le masque, le divise ou l'étend considérablement. Les idées de Klee et de Kandinsky enseignées au Bauhaus ont déterminé des jeux lumineux où l'ensemble des composants picturaux se métamorphosent en mouvement des lumières et des ombres. Durant l'été 1922, Ludwig Hirschfeld-Mack et Kurt Schwertfeger, deux étudiants du Bauhaus, expérimentent l'outil lumineux en peintres, en projetant sur une toile des formes colorées sans matérialité propre. Ces expériences se cantonnent encore dans la bidimensionnalité du support planéiforme. Laszlo Moholy-Nagy sera le premier à donner une dimension sculpturale à la lumière. Avec son « Modu-

lateur espace-lumière» conçu entre 1922 et 1930, les rayons lumineux ne sont plus dirigés vers un écran mais vers un objet mobile en 3 dimensions qui les renvoie dans toutes les directions. La lumière se disperse, remplit le lieu d'exposition tout entier, dialogue avec la « machine » qui la capte et la réfléchit. Les artistes américains Dan Flavin (dès 1963) et James Turrell (dès 1966) font tous les deux de l'art de la lumière artificielle un art « intégrant » à la fois la peinture, la sculpture et l'architecture ; ils peignent « dans » l'espace, le désintègrent pour le redéfinir, mettent en forme (en lumière) un lieu qui fait l'œuvre, un environnement lumineux qui s'appréhende dans un parcours.

Aux côtés des environnements lumineux, des espaces-lumière se développe un art de l'objet lumineux seul. Bruce Nauman réalise depuis 1967 des enseignes empruntées « à la rue », accrochées à l'intérieur, et dont les gimmicks lumineux, séduisants et ludiques, prêtent leurs voix à des messages qui oscillent entre humour et gravité.

Plus que « la lumière », c'est un objet dispensateur de lumière (et de messages verbaux) qui intéresse Nauman : l'enseigne au néon et ce qu'elle représente pour les spectateurs (objet omniprésent dans un environnement urbain) mais aussi en ce qu'elle va permettre comme jeux formels (types d'écriture, alignement des mots, modes d'allumage...). Le néon comme matériau malléable, porte-plume ou main invisible qui écrit dans l'espace, puis efface, détient un impact visuel qui avait déjà fait ses preuves dans un contexte commercial et qui avec Nauman va servir un propos artistique.

22. Véronique TIMSONET, *Mise en parallèle de quelques aspects du système de pensée de la Chine et de la Mésopotamie préhispanique*. 1 vol., 129 p., 60 ill. (sous-section Civilisations non-européennes ; directeur : M. M. Graulich).

En 1492, Christophe Colomb découvre ce qu'il est convenu d'appeler le « Nouveau Monde » ; cette dénomination vient du fait que jusqu'à cette date ce continent, nouvellement découvert, était inconnu de l'Europe. Mais l'était-il totalement d'autres civilisations, plus proches géographiquement, telles la Chine et le Japon ?

On sait aujourd'hui que le peuplement de l'Amérique est dû probablement à des migrations de peuples venant de l'Est et du Nord-Est de l'Asie, par le détroit de Bering, et ce entre 22.000 et 50.000 avant J.C.. À cette époque il y donc eu contact, mais depuis ?

Cette question essentielle à l'étude des civilisations préhistoriques pose le problème de savoir si ces cultures de haut niveau se développèrent de façon tout à fait autonome, sans jamais bénéficier de nouveaux apports et inventions extérieurs. De nombreux chercheurs se sont penchés sur ce problème délicat. Et les avis, très partagés de par le passé, tendent aujourd'hui à exclure l'éventualité de contacts entre les deux continents. Il reste néanmoins certains faits troublants, certaines similitudes (tant au niveau artistique qu'idéologique) encore inexplicables.

Il nous faudrait alors nous tourner vers l'esprit humain et ses fonctionnements profonds pour tenter d'appréhender comment des cultures aussi différentes, évoluant dans des milieux aussi divers, parviennent à produire des éléments aussi proches.

23. Athéna TSINGARIDA, *L'espace et la figure humaine dans la céramique attique de la fin du VI^e siècle-début V^e siècle*. 2 vol., 188 + 38 p., 142 p. d'ill. (sous-section Antiquité ; directeur : M. J.Ch. Balty).

Voir article dans le présent volume.

24. Karine VAN HERCKE, *La musique mise en musique ou Orphée: structure d'un mythe et sa formulation musico-dramatique*. 2 vol., 262 p., 242 p. d'annexes. (sous-section Musicologie; directeur: M. H. Vanhulst).

Le présent mémoire est centré sur la figure mythique d'Orphée: le pouvoir magique de son chant tel qu'il apparaît dans le fragment où s'il se rend dans les enfers pour tenter de ramener à la vie son épouse Eurydice, épisode dont nous avons étudié les formulations musico-dramatiques de 1600 à nos jours.

Après un relevé des références littéraires antiques et des facettes diverses que revêtent les occurrences du chantre depuis le moyen-âge, des premiers humanistes italiens jusqu'à la fin de la Renaissance, nous dressons un schéma invariant du mythe pendant cette période au moyen d'une méthode originale d'analyse de la structure narrative. La méthode dont nous proposons de jeter les fondements s'articule autour de deux axes: l'analyse interne de structure narrative et l'analyse externe de contexte. Dans la première, nous cherchons à repérer les pôles dramatiques constants autour desquels gravitent des éléments variables, et dans la seconde, nous plaçons l'œuvre dans le contexte général avec lequel son élaboration a été en osmose.

Notre étude est constituée de deux regards complémentaires jetés sur les opéras construits autour de l'épisode des enfers, puisque dans le chant, nous trouvons deux aspects de la création poétique: le fond (logos) et la forme (lexis). Avant d'aborder cette étude approfondie, nous avons établi un catalogue des œuvres, avec la localisation précise des opéras disponibles ayant pour thème le fragment du mythe défini.

Par notre méthode d'analyse de la structure narrative, appliquée au corpus d'opéras que nous avons établi de manière critique, nous avons mis en évidence la place du livret d'opéra et les valeurs qu'il véhicule en comparant les différentes manières dont est traité un même substrat mythique. Nous avons établi pour chaque livret étudié une structure narrative fondamentale sous forme d'un schéma d'événements dramatiques élémentaires. Confrontées, ces structures nous permettent de mettre en évidence que, pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, l'intérêt pour cet épisode mythique étudié n'a jamais cessé, et la substance de celui-ci apparaît successivement de deux manières: les premiers librettistes du XVII^e siècle s'intéressent au mythe dans son entier, reprenant la conception antique, tandis qu'au XVIII^e siècle, une tendance à la sobriété s'amorce en éliminant certains épisodes jugés alors accessoires. De plus, nous observons une volonté permanente d'éliminer l'issue tragique du récit par divers moyens mis en évidence, mais il faut néanmoins constater qu'entre les formulations des Anciens et celles des librettistes des XVII^e siècle et XVIII^e siècles, il existe une marge considérable d'interprétations dans lesquelles nous trouvons des motifs nouveaux glissés dans la trame peu serrée des pivots du mythe.

Le second regard diachronique posé sur le corpus d'opéras constitue une contribution empirique et méthodologique à l'étude des rapports texte-musique. Nous avons choisi de nous focaliser sur deux événements dramatiques élémentaires de chaque opéra: la Lamentation d'Orphée, suite à la mort d'Eurydice et la Prière d'Orphée dans les enfers, par laquelle il espère ramener Eurydice à la vie. Nous avons cerné les caractères particuliers, les constantes et évolutions de ces deux concepts musicaux: Lamentation et Prière. Au début du XVII^e siècle, les deux pièces présentent des caractères poétiques nettement différenciés qui s'estomperont peu à peu. De plus, les rapports texte-musique et surtout leurs importances relatives évoluent et l'étude comparative des Lamentations et Prières, choix pertinent puisque ces pièces sont, dans la plupart des opéras, particulières, a permis de mettre en évidence ce rapport dialectique.

26. Philippe WAUTERS, *La statuaire égyptienne avant les Pyramides*. 2 vol., 204 p., 77 pl. (sous-section Préhistoire-Protohistoire; directeurs: MM. P.-P. Bonenfant et R. Tefnin).

Lors des fouilles de la nécropole de Nagada, durant l'hiver 1894, Sir Flinders Petrie mit à jour les premières traces des civilisations prédynastiques, et parmi elles quelques rares statuettes anthropomorphes.

La première partie de la recherche permit de regrouper l'ensemble des publications concernant ces statuettes. Au travers de ce siècle d'écrits, les auteurs se concentrèrent sur quelques grands thèmes: la présence ou l'absence de ces objets pendant le Gerzéen, la possibilité de trouver dans ceux-ci les racines de la statuaire de l'Ancien Empire et une série de perspectives raciales découlant d'une omnipotente conception de la sculpture-portrait.

Une publication récente, traitant, pour la première fois, le matériel dans son ensemble, démontra la grande rareté de ces statuettes ainsi que l'incapacité à corréliser entre eux richesse de la tombe, appartenance sexuelle, détails représentés, matériaux, style, etc... De nouvelles interprétations y furent également proposées. L'étude de vingt-huit statuettes mit en lumière d'une part, le manque cruel de données accompagnant les objets (fouilles anciennes et commerce des antiquités) et d'autre part, la profonde unité qui caractérise ces représentations humaines. Il fut également possible de relier le matériel prédynastique avec des ivoires d'Abidos et de Hiérakonpolis. Si des dates hautes peuvent effectivement leur être attribuées (premières dynasties), ces statuettes seraient à considérer comme de remarquables objets de transition vers la statuaire de l'Ancien Empire.

27. Patrick WEBER, *Un aspect de l'imaginaire égyptien au cinéma: le personnage de Cléopâtre*. 2 vol., 234 p., 161 ill. (sous-section Art contemporain; directeur: MM. A. Trinin et R. Tefnin).

Les artistes ont trouvé dans l'Égypte ancienne une inépuisable source d'inspiration. Ces égyptologues de l'imaginaire ont reconstruit des mythologies modernes à partir des vieilles pierres et des souvenirs exhumés de l'antique royaume. Bien sûr, le cinéma n'échappe pas à cette règle. Assez paradoxalement, c'est Cléopâtre, la moins égyptienne des reines d'Égypte, qui a le mieux et le plus souvent incarné l'Égypte mythique à l'écran. Elle monta au firmament des stars d'Hollywood et fit, en même temps, les beaux jours des peplums italiens à petit budget. Depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, on dénombre plus d'une trentaine de films où Cléopâtre occupe la vedette ou — à tout le moins — un rôle important. De la fresque historique à grand spectacle à la farce plus ou moins bien ficelée, la tragique souveraine lagide fut accommodée à toutes les sauces! Ce mémoire isole trois figures principales. Ces trois actrices, filles de Ré et d'Hollywood, incarnent à la perfection trois époques très différentes de l'histoire du cinéma. Theda Bara fut la première vamp du muet triomphant. Claudette Colbert, l'égérie de Cecil B. De Mille, était la reine incontestée du film à costume. Elisabeth Taylor, enfin, dont la légende personnelle se confond avec celle de la reine, représente la fin d'un genre et d'une certaine vision d'Hollywood. C'est l'occasion d'exposer trois façons d'appréhender l'histoire sur pellicule et de tenter de faire la part des choses entre l'Histoire et la légende. Problème d'autant plus ardu dans ce cas précis que Cléopâtre a façonné sa légende dès son vivant. Ce jeu subtil de liaisons dangereuses qu'entretiennent le cinéma et l'Histoire peut réserver de bien étranges surprises à l'historien de l'art ou à l'archéologue attentif aux prises avec ce fantastique réservoir d'imaginaire.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ENSEIGNANT ET DU F.N.R.S., EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1990).

a) PUBLICATIONS EN 1990 (ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Daniel ABADIE

- *Favier, l'envers de la peinture*. Préface au catalogue raisonné des gravures de Philippe Favier (1981-1990), Gravelines, Musée du Dessin et de l'Estampe originale, 1990.
- *Les noirs secrets de Philippe Favier*. Préface au catalogue de l'exposition *Philippe Favier. Œuvres récentes, 1988-1989*, Carcassonne, Musée des Beaux-Arts, 1990.
- *Sonia Delaunay, à la lettre*, dans *Art et Publicité*. Catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.
- *Alberto Magnelli. Les années cruciales*, dans *Magnelli*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1990 (coll. *Classiques du XX^e siècle*).
- *À la lumière des tableaux de Charles Maussion*. Préface au catalogue de l'exposition *Maussion*, Paris, Galerie Isy Brachot, 1990.
- *Dubuffet et Hartung*, dans *Donations Daniel Cordier. Le regard d'un amateur*. Catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.
- *Warhol. Le triomphe de la mort*, dans *Muséart*, n° 2, juillet-août 1990.

Marie-Louise BASTIN

- *Introduction aux arts de l'Afrique noire*. Arnouville, 2^e édition, 1990.
- *Arts majeurs de l'Angola*, dans *De l'art nègre à l'art africain*. Paris, 1990, p. 32-40.
- *Hypothèses sur l'origine des découpes chantournées de quelques sceptres des Tshokwe (Angola)*, dans *Estudos em homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*. Lisbonne, 1989, p. 39-54.
- *Fonseca Cardoso: exploration de la région de Moxico (Angola) en 1904*, dans *Trabalhos de Antropologia e etnologia*, XXX, 1990, p. 45-50.

Jean BLANKOFF

- *Les ornements en croissant de lune en vieille Russie*. Bruxelles, 1989, 26 p., ill.
- *Viteslav Nezval*, dans *Marginales*, n° 228, avril-juin 1990, p. 18-19.
- *Chronique bibliographique, «Le monde slave»*, dans *Vingt ans de recherche historique en Belgique (1969-1988)*, ed. L. GENICOT. Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1990, p. 137-140.

Laurent BUSINE

- *Le Palais des Beaux-Arts de Charleroi; entre Galerie et Musée*, dans *Revue de l'Institut de Sociologie (de l'U.L.B.)*, 1986-1987, n° 3-4, p. 273-290.
- *L'exotisme au quotidien*, dans *L'exotisme au quotidien*. Catalogue d'exposition, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1987, p. 5-8.
- *Les photographies de Louis Pion*, dans *Chroniques paysannes. Photographies de Louis Pion*. Boussu, Grand-Hornu Images, 1987, p. 61-68.
- *From Green to Brown*, dans *David Tremlett. Dates différentes*. Catalogue d'exposition, Rochechouart, Musée départemental d'Art contemporain, 1987, p. 55-57.
- *Les Indiennes de Gérard Garouste*. Catalogue d'exposition, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1988, 80 p.
- *Six textes*, dans *Marie Bourget. Le Spectateur*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1988, p. 6, 13, 17, 21, 24 et 27.
- *Gérard Garouste*, dans *Galleries Magazine*, Paris, n° 27, octobre-novembre 1989, p. 122-133.

— *Entretien Laurent Busine et Jean-Louis Maubant*, réalisé par Daniel Soutif, dans *Vive le Nouveau Musée!* Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1989, 5 p.

— *Sept textes*, dans *Bettina Rheims. Modern Lovers*. Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1990, p. 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7.

— *Enjeux et embûches du Palais des Beaux-Arts de Charleroi*, dans *La mise en scène de l'Art contemporain*. Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.

— *Une toile de Walter Swennen*, dans *Walter Swennen. Le nom propre*. Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1991, 6 p.

Walter CORTEN

— *Un renversement peut en cacher un autre, ou un aspect inédit du Contrepoint 18 de l'Art de la Fugue*, dans *Revue de Musicologie*, LXXIII, 1987, 2, p. 203-226.

— *Clefs numériques dans l'Art de la Fugue de J.S. Bach*, dans *Revue Belge de Musicologie*, XLII, 1987, p. 199-221.

— *La dernière Fugue: pièce inachevée ou ouverture sur l'infini? Contribution à l'étude du Contrepoint BWV 1080, 19 de l'Art de la Fugue de J.S. Bach*, dans *Analyse Musicale*, n° 13, octobre 1988, p. 75-79.

— *Du microcosme au macrocosme. Le lien numérique et initiatique chez Bach*, dans *Cahiers du CREM*, n° 8-9, juin-septembre 1988, p. 9-17.

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *Campana, Pedro (Peeter de Kempeneer)*, dans *Dizionario della pittura e dei pittori*, dir. M. LACLOTTE con la collab. di J.-P. CUZIN, ed. italiana, t. I (Turin, Einaudi, 1990), p. 512-513.

— *Un élève de Peeter de Kempeneer: Hans Speckaert*, dans *Prospettiva. Studi in ricordo di Giovanni Previtali*, LVII-LX, 1989-1990, p. 80-88.

— *Beccafumi e Roma*, dans *Domenico Beccafumi e il suo tempo*. Catalogue d'exposition, Sienne-Milan, 1990, p. 44-59.

— *Autour de Pellegrino Tibaldi. Adriaen de Weerdt en Italie*, dans *Scritti in onore di Giuliano Briganti*. Milan, 1990, p. 109-122.

— *La Tappa emiliana dei pittori fiamminghi e qualche inedito di Josse van Winghe*, dans *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Emilia-Novellara, 28-29 gennaio 1988)*. Bologne, 1990, p. 33-47.

— *Le maître des albums Egmont: Dirck Hendricksz.*, dans *Oud Holland*, CIV, 1990, 2, p. 49-68.

Pol DEFOSSE

— *La langue étrusque: un mystère?*, dans *Cahiers de Clio*, n° 100, 1990, p. 45-60.

Luc DE HEUSCH

— *L'apport bantou au vodou haïtien. Contribution à une théorie du syncrétisme*, dans *Essais sur le rituel*, II (Colloque du Centenaire), dir. A.-M. BLONDEAU et K. SCHIPPER. Louvain-Paris, Peeters, 1990, p. 127-147.

— *La transe, la corrida, la poésie*, dans *Michel Leiris* (n° spécial de la *Revue de l'Université de Bruxelles*). Bruxelles, U.L.B., 1990, p. 53-63.

— *Ceci n'est pas la Belgique*, dans *L'art en Belgique. Flandre et Wallonie au XX^e siècle. Un point de vue. Catalogue d'exposition*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990, p. 17-30.

— *Les vicissitudes de la notion d'interdit*, dans *Problèmes d'Histoire des Religions*, I: *Religion et tabou sexuel*, éd. J. MARX. Bruxelles, U.L.B., 1990, p. 9-16.

— *Royautes sacrées africaines: une relecture critique de Frazer*, dans *Mythe et politique. Actes du colloque de Liège (14-16 septembre 1989)*. Liège, 1990, p. 97-109.

— *Introduction à Chefferies et royautes sacrées. Systèmes de pensées en Afrique noire*, n° 10, 1990, éd. L. DE HEUSCH, p. 7-33.

- *Nkumi et Nkumu. La sacralisation du pouvoir chez les Mongo (Zaire)*, dans *Systèmes de pensées en Afrique noire*, n° 10, 1990, p. 169-185
- *Henri Storck anthropologue*, dans *Nieuw Tijdschrift van de Vrije Universiteit Brussel*, III/2, 1990, p. 343-347.
- *Le crabe pince-sans-rire et le poulpe. Le mythe ensorien*, dans *Les Temps Modernes*, n° 526, 1990, p. 149-165.
- *Sur James Ensor*. Présentation de Emile Verhaeren. Bruxelles, Ed. Complexe, 1990, p. 7-18.

Charles DELVOYE

- *Chronique archéologique*, dans *Byzantion*, LX, 1990, p. 493-531.
- *In memoriam Paul Lemerle*, dans *Byzantion*, LX, 1990, p. 532-537.
- *Eloge: Paul Lemerle*, dans *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie Royale de Belgique*, 5^e s., LXXVI, p. 81-84.

Alain DIERKENS

- *La vie religieuse*, dans *Charlemagne. L'Empire retrouvé*. S.l., Ministère de la Communauté Française, 1990, p. 34-36.
- *La christianisation des campagnes de l'Empire de Louis le Pieux. L'exemple du diocèse de Liège sous l'épiscopat de Walcaud (c. 809 - c. 831)*, dans *Charlemagne's Heir. New Perspectives on the Reign of Louis the Pious (814-840)*, ed. P. GODMAN et R. COLLINS. Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 309-329.
- *Un membre de l'aristocratie lotharingienne au X^e siècle: le comte Immon*, dans *Chèvremont. Un millénaire, un tricentenaire*. Liège, 1990 (= *Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois*, C, 1988), p. 21-32.
- *Saint Anshaire, l'abbaye de Torhout et les missions carolingiennes en Scandinavie: un dossier à réouvrir*, dans *Haut Moyen Age. Culture, éducation et société. Études d'histoire offertes à Pierre Riché*, éd. M. SOT. La Garenne-Colombes, Éditions Européennes Erasme, 1990, p. 301-313.
- *Notices Clovis, Charlemagne, Capétiens, Guerre de Cent Ans, Jeanne d'Arc, Croisades, Abbayes, Louis XI, Saint Louis, Art roman, Art gothique*, dans *L'Encyclo*. Paris, Bordas, 1990, p. 13, 170, 196, 229, 248, 388-389, 180, 477, 510, 511 et 730-731.
- *Quelques mots de conclusion*, dans *Problèmes d'Histoire des Religions, I: Religion et tabou sexuel*, éd. J. MARX. Bruxelles, U.L.B., 1990, p. 151-157.
- *La ville de Huy avant l'an mil. Premier essai de synthèse des recherches historiques et archéologiques*, dans *La genèse et les premiers siècles des villes médiévales dans les Pays-Bas méridionaux. Un problème archéologique et historique. Actes (du) 14^e colloque international (Spa, 6-8 septembre 1988)*. Bruxelles, Crédit Communal, 1990, p. 391-409.
- Edition (avec J.-M. DUVOSQUEL), *Avant-propos* (avec J.-M. DUVOSQUEL, L. DELCOURT et J. GUILLAUME) et *Préface* (avec J.-M. DUVOSQUEL) de *Le culte de saint Hubert au pays de Liège*. Bruxelles, Crédit Communal et Saint-Hubert, Centre P.-J. Redouté, 1990, 144 p. (*Saint-Hubert en Ardenne. Art-Histoire-Folklore*, I, 1990).
- *Propos sur le culte de saint Hubert au pays de Liège: en guise d'introduction*, dans *Le culte de saint Hubert au pays de Liège*. Recueil éd. A. DIERKENS et J.-M. DUVOSQUEL. Bruxelles-Saint-Hubert, 1990, p. 53-63.

Jean DIERKENS

- *Le rêve comme manifestation du non-dit et de la mouvance sociale*, dans *Oniros*, n° 28, 4^e trimestre 1989, p. 13-25.
- *Les formes contemporaines du rosicrucisme et la franc-maçonnerie*, dans *La Pensée et les Hommes*, XXXIII (n.s., XIII); *Sous le masque de la Franc-maçonnerie*, éd. J. LEMAIRE. Bruxelles, U.L.B., 1990, p. 59-88.

Cécile DULIERE

- *Un langage de tous les arts*, dans *Courrier de l'Unesco*, août 1990, p. 22-26.
- *Le Musée Horta à Bruxelles. Une réussite qui pose problème*, dans *Museum*, 1990, 3, p. 134-138.
- *L'architecture Art Nouveau en Belgique*, dans *Art Nouveau-Jugendstil Newsletter*, 1990, 3, p. 63-73.
- *Le vitrail Art Nouveau*, dans *Le verre en Belgique, des origines à nos jours*, éd. L. ENGEN. Anvers, Fonds Mercator, 1989, p. 323-330.

Ursula GÜNTHER

- *Rigoletto à Paris*, dans *L'opera tra Venezia e Parigi*, a cura di M. T. MURARO. Florence, Fondazione Cini Venezia, 1988 (*Studi di Musica Veneta*, XIV), p. 269-314.
- *Les versions polyphoniques du «Deus in Adiutorium»*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXI, 1988 (= *La notation des musiques polyphoniques aux XI^e-XIII^e siècles. Actes des journées musicologiques de Poitiers*, éd. D. PATIER et G. LE VOT), p. 111-112.
- *Der «Don Carlos» von 1883: ebenfalls ein französisches Werk*, dans *Der Opernführer*, 1988, 1-2, p. 28-39.
- *Don Carlos: un «grand-opéra» française di Verdi*, dans *Duecentocinquanta anni di storia e di cultura a Torino. Teatro Regio Torino, stagione lirica 1990-1991*. Turin, 1990, p. 19-42.
- *Polymetric Rondeaux from Machaut to Dufay. Some Style-Analytical Observations*, dans *Studies in Musical Sources and Style. Essays in Honor of Jan LaRue*, éd. E.K. WOLF et E.H. ROESNER. Madison (Wisconsin), 1990, p. 75-108.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

- *Forme et esprit de Byzance dans l'œuvre du Greco* (1964) et *Le byzantinisme du Greco à la lumière de découvertes récentes* (1987), réimpr. dans *El Greco. Byzantium and Italy*, éd. N. HADJINICOLAOU. Rethymno, Crete University Press, 1990, p. 401-405 et 467-479.
- *En souvenir de Suzanne Sulzberger et Germain Bazin*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, XII, 1990, p. 155-158.
- *Images jumelles d'Urbain V et de Thomas d'Aquin (?) à Santa Maria Maggiore de Ninfa*, dans *Studi in memoria di Giuseppe Bovini*, Ravenne, Edizioni del Girasole, 1989, t. I, p. 297-306.
- *À propos de la Mavriotissa de Castoria. Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIII^e siècle*, dans *Studia Slavico-byzantina e Mediaevalia europensia*, I, 1988 (1989).
- *La peinture monumentale des sanctuaires de Ninfa*, dans *Ninfa. Una città, un giardino. Atti del Colloquio della Fondazione Camillo Caetani (Rome-Sermoneta-Ninfa, 7-9 ottobre 1988)*. Rome, L'Erma di Bretschneider, 1990.

Paul HADERMANN

- *Belgo-German Relations in the Arts, 1890-1918*, dans *The Ideological Crisis of Expressionism*, éd. R. RUMOLD et O.K. WERKMEISTER. Columbia (U.S.A.), Camden House, 1990, p. 19-40.

Malou HAINE

- *Sonorités nouvelles aux fêtes de la Révolution française*, dans *Études sur le XVIII^e siècle, XVII: Fêtes et musiques révolutionnaires*. Grétry, Gossec. Bruxelles, U.L.B., 1990, p. 193-209.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

- *Le paysage symboliste. Du réel à l'imaginaire*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LVII, 1988, p. 67-76.

— (avec J. MARX) *Littérature et beaux-arts en Belgique à la fin du XIX^e siècle: autour du motif décadent*, dans *Prace Romanistyczne (Études romanes)*. Cracovie, Wydawnictwo Naukowe, 1988, p. 51-68.

— *De l'art antique à l'art médiéval. À propos des sources du bestiaire carolingien et de ses survivances à l'époque romane*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, CXIII, 1989, p. 61-66.

— *Entre anges et démons. Les Vents dans l'iconographie médiévale*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, XII, 1990, p. 31-42.

— *Kunst*, dans *Das Königreich Belgien. Geschichte und Kultur*, éd. P.-E. KNABE. Cologne, Janus Verlagsgesellschaft, 1988 (Kölner Schriften zur Romanischen Kultur, XI), p. 279-326.

Thierry LENAIN

— *La peinture des singes, histoire et esthétique*, Paris, Editions Syros/Alternatives, 1990. Préface de Desmond Morris, 57 illustrations, 128 p.

— En collaboration avec D. Martens: *Paul Philippot Professeur*, dans Paul PHILIPPOT, *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre. Hommages en forme de florilège*, volume édité par C. Périer-D'Ieteren, Éditions Groeninghe, Courtrai, 1990, p. 15-18.

— *Le phantasme post-moderne d'un avenir spatial du temps historique*, dans *L'espace et le temps*, Actes du XXII^e Congrès International des Sociétés de Philosophie de Langue Française, Dijon, 29-30-31 août 1988, p. 272-275.

— *Y a-t-il une « crise de la représentation » dans la peinture classique ?*, dans *Annales d'Histoire de l'art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, vol. 12, 1990, p. 91-108.

— *La doctrine nietzschéenne du miracle créateur*, dans *La poétique comme science et philosophie de la création*, Actes du premier colloque de Philosophie de la création (Vinneuf, 28 avril - 2 mai 1989, sous la direction de R. Passeron), p. 140-144.

— *L'affect et sa trace. L'expérience créatrice selon Nietzsche*, dans *L'affect philosophe*, Annales de l'Institut de Philosophie de l'Université de Bruxelles, 1991, p. 69-86.

Didier MARTENS

— *Espace et niveaux de réalité dans une Messe de saint Grégoire due au Maître de saint Barthélemy*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XLVIII-XLIX, 1988, p. 45-64.

— *Une Maria in Sole inédite par le Maître du retable de saint Barthélemy*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, L, 1989, p. 313-319

— *L'illusionnisme spatial dans la peinture grecque des VI^e et V^e siècles. Essai de typologie*, dans *L'Antiquité Classique*, LVIII, 1989, p. 17-31.

— *Une crucifixion flamande et sa descendance au XVI^e siècle. Lecture d'une séquence de copies*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1990, p. 237-270.

— *Lectures d'un Andachtsbild nordique de la fin du Moyen Age*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, XII, 1990, p. 55-72.

Victor MARTINY

— *C'est moi, l'architecte !*, dans *Brabant*, mars 1990, p. 3-9.

— *Leur devise: entretenir pour sauvegarder. Les Jeunesses du Patrimoine architectural*, dans *La Construction*, n^o 32, 10 août 1990, p. 18-19.

— *L'architecte de l'année*, dans *Arch and Life*, n^o 37, juillet-août 1990, p. 14-15.

— *Quartiers résidentiels*, dans *Quid immo*, septembre-octobre 1990, p. 29-31.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— *Contribution to the Study of the Triptych with the Miracles of Christ, I. The Panel of the Marriage at Cana*, dans *Art Bulletin of Victoria (Melbourne)*, XXXII, 1990, p. 2-19.

— Edition (en collab. avec Br. D'HAINAUT), *Avant-propos, Bibliographie sélective, Humanisme et lecture de l'œuvre d'art*, dans P. PHILIPPOT, *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*. Bruxelles, 1990, 512 p., sp. p. 9, 23-30 et 33-40.

Paul PHILIPPOT

— *Histoire et actualité de la restauration*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, XII, 1990, p. 135-145.

Monique RENAULT

— *Michel Leiris et l'art de son temps*, dans *Michel Leiris* (n° Spécial de la *Revue de l'Université de Bruxelles*). Bruxelles, U.L.B., 1990, p. 73-92.

Herman SABBE

— *Pousseur-Butor. Text-Musik-Text*, dans *Henri Pousseur. Musik-Konzepte 69. Édition, Text, Kritik*, éd. H.-Kl. METZGER et P. RIEHM. Munich, 1990, p. 43-86.

— *Muziekkritiek als discipline. Een theoretisch programma*, dans *ADEM*, XXVI, 3, juillet 1990, p. 141-146.

Roland TEFNIN

— *Un chef-d'œuvre de la fin de la XVIII^e dynastie au Musée de Beyrouth*, dans *Chronique d'Égypte*, LXIV, 1989, p. 134-147.

— *Une figurine en plomb du « Maître des Antilopes » découverte à Oum el-Marra*, dans *Resurrecting the Past. A Joint Tribute to Adnan Bounni*, éd. P. MATTHIAE, M. VAN LOON et H. WEISS. Istanbul, Nederlands Historisch-Archeologisch Instituut, 1990, p. 307-316.

— *Humanisme et espace-temps. Regards sur les tensions intimes de l'image occidentale*, dans P. PHILIPPOT, *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre*, éd. C. PÉRIER-D'ETEREN. Bruxelles, 1990, p. 301-310.

Thierry VAN COMPERNOLLE

— *Notices*, dans *Archeologia dei Messapi*, éd. Fr. D'ANDRIA. Catalogue d'exposition, Lecce, Museo Provinciale « Sigismondo Castromediano », 7 octobre 1990-7 janvier 1991. Bari, 1990, p. 259, n° 76-78.

— *Contribution à l'étude de l'enceinte médiévale de Diest*, dans *Actes du Congrès de la Fédération des Cercles d'Histoire et d'Archéologie, Namur 1988*, t. II, Namur, 1989, p. 225-233.

Henri VANHULST

— *Catalogue des Editions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils, 1545-1578*. Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1990 (*Classe des Beaux-Arts*. Mémoires in 8°, 2^e s., XVI, 2), XLVIII, 385 p.

— *A Fragment of a Lost Lutebook Printed by Phalèse*, dans *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XL, 1990, 2, p. 57-80.

— (avec R. WANGERMÉE) *Institutions et création musicales dans la Belgique unitaire, Développement et expansion de la vie musicale dans les Golden Sixties, l'État, les Communautés et la musique, dans 1951-1991. Images d'une époque*. Catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1990, p. 133-141, 259-267 et 387-395.

Eugène WARMENBOL

— *Un petit dépôt du Bronze final découvert à Yvoir (Namur)*, dans *Helinium*, XXX, 1990, p. 79-92.

— *Pioniers van de Westvlaamse archeologie (2): Georges Hasse (1880-1956), vorser en verzamelaar*, dans *Westvlaamse Archaeologica*, V, 1989, p. 88-93.

— *De Bronstijd en -nijverheid in West-Vlaanderen. Een status quaestionis*, dans *West-vlaamse Archaeologica*, VI, 1990, p. 33-48.

— (avec M. WASSEIGE) *Egyptomanie in de 19de-eeuwse architectuur: België in de ban van Egypte*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1990, 2, p. 45-55.

b) COMMUNICATIONS, ACTIVITÉS DIVERSES EN 1990

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 ou l'archéologie), les cours et conférences à l'étranger et certaines activités spécifiques comme les chantiers de fouilles.

Daniel ABADIE

— Commissaire de l'exposition *Donations Daniel Cordier. Le regard d'un amateur* (Paris, Centre Georges Pompidou).

Marie-Louise BASTIN

— *De l'art nègre à l'art africain* (communication au Premier Colloque européen sur les arts d'Afrique Noire; Paris, 10-11 mars 1990).

Jean BLANKOFF

— *Le Dit de la campagne d'Igor et la broderie de Bayeux comme reflets de la société féodale* (communication au colloque international *Alexandre Nevski et son temps*; Lénin-grad, juin 1990).

— Fouilles archéologiques à Staraïa Ladoga (juillet 1990) et à Novgorod (août 1990).

— Elu membre du Conseil Scientifique du Centre international de la Baltique (sciences humaines).

Laurent BUSINE

— Commissaire des expositions suivantes, au Palais des Beaux-Arts de Charleroi: *L'Exotisme au quotidien* (7 février-5 avril 1987), *Louis Pion. Photographies 1900-1910. Chroniques paysannes* (26 avril-31 mai 1987), *Egon Schiele* (18 septembre - 16 décembre 1987), *Gérard Garouste* (30 janvier - 13 mars 1988), *Alan Charlton* (14 octobre - 18 décembre 1988, en collaboration avec le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), *Marin Kasi-mir* (14 octobre - 13 novembre 1988), *Marie Bourget* (20 novembre - 18 décembre 1988), *Philippe Starck* (21 janvier - 26 février 1989), *Vive le Nouveau Musée! Un choix dans les collections du Nouveau Musée de Villeurbanne* (11 mars - 16 avril 1989), *Estampes japonaises. Collections des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles* (Europalia 89 Japon, 28 septembre - 10 décembre 1989), *Portrait d'une collection d'art contemporain: collection UHODA* (3 février - 25 mars 1990), *Bettina Rheims, Modern Lovers* (29 avril - 17 juin 1990), *Mimmo Paladino, Dessins 1973-1990* (7 novembre - 16 décembre 1990).

— Commissaire de la manifestation inaugurale *Bettina Rheims, Modern Lovers* (Maison Européenne de la Photographie, Paris, novembre 1990)

— Elu membre de la Commission Technique du Fonds Régional d'Art Contemporain de la région Champagne-Ardenne (1986-1990), de la Commission Technique Consultative pour l'Art Moderne des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (depuis 1989) et du Comité de Consultants Culturels auprès de la Commission des Communautés Européennes (1990).

Nicole CRIFÓ-DACOS

— Cinq leçons sur le *Romanisme* (Naples, Istituto per gli studi filosofici, avril 1990).

— Séminaire de deux leçons sur *Herman Posthumus* et *Peter de Kempeneer* (Milan, Université, section d'Histoire de l'Art, troisième cycle, juin 1990).

— *Anonimo sequace milanese di Leonardo: una proposta per Yáñez in Italia* (communication au colloque *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*; Turin, Villa Abegg, 24 octobre 1990).

— *Jean Goujon: trois dessins et le voyage d'Italie* (communication au colloque *Germain Pilon*; Paris, Musée du Louvre, 27 octobre 1990).

Pol DEFOSSE

— *Recherches paléosidéurgiques en Forêt de Soignes* (communication à la table-ronde *Paléoméallurgie*, dans le cadre de la réunion *Mines et métallurgie aux Temps Modernes en France*; Bourges, 24-25 novembre 1990).

Luc DE HEUSCH

— Participation aux colloques *Mythe et politique* (Liège, 14-16 septembre 1989) et *Religion et tabou sexuel* (Bruxelles, U.L.B., 4-5 octobre 1990).

Alain DIERKENS

— Cours et séminaires en Histoire du Moyen Age (P.-Alb. Février) et en Archéologie Médiévale (G. Démians d'Archimbaud et M. Fixot) à l'Université d'Aix-en-Provence, 19-22 janvier 1990.

— Cours et séminaire en Histoire du Moyen Age (J.-P. Devroey) à l'Université de Reims, 20-21 février 1990.

— *Le souvenir du Moyen Age dans la «Description de tous les Pays-Bas» de Louis Guichardin* (communication au colloque *Lodovico Guicciardini*; Bruxelles, Institut d'Étude de l'Humanisme et de la Renaissance U.L.B./V.U.B., 28-30 mars 1990).

— *Réflexions sur les funérailles de Charlemagne et des membres de sa famille* (communication au colloque *Le souverain à Byzance et en Occident, du VIII^e au X^e siècle*; Bruxelles, Institut des Hautes Études de Belgique et Section d'Histoire de l'U.L.B., 27-28 avril 1990).

— *Conclusions du colloque Religion et tabou sexuel* (Bruxelles, Institut d'Étude des Religions et de la Laïcité de l'U.L.B., 4-5 octobre 1990).

— *Les débuts du Moyen Age dans l'art et la littérature du XIX^e siècle* (communication à la journée du Groupe de contact F.N.R.S. *Histoire de l'historiographie*; Bruxelles, Fondation Universitaire, 17 novembre 1990).

— Organisation de l'exposition *Le culte de saint Hubert au pays de Liège* (avec J.-M. DUVOSQUEL; Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, été 1990) et du colloque *Le souverain à Byzance et en Occident du VIII^e au X^e siècle* (avec J.-M. SANSTERRE; Bruxelles, Institut des Hautes Études de Belgique et Section d'Histoire de l'U.L.B., 27-28 avril 1990).

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— Communication au colloque *El Greco of Crete* (Heraklion, 1-5 septembre 1990).

Paul HADERMANN

— Organisation du colloque *L'exotisme dans les littératures européennes au cours du XIX^e siècle* (Bruxelles, Société Belge de Littérature générale et comparée, 17 novembre 1990).

— Président de la Société Belge de Littérature générale et comparée.

Malou HAINE

— *Les opéras-comiques de Dalayrac représentés au Théâtre de Liège de 1786 à 1835* (communication au colloque international *Nicolas Dalayrac, musicien muretain et homme des Lumières*; Muret-Toulouse, 27 octobre 1990).

Thierry LENAIN

— *Esthétique et différence anthropologique*, XXIII^e Congrès International des Sociétés de Philosophie de Langue Française, Tunis, septembre 1990 (thème du congrès : « Critique et Différence »).

— *La peinture captive des primates non-humains*, colloque organisé par l'association « Arch'imago » sur le thème *Analyses de l'espace pictural*, Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, 24 avril 1991.

Victor-G. MARTINY

— Membre du Comité organisateur de la Journée du Patrimoine (1990).

— Administrateur-délégué de la Fondation pour l'Architecture (24 mars 1990).

— Membre de l'Assemblée générale du Centre Belge de la Bande Dessinée (avril 1990) et des jurys du Prix Muller sur l'artisanat d'art (Etterbeek, avril 1990), du Prix Descamps de l'Association des Demeures Historiques de Belgique, du Prix Louis Schmidt (Etterbeek).

— Président du jury du concours « A la recherche d'un monument en péril » (avril 1990).

— Directeur du stage de restauration de la ferme-château de Treignes (U.L.B.) avec les Jeunesses du Patrimoine Architectural.

• — Participation à divers colloques et séminaires relatifs à l'architecture et au patrimoine architectural (Bruxelles, Florence, Paris/la Villette, Lausanne, Montreux).

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— Éluée Vice-présidente du Comité de Conservation du Conseil international des Musées (1990-1993).

— Cours de formation continue pour restaurateurs de peinture sur chevalet : *Les techniques picturales de la peinture flamande du XIV^e au XVII^e siècle* (15 H). Section conservation-restauration de l'École des Arts appliqués de Bern (mai 1990).

— Cours de formation pour conservateurs de Musées : *Histoire et technologie dans la peinture* (4 H). École du Patrimoine à Paris (octobre 1990).

Roland TEFNIN

— Participation aux fouilles de la Mission française de Tanis (Égypte), octobre 1990.

Thierry VAN COMPERNOLLE

— *Ricerche topografiche preliminari nel territorio di Soletto (LE)* (communication au XXIV^e *Convegno di Studi sulla Magna Grecia*; Lecce, 8 octobre 1990).

— Participation aux fouilles de l'Université de Lecce à Vaste (LE; juillet 1990) et aux fouilles de l'Université de Texas (Austin) à Métafonte (octobre 1990).

Henri VANHULST

— *Éléments de la théorie musicale ancienne dans un dialogue anonyme publié par Plantin (1567)* (communication au colloque *Musique et mémoire*; Tours, Société Française de Musicologie, 27-29 juin 1990).

Eugène WARMENBOL

— *Stand und Aufgaben der Jungbronzezeitforschung in Belgien* (communication au colloque *Beiträge zur Urnenfelderzeit nördlich und südlich der Alpen*; Mayence, Römisch-Germanisches Zentralmuseum/Forschungsinstitut für Vor- und Frühgeschichte, juin 1990).

— *Le Bronze final atlantique dans le bassin de l'Escaut* (communication au colloque *L'âge du Bronze final atlantique dans l'Ouest de la France. Ses relations avec les Îles Britanniques, la Péninsule Ibérique et le Bronze continental*; Beynac/Périgord, septembre 1990).

— Direction de la fouille de sauvetage du cloître des Dominicains auprès de l'église Saint-Paul à Anvers (mai-novembre 1990).

IV. PRIX ISABELLE MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la onzième fois, en mai 1991. Il a couronné Valérie De Rath pour son mémoire intitulé *Autour du mystère d'Edward Hopper* (voir le résumé, *supra*).

V. EXPOSITION À SAINT-HUBERT

Dans le cadre d'un accord entre la « Gestion Culturelle » de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'U.L.B., la Commune de Saint-Hubert (et, plus particulièrement, le Centre Pierre-Joseph Redouté) et le Crédit Communal de Belgique, l'U.L.B. est chargée de la réalisation et du montage de l'exposition annuelle d'été du Centre Redouté. Le sujet de cette exposition doit concerner soit la vie, l'œuvre et le rayonnement du peintre Redouté, soit la vie et le culte de saint Hubert, soit l'histoire des Ardennes en général, de la ville ou de l'abbaye de Saint-Hubert en particulier.

Le thème de la première manifestation — *Le culte de saint Hubert au pays de Liège* — a notamment permis de faire avancer les connaissances sur l'iconographie de saint Hubert. L'exposition, qui était visible à Saint-Hubert du 1^{er} juillet au 9 septembre 1990, a été jugée suffisamment intéressante pour qu'il nous ait été demandé de la remonter, en plus grand, au Musée de la Vie Wallonne à Liège (23 mars - 28 avril 1991).

La majorité des étudiants impliqués dans cette double exposition provenait de la section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. C'est en grande partie grâce à leur aide qu'il a été possible de faire paraître un livre-catalogue, qui constitue le tome I d'une nouvelle collection *Saint-Hubert en Ardenne. Art-Histoire-Folklore*, éditée conjointement par le Crédit Communal et le Centre Redouté.

Alain DIERKENS

VI. NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES

Richard H. HOPPIN, *La musique au Moyen Age*. Traduction de Nicolas MEEUS et Malou HAINE. Liège, Mardaga, 1991 ; 2 vol. in 8°, 639 et 216 p. (Collection « Musique-Musicologie », dir. Malou HAINE).

C'est en 1978 que Richard Hoppin faisait paraître sa remarquable synthèse sur la musique de l'Occident médiéval ; son but était principalement de fournir aux étudiants en musicologie un manuel, dense et le plus complet possible, qui les aiderait dans la compréhension d'un domaine particulièrement difficile de l'histoire de la musique. Une part importante était donc consacrée à la description de la liturgie médiévale ; au volume principal était joint un second volume constitué par une « anthologie » des œuvres majeures décrites ou discutées dans le tome I. Ce livre est aussi, pour le médiéviste non-musicologue, la meilleure des introductions.

Malou Haine et Nicolas Meeus ont — une fois de plus — uni leurs efforts pour traduire cette *Medieval Music* en une langue claire et accessible. Ils rendent ainsi un service évident aux étudiants... et aux enseignants. On appréciera particulièrement le rendu, en français, de chants et de chansons rédigés en latin, en français ou en allemand médiéval. On regrettera cependant qu'à l'occasion de cette première édition française, il n'ait

pas été jugé utile de mettre à jour la bibliographie ou de restituer les titres originaux (parfois français) de livres qu'Hoppin a utilisés et cités en traduction anglaise. Par ailleurs, dans sa volonté didactique, Hoppin a commencé son ouvrage par une « introduction historique », extrêmement faible et reposant sur une information souvent périmée ; une révision ou une actualisation de ce premier chapitre aurait été bienvenue. Cette légère réserve ne doit pas dissimuler le plaisir que j'ai eu à manier cet ouvrage de surcroît édité et imprimé avec grand soin.

Alain DIERKENS

Thierry LENAIN, *La Peinture des Singes. Histoire et Esthétique*, Paris (Syros-Alternatives), 1990. Préface de Desmond Morris. 1 vol. broché 16,5 × 22 cm, 128 p., 54 fig. dans le texte. Prix : 90 FF (ISBN 2 86738 466 4).

Dans les années cinquante, un jeune biologiste anglais du nom de Desmond Morris se proposa d'étudier de manière expérimentale le comportement graphique des singes. Ce n'était pas la première fois que des scientifiques se livraient à ce genre d'enquête — la psychologie animale n'en était plus à ses débuts — mais Morris fut incontestablement le premier qui réussit à donner à ses expériences la dimension d'un événement artistique. Il est vrai qu'au moment où se passent les faits, l'art informel triomphait sur la scène internationale. Dans un tel environnement, la peinture des singes fut tout naturellement perçue comme une variété nouvelle de l'Informel, plus spontanée et plus « déculturelisée » encore que ce que produisait alors un Mathieu ou un Hartung. C'est pourquoi, lorsqu'en 1962, Desmond Morris publia sous la forme d'un livre le bilan de son enquête, il estimait avoir pénétré les origines biologiques de l'art et mis au jour le fondement « pré-culturel » de la créativité.

Depuis cette date, la peinture des singes n'a plus guère suscité l'intérêt. Sans doute la chose s'explique-t-elle par le fait que l'art s'est progressivement « reculturelisé » au cours des années soixante, reléguant au second plan l'intérêt pour le « cri originel ». Les productions graphiques des primates n'occupent plus aujourd'hui la place qu'elles prirent naguère dans le discours académique, lorsqu'elles bénéficièrent de l'attention marquée d'auteurs aussi éminents que Janson et Schapiro.

Thierry Lenain a cherché à tirer de l'oubli le phénomène de la peinture des singes. Il nous convie à le réexaminer dans une authentique perspective historique, libérée du « mirage » qui avait fait voir en lui le terme ultime de l'Action Painting. Le lecteur découvre ainsi que l'idée de faire peindre des singes a des ancêtres lointains dans l'art occidental, de Teniers à Decamps, même si un intérêt véritable pour le comportement graphique de sujets non-humains ne pouvait naître qu'au XX^e siècle, dans le sillage des applications à l'animal de la psychologie de la Gestalt et comme corollaire de la mise en cause des conceptions étroitement métaphysiques de l'esthétique.

L'historien d'art lira avec beaucoup d'intérêt les analyses que l'auteur donne d'un certain nombre de peintures de singes. Réfutant la thèse classique qui voudrait voir en elles l'expression d'un sens inné de l'ordre, Thierry Lenain montre qu'elles répondent en fait, avant tout, à ce qu'il appelle le « jeu de la marque pertubatrice » : par le travail du pinceau enduit de couleur, le singe cherche en effet à transformer le champ rectangulaire de la feuille de papier. Or, cette transformation peut tout aussi bien aller dans le sens de l'« ordre » que dans celui du « chaos », suivant le type de marques préexistant sur le papier et les inclinations particulières de l'animal. Plutôt que de l'expression d'une aspiration spontanée à l'harmonie et à l'équilibre, notions dont l'auteur dénonce le caractère inconsciemment néo-classique, il faudrait donc parler, à propos de la peinture des

singes, d'une activité de caractère fondamentalement ludique, par laquelle l'animal fait l'expérience gratifiante de sa faculté à métamorphoser un élément de son environnement immédiat.

Quand on examine la considérable bibliographie rassemblée en fin d'ouvrage, on constate qu'aucun historien d'art de formation n'avait, jusqu'ici, consacré un livre aux peintures des singes. Et pourtant, l'application des techniques classiques du discours d'histoire de l'art à ce type d'objet s'avère particulièrement fructueuse. Ainsi que le montre Thierry Lenain, l'approche formaliste est à même de rencontrer les productions graphiques des primates et d'en capter certaines caractéristiques essentielles. C'est pourquoi on peut espérer que ce livre aidera notre corporation à se libérer de certains préjugés méthodologiques concernant l'activité artistique de sujets non-humains.

Didier MARTENS

Ont collaboré à ce volume :

- Athéna TSINGARIDA, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie de l'U.L.B.
rue Clémentine 8
1050 Bruxelles
- Nathalie MATHIEU, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie de l'U.L.B.
avenue des Rousserolles 47
1640 Rhode-St-Genèse
- Dirk DE VOS, Conservateur du Musée Groeninge, Bruges
Dijver 12
8000 Bruges
- Anne-Marie BONENFANT-FEYTMANS, Archiviste et Conservateur honoraire de la Commission d'Assistance publique de Bruxelles
avenue de l'Université 75 bte 13
1050 Bruxelles
- Isabelle LEROY, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie de l'U.L.B.
rue Lt. Wampach 20
1200 Bruxelles
- Victor I. STOICHITA, Professeur ordinaire à l'Université de Fribourg (Suisse)
Université de Fribourg
Séminaire d'Histoire de l'Art
CH-1700 Fribourg
- Marie-Ange BRAYER, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie de l'U.L.B.
rue Mercelis 7
1050 Bruxelles
- Yves ROBERT, Chargé de cours à l'Institut Supérieur d'Architecture de la Communauté française (la Cambre)
avenue de l'Hippodrome 72
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)

Pour l'étranger uniquement en francs belges par **mandat postal international (international money order in belgian currency)**.

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. 02/650.24.19):

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.