

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1992.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1992_000_14_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/>



XIV
1992

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 Pierre de MARET Paul PHILIPPOT Philippe
ROBERTS-JONES Henri VANHULST

Comité de Rédaction

Catheline PÉRIER-D'IETEREN, *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 le soutien de la Fondation Universitaire, de la Communauté française. Ministère de la Culture et des Affaires sociales. Service du Patrimoine culturel — Ministère de la Culture et des Affaires sociales.

ISSN 0771-2723
ISBN 2-9600015-1-6

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).

CATHELINÉ PÉRIER-D'ETEREN

Apports à l'étude du *Retable de la multiplication des pains*
de Melbourne,
p. 7-25

CATHERINE STEFFENS

La Retirata de la villa Mondragone à Frascati,
p. 27-43

MANUEL COUVREUR

Les *Ekphrasis* animées,
p. 45-58

NICOLE GESCHÉ-KONING

De la Rotonda aux jardins de Stowe:
architecture et jardins anglais au XVIII^e siècle,
p. 59-73

PHILIPPE BRUNEAU

Un secteur clé de l'archéologie contemporaine:
l'archéologie du catholicisme récent,
p. 75-93

VICTOR I. STOICHITA

Manet raconté par lui-même (II): la forme du nom,
p. 95-110

ANNE-FRANÇOISE PENDERS

Brancusi et la photographie ou la mouvance d'un atelier,
p. 111-125

ERNST VAN DE WETERING

The autonomy of restoration:
ethical considerations in relation to artistic concepts,
p. 127-133

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

À la mémoire de Charles Delvoye (1917-1991),
p. 135-138

Chronique de la Section,

p. 139-174

APPORTS À L'ÉTUDE DU *RETABLE DE LA MULTIPLICATION DES PAINS* DE MELBOURNE

LE VOLET DES *NOCES DE CANA**

CATHELINÉ PÉRIER-D'ETEREN

L'étude des petits maîtres flamands de la fin du XV^e siècle a fortement progressé ces dernières années. De nouvelles hypothèses ont été formulées et, simultanément, le développement de l'investigation scientifique des peintures a fourni à la recherche des données de comparaisons inédites.

Le *Retable de la Multiplication des pains* (fig. 1) de Melbourne a suscité un grand nombre de publications entre 1922 et 1972 consacrées en particulier aux problèmes des attributions et de l'identification des personnages représentés (nombreux portraits)¹. En 1922, à l'occasion de l'acquisition du retable par la National Gallery of Victoria, Martin Conway relève déjà, très justement, des différences manifestes de style et d'exécution entre les divers panneaux qui composent le triptyque et tente de les expliquer par une division du travail dans le temps mais mené dans un seul et même atelier. Le panneau central aurait ainsi, selon lui, été peint en premier lieu², thèse reprise ensuite à juste titre, nous semble-t-il, par Max Friedländer et Jean Rivière³. Depuis lors, le retable est unanimement reconnu comme une production de l'atelier bruxellois,

* Cet article a été publié en anglais en 1990 dans le *Art Bulletin of Victoria* n° 31. La version française permettra d'établir des liens avec plusieurs autres études consacrées aux petits maîtres bruxellois de la fin du XV^e siècle et parus dans ces mêmes *Annales* n° VIII, 1986 et XIII, 1991.

¹ U. HOF et M. DAVIES, *The National Gallery of Victoria, Melbourne (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle)*, 12), Bruxelles, 1971. Voir l'état de la question bibliographique jusqu'en 1971, pp. 25-26.

² M. CONWAY et S. DE RICCI, *A Flemish Triptych for Melbourne*, dans *The Burlington Magazine*, Londres, 1922, t. XL, p. 164.

³ M.J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, IV, 1926, p. 106; Id., *Early Netherlandish Painting, IV. Hugo van der Goes*, Leyde-Bruxelles, 1965, p. 59 et Id., *op. cit.*, XII, 1975, p. 14-15; J. RIVIÈRE dans sa thèse inédite *La Peinture à la cour des Pays-Bas 1490-1530* défendue à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) en 1987 relève dans le panneau central trois phases d'exécution, chacune commanditée par un nouveau propriétaire: la *Multiplication des Pains* en 1477, le *Volet des Noces* en 1485-86 et le reste entre 1495 et 1505.



Fig. 1. *Triptyque des Miracles du Christ*, Melbourne, National Gallery of Victoria.
Montage photographique. (Photo National Gallery of Victoria)

mais des controverses relatives aux auteurs des différentes peintures subsistent toujours, de même que la datation du triptyque reste floue.

Notre intention est d'essayer de compléter, dans une suite de deux articles, l'état de la question présenté dans le Corpus de la National Gallery of Victoria par Ursula Hoff et Martin Davies⁴, à la lumière des connaissances actuelles sur la génération des peintres bruxellois qui succédèrent à Roger Van der Weyden.

Les attributions, en particulier, retiendront notre attention mais aussi la notion d'œuvre collective exécutée si pas dans le même atelier, du moins dans le même Centre de production bruxellois, héritier de la tradition du grand maître, et présentant, malgré un éclectisme d'inspiration évident, un ensemble d'aspect unitaire.

Comme l'attribution de la totalité du panneau central au Maître de la légende de Sainte Catherine est communément admise et qu'elle nous paraît satisfaisante⁵, nous ne nous attarderons qu'à l'examen du dessin sous-jacent qui permet de caractériser, à ce stade de la création, la manière du maître et de mieux comprendre la genèse de la composition. Nous ne retenons pas pour ce panneau central l'hypothèse la plus récente, émise par Jean Rivière⁶, d'une collaboration entre le Maître de la légende de Sainte Catherine et le Maître des Portraits Princiers qui aurait exécuté les portraits de la composition. À l'examen, en effet, le style et la technique des deux peintures s'avèrent trop différents, ce que confirme encore la vision radiographique des visages de la *Multiplication des Pains* comparés à ceux des portraits autonomes peints par le Maître des Portraits Princiers et à ceux du *Volet des Noces de Cana* que nous lui attribuons.

Les modelés du Maître de la légende de Sainte Catherine contiennent une quantité de blanc de plomb plus importante que ceux réalisés par le Maître des Portraits Princiers, qui travaille davantage en glacis, et ils sont marqués par des effets de facture totalement absents des carnations lisses propres à ce dernier. Par ailleurs, on ne retrouve pas chez le Maître de la légende de Sainte Catherine la construction de la région des yeux décrite ci-après et si typique du Maître des Portraits Princiers.

L'attribution du *Volet des Noces de Cana* au Maître des Portraits Princiers, par contre, demande à être argumentée sur base d'examen comparatifs neufs du fait qu'elle a souvent été remise en question. Enfin, les attributions de la *Résurrection de Lazare*, de *St-Pierre* au revers du volet droit et de la *Vierge et Enfant* au revers du volet gauche doivent être entièrement revues et discutées.

Dans ce premier article, nous traiterons essentiellement du *Volet des Noces de Cana*⁷.

⁴ U. HOFF et M. DAVIES, *op. cit.*, p. 1-28.

⁵ Voir l'état de la question dans U. HOFF et M. DAVIES, *op. cit.*, p. 16 et 20 et dans *Cat. des Primitifs flamands anonymes*, Bruges, Groeningemuseum, 1969, p. 239-240.

⁶ J. RIVIÈRE, *op. cit.*, vol. I, p. 217-218.

⁷ Une série de documents de laboratoire qui nous ont été promis par les Institutions où sont conservés les œuvres de référence nous manquent encore pour pouvoir clôturer notre étude.

Fig. 2.
Maître des Portraits Princiers,
Volet des Noces de Cana.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)



Le volet des Noces de Cana (fig. 2)

Les Noces se déroulent dans une pièce spacieuse et richement décorée que l'on aperçoit à travers une baie surmontée d'un mur de brique. Neuf membres de la cour de Bourgogne, dont l'épouse installée sous le baldaquin, sont assis d'un côté de la longue table dressée, disposée en L à droite de la composition. Ils font face au groupe de six apôtres entourant le Christ et la Vierge qui observent le serviteur remplissant les jarres d'eau. Trois personnages en pied identifiés à Englebert de Nassau, Adolphe de Clèves et son fils Philippe occupent l'avant-plan de la scène. Selon l'Évangile de Jean (II, 9), A. de Clèves serait le « maître de cérémonie », il reçoit du vin d'Englebert de Nassau figuré en échançon, tandis que Philippe de Clèves serait le jeune époux — il porte, brodées sur son aumônière, des initiales I.M. jointes par un lac d'amour⁸. Derrière lui un petit chien qui évoque ceux peints par le Maître de la légende de Sainte Catherine, bien que moins graphique dans l'exécution, rongé un os⁹.

Ursula Hoff rejette l'attribution du *Volet des Noces* au Maître de la légende de la Madeleine ainsi qu'au Maître des Portraits Princiers, sans toutefois suggérer une autre main. Nicole Reynaud et Michel Foucart le donnent au Maître de la Madeleine et non au Maître des Portraits Princiers, ne reconnaissant dans ce volet ni les particularités d'exécution, ni les attitudes qu'ils jugent conformes à sa manière¹⁰.

Pour nous, au contraire, ce volet est de toute évidence une œuvre du Maître des Portraits Princiers, son caractère autographe étant confirmé par des analogies stylistiques et techniques que la composition partage avec le groupe de quatre portraits reconnus de sa main et publié en 1986 dans ces mêmes Annales¹¹.

Sans revenir sur les détails de l'argumentation que nous avons développée alors à propos de ces portraits, nous aimerions fournir quelques données de preuves nouvelles et étudier en particulier le portrait de Philippe le Beau figurant dans le *Volet des Noces* (fig. 3) par comparaison au portrait autonome du même personnage conservé au Musée de la Chasse et de la Nature à Paris

⁸ Pour la signification de ces initiales voir U. HOFF, *op. cit.*, p. 15.

⁹ Nous renvoyons à la description détaillée de la composition et de son iconographie dans le *Corpus de Melbourne*, *op. cit.*, pp. 5 et 6. Il convient d'attirer l'attention sur le double caractère de la scène, que l'on retrouve d'ailleurs dans le panneau central; profane dans la représentation des portraits et sacrée par l'illustration du Miracle du Christ. Une juxtaposition identique des *Noces de Cana* et de la *Multiplication des Pains* au sein d'un retable bruxellois contemporain se retrouve dans le *Retable de la Passion du Christ de Strängnäs I* peint par Colyn de Coter et son atelier entre 1485 et 1493. Voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *Les volets peints des retables bruxellois conservés en Suède et le rayonnement de Colyn de Coter*, Académie royale, Stockholm, 1984, p. 29-32.

¹⁰ N. REYNAUD et M. FOU CART, *Exposition des Primitifs flamands anonymes*, dans *Revue de l'Art*, VIII, Paris, 1970, p. 69. Ils refusent également de voir la production de jeunesse du Maître de la Madeleine dans le groupe de portraits communément attribué au Maître des Portraits Princiers.

¹¹ C. PÉRIER-D'ETEREN, *Une œuvre retrouvée du Maître des Portraits Princiers*, dans *AHAA*, VIII, 1986, p. 43-58.

(fig. 4), tableau attribué par M.J. Friedländer au Maître de la Madeleine et qui n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie¹².

D'un point de vue général, les visages d'A. de Clèves, de ses acolytes au premier plan de la composition et de Philippe le Beau attablé avec les autres membres de la lignée des Ducs de Bourgogne présentent la morphologie et le regard rêveur typiques aux œuvres du Maître. De surplus, les proportions des personnages comme leurs attitudes, la position des bras, le style des vêtements, le dessin sommaire des mains sont aussi analogues.

Comme nous l'avons souligné en 1986, l'aspect novateur des portraits du Maître réside dans le réalisme de leur représentation qui les distinguent des portraits stylisés de Van der Weyden. Une même attention est portée au rendu individuel des expressions, mais à l'intérieur d'un schéma type de visage. Ce dernier est construit par plans marqués par un nez long et lourd, une bouche large à la lèvre inférieure charnue et de grands yeux aux pupilles rondes et foncées. Le port de la tête, légèrement penchée sur un cou massif aux carnations foncées, souligne le contraste entre le visage aux traits réalistes et le buste de peu de relief qui joue essentiellement un rôle décoratif.

Le modelé des visages, malgré un aspect soigné en surface, est schématisé dans sa structure et répond à des systèmes que l'examen de la technique d'exécution met en évidence. Ainsi le Maître distribue les ombres et les lumières chargées en blanc de plomb de manière identique d'un portrait à l'autre. La lecture du visage de Philippe le Beau en radiographie confirme une fois encore cette observation ; les zones foncées et claires qui modèlent le pourtour des yeux et des arcades soucilières alternent par plages nettement délimitées, comme dans les portraits d'attribution reconnue d'*Englebert de Nassau*, du *Jeune Homme de la Famille Fonseca* et de *Jean Bossaert*¹³.

Le *Portrait de Philippe le Beau*, dans le *Volet des Noces* (fig. 3), tout en répondant dans la construction du modelé aux caractéristiques d'exécution du Maître, est moins serré dans l'écriture que le *Portrait d'Adolphe de Clèves* (fig. 5). Le traitement du visage de ce dernier est par contre d'une qualité tout à fait comparable à celle du *Portrait autonome de Paris* (fig. 4). On observe les mêmes jeux subtils de glacis roses et transparents pour les lèvres, un même cerne de contour brun-clair, mince et d'un tracé modulé, une même fluidité de transition des ombres grises, très légères, aux lumières plus chargées en blanc de plomb et une manière identique de relever d'accents graphiques le volume des cheveux.

Le Maître des Portraits Princiers attache volontairement, selon nous, un soin différent à ces trois portraits. Le schématisme plus accusé du portrait de Philippe le Beau dans les *Noces* et les effets de facture plus sensibles sont certainement à imputer au statut de portrait inclus à un groupe de figures, situé au plan moyen d'une composition faisant elle-même partie d'un retable que

¹² M.J. FRIEDLÄNDER, *ENP*, XII, 1975, p. 15, pl. 22. Dans l'addendum n° 31 le portrait est donné au Maître de la Madeleine et daté des environs de 1490.

¹³ C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, *AHAA*, 1986, p. 52.

Fig. 3.
Maître des Portraits Princiers,
Portrait de Philippe le Beau
dans les *Noces de Cana*.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)



l'on perçoit comme un tout. La position privilégiée d'Adolphe de Clèves et sa fonction de commanditaire de l'œuvre incite par contre le Maître des Portraits Princiers à traiter le personnage de la même façon qu'un portrait autonome. Le petit format de ces œuvres, propre à la production du Maître¹⁴, et leur qualité de portrait isolé drainent en effet l'attention du spectateur sur les détails formels et de facture. Le soin apporté au rendu du *Portrait de Paris* est quant à lui sans doute encore accru par le rang du personnage et par le fait qu'il a probablement été commandité pour célébrer son accession au règne en 1493. On remarquera par ailleurs que dans le même ordre d'idée, les visages des compagnons d'Adolphe de Clèves, à savoir Philippe de Clèves Ravenstein, son fils, et Englebert de Nassau (fig. 6), identifié par analogie avec le *Portrait d'Amsterdam* (fig. 7), présentent des modelés plus contrastés aux formes plus nettement marquées par un cerne foncé et appuyé.

Les variations d'écriture liées à la fonction de l'œuvre, à l'emplacement hiérarchique des personnages dans la composition et à leur rang social sont trop rarement prises en considération par les historiens d'art lorsqu'ils discu-

¹⁴ Les œuvres de base mesurent (Bossaert) 22,5 × 14 cm, (Englebert de Nassau) 33,5 × 24 cm, (Fonseca) 39,7 × 21,8 cm, le *Portrait de Philippe le Beau* (Paris) 27 × 17,5 cm.

Fig. 4.
Maître des Portraits Princiers,
Portrait de Philippe le Beau,
Paris, Musée de la Chasse
et de la Nature.
(Photo Laboratoire de Recherche
des Musées de France / LRMF)



tent d'attribution. Il s'agit pourtant d'une attitude que l'on décèle fréquemment chez les maîtres brabançons qui travaillent à une œuvre collective en atelier et qui, parallèlement, développent une production personnelle.

Revenons maintenant à une comparaison détaillée des deux *Portraits de Philippe le Beau*, l'identification du personnage reposant sur l'iconographie connue du souverain et en particulier sur le portrait qui figure dans le célèbre *Recueil d'Arras*¹⁵.

Dans le *Volet des Noces de Cana* (fig. 3), Philippe le Beau, qui paraît un peu plus jeune que dans le tableau de Paris, est peint assis en bout de table. Il est vêtu d'un manteau rouge pourpre aux effets moirés qui s'ouvre par un large col d'hermine sur une robe en brocart aux motifs de grenade. Il est coiffé d'une barette noire ornée d'un bijou en forme de trèfle auquel est suspendue une perle blanc-gris. Il tient un biscuit entre le pouce et l'index gauche et pose la main droite sur un petit pain.

¹⁵ *Recueil d'Arras*, Ms. 266 conservé à la Bibliothèque municipale d'Arras. Voir L. CAMPBELL, *The Authorship of the Recueil d'Arras*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XL, 1977, p. 301-313.

Fig. 5.
Adolphe de Clèves,
détail des *Noces de Cana.*
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

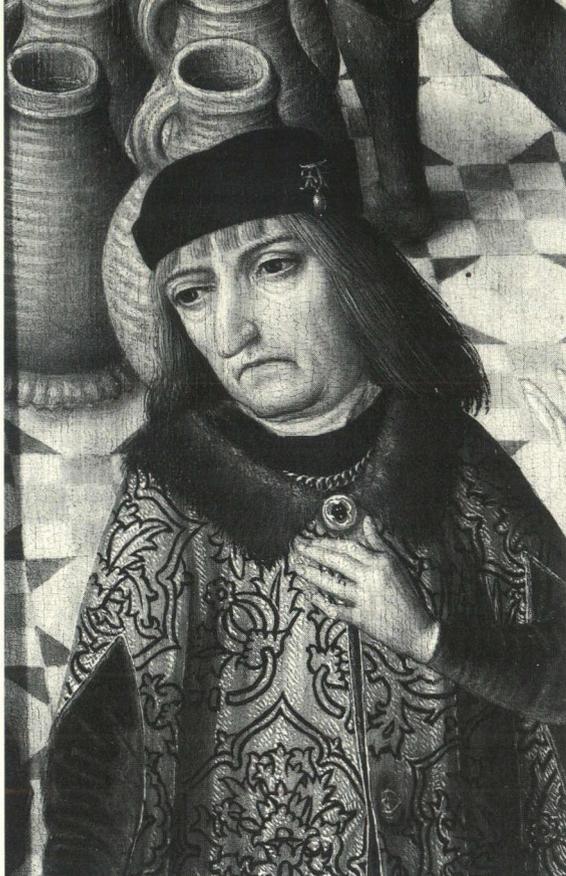


Fig. 6.
Englebert de Nassau,
détail des *Noces de Cana.*
(Copyright A.C.L., Bruxelles)



Dans le *Portrait de Paris* (fig. 4)¹⁶, Philippe le Beau, adolescent, est présenté selon la tradition sévère des fondateurs de la peinture flamande du XV^e siècle et de Roger van der Weyden, à mi-corps et de trois quarts devant un fond neutre (ici de couleur bleu-vert). Il porte des vêtements analogues jusque dans le détail à ceux décrits plus haut, sa coupe de cheveux et leur aspect filandreux sont pareils. Un faucon encapuchonné repose sur sa main droite, tandis qu'il tient une baguette de la gauche¹⁷.

À côté de ces analogies vestimentaires, les deux œuvres dénotent aussi des similitudes stylistiques qui les lient étroitement et qu'elles partagent avec le groupe de portraits autonomes donnés au Maître. Les proportions des visages et de leurs linéaments, la massivité des têtes par rapport à la sveltesse de la silhouette, le peu d'intérêt porté au rendu anatomique, la position « cassée » des bras et des mains aux doigts maladroitement représentés sont autant de traits communs, signature implicite de ce peintre, qui évoquent le plus directe-

¹⁶ Chêne, 27 × 17,5 cm. Paris, Musée de la Chasse et de la Nature (prêt du Musée du Louvre - Inv. : RF 1969-18). Tableau attribué par M.J. Friedländer au Maître de la Madeleine et mentionné comme tel dans le catalogue de vente de la *collection Turod Wilckinson, tableaux de Maîtres anciens*, Paris, Hôtel Drouot, juillet 1969, n° 76.

¹⁷ Cette œuvre, contrairement à ce que nous avons écrit dans les *AHAA*, 1986, p. 46, note 5, ne provient pas de la collection Montferrand. Le portrait de cette collection attribué, à tort, au Maître de la Madeleine par J. MAQUET-TOMBU, *Le Maître de la légende de Marie Madeleine*, dans *la Gazette des Beaux-Arts*, 1929, II, p. 281 et par P. WESHER, *Das höfische Bildnis von Philipp dem Guten bis zu Karl V*, dans *Pantheon*, XXVIII, München, 1941, II, p. 275 et par M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, XII, p. 15 est une copie libre et de moindre qualité du très beau tableau du Musée de la Chasse et non pris en considération par ces mêmes auteurs.



Fig. 7.
Maître des Portraits Princiers,
Portraits d'Englebert de Nassau,
Amsterdam, Rijksmuseum.
(Photo du Musée)



Fig. 8a. *Philippe le Beau*, détail en radiographie des *Noces de Cana*. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

Fig. 8b. *Portrait de Philippe le Beau* en radiographie, Paris, Musée de la Chasse et de la Nature. (Photo LRMF)

ment le *Portrait d'un Jeune Homme de la Famille des Fonseca*. Le faucon et le collier de la Toison d'Or du *Portrait de Paris* (fig. 4), quant à eux, se retrouvent identiques dans le *Portrait d'Englebert de Nassau* (fig. 6).

À toutes ces caractéristiques stylistiques s'ajoutent encore les particularités d'exécution, celles des brocarts et celles révélées par la lecture comparée des radiographies et des photographies dans l'infrarouge.

L'exécution schématique des brocarts et l'imitation du moirage des étoffes par un jeu de saturation des glacis qui engendre des taches foncées marquées par le mouvement du pinceau sont aussi propres aux recherches d'effets décoratifs de surface du Maître.

Pour les brocarts, il applique une technique très développée dans les œuvres des peintres brabançons de la fin du XV^e siècle : superposer les motifs en aplat et les fils or à un ton de fond opaque où se juxtaposent zones claires et foncées. Toutefois, son écriture se distingue aisément de celle de ses contemporains tels le Maître de la légende de la Madeleine et le Maître de la légende de Sainte-Catherine. Un trait mince et précis met en place les contours des motifs qui sont ensuite parsemés de petites touches graphiques de couleur rose ou jaune, d'aspect pelucheux et de reliefs variés. Le soin apporté à l'exécution varie d'un personnage à l'autre, comme pour les modelés des visages. Ainsi un même décalage se marque entre le rendu très serré de la robe de Philippe le Beau dans

Fig. 8c.
Maître des Portraits Princiers,
Portrait de Jean Bossaert
en radiographie.
(Photo Speltdoorn)



le *Portrait de Paris* et celui plus rapide du *Volet des Nocés*, tandis que le manteau d'Adolphe de Clèves (fig. 5) est traité plus rigoureusement que les vêtements de ses compagnons.

L'image radiographique (fig. 8a-b), décrite ci-avant, des deux *portraits de Philippe le Beau*, est analogue à celle des autres portraits reconnus du Maître (fig. 8c).

La photographie dans l'infrarouge montre un simple dessin de mise en place des contours, exécuté au pinceau d'un trait assez large et appuyé qui cerne les formes du visage, des vêtements et des mains — dans le *Portrait de Paris*, le dessin est très apparent à l'œil nu par suite de la perte du pouvoir couvrant de la couche picturale. Ce dessin n'est pas réalisé, comme on aurait pu le penser, avec un moyen mécanique de reproduction (calque ou poncif) mais bien à main levée. Il est toutefois d'une facture appliquée qui suggère le recours à un modèle. Ce dernier n'est dans aucun cas le portrait figurant dans le *Recueil d'Arras*¹⁸ car non seulement les mesures sont différentes mais aussi les proportions relatives de la figure et l'apparence de plusieurs détails.

¹⁸ Dans C. PÉRIER-D'ETEREN, *Dessin au poncif et dessin perforé — leur utilisation dans les anciens Pays-Bas au XV^e siècle*, Bull. IRPA, t. XIX, 1982/83, p. 89-90, nous émettions l'hypothèse que les copies de dessins de portraits réalisés dans les années 1565-1574 par l'héraldiste J. De Boucq et formant le *Recueil d'Arras* (voir note 15), auraient été exécutées à l'aide de dessins perforés préexistants, probablement utilisés dans plusieurs ateliers flamands des XV^e et XVI^e siècles, avant de servir à constituer la collection de dessins au poncif de cet ouvrage. En effet, en dehors de la facture homogène propre à De Boucq, nous reconnaissons au moins quatre styles différents de dessin dont des portraits du XV^e siècle et d'autres de la fin de ce siècle, qui évoquent si directement la peinture des grands Primitifs et de petits maîtres flamands qu'ils nous semblaient à l'évidence exécutés d'après des dessins perforés autographes conservés comme modèles dans les ateliers. Parmi eux les Portraits d'A. de Clèves (fol. 86) et de Ph. le Beau (fol. 57) si proches des portraits peints du maître des Portraits Princiers.

Un dessin linéaire analogue apparaît dans les vêtements, par exemple dans la robe de l'épouse et dans le manteau rouge du personnage situé à droite d'Adolphe de Clèves et identifié à son fils Philippe de Clèves¹⁹. Il est complété par quelques hachures parallèles qui situent les ombres mais sans en préciser le modelé. Son écriture s'apparente directement à celle du *Portrait de Jean Bossaert*²⁰. Par ailleurs, un repentir s'observe dans la main, la position d'un doigt ayant été changée, type de modification de détail fréquent dans la peinture narrative de l'époque. La radiographie, enfin, révèle un dessin gravé pour marquer les contours de la table et des carrelages.

D'un point de vue plus général, on observera encore la précision apportée aux détails des formes et des textures et leur exécution soignée, révélée aussi par la netteté de l'image radiographique, ainsi que le souci du décoratif qui sont caractéristiques de la manière du Maître et dénotent, selon nous, sa double formation de peintre et d'enlumineur. Par ailleurs, l'idée de fermer la scène dans sa partie supérieure par une architecture (fig. 2) — décorée de niches, de médaillons et de consoles sculptées, chargés d'allusions symboliques²¹ — évoque le goût du peintre pour une composition richement «encadrée», le cadre doré et orné de motifs variés faisant partie intégrante de ses portraits autonomes²².

Enfin, les partisans d'une collaboration entre les Maîtres de la légende de Sainte Catherine et des Portraits Princiers, non seulement pour le panneau central mais aussi pour le *Volet des Noces*²³, reconnaissent, entre autres, la main du premier dans le groupe d'apôtres entourant le Christ et la Vierge (fig. 9a). Pour nous, la morphologie variée des visages et de leurs traits — yeux petits et bien dessinés, nez au bout épais, oreilles rarement représentées — ne rappellent en rien les visages stéréotypés aux yeux allongés en forme d'amande, au long nez droit et aux oreilles grandes et haut placées, si caractéristiques de ce successeur de Van der Weyden (fig. 9b), mais bien au contraire le style des visages peints par le Maître des Portraits Princiers.

Des identifications de plusieurs dignitaires de cour ou personnages illustres représentés dans le retable ont, entre autres, été proposées par Max Friedländer en 1926²⁴, Seymour de Ricci en 1971²⁵ et Jean Rivière en 1987²⁶. Parmi elles, celles d'A. de Clèves, figurant à l'avant-plan des *Noces*, et en qui Friedländer voit le donateur du triptyque, mort en 1492, ce qui lui permet de situer l'exécution de l'œuvre avant cette date. Ursula Hoff, par contre, rejette

¹⁹ J. RIVIÈRE, *op. cit.*, vol. I, p. 119-120.

²⁰ Voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, AHAA, VIII, 1986, p. 50.

²¹ Pour le détail des scènes iconographiques, voir *Corpus Melbourne, op. cit.*, p. 6.

²² C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, AHAA, VIII, 1986, p. 54.

²³ J. RIVIÈRE, *op. cit.*, vol. I, p. 218. Pour l'auteur, seuls les visages des portraits seraient peints par le Maître des Portraits Princiers.

²⁴ M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, note 3.

²⁵ S. DE RICCI, *op. cit.*, note 2.

²⁶ J. RIVIÈRE, *op. cit.*, note 3.



Fig. 9a. Maître des Portraits Princiers, *Apôtre entourant le Christ et la Vierge*, détail du volet des *Noces de Cana*. (Photo National Gallery of Victoria)



Fig. 9b. Maître de la Légende de Sainte Catherine, *Multiplications des pains et des poissons*, détail du panneau central du triptyque des *Miracles du Christ*. (Photo National Gallery of Victoria)

la thèse de l'érudit allemand²⁷. Elle considère l'attitude d'A. de Clèves comme non conforme à celle, généralement recueillie, d'un donateur. Elle ne comprend pas non plus pourquoi, alors qu'il occupe une position hiérarchique clé, le Prince ne porte pas le collier de la Toison d'Or qu'il a reçu en 1456 mais un simple substitut sous forme d'une chaîne exécutée sommairement. Elle ne s'appuie donc pas sur l'année de la mort d'A. de Clèves pour dater le retable et le place plutôt vers 1500 pour des raisons iconographiques, stylistiques, de mode vestimentaire et de typologie de la caisse²⁸.

Il n'est pas dans notre intention de rediscuter ici toutes les identifications proposées mais seulement de retenir celle de Ph. le Beau, d'A. de Clèves et d'E. de Nassau pour voir si le contexte historique peut nous aider à dater plus précisément le *Volet des Nocés*.

Philippe le Beau naît en 1478 et devient souverain des Pays-Bas en 1482. Il est élu chevalier de l'Ordre de la Toison d'Or en 1481, à Bois-le-Duc et prend ses fonctions de souverain de l'Ordre en 1491 lors du 15^e chapitre de l'Ordre réuni à Malines. Il a alors 13 ans, âge que semblent confirmer les traits qu'il présente dans le volet, comme le soulignait déjà Seymour de Ricci. En 1495, il se fiance à Jeanne d'Aragon, or celle-ci ne figure pas à ses côtés dans la scène des *Nocés*. Ces données biographiques permettent donc de situer l'exécution du *Volet* entre 1482 et 1495 et plus précisément entre 1491, si on accepte l'âge donné à Philippe le Beau, et 1492, année de la mort d'A. de Clèves. La fourchette chronologique large correspond à celle que nous proposons pour les trois portraits de base et elle est encore confortée par la date de 1487 donnée au *Portrait autonome d'Englebert de Nassau* qui semble avoir dans les *Nocés* un âge très proche (fig. 7-6).

Enfin, on peut se demander, à la suite des auteurs antérieurs, si ce volet est contemporain du panneau central ou postérieur? Nous opterons pour la deuxième solution, nous appuyant sur la thèse de Jean Rivière pour qui l'œuvre serait passée de la branche aînée à la branche cadette de la famille de Clèves qui la fit compléter. Il situe ainsi, rappelons-le, le *Miracle de la Multiplication des Pains* vers 1477 et la réalisation des *Nocés* vers 1485-86, datation, nous semble-t-il, un peu précoce au vu du portrait de Philippe le Beau²⁹.

A. de Clèves entretenait par sa mère Marie de Bourgogne, fille cadette de Jean sans Peur, un lien de parenté direct avec la famille de Bourgogne. Grand Prince d'Empire et Gouverneur des Pays-Bas, il était par ailleurs tuteur du jeune duc depuis 1485. Deux raisons suffisantes, nous semble-t-il, pour qu'il ait été le commanditaire d'une œuvre représentant dans une même composition qua-

²⁷ U. HOFF et M. DAVIES, *op. cit.*, note 1, p. 22.

²⁸ Voir *Corpus Melbourne*, *op. cit.*, p. 12.

²⁹ Considérer, comme le suggère J. RIVIÈRE, *op. cit.*, II, p. 120, que le *Volet des Nocés* ait été peint à ces dates, avant que Philippe de Clèves ne s'oppose à Maximilien et Englebert de Nassau, ne semble pas possible vu l'âge apparent de Philippe le Beau qui n'aurait eu que 6 ans en 1486!

tre générations successives de la Maison de Bourgogne³⁰ ; celle de Philippe le Bon, de Charles de Téméraire, de Maximilien d'Autriche et de Philippe le Beau. Ce dernier, assis en bout de table, est le plus près d'A. de Clèves qui semble désirer se faire reconnaître puisqu'il est coiffé d'une barette portant l'initiale A de son prénom tracée en caractère d'or et qu'au plan moyen le serviteur versant de l'eau dans les jarres porte sur le liseré de sa tunique une inscription qui évoquerait le nom de la famille Ravenstein (AIVERSTEN.S - RIVERZEN.S)³¹. De surplus, ses compagnons Philippe de Clèves et Englebert de Nassau appartiennent à l'aristocratie flamande gouvernant les Pays-Bas, ce que le donateur désirait peut-être aussi, comme nous allons le voir, mettre en exergue — d'où leur situation privilégiée dans la composition.

Une anomalie qui a retenu l'attention de tous les historiens d'art³² mérite d'être soulignée. Philippe le Beau, Adolphe de Clèves et Englebert de Nassau sont peints avec une simple chaîne d'or sans toison alors qu'ils ont été élus Chevalier de l'Ordre en 1481, 1456 et 1473 et que le maître des Portraits Princiers est parfaitement capable de représenter un collier conforme avec briquet stylisé encadrant des pierres à feu d'où partent les étincelles et une Toison pendante³³ tel qu'il l'a peint dans les portraits autonomes de Philippe le Beau et d'Englebert de Nassau (fig. 4-7).

D'après les renseignements qui nous ont été aimablement fournis par la Baronne Françoise de Gruben³⁴ une telle situation n'est pas envisageable, les statuts de l'Ordre stipulant qu'un Chevalier de l'Ordre de la Toison d'Or doit porter en permanence son collier.

L'examen attentif de l'effigie de Philippe le Beau en radiographie apporte un élément inédit à la discussion. La Toison *était* initialement suspendue au collier porté par ce dernier. On reconnaît clairement sa forme arrondie et le maillon de chaîne qui l'accrochait, visibles car modelés avec du blanc de plomb. Elle a donc été supprimée durant une deuxième phase d'exécution.

Ne faudrait-il pas dès lors voir dans cette modification et dans l'absence de collier pour le donateur et son compagnon (il n'existe malheureusement pas de radiographie des trois personnages de l'avant-plan qui permettrait de vérifier si, originellement, l'artiste avait aussi prévu de les peindre avec un collier de la Toison d'Or conforme), une motivation politique ou symbolique qui nous échappent et qui justifierait cette dérogation délibérée au statut de l'Ordre?

³⁰ J. RIVIÈRE, *op. cit.*, II, p. 120 reconnaît aussi Adolphe de Clèves comme commanditaire du volet. Il y voit même, plus précisément, le prince représenté comme maître de cérémonie du mariage souhaité de son fils avec Françoise de Luxembourg.

³¹ Voir U. HOFF, *op. cit.*, p. 15. Cette même initiale A apparaît sur la cape d'A. de Clèves dans le portrait autonome conservé à Berlin. Voir R. GROSSHANS, *Zwei Bildnisse Adolfs von Cleve und der Mark, Herrn zu Ravenstein und Wynnendael (1425-1492)*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. XXII, 1972, p. 9.

³² Voir U. HOFF, *op. cit.*, p. 22.

³³ Nous reprenons les termes de la description du collier au catalogue de l'exposition : *La Toison d'Or*, Bruges, 1962, p. 24-25.

³⁴ Lettre du 5 mai 1990.

Qu'il nous soit permis ici de formuler une hypothèse. En 1491, au Chapitre de Malines, ses pairs proposent d'exclure de l'Ordre de la Toison d'Or Adolphe de Clèves soupçonné d'entretenir des relations avec les opposants flamands à l'Empereur Maximilien d'Autriche. Ne serait-ce pas suite à cette menace que le donateur décide de ne pas faire arborer le collier de la Toison d'Or, manière implicite pour ces gouvernants des Pays-Bas et hauts dignitaires de la cour de Bourgogne d'affirmer leur autonomie envers un souverain ressenti comme un étranger ? Et si Philippe le Beau apparaît comme seul représentant de la dynastie des ducs de Bourgogne à ne pas porter le collier, ne serait-ce pas aussi une manière symbolique de l'associer à ce mouvement d'idée « nationaliste » ? Remarquons de surplus qu'il est assis exactement dans l'axe d'Adolphe de Clèves et regarde dans sa direction à la différence de Maximilien qui, le seul d'ailleurs parmi les convives, fixe le groupe entourant le Christ.

Nous livrons à la perspicacité des historiens et historiens de l'art cette découverte, donnée objective nouvelle qui devrait forcer à revoir les thèses émises jusqu'ici.

En conclusion, l'ensemble de la composition du *Volet des Noces de Cana* peut être ajouté dans sa totalité et sans plus d'hésitations, au catalogue des œuvres autographes du Maître des Portraits Princiers par son style et sa technique mais aussi par l'identité des personnages figurés avec leur représentation dans les portraits autonomes reconnus. Englebert de Nassau, Adolphe de Clèves et Philippe le Beau inclus ici à une scène de *miracle alimentaire* du Christ, seront aussi portraturés seuls par le même artiste, ce qui dénote l'importance accordée au genre du portrait de cour en cette fin du XV^e siècle.

Les analogies décrites entre le portrait de Philippe le Beau dans le *Volet des Noces*, les quatre portraits autographes et celui de *Philippe le Beau* conservé à Paris autorisent à donner à son tour et définitivement cette très belle œuvre au Maître des Portraits Princiers et à situer son exécution vers 1493. Son état de conservation encore meilleur que celui du *Portrait de Jan Bossaert* nous invite même à la prendre comme une nouvelle référence obligée pour toute attribution future³⁵.

Dans l'état actuel des connaissances, nous ne sommes toujours pas à même de proposer une identification certaine du Maître. La dernière hypothèse émise tend à reconnaître Jan van Coninxloo Schernier dans ce portraitiste de l'aristocratie³⁶.

Mais si cette question reste ouverte par carence de preuve archivistique, les controverses relatives aux attributions d'œuvres au Maître de la Madeleine ou

³⁵ C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, 1986, p. 56.

³⁶ J. RIVIÈRE, *Réévaluation du mécénat de Philippe le Beau et de Marguerite d'Autriche en matière de peinture*, dans *Activités et pouvoirs dans les États des ducs de Bourgogne et de Habsbourg et les régions voisines* (Publication du Centre européen d'études bourguignonnes - XIV^e-XVI^e s.), 1985, n° 25, p. 114.

au Maître des Portraits Princiers doivent prendre fin, le style du premier par sa lourdeur, encore accentuée par des modelés plus opaques et la morphologie très typée des personnages, se démarque en effet clairement du style plus raffiné au modelé plus soigné du Maître des Portraits Princiers.

Par la diversité des intervenants, le *Triptyque de Melbourne* constitue, sans conteste, un des exemples les plus représentatifs des tendances stylistiques qui se côtoient à la fin du XV^e siècle au sein de l'école bruxelloise de peinture. Nous voyons aujourd'hui dans les faces du retable l'œuvre de trois peintres bruxellois qui ont travaillé dans l'atelier de R. van der Weyden et en ont prolongé l'activité après sa mort³⁷ : le Maître des Portraits Princiers, le Maître de la légende de Sainte Catherine et le Maître de la légende de Sainte Barbe à qui nous donnons, sans vouloir anticiper sur la matière que nous développerons ultérieurement, le volet de la *Résurrection de Lazare*³⁸.

³⁷ La présence de portraits historiques dans le panneau de la *Multiplication des Pains* et le *Volet des Noces de Cana* montre que les peintres disposaient de modèles. Comme plusieurs de ceux-ci évoquent des portraits attribués à Van der Weyden, il est probable que ces peintres avaient accès au fonds d'atelier du maître, repris d'ailleurs à sa mort par son fils Pierre alias le Maître de la légende de Sainte Catherine.

³⁸ C. PÉRIER-D'ETEREN, *Le Retable du Martyre des Saints Crépin et Crépinien et le Maître de la légende de Sainte Barbe*, dans *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Miscellanea Henri Pauwels, 1989-1991/1-3, p. 157-173.

LA RETIRATA DE LA VILLA MONDRAGONE À FRASCATI

CATHERINE STEFFENS

En amont de Frascati, petit village situé à une trentaine de kilomètres de Rome, se dresse la villa Mondragone.

Édifiée en 1573-1574¹, elle appartenait à un ami du pape Grégoire XIII, le cardinal d'origine allemande Marco Sittico Altemps. Ce dernier, dont la mère était une Médicis, avait combattu dans sa jeunesse contre Sienne et contre les Turcs en Hongrie². Il embrassa ensuite une carrière ecclésiastique. De ses amours avec une jeune génoise naquirent un fils et une fille. C'est à l'occasion du mariage de son fils — Roberto — avec Cornelia Orsini en 1576³ que le cardinal fit construire, au sud des jardins de Mondragone, une petite villa baptisée « Retirata » qui fut rapidement décorée de fresques.

La Retirata a été rattachée au corps central de Mondragone par une « galerie » dès 1614. En effet, voulant rivaliser avec la villa des Aldobrandini, les Borghèse, qui avaient acheté le domaine à l'héritier de Marco Sittico Altemps⁴, le transformèrent en un énorme quadrilatère et y ajoutèrent un nymphée, un portique, des tourelles, etc.

Néanmoins, la villa perdit peu à peu de son prestige pour devenir totalement inhabitée au XVIII^e siècle. Elle subit, en outre, les dommages d'un trem-

¹ O. RAGGI, *I colli albani en tuscolani descritti ed illustrati da Oreste Raggi*, Rome, 1879, p. 422.

² B. ULIANICH, *Altemps, Marco Sittico*, dans *Dizionario Biografico degli italiani*, Rome, 1960, vol. II, p. 551.

³ F. GROSSI-GONDI, *Le ville tuscolane nell'epoca classica e dopo il Rinascimento. La villa dei Quintili e la villa Mondragone*, Rome, 1901, p. 67. Roberto était alors âgé de 10 ans.

⁴ Marco Sittico Altemps avait perdu son fils Roberto en 1586. Le cardinal mourut en 1595 en léguant son domaine à son petit-fils Gian Angelo. Voir F. GROSSI-GONDI, *op. cit.*, Rome, 1901, pp. 87 et 91.

blement de terre (1808) et l'occupation des soldats autrichiens (1821). Elle fut restaurée à trois reprises puis occupée par un collège de pères jésuites et à nouveau restaurée vers 1929 par l'architecte Clément Busiri Vici⁵.

Actuellement, la villa appartient à l'université de Rome qui y a entrepris une importante campagne de réaménagement en vue d'en faire le siège de congrès scientifiques.

Lorsqu'on s'aventure dans les longs couloirs jonchés de débris de la villa Mondragone, on peut découvrir, sur trois plafonds légèrement voûtés de l'ancienne *Retirata*, des fresques profondément originales et pourtant presque inconnues et anonymes. Chaque plafond est décoré selon le même schéma global : une grande scène centrale est encadrée par quatre autres scènes et le tout est entouré de grotesques. Ceux-ci sont regroupés dans les angles pour former des compositions pyramidales relativement chargées. Dès l'abord, ces fresques intriguent le spectateur par l'effet extrêmement différent que produit chaque plafond, par le répertoire iconographique et décoratif très varié, enfin par l'originalité du style et de la touche. Nous ne pensons pourtant pas qu'elles soient le travail d'un groupe d'artistes. En effet, un regard plus attentif posé sur chaque détail permet de se rendre compte que si l'impression générale est variable, le style, lui, reste toujours semblable à lui-même. En outre, la présence d'un seul artiste dans les archives *Altemps* permet de penser qu'il ne s'agit pas ici d'une œuvre collective.

De nombreuses hypothèses ont circulé au sujet des fresques de la *Retirata*. Certains points concernant l'iconographie ont été étudiés, d'autres négligés, par Grossi-Gondi⁶; nous allons donc tenter une mise au point iconographique avant d'analyser les attributions à C. de Witt par Grossi-Gondi, à C. Van Mander par Vaes⁷ et à G. Heuvick par Saporì⁸.

Au centre de la première salle — ou **Salle de Ganymède** — on peut voir le *Rapt de Ganymède*⁹. D'un côté a été représenté, selon nous, un épisode de la légende de Diane et Actéon et, de l'autre, un extrait de l'histoire de Cyparissos (fig. 1). Sur les « petits côtés » l'artiste a brossé un pont foudroyé dont la signification reste obscure mais qui semble bien illustrer une devise de la famille *Altemps*. Dans les angles, nous avons pu reconnaître les allégories des quatre saisons qui forment la base d'une véritable pyramide de grotesques. Dans cette salle, les grotesques sont encore agencés de manière très symétrique et très calme en laissant une place importante au ton blanc de l'« intonaco ». Parmi eux figurent, ci et là, les blasons des familles *Altemps* et *Orsini*. La salle de Ganymède

⁵ L. TARDITI, *Villa Mondragone*, dans le catalogue de l'exposition *Ville e Paese*, Rome, 1980, pp. 112 et 113.

⁶ F. GROSSI-GONDI, *op. cit.*, Rome, 1901, p. 73.

⁷ Mgr. VAES, *Le séjour de Carel Van Mander en Italie 1573-1577*, dans *Hommages à Don Ursmer Berlière*, Bruxelles, 1931, p. 237.

⁸ G. SAPORI, *Van Mander e compagni in Umbria*, dans *Paragone*, n° 21, Florence, 1990, p. 39, note 13.

⁹ Nous avons donné des noms aux salles pour plus de facilité. Cette scène a déjà été identifiée par F. GROSSI-GONDI, *op. cit.*, Rome, 1901, p. 67.



Fig. 1. Retirata, Salle de Ganymède, scène de Cyparissos (cliché de l'auteur).

révèle déjà la diversité du talent du peintre. En effet, sa facture peut être picturale, rapide, frémissante dans les paysages et les animaux, plastique et massive dans les personnages en trompe-l'œil, et graphique dans la multitude de rubans, de volutes et de « cuirs ».

La deuxième salle — ou **Salle de Phaéton** — présente au centre *la Chute de Phaéton*¹⁰ flanquée, de chaque côté, de scènes inspirées du chant XXV de l'*Orlando Furioso*¹¹ (fig. 2 et 5). Au-dessus de chaque épisode du poème de l'Arioste¹², ainsi que dans les angles de cette salle, l'artiste a représenté des scènes mythologiques dans une conque ou sous une treille¹³. Nous pensons pouvoir y reconnaître *Phaéton sur le char du Soleil* avec ses coursiers fougueux, *Pyrame et Thisbé* (fig. 9), *Mercure brandissant la tête d'Argus entouré du paon et d'Io*, enfin *Junon sur son paon entre Zeus et Io* (fig. 2). Deux femmes flanquent chaque scène de l'*Orlando Furioso* : Proserpine, Vénus, Lédä, une allégorie du Temps (?), de la Chasteté et de la Paix (?).

Dans les angles, les scènes mythologiques se présentent dans des médaillons ovales et sont comme soutenues par deux figures en trompe-l'œil : *la poursuite d'Amphitrite par Neptune* (fig. 7) est soutenue par les mêmes personnages

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, ed. Garzanti, Milan, 1974 et 1982. La Rencontre de Fiorispina et Bradamante (XXV, 27 et 28), p. 681. Bradamante et Fiordispina au Château (XXV, 45, 46, 60, 61 et 64), p. 685 et 686. Ricciardetto et Fiordispina à la Cour (XXV, 55 et 56), p. 688. La Libération de Ricciardetto (XXV, 19), p. 679.

¹³ Ces scènes n'avaient pas été analysées par Grossi-Gondi.

accompagnés de Cupidon, *les Héliades* par Mercure et Clymène, *Phaéton sur son char face au Soleil* par Atalante et Méléagre et enfin *Mercure endormant Argus au son de sa flûte* par Roberto et Cornelia (ces deux personnages ne sont pas issus de la mythologie et la femme porte sur les genoux un petit chien. Il pourrait donc s'agir du jeune couple pour lequel la villa fut construite).

Dans cette salle, l'impression de foisonnement l'emporte sur la clarté; l'ordonnance paisible de la première pièce n'est plus qu'un souvenir. L'artiste, au moyen de trompe-l'œil, de grotesques plus abondants et de «cuirs» qu'il transforme en véritables armatures métalliques, a donné à cette salle un mouvement et une variété extraordinaires tout en restant à la fois pictural dans les scènes de l'Orlando Furioso, plastique dans les personnages en trompe-l'œil et graphique dans les ornements. Il s'agit sans doute de l'œuvre la plus personnelle de ce peintre.

L'iconographie des scènes de la troisième salle — ou **Salle des Vertus**¹⁴ — demeure obscure; Grossi-Gondi pense qu'il s'agirait de «fatti storici»¹⁵ de la famille Altemps. Une scène de bataille entre des Espagnols et des hommes portant des turbans (des Turcs?) pourrait effectivement rappeler la jeunesse de Marco Sittico Altemps¹⁶. Une autre hypothèse consisterait à rapprocher cette représentation de la bataille de Lépante (1571), ce qui permettrait alors d'interpréter également la scène du *Retour du Héros* (fig. 3) comme le retour du vainqueur de la bataille: Don Juan d'Autriche. Mais ce ne sont là que des suppositions et la troisième scène qui se passe devant un grand palais reste encore énigmatique.

La quatrième semble représenter un fait mythologique sans rapport avec les autres scènes de la salle: le *Sacrifice d'Iphigénie*. Il convient d'adopter une certaine prudence vis-à-vis de ces hypothèses, d'autant que la scène centrale, qui aurait peut-être pu nous éclairer sur la signification de toute la salle, est perdue.

Dans cette troisième salle, des allégories des vertus flanquent chaque scène, la Charité (fig. 3), la Justice (fig. 3), la Force, la Prudence, la Tempérance, la Foi, l'Espérance et la Paix (?)¹⁷.

Ici, les grotesques se sont à nouveau assagis et sont devenus de véritables natures mortes faites d'instruments de musique, d'armures ou de végétaux en tous genres. L'artiste s'est tant attaché à les rendre avec exactitude qu'il est aisé de reconnaître ci et là une busine, un buccin, un luth ou une trompette de ménestrel.

¹⁴ L'iconographie de cette salle étant énigmatique, nous lui avons donné un nom en rapport avec le seul élément certain de l'iconographie: la représentation allégorique de huit Vertus.

¹⁵ F. GROSSI-GONDI, *op. cit.*, Rome, 1901, p. 72.

¹⁶ Celui-ci se serait battu en Hongrie contre les Turcs avant de devenir cardinal. Voir B. ULIANICH, *op. cit.*, Rome, 1960, vol. II, p. 551.

¹⁷ Cette identification est incertaine: La Vertu porte un agneau sur les genoux et un rameau d'olivier dans la main droite. D'une part, l'agneau est attribut de la Patience mais aussi de la Douceur, de l'Innocence et de l'Humilité. De l'autre, la Paix est souvent représentée avec une branche d'olivier mais son second attribut est alors une corne d'abondance; il est donc difficile de trancher pour l'une ou l'autre allégorie.

Deux petites scènes fort endommagées (les trois Grâces et un sacrifice... ?), placées au-dessus du *Sacrifice* et de la *Bataille*, restent également énigmatiques à cause de leur mauvais état de conservation.

Nous l'avons vu, l'iconographie de la *Retirata* ne semble pas suivre un programme défini. Des scènes de l'*Orlando Furioso* côtoient des épisodes mythologiques (ayant en outre très peu de liens entre eux) tandis que la signification des scènes de la troisième salle reste obscure.

Si l'iconographie a été très peu étudiée jusqu'ici, le style, lui, a toujours été négligé. On comprend dès lors que les nombreuses attributions qui en ont découlé doivent être revues.

Le manque d'intérêt pour les fresques de la *Retirata* est sans doute dû au peu de documents existant à leur sujet. Le livre des comptes de la villa Mondragone mentionne bien un *pittore todesco* de 1576 à 1578 mais ne précise rien à son sujet¹⁸. Plusieurs auteurs les ont en effet attribuées à un peintre *straniero* : Seghetti¹⁹ parle de «*eccellenti pitture di un valente artista straniero della fine del XVI^{mo} secolo, il cui nome è forse quello del fiammingo Cornelio de Vitte*» ; Raggi²⁰ mentionne, lui, des «*pitture della scuola degli Zuccari*» ; un rapprochement astucieux quand on sait que les Zuccari aimaient s'entourer d'artistes étrangers.

Grossi-Gondi, l'auteur de l'ouvrage le plus complet sur la villa Mondragone, qui donne des extraits des archives Altemps, met lui aussi l'accent sur la nationalité flamande (et non allemande) du peintre de la *Retirata*. Il considère que le *pittore Cornelio fiammingo* — qui serait, d'après lui, Cornelis de Witt — mentionné dans les archives de la villa Tuscolana²¹ pourrait être le peintre de la *Retirata*. Malheureusement, aucune œuvre du *pittore Cornelio* n'a subsisté, il est donc impossible de comparer son style à celui du peintre de la *Retirata*. De plus, une similitude de nationalité entre les deux peintres nous semble une maigre base pour une hypothèse.

De son côté, Laura Tarditi, dans un article plus récent sur la villa Mondragone²², reprend cette proposition en insistant sur le fait que Cornelis de Witt aurait pu suivre son frère Candido à Rome (celui-ci travaillait aux côtés

¹⁸ Le *pittore todesco* apparaît en mars 1576 (2,32 1/2 scudi), en mai 1576 (la même somme), en juillet 1576 il est payé moins (1,72 scudi 1/2) car la pitance n'est pas comprise, en août 1576 (2,32 scudi), et en septembre, il est payé pour quinze jours de travail. En septembre 1577, un autre comptable (l'écriture de cette page est différente de celle des autres pages) note un paiement de 4,80 scudi à un *pittore fiamingo* cette fois (il s'agit de la seule mention d'un peintre flamand, partout ailleurs, le peintre de la *Retirata* est allemand). Le *pittore todesco* est encore mentionné en novembre 1577 et en novembre 1578.

¹⁹ D. SEGHETTI, *Frascati nella natura, nella storia, nell'arte*, Frascati, 1906, p. 287. Trad. : «*excellentes peintures d'un remarquable artiste étranger de la fin du XVI^e siècle, dont le nom est peut-être celui du flamand Cornelio de Vitte*».

²⁰ O. RAGGI, *op. cit.*, Rome, 1879, p. 427.

²¹ La villa Tuscolana était une possession Altemps située en contre-bas de Mondragone qui a présent disparu. Voir L. TARDITI, *op. cit.*, Rome, 1980, p. 107.

²² L. TARDITI, *op. cit.*, Rome, 1980.



Fig. 2. Retirata, Salle de Phaéon, Bradamante et Fiordispina au Château (cliché de l'auteur).

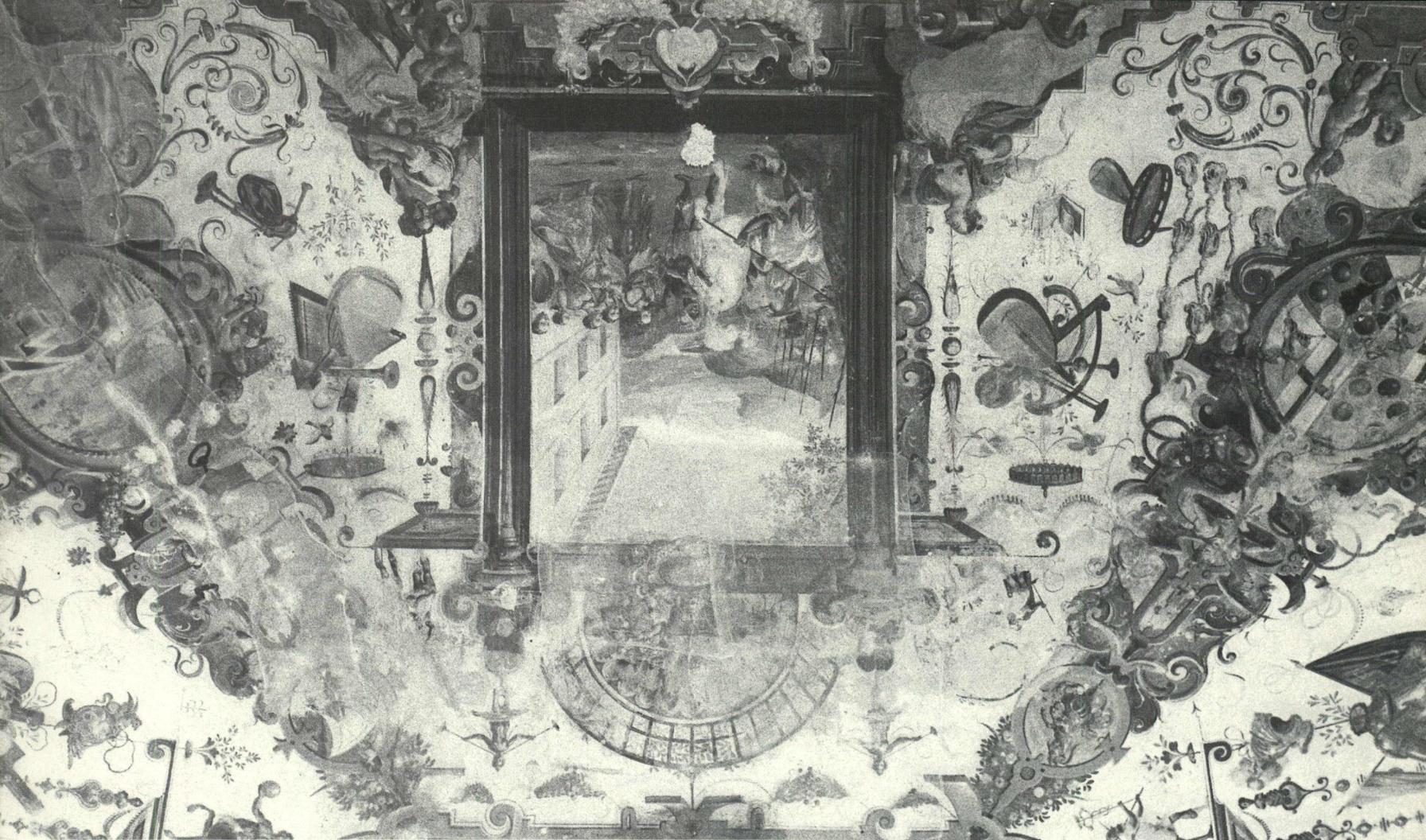


Fig. 3. Retirata, Salle des Vertus, Scène du Retour du Héros (cliché de l'auteur).

de Vasari au Palais de la Chancellerie) et entrer là en contact avec la famille Altemps. De plus, L. Tarditi voit une affinité stylistique entre certains dessins²³ de Pieter de Witt (Candido) et les fresques de la *Retirata* qui paraît peu convaincante. Il est essentiel de reprendre ces données en considérant avant tout le style.

Le trait vif de Candido dessine des drapés aux multiples facettes tandis que ces mêmes drapés sont plus amples, plus simples et souvent un peu maladroits à la *Retirata*. On ne peut faire de rapprochement entre les physionomies des personnages de Candido, aux attitudes très variées, et les personnages-types de la *Retirata* aux muscles gonflés et à l'expression souvent vide. Enfin, le travail de l'artiste de Mondragone, s'il est souvent novateur, s'avère aussi inégal en qualité; certains détails, comme des pieds ou des mains, ne sont pas exempts de maladresses (fig. 3). On peut voir des erreurs de proportions ou des trompe-l'œil mal agencés à la *Retirata* mais jamais dans les dessins de Candido.

Mgr. Vaes²⁴ apporte une nouvelle hypothèse fort intéressante mais qui suit toujours la « piste » d'un peintre flamand : Carel Van Mander. Pour justifier son attribution, l'auteur se base sur la description des fresques réalisées dans la salle de jeux d'un cardinal à Mondragone par un ami du biographe flamand : Matteo da Lecce. Selon Vaes, Van Mander aurait pu participer à la réalisation des fresques à cause de la description détaillée qu'il en fait. Mais celle-ci infirme paradoxalement son hypothèse : « ... *op was veerdich op het nat / en ander versiersels: oock te maecken antijsche vassen / oft vaten / van welke icker ghesien hebbe boven Frascatij, oft Monte Dragone, in een speelhuijs van een Cardinael / versiert van gout, silver / en copier wessende / seer veerdich en cluchtich ghedan / in de maniere van eenen wapen-roos / oft trophoeo...* »²⁵.

Vaes n'a pas tenu compte de la description des décorations en or, argent et cuivre dont parle Van Mander et qui n'existent pas à la *Retirata*. Il n'est donc pas exclu que Carel Van Mander ait effectivement travaillé à Mondragone, mais alors à des fresques — disparues aujourd'hui — qui décoraient sans doute la salle de jeux et qui devaient être ornées d'or, d'argent et de cuivre. D'autre part, les fresques furent réalisées entre 1576 et 1578, alors que Van Mander était parti rejoindre Spranger à Prague dès juin 1577 avant de rentrer à Meulebeke²⁶.

Quoi qu'il en soit, les divergences de style entre le peintre de la *Retirata* et Van Mander prouvent une fois de plus que ce dernier n'est certainement pas l'auteur des fresques.

²³ Voir F. LUGT, *Inventaire général des dessins des écoles du nord*, Musée du Louvre, Paris, 1945 et 1968.

²⁴ Mgr. VAES, *op. cit.*, Bruxelles, 1931, pp. 213 à 241.

²⁵ Carel VAN MANDER, *Het Schilderboek*, Amsterdam, 1618 (Fol. 113) et voir Mgr. VAES, *op. cit.*, Rome, 1931, p. 237. Trad. : « ... il y avait un décor à fresque et d'autres ornements, des vases antiques ou des urnes que j'ai vus en amont de Frascati, à Monte Dragone, dans une salle de jeu d'un cardinal, décorée d'or, d'argent et de cuivre d'une façon habile et amusante à la manière d'une rose de blason ou d'un trophée ».

²⁶ Mgr. VAES, *op. cit.*, 1931, p. 237.

Un élément essentiel de comparaison est la décoration du Palais Spada de Terni réalisée par Van Mander dans les années 1575²⁷.

Si la division du plafond du palais Spada est proche de celle de la Retirata, les grotesques sont bien différents. Ils s'inscrivent dans la tradition des petits motifs épars, fins et légers, suivant parfois une structure en candélabre. L'iconographie est aussi habituelle : baldaquins, masques, bustes ailés, flambeaux et sphinx, tandis que celle des grotesques de la Retirata apparaît plus naturaliste et plus originale. Il n'y a au palais Spada aucune trace des « cuirs » rigides de la Retirata, des femmes robustes, des atlantes musclés et des trompe-l'œil violents. On ne peut voir que quelques « cuirs » très souples autour des cartouches au-dessus des scènes.

La Chute de Phaéton au panneau central du salon du palais Spada est, en outre, bien plus sage et statique que celle de la salle de Phaéton à la Retirata.

Les œuvres de l'historien datant de son retour aux Pays-Bas démontrent elles aussi qu'il ne peut être le peintre de la Retirata : les nus du *Bain en Liberté* (Saint-Pétersbourg/Musée de l'Ermitage) sont minces et élancés, les courbes fluides des corps glissent les unes dans les autres, tandis que les nus de la Retirata, comme la Vénus endormie (fig. 2) de la salle de Phaéton par exemple, sont faits de courbes arrêtées, cassées dans un mouvement beaucoup moins fluide. Les muscles, eux, apparaissent plus gonflés, plus solides que ceux des personnages de Van Mander.

Comment Van Mander serait-il l'auteur des « cuirs métalliques » et des personnages en trompe-l'œil de la Retirata que l'on ne trouve nulle part dans son œuvre ? Les chevaux qui, à Mondragone, sont de véritables prétextes à réaliser des courbes violentes et qui sont parfois massifs, deviennent fins, élancés et même maniérés sous la facture de Van Mander. La manière de représenter les arbres est, elle aussi, très différente : Van Mander détaille ses frondaisons avec minutie et leur donne un caractère tout à fait naturaliste ; quant à l'artiste de la Retirata, il conçoit la végétation de manière globale et la rend presque impressionniste dans ses meilleurs moments, répétitive dans ses moins bons. En outre, Van Mander semble meilleur connaisseur de l'anatomie que le peintre de Mondragone. Les personnages du *Martyre de Sainte Catherine* (Courtrai, église Saint-Martin) paraissent bien plus « naturalistes » que les figures-types de la Retirata.

En conclusion, Van Mander s'inscrit dans la lignée vasarienne du maniérisme alors que notre peintre brise la forme dans un esprit nouveau.

Penchons-nous à présent sur une dernière attribution qui fait de Gaspard Heuvick le peintre de la Retirata²⁸. Né en 1550 en Flandre Orientale, il séjourna à Rome entre 1569 et 1580, c'est-à-dire en même temps que son compatriote Carel Van Mander. Celui-ci nous rapporte qu'avant d'arriver à Rome,

²⁷ Voir à ce sujet E.K.J. REZNICEK, *Karel Van Mander as a Fresco Painter*, dans *Mercury*, Zwolle, 1989 et G. SAPORI, *op. cit.*, Florence, 1990, pp. 10 à 48.

²⁸ G. SAPORI, *op. cit.*, Rome, 1990, p. 39, note 13.

Heuvick avait fait une halte à Mantoue où il eut pour maître Costa, suiveur de Giulio Romano. Après Rome, le peintre d'Audenarde partit pour Bari avant de retourner au pays en 1588. Il s'était à nouveau établi dans les Pouilles depuis vingt-trois ans quand il mourut en 1619.

Deux éléments appuient cette thèse : d'une part l'apprentissage de Heuvick à Mantoue (les fresques de la *Retirata* trahissent en effet une influence flagrante du Palais du Te, surtout dans les trompe-l'œil et dans les grandes figures massives), de l'autre, la présence attestée de Heuvick à Rome au moment de la réalisation des fresques. Malheureusement, l'activité romaine de Heuvick n'est pas connue.

Il ne nous reste donc comme point de comparaison avec la *Retirata* que les tableaux peints par Heuvick dans les Pouilles et en Flandre.

Prenons deux compositions semblables, le *Saint Michel* (Molfetta) de G. Heuvick et la *Chute de Phaéton* (*Retirata*) : au centre de la composition se détache une figure au-dessous de laquelle on peut voir une mêlée de personnages²⁹ en arc de cercle, mais le mouvement est mieux traduit à la *Retirata* que dans le tableau de Heuvick, et ce grâce au trompe-l'œil. Les types physiologiques s'avèrent eux aussi fort différents ; saint Michel est très élancé, la forme s'allonge à l'extrême alors que Zeus et Phaéton sont massifs et robustes. Le contraste entre l'ombre et la lumière qui marque chaque facette du corps de Phaéton s'éloigne du modelé toujours fluide et un peu mou du corps de saint Michel et des autres personnages de Heuvick. On reconnaît aussi bien au peintre d'Audenarde qu'à celui de la *Retirata* des maladresses anatomiques. On peut voir des « femmes élastiques » dans la salle de Phaéton, comme Clymène ou Vénus (fig. 2), mais c'est une « élasticité » bien plus robuste à la *Retirata* que dans le tableau de Heuvick où les figures se montrent effilées et élancées. De plus, une certaine force qui émane du trait énergique avec lequel le peintre de la *Retirata* construit ses héros nous fait oublier ses difficultés en anatomie. L'art de Heuvick ne possède pas cette force ; au contraire, on sent qu'il répète un modèle parfois maladroitement et le plus souvent sans énergie. Ses gaucheries anatomiques apparaissent dès lors au premier plan.

Les deux tableaux du musée d'Audenarde contrastent eux aussi avec les fresques de la *Retirata*. L'*Allégorie de la Justice* de G. Heuvick est statique et rigide alors qu'à la *Retirata* tout semble en mouvement perpétuel. Les putti très mal agencés de l'avant-plan ne peuvent rivaliser avec ceux de la *Retirata*, aux attitudes spontanées, jouant dans les écoinçons des scènes de l'*Orlando Furioso*. Le cerne qui ferme les silhouettes de la *Retirata* a disparu à Audenarde pour faire place à une sorte de contour flou où la matière a perdu toute fluidité. Seul, peut-être, un goût pour les tons changeants se retrouve chez les deux artistes.

²⁹ M.S. CALÒ, *L'attività pugliese di Gaspar Hovic (Heuvick)*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, Rome, 1962, pp. 457 à 479. À la *Retirata*, il s'agit de Phaéton tombant avec ses coursiers. Phaéton regarde le spectateur alors que tous les autres personnages de la *Retirata* ont un regard « intérieur » à l'œuvre. L'artiste aurait-il pu se représenter dans la peau de ce personnage mythologique malchanceux ?

Dans le *Jugement Dernier* de G. Heuvick, la ligne est beaucoup moins tendue qu'à la *Retirata*. Une certaine mollesse caractérise les corps des femmes là où, chez le *pittore todesco*, tout est force et fermeté. Les visages que peint Heuvick sont en outre moins « gonflés » et ne sont pas soulignés d'un cerne foncé comme à la *Retirata*.

Les grotesques étant absents dans l'œuvre de Heuvick, ils ne peuvent donc constituer un point de comparaison entre les fresques de la *Retirata* et les tableaux du peintre d'Audenarde. Par ailleurs, on ne trouve pas non plus, à l'intérieur de l'œuvre de Heuvick, le goût toujours présent à la *Retirata* — même hors des grotesques — pour les enroulements, les courbes, les détails décoratifs...

L'art de Heuvick semble donc plus sage, plus érudit et étudié que celui du peintre de la *Retirata*. L'œuvre de ce dernier a quelque chose d'éclaté, de « baroque », de non conventionnel, digne d'un artiste sinon de génie du moins doué d'une imagination et d'un esprit inventif remarquables, qualités qu'un peintre comme Gaspard Heuvick ne possédait pas.

La personnalité du peintre de la *Retirata* se détache de celle des peintres maniéristes flamands auxquels on a souvent voulu le rattacher. Certains éléments, tels les trompe-l'œil violents, les « cuirs métalliques », les femmes robustes et parfois même lourdaudes, nous amènent à suivre la piste fournie par les archives Altemps, autrement dit, celle d'un peintre allemand. Par ailleurs, deux caractéristiques de son style rappellent la gravure : la manière avec laquelle il cerne chaque forme d'un trait foncé (rose ou brun) et la manière de créer le volume. Celui-ci n'est pas obtenu par un passage subtil de l'ombre à la lumière, mais par adjonction de couleurs sombres au ton blanc de l'« intonaco » pour former les ombres. La technique utilisée ressemble à celle du graveur qui laisse vierges les parties blanches et travaille uniquement les contours ou les ombres. Ces dernières sont, en outre souvent obtenues par une série de hachures parallèles, technique utilisée en gravure.

Il fallait donc, selon nous, rechercher le peintre de la *Retirata* parmi les graveurs allemands de la fin du XVI^e siècle. Après de nombreuses investigations, notre attention a été attirée par les gravures d'un artiste allemand mort à Nuremberg en 1608 : Conrad Hillebrand. Malheureusement, nous ne savons rien de sa vie. Le dictionnaire de Thieme et Becker³⁰ cite cet artiste mais fournit une bibliographie qui concerne uniquement un membre présumé de sa famille ou un homonyme, Friedrich Hillebrand, orfèvre à Nuremberg et mort dans la même ville également en 1608. On lui connaît deux autres homonymes, Lukas et Felix Hillebrand³¹. Si l'on trouve la trace de ces trois Hillebrand dans les registres des mariages, des baptêmes, des achats de terrains, des testaments,

³⁰ U. THIEME et F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1924, vol. XVII, p. 176.

³¹ G.K. NAGLER, *Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneiders, Lithographen...*, Munich, 1838, tome VI, p. 176 et voir F.W. HOLLSTEIN, *German etchings, engravings and woodcuts 1400-1700*, Rosen-daal, 1984, p. 92, vol. XIII A.



◁ Fig. 4. C. Hillebrand, *Cyrus Maior* (cliché Städtische Bibliothek Braunschweig).

dans le livre — lacunaire — des nouveaux habitants de Nuremberg (répertoire des taxes) et même dans une bibliographie plus récente, Conrad, lui, reste inconnu. Sa vie est donc une énigme mais le style des œuvres qui ont subsisté nous permet de le rattacher aux fresques de Mondragone.

Le musée de Brunswick possède de lui sept gravures : un *Saint Georges*, une *Madone à l'Enfant* (ou Repos pendant la fuite en Égypte), une *Trinité*, un *Jules César*, un *Cyrus Maior*, une *Sancta Trinitas* et un *Rosarium Nominis Dei*. Celui de Cobourg détient un *Ninus*.

La gravure qui, selon nous, présente le plus de ressemblances avec les fresques de Mondragone est très certainement le *Cyrus Maior* (fig. 4) de Brunswick. La courbe du cou du cheval est traitée de manière très tendue, presque exacerbée et on peut voir de tels cous de chevaux à plusieurs endroits de la *Retirata* : dans la scène de la *Rencontre* (fig. 5), dans celle de la *Libération de Ricciardetto* ou encore dans la *Bataille* — ce dernier cheval est extrêmement proche de celui du *Saint Georges* de C. Hillebrand. Les deux figures robustes aux muscles détaillés rappellent le Phaéton, le Méléagre ou les atlantes de la *Retirata* ; de plus, l'attitude de Cyrus est identique à celle du héros dans la scène du *Retour* (fig. 3). Ils sont tous deux barbus et casqués, ont les pommettes hautes et le nez droit. Le visage du personnage couché à l'avant-plan du *Ninus* de Cobourg (fig. 6) est presque identique à celui du *Neptune* (fig. 7) de la salle de Phaéton (*Retirata*) : le nez légèrement busqué, le front dégagé, etc.

Les muscles boursoufflés, le buste à la poitrine proéminente des atlantes de la *Retirata* (fig. 8) trouvent leur pendant dans les personnages des gravures de C. Hillebrand et plus particulièrement dans le personnage couché à l'avant-plan du *Jules César*.

C. Hillebrand, artiste italianisant, dévoile dans le *Cyrus* son goût pour l'ornement et le fantastique. De la parure du cheval aux casques et aux armures, en passant par les monstres, le graveur déploie son sens du décoratif, son goût des grotesques. La parure du cheval, par exemple, présente le même genre de « cuirs en à-plat » que ceux qui entourent certaines scènes de la *Retirata* comme la *Poursuite d'Amphitrite* (fig. 7) ou la *Vénus endormie* (fig. 2).

Les paysages sont narratifs aussi bien à la *Retirata* que dans les gravures de C. Hillebrand ; on y voit de petits personnages, des scènes champêtres, etc. La toile de fond du *Jules César* représente une vue de Rome où l'on peut apercevoir notamment le château et le pont Saint-Ange, l'ancien Saint-Pierre et même le Capitole. De tels édifices sont également esquissés à l'arrière-plan de la scène de *Cyparissos* (fig. 1). La manière de représenter les édifices encastrés dans les montagnes, les nombreuses fenêtres qui les décorent, la façon de les utiliser comme décor de la scène sans opérer de transition entre l'avant et

◁ Fig. 5. *Retirata*, Salle de Phaéton, *Scène de la Rencontre* (cliché de l'auteur).



Fig. 6. C. Hillebrand, *Ninus* (cliché Kunstsammlungen Veste Coburg).

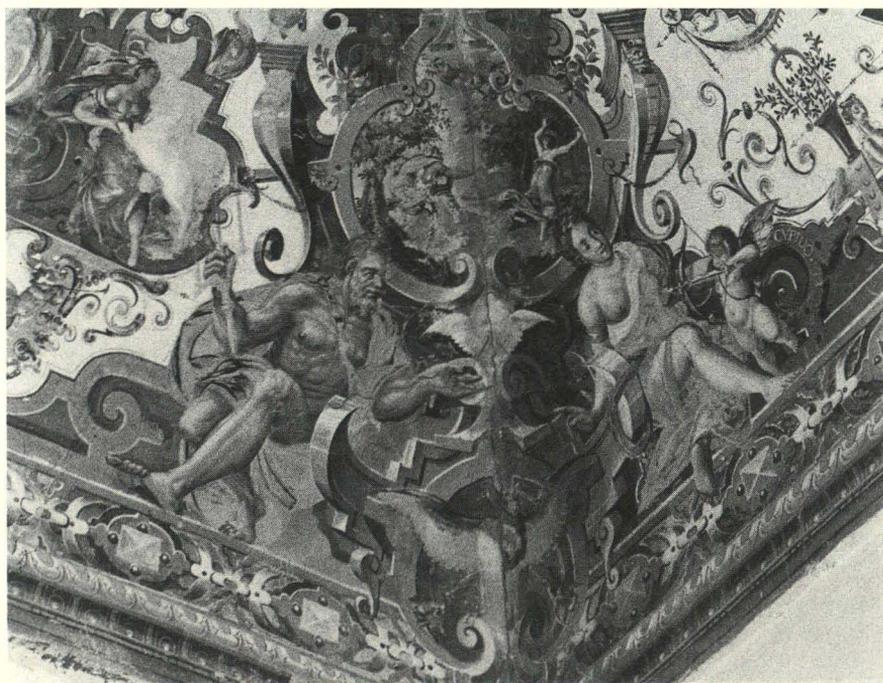


Fig. 7. *Retirata*, Salle de Phaéton, *Poursuite d'Amphitrite par Neptune* (cliché de l'auteur).

l'arrière-plan se signalent comme des caractères communs au peintre de la *Retirata* et à Conrad Hillebrand.

Dans le *Saint Georges* de C. Hillebrand (fig. 8), on retrouve les architectures en ruines du *Pont foudroyé* avec les mêmes arcades sur lesquelles des plantes sauvages ont poussé.

Le *pittore todesco* a réalisé le corps de Pyrame (fig. 9) avec la même lourdeur que l'a fait C. Hillebrand pour la princesse dans son *Saint Georges*; les drapés très amples semblent cacher de lourdes jambes massives.

Junon (*Retirata*, fig. 2) et *Marie* (C. Hillebrand) ont le même petit double menton, le même nez long et retroussé. Ce genre de visage se retrouve aussi dans les femmes ailées de la *Retirata*. Un des anges de la *Sancta Trinitas* a les mêmes joues rondes que les putti placés sur les ventres des atlantes (*Retirata*, fig. 10).

L'enfant Jésus (*Madone à l'Enfant* de C. Hillebrand) rappelle les grands putti un peu maladroits qui forgent des armes à la *Retirata* (fig. 2).

Le visage barbu de Dieu le Père dans la *Sancta Trinitas* est proche d'un autre visage glissé dans les grotesques de la *Retirata* (fig. 2).

Le type de personnage barbus au nez droit, aux pommettes hautes, aux muscles boursoufflés et détaillés, existe à la fois dans les gravures de Conrad Hillebrand et dans les fresques de Mondragone. Enfin, le goût de la courbe et de la boucle sans cesse présent à la *Retirata* dans les « cuirs », dans les feuillages, dans le traitement des barbes et des rubans, trouve son pendant dans les ornements des armures, dans les panaches des casques que grave Conrad Hillebrand, dans le *Ninus* de Cobourg et dans le *Jules César* de Brunswick.

L'incohérence des drapés, la forme tendue, le trait assuré, la fougue sont autant de points communs entre C. Hillebrand et le *pittore todesco*, si bien que nous pensons pouvoir en faire un seul artiste. Cependant, dans les scènes religieuses, C. Hillebrand semble créer des types physiologiques différents. Peut-être à cause de leur caractère sacré, ils sont plus rigides, plus ascétiques même.

Si certains détails comme les arcades sourcillières en triangle, le traitement vivant et léger des cheveux ou la représentation de seins gonflés sont communs à la *Retirata* et aux gravures, d'autres points de comparaison tels que certaines queues de chevaux qui sont de vrais panaches dans les gravures de C. Hillebrand et deviennent de médiocres appendices à la *Retirata*, ou les oreilles des personnages qui sont plus schématiques chez Hillebrand qu'à la *Retirata*, peuvent néanmoins faire naître un doute quant à l'attribution des fresques de Mondragone à l'artiste allemand.

Quoi qu'il en soit, le passage de la fresque à la gravure entraîne l'artiste vers plus de rigidité et peut-être vers des sujets différents. Il est certain que l'hypothèse proposée ici n'est pas irrécusable, cependant elle permet peut-être de rattacher les fresques de la *Retirata* à l'école allemande et non flamande



Fig. 8. C. Hillebrand, *Saint Georges* (cliché Städtische Bibliothek Braunschweig).

et plus particulièrement à une génération d'artistes allemands influencés par l'Italie via la gravure et la peinture flamandes³².

³² Il existait aussi des « modèles » d'art italien en Allemagne tels que la Residenz de Landshut, véritable copie du palais du Te de Mantoue. Voir N. DACOS, *L'anonyme A de Berlin: Hermannus Posthumus*, dans *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des Internationalen Symposions*, Cobourg, 1986, p. 67.

Remerciements :

Nous adressons nos plus vifs remerciements à Madame Dacos sans qui la réalisation du mémoire qui servit de base à cet article n'aurait été possible.

Nous remercions également toutes les personnes et institutions qui ont facilité nos recherches ou notre travail : M. Altanasio, M^{me} Hadermann, M. le duc Hardouin di Gallese, M. Lippmann, M^{me} Muret, M. Moschella, M. Pietrangeli, M^{me} Tantillo ainsi que les Stadtgeschichtliche Museen Nürnberg (M. Mende), la Staatsarchiv Nürnberg, la Stadtarchiv Nürnberg et la bibliothèque des Landeskirchlichen Archives der Evangelischen-Lutherischen Kirche in Bayern.



Fig. 9. Retirata, Salle de Phaéton, *Pyrame et Thisbé* (cliché de l'auteur).

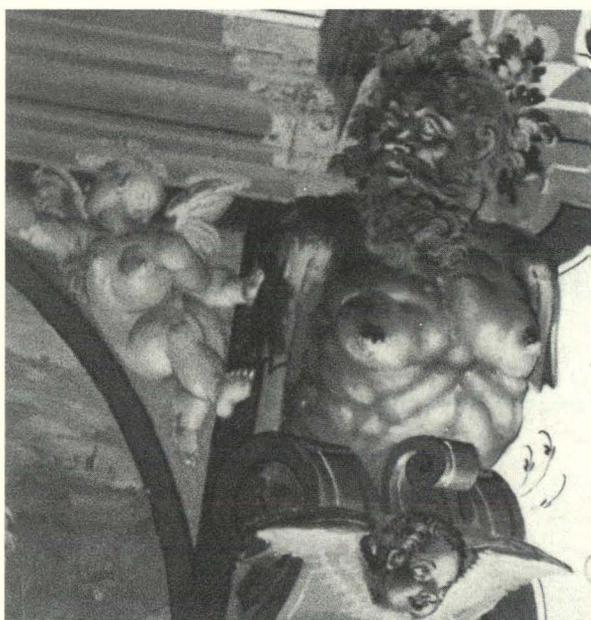


Fig. 10. Retirata, Salle de Phaéton, Un atlante (cliché de l'auteur).

LES *EKPHRASIS* ANIMÉES

COMMENTAIRE ARTISTIQUE ET FICTION NARRATIVE AU TEMPS DE LOUIS XIV

MANUEL COUVREUR

Chercheur qualifié au F.N.R.S.

« J'y fais parler quatre arts fameux dans l'Univers,
Les palais, les tableaux, les jardins, et les vers. »

LA FONTAINE, *Le songe de Vaux*.

Depuis les travaux fondamentaux de Bernard Teyssèdre et de Jacques Thuillier, les ouvrages sur la naissance de la critique d'art en France sous Louis XIV se sont multipliés. Ils sont non seulement le fait des historiens d'art, mais encore de critiques littéraires comme Marc Fumaroli ou Christian Biet : cette attitude était légitime puisque la plupart des livres qui traitent de l'histoire de l'art ou de son commentaire empruntent des formes littéraires complexes. Le but que s'assigne ce court article serait de comprendre comment les théoriciens classiques ont été amenés à préférer au genre traditionnel du traité en bonne et due forme, le dialogue, l'entretien, la promenade et même le roman. Sans doute n'existe-t-il pas pour les arts plastiques de traités antiques aussi décisifs que la *Poétique* d'Aristote, mais, alors que l'*Art poétique* d'Horace emprunte la forme libre de l'épître en vers, les traducteurs et commentateurs français se sont ingénies à le réduire en dissertations sévères et bien ordonnées. En revanche, et malgré Pline ou Vitruve, la complexité structurelle des écrits sur l'art apparaît presque comme une caractéristique et aboutit à des œuvres aussi étranges que *La promenade de Versailles* de Scudéry ou les *Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine. Comme le remarquait avec raison Jacques Thuillier, l'absence relative de traités antérieurs — qu'ils fussent en grec, en latin

ou en italien — ne peut, à elle seule, expliquer qu'il ait fallu attendre Roger de Piles pour que l'art français se donne enfin un vrai *Cours de peinture par principes*¹.

Pour les théoriciens classiques, l'art est un don céleste. Au moment où le simple langage se dérobe, la peinture et la poésie s'élèvent pour louer Dieu et conserver son message divin. Comme les paraboles du Nouveau Testament, les fables mythologiques sont des images poétiques inventées par les Anciens pour rendre éternelles leurs sciences et leur sagesse. Forts de cette idée, des mythographes comme Fulgence Planciade ou Natalis Comes s'attachèrent à déchiffrer Homère et Ovide afin d'en tirer les enseignements les plus divers, cachés et préservés à la fois par le voile de la fiction poétique. Les textes bibliques n'échappèrent pas à de semblables décodages. Certains s'insurgèrent contre les exégèses forcées, mais que Bouhours décrète qu'il en « est toujours des chercheurs d'allégories, comme des chercheurs de pierre philosophale »², ne l'empêche pas de se montrer par ailleurs l'un des meilleurs théoriciens du langage chiffré, hiéroglyphique comme l'on disait alors. Si un esprit aussi indépendant que Richard Simon vitupère les abus des commentateurs bibliques, il ne s'agit là que d'une réaction, somme toute marginale et qui ne remet pas en cause un point acquis : ce précurseur de Bayle fut condamné. En général, il est admis que toute œuvre littéraire de quelque valeur est porteuse d'enseignements et que les lecteurs se doivent de dépasser l'approche littérale : la multiplicité des sens cachés — qu'ils soient d'ordre physique, moral, religieux ou politique — sera le gage même de la qualité de l'ouvrage. Si celui-ci n'avait d'autre fin que sa propre beauté, il serait le fruit de l'orgueil humain : pour légitimer le beau, il convient de rendre cette beauté à Dieu et de prêter à l'œuvre des visées religieuses ou didactiques.

Dans une vision du monde dominée par les théories de Platon, Plotin et saint Augustin, les artistes sont seuls capables de transposer pour le commun des mortels des « idées » qui leur sont inspirées par le souffle divin. La littérature et la poésie sont deux voies de cette médiation. Si la poésie est, comme l'on sait, le langage des dieux, la peinture ne lui cède en rien. Selon Félibien, elle pourrait même être la seule digne de tracer le portrait de Louis XIV :

Lors que les hommes eurent trouvé l'art de faire des vers, ils n'employèrent cette noble façon de s'exprimer, que pour parler des Dieux ; & crurent que la Poésie estant un langage divin, ils ne s'en devoient servir que pour chanter leurs loüanges.

[Mais] c'est par ces Peintures ingénieuses qu'on veut apprendre la grandeur de son Nom à ceux qui viendront après nous, & leur faire connoître par ces images allégoriques, ce que des paroles n'exprimeroient pas avec assez de force³.

¹ Voir la préface de Jacques Thuillier à son édition de Roger de PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1989, pp. V-VI.

² Père Dominique BOUHOURS, « La langue française », dans *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, nouvelle éd., Amsterdam, Le Jeune, 1682, p. 125.

³ André FÉLIBIEN, « Les quatre Éléments peints par M. Le Brun et mis en tapisseries pour Sa Majesté » dans *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le roi*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1689, p. 97.

S'assignant pour but de servir de médiation entre les hommes et un monarque d'essence divine, peinture et poésie s'accordent encore sur les moyens d'atteindre cette fin. Communs aux deux arts, le symbole et l'allégorie sont au cœur même de la démarche des créateurs⁴. Pour Furetière, un symbole est une « espèce d'emblème ou représentation de quelque chose morale, par les images ou propriétés des choses naturelles » : qu'il soit pictural ou qu'il relève en poésie de la métaphore, le symbole est bien l'outil qui permet de faire descendre l'idée divine dans le domaine des réalités humaines. Toujours selon Furetière, l'allégorie est une « Figure de Rhetorique, qui est une métaphore continuée, quand on se sert d'un discours qui est propre à une chose pour en faire entendre une autre »⁵. L'allégorie sous-entend une narration et, contrairement aux symboles statiques et iconiques qui la composent, elle est d'essence continue et discursive. L'allégorie tient donc à la fois de la peinture et de la littérature et c'est autour de ce pivot que s'articule le passage de l'une à l'autre.

En emblématique, les théoriciens établissaient une distinction entre la figure picturale appelée *corps* et la devise poétique qui en était l'*âme*⁶. L'emblème constitue une entité intangible où deux éléments de nature hétérogène sont invités à s'unir afin d'exprimer concrètement une idée abstraite. Si du simple symbole nous passons à l'allégorie, le commentaire littéraire passe de la devise à la description et nombreux sont alors les ouvrages où textes et images sont aussi indissociables que dans un emblème⁷. On en trouve un excellent exemple dans le *Temple des Muses*, livre superbement illustré, commencé par Favereau et achevé par l'abbé de Marolles. Voulant « montrer les plus beaux secrets des fables antiques », Favereau « les avoit fait designer par Deipembeek, & graver par Mathan Bloemar, & quelques autres des plus excellents Maistres de leur temps, après en avoir fait tirer des tableaux en plus grand volume, qu'il avoit mis dans une gallerie ». À la suite de chacune de ces gravures, Favereau voulait placer un sonnet descriptif et un commentaire en prose. Reprenant la plume, Marolles renonça au poème, mais expliqua « les figures de ce Livre [qui] ne sont pas

⁴ Sur l'identité des théories littéraires et architecturales, voir Richard SAYCE, « Littérature et architecture au XVII^e siècle », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 24, 1972, pp. 233-250 et Henri COULET, « La métaphore de l'architecture dans la critique littéraire au XVII^e siècle », dans *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1977, pp. 291-306. Sur les comparaisons entre poésie et peinture par le biais de la théorie de l'imitation, voir pour une approche générale Mario PRAZ, *Mnemosyne: the Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton, Princeton University Press (coll. « Bollingen series XXXV »), n° 16, 1970, et pour une approche spécifique, Annie BECQ, « Rhétoriques et littérature d'art en France à la fin du XVII^e siècle », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 24, 1972, pp. 215-232. Les enjeux de l'allégorie sont magistralement traités par Georges COUTON dans son ouvrage récent *Écritures codées: essais sur l'allégorie au XVII^e siècle*, Paris, Aux amateurs de livres, 1991.

⁵ Antoine FURETIÈRE, « Allégorie » et « Symbole », dans *Le dictionnaire universel*, éd. par P. Bayle, Paris, SNL-Robert, 1978, t. 1 et 3, n.p.

⁶ Voir Daniel S. RUSSELL, *The Emblem and Device in France*, Lexington, French Forum Monographs, n° 59, 1985.

⁷ Voir Bernard BEUGNOT, « Pour une poétique de l'allégorie classique », dans *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1977, pp. 415-416.

sans contenir beaucoup d'instruction pour les mœurs, & mesmes pour la politique, & pour les choses naturelles, aussi bien que pour celles de pure galanterie». Ainsi l'enseignement moral a-t-il été transmis par l'Antiquité sous la forme d'agréables fictions littéraires dont les peintres ont tiré des *Tableaux des Vertus & des Vices*. Ce sont ceux-ci qui font l'objet de la description-élucidation de Marolles qui veut, par ce biais, «enseigner la doctrine des mœurs»⁸. Chaque gravure et sa description sont suivies des sources antiques qui ont fourni la matière à cet étrange traité de morale. S'inspirant de Zénon, Marin Leroy de Gomberville fit pour Horace ce que Marolles avait fait pour Ovide et publia en 1672 *Le Théâtre moral de la vie humaine, représentée en plus de cent Tableaux divers, tirez du Poëte Horace, par le Sieur Otho Venius, et expliquez en autant de Discours Moraux par le Sieur de Gomberville, avec la Table du philosophe Cebes*⁹.

Quelques années plus tôt, Le Moyne et Jean de Bussières avaient pris des détours qui n'étaient pas moins curieux puisque les tableaux qu'ils prétendaient décrire n'avaient d'autre existence que celle que leur avait prêtée leur imagination. Afin d'«instruire en divertissant, & de faire des leçons de vertu, un peu moins seches & moins austeres, que celles qui nous sont faites dans les Livres de devotion», le père Le Moyne inventa des tableaux qui «sont des Poèmes où je décris les Peintures de quelques Histoires mémorables, par lesquelles les passions sont représentées». Afin de séduire le grand public, Le Moyne, s'inspirant de Philostrate, de Lucien et de Tatius, a «mélé dans une même veuë, la Philosophie Chretienne à la Peinture, à la Poesie, & à l'Histoire» :

En ayant fait une Gallerie de Peintures, la curiosité y amenera des Devots & des Libertins, des Docteurs & des Cavaliers, des Philosophes & des femmes : & cependant qu'ils y seront occupez à regarder des Tableaux, la verité prendra le temps de faire son devoir avec adresse.

Par ce but pédagogique, la description renoue avec la tradition ancienne de l'*exemplum*, anecdote historique ou fictive qui conduit vers un apologue. Le genre littéraire n'est ici qu'un outil de persuasion destiné à un public que le mot seul de vertu effarouche :

J'attens qu'un de ces jours la Religion ne sera plus escoutée, si elle ne monte sur la Scene, & ne fait un Personnage à la Comedie.

Cette prédiction allait s'avérer et lorsqu'ils durent écrire une pièce sur le thème de la raison triomphant des passions, Corneille et Racine n'eurent qu'à feuilleter *Les peintures morales* pour y trouver le tableau des adieux de Tite et Bérénice. Leur deux tragédies peuvent être considérées comme le commentaire strictement littéraire d'un tableau imaginaire. Non contentes que la rhétorique les ait rendues éloquentes et que la littérature les ait douées de paroles, les peintures s'animèrent.

⁸ Michel de MAROLLES, *Tableaux du Temple des Muses tirez du cabinet de feu M. Favereau*, Paris, Langlois, 1650, épître, avertissement et éloge non paginés.

⁹ Bruxelles, Foppens, 1672.

Il faudrait se garder d'accorder à toute description des vues morales ou religieuses aussi élevées. L'*ekphrasis* ne demeure parfois qu'un pur exercice de paraphrase littéraire¹⁰. Elle peut être encore, comme le rappelle Le Moynes, un moyen de parer des ans l'irréparable outrage : les descriptions littéraires sont, pour lui, « des statues en papier, qui ont plus duré que les originaux de marbre & de bronze sur qui elles ont été copiées »¹¹. C'est dans ce but que Chapelain avait incité Colbert à commander des descriptions des œuvres réalisées pour le roi, car elles seules peuvent se défendre contre le temps, alors que « tous les tombeaux, tous les portraits, toutes les statues les plus renommées, ont fait naufrage contre cet escueil »¹². C'est généralement à Félibien qu'incomba cette tâche. Chargé de réaliser en prose « une copie imparfaite de ce Tableau, ou plutôt une autre Peinture, qui n'a ni trait ni couleur »¹³, Félibien a dépassé ce but pragmatique et s'est assigné celui d'expliquer le sens profond des fêtes, des architectures, des tapisseries ou des portraits royaux. En effet, ce type d'éluclation n'était pas superflu car, si l'allégorie peut être source de clarté, elle était également un outil de l'hermétisme.

De pouvoir incarner une idée abstraite en une figure concrète suppose une abstraction préalable. Par exemple, l'artiste se doit de comprendre que, dans l'âme d'un héros, seule la passion peut l'emporter sur le sentiment du devoir. Ce n'est que dans un second temps qu'il pourra envisager d'incarner cette psychomachie par les figures d'Hercule à la croisée des chemins hésitant à suivre Minerve plutôt que Vénus. Considérée comme plus « parlante » que le traité, l'allégorie picturale pénètre par les yeux vers le cœur sans que la raison puisse s'en défendre. Si l'allégorie est un moyen de rendre claires des idées abstraites, l'accumulation des symboles peut aussi, *a contrario*, aboutir à l'obscurité. Sans qu'il y ait référence nécessaire à l'hermétisme, cette obscurité peut-être volontaire, et ce selon deux modalités différentes. Chez Le Brun, la complexité du scénario allégorique est le signe-même de ce que la personne de Louis XIV a d'indicible : l'obscurité est, *in se*, un éclaircissement de la nature complexe d'un souverain d'essence divine. Que ce soit à propos du *Portrait du roi* ou de la tenture des Éléments, le but de Félibien est d'« expliquer [...] combien le Peintre a caché de merveilles sous le voile de ses couleurs » et de « parler de ces grandes qualitez que toute la terre admire dans une auguste Personne, & qui sont si mystérieusement peintes dans le Tableau que je veux décrire »¹⁴. D'autre part, l'allégorie, parce qu'elle met en place un subtil jeu de va-et-vient entre

¹⁰ Sur l'ancienne théorie de l'art et sur l'*ekphrasis* en particulier, voir Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis: the Humanistic Theory of Painting*, New York, Norton, 1967.

¹¹ Père Pierre LE MOYNE, *Les peintures morales où les passions sont représentées par tableaux, par caractères, & par questions nouvelles & curieuses*, Paris, Cotin, 1668, t. 1, épître dédicatoire et avertissement non paginés. Sur Jean de BUSSIÈRES, voir l'introduction de Geoffrey R. HOPE à son édition de Jean de BUSSIÈRES, *Les descriptions poétiques*, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature-Biblio 17, 1990.

¹² Jean CHAPELAIN, « Lettre à Colbert », 18/11/62, dans *Lettres*, t. 2, p. 273.

¹³ FÉLIBIEN, « La reine de Perse aux pieds d'Alexandre », dans *Recueil de descriptions*, p. 29.

¹⁴ FÉLIBIEN, « Le portrait du roi » et « Les Éléments », dans *Id.*, pp. 72 et 97.

le concret et l'abstrait, était un excellent outil pédagogique. Sœur aînée de l'énigme et du clair-obscur, l'allégorie est une machine à faire réfléchir en amusant. Les jésuites ne manquèrent pas de la mettre à profit dans leur enseignement. Ainsi, ils commandaient à certains artistes de peindre une allégorie selon leurs directives et, comme exercice d'examen, demandaient ensuite à leurs élèves de tirer les enseignements abstraits que le peintre avait été chargé de cacher sous les oripeaux de la réalité¹⁵. Pédagogie et morale se trouvent dans les deux cas de figure au centre du dialogue qui s'établit entre peinture et littérature. La peinture muette devient parlante et la littérature se fait tableau par les artifices de la rhétorique chère à Mercure, art commun à toutes les Muses.

Chez Scudéry, le commentaire ajouté par l'auteur ne va pas au-delà de l'éloge du peintre et de sa manière. Parfois encore, le descripteur met en parallèle le tableau avec la fable qui l'a inspiré, et ce dans le but d'en inférer les enseignements moraux communs. Dépasser l'*ekphrasis*, pour aller vers une réflexion plus générale sur l'art et ses enjeux, nécessite un contact direct avec des œuvres que l'on puisse comparer. Une bonne « librairie » suffit si l'on se borne à étudier des textes littéraires et c'est dans le cabinet de travail où il lit *Lancelot* que Chapelain sera surpris par ses amis et qu'il discutera avec eux *De la lecture des vieux romans*¹⁶. Si l'on veut entendre une tragédie en musique et discuter du genre sur un exemple concret, il faut se rendre à l'opéra : c'est au parterre de l'Académie royale de Musique, après une représentation des *Peines et plaisirs de l'Amour* de Cambert, que Claude Perrault souhaite que Paléologue et Philalèthe décidassent de la supériorité de l'opéra français sur la musique des Anciens ; c'est après une représentation du *Tancrède* de Campra dans un opéra de province que les protagonistes de Lecerf de La Viéville entreprirent leur *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Dans le domaine de la peinture où les traités n'abondent pas et où aucun exemple de la pratique des Anciens ne nous est parvenu, la confrontation des originaux modernes s'impose. Si, dans les textes relatifs aux arts plastiques, le cadre du cabinet n'est pas absent, il est rare et joue un autre rôle. Ainsi, chez Félibien, il existe un véritable mouvement entre l'intimité du cabinet où s'élabore la théorie et les visites à l'extérieur qui doivent l'illustrer. Du contact avec les œuvres naît ensuite une réflexion qui peut se dérouler soit dans le cabinet du narrateur, soit dans quelque salon ou bosquet des demeures visitées. Pour voir des tableaux, peintres et littérateurs devaient se rendre chez quelque riche amateur. Quand les tableaux sont de diverses mains et accrochés de manière telle qu'aucun lien narratif ne soit volontairement établi entre eux, nous sommes dans un cabinet. Ce lieu architectural correspond à un véritable genre littéraire constitué par la juxtaposition de descriptions. Dans son *Cabinet*, sorte de musée imaginaire avant la lettre, Georges de Scudéry laisse à son livre la forme vagabonde d'une visite chez quelque particulier :

¹⁵ Voir Jennifer MONTAGU, « La peinture énigmatique et l'art français du XVIII^e siècle », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, t. XXXI, 1968, pp. 307-335.

¹⁶ Voir la préface de Fabienne GÉGOU à son édition de Pierre-Daniel HUET, *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, Paris, Nizet, 1971.

Les tableaux ne sont pas classés par ordre chronologique, rarement par écoles, en aucun cas par genre. Comme dans certains cabinets d'amateur, ils semblent venir selon les goûts et les humeurs du collectionneur, ce qui correspond à une volonté de vérité dans la représentation du lieu, de variété et de diversité dans la représentation de l'art¹⁷.

Au désordre du cabinet répond l'ordonnance de la galerie. Bien qu'à Paris, celle que Rubens avait peinte pour Marie de Médicis fût devenue incontournable, c'est parmi l'ensemble, plus varié peut-être, des vingt-trois Rubens du cabinet de monsieur de Richelieu que Roger de Piles choisit de faire se promener les protagonistes de ses *Conversations sur la connaissance de la peinture*. À l'instar du cabinet, la galerie devint un genre littéraire: c'est, en Italie, la *Galeria* de Marino ou, en France, la *Galerie des femmes fortes* du père Le Moyne.

Galerie ou cabinet supposent toujours une construction architecturale qui abrite les collections et qui, à son tour, peut faire l'objet d'une description. Dans les ouvrages qui nous occupent, le choix des lieux visités est rarement laissé au hasard. Les *Entretiens* de Félibien, dans leur version définitive de 1688, en offrent un exemple particulièrement complexe. Le premier dialogue débute sur la visite que le narrateur et Pymandre font au Louvre pour y voir les divers projets destinés à l'achèvement du château. Après une réflexion sur l'histoire de l'architecture et sur les fins de cet art, les deux personnages sortent pour se rendre aux Tuileries :

Mais nous ne quittâmes nostre entretien de l'Architecture que pour entrer dans un autre de Peinture. Pymandre me parla de celles qui sont au Louvre.

Cette discussion se déroule, tout comme celle du troisième entretien, dans le jardin des Tuileries: sans doute serait-ce là le lieu d'une réflexion sur l'art et la nature qu'il se doit d'imiter. Il n'en est rien et cette dissertation sur les fins de la peinture tourne toujours et uniquement autour de la personne du roi: les jardins royaux sont « des jardins que la Nature regarde comme des productions où elle croit n'avoir point de part ». Même si le second entretien se déroule dans le cabinet du narrateur, la référence au souverain demeure puisque Pymandre trouve son ami en train de considérer « les desseins de quelques ouvrages qu'on doit faire pour le roi ». Cette omniprésence de la personne de Louis XIV dans les *Entretiens* se comprend si l'on se reporte à l'épître dédicatoire qui sert de frontispice à l'ouvrage. S'adressant à Colbert, Félibien prend soin de rappeler l'origine supérieure de l'art dont il va traiter :

La Peinture, l'une de ces filles toutes divines qui ne fait la cour qu'aux Vertus; & qui à l'envi de la Poésie & de l'Eloquence, travaille à immortaliser les grands hommes.

¹⁷ Christian BIET, « Le trajet de l'illusion dans *Le cabinet de monsieur de Scudéry* », dans son édition de Georges de SCUDÉRY, *Le cabinet de monsieur de Scudéry*, Paris, Aux amateurs de livres, 1991, p. 24.

Or, chacun sait que le grand homme par excellence, pour Colbert comme pour Félibien, c'est bien entendu le roi :

Comme il n'y a que Dieu qui connaisse le prix des Rois, il n'appartient qu'aux Rois à bien connaître ce que valent les autres hommes¹⁸.

L'élection que le Seigneur a faite du monarque confère à celui-ci le pouvoir de discerner infailliblement parmi tous les artistes ceux qui sont dignes de Le célébrer. Il est clair dès lors que les maisons, les collections et les jardins royaux sont, en fait d'art et de goût, les références absolues de toute réflexion sur l'art. Si, chez le père Le Moyne, le cadre général est résolument différent, c'est que l'auteur a en vue un tout autre but. Ses dialogues s'agencent autour de la lecture d'un recueil de tableaux imaginaires qui, comme chez Platon, induit des « discours réglés » entre les différents protagonistes d'une partie de campagne. L'ouvrage débute par une promenade au bord de la Saône et c'est dans ce cadre champêtre qu'a lieu la lecture commentée des descriptions. Les peintures sont purement imaginaires et la nature n'a pas ici pour fonction d'en être la pierre de touche : la campagne est le refuge de la Vertu alors que la ville et la cour ne sont que des champs de bataille abandonnés aux Vices.

Pour justifier le titre d'*Entretiens* qu'il a donné à son livre, Félibien explique qu'« on ne peut mieux faire pour s'instruire dans cet Art, que d'en parler souvent avec les personnes qui s'y connaissent ». Les connaisseurs en fait de peinture, à ses yeux, ne sont pas tant les théoriciens que les praticiens : tout ce qu'il sait de cet art, c'est aux conversations qu'il a eues à Rome avec Pousin qu'il le doit. Les modèles antiques n'entravent pas — à l'inverse du discours sur la tragédie par exemple — la discussion. La multiplicité des approches et le nombre des interprétations possibles vont conduire vers une écriture polyphonique. Chaque type de lecture de l'œuvre d'art sera le fait d'une « voix » singulière et incarnée par un personnage précis. Dès la préface, le « je » de la narration est identifié, dans les *Entretiens*, avec Félibien lui-même : répondant au nom ouvertement platonicien de Pymandre, le second protagoniste est le démon de ce nouveau Socrate¹⁹. Il s'identifie au lecteur naïf dont la candeur et l'ignorance incitent l'auteur à prendre la plume. Derrière le masque des prénoms grecs, Roger de Piles établit un même jeu entre Pamphile et son tout aussi platonicien Damon. Chez La Fontaine, les quatre amis qui se rendent à Versailles pour entendre la lecture des *Amours de Psyché et de Cupidon* sont les incarnations des divers tempéraments : chacun commente, en fonction de son « humeur » dominante, les aventures de l'héroïne. Comme à chaque tempérament, la poétique ancienne assignait un genre littéraire distinct, la pitié d'Ariste sera celle de la tragédie, le rire de Gélaste celui de la comédie et Acante,

¹⁸ FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 2^e éd., Paris, Mabre-Cramoisy, 1685-1688, épître dédicatoire et préface non paginées, t. 1, pp. 38 et 77.

¹⁹ Voir la préface de René DEMORIS à son édition de FÉLIBIEN, *Entretiens (I et II)*, Paris, Les Belles-Lettres, 1987.

ami de la belle nature, sera l'image de la pastorale. Trois tempéraments commentent ainsi le récit de Poliphile — celui qui aime tout — et qui appelle à la fusion des genres traditionnels²⁰. Le regard des divers protagonistes s'exercera, non seulement sur l'œuvre dont ils écoutent la lecture, mais encore sur les splendeurs de Versailles qui apparaît dès lors comme un autre lieu de fusion, un véritable microcosme : la grandiose beauté du château, le rire des fontaines et la grâce champêtre des bosquets s'unissent pour faire de la demeure d'un monarque aux goûts variés un véritable univers miniature.

Le dialogue connaît alors une vogue croissante²¹. Bien que les modèles les plus souvent invoqués soient Platon, Cicéron ou Boèce, le dialogue préfère prendre pour sujet les querelles d'esthétique et il faudra attendre la fin du siècle pour que le dialogue philosophique renaisse sous la plume de Saint-Évremond et de Fontenelle. Parmi les dialogues les plus célèbres, citons ceux, déjà mentionnés, de Chapelain et de Sarasin sur la littérature courtoise, celui de Boileau sur les ridicules de la littérature précieuse ou encore le célèbre *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Charles Perrault. La mise en œuvre des discussions est parfois si dramatique que le dialogue se fait pièce de théâtre comme dans *l'Impromptu de Versailles* ou *La critique de l'École des femmes* de Molière. La préférence accordée à la forme dialoguée s'explique par diverses motivations. Tout en reconnaissant que la méthode laissée par Aristote aux Scolastiques est « le Principe de l'ordre, & la Mere de la Grace », « l'intendante de tous les ouvrages de l'Art & de la Nature » et qu'« elle fait la Beauté des Corps, & celle des edifices », Le Moyne, pour le divertissement du lecteur, lui préfère « le Dialogisme, qui est le genre d'écrire le plus ancien, le mieux autorisé, & le plus agreable » : sa forme « est composée de la construction Oratoire & de la Dramatique ». Si le dialogue « ne plaist pas à tout le monde, parce qu'il est souvent rempli de plusieurs discours qui s'éloignent du principal sujet, & où l'Auteur en pensant mieux marquer le caractère de la conversation, ne laisse pas d'ennuyer le Lecteur qui ne cherche qu'à s'instruire promptement de ce qu'on promet de luy enseigner », Félibien le considère cependant comme « très-propre pour traiter des Arts & des Sciences ». Placé au carrefour de la littérature et de la peinture, le traité sur l'art s'adresse, par sa double nature, à un double public. Si Roger de Piles n'hésitera plus à adresser directement un traité aux praticiens de la peinture, Félibien voulut « instruire & divertir tout le monde » :

J'ay mêlé parmi les préceptes de l'Art d'autres discours divertissans, afin qu'il en soit mieux receû, que les Gens de lettres ne se lassent pas, & que les Peintres ne croyent pas aussi que j'affecte trop de vouloir donner de continuelles leçons.

²⁰ Cette interprétation de Jean Rousset a été reprise par Françoise CHARPENTIER et Michel JEANNERET, dans leurs éditions respectives de Jean de LA FONTAINE, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990 et Livre de poche, 1991.

²¹ En l'absence d'une étude définitive sur ce genre littéraire, on se reportera à la leçon inaugurale de Bernard BEUGNOT, *L'entretien au XVII^e siècle*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1971.

Par sa nature dialectique, le dialogue convient à un commentaire de type heuristique où l'auteur invite le lecteur à se forger sa propre opinion. Parfois, cet aspect est complètement déforcé et l'une des voix domine tellement que la polyphonie devient une sorte d'homophonie où les autres protagonistes ne font figures que de comparses ornementaux. C'est le cas, et malgré ses déclarations de principe, chez Roger de Piles :

Dans la seconde conversation, j'y introduis cinq personnes qui parlent selon leurs differens caracteres, & selon les diverses connoissances que chacun d'eux a, ou croit avoir de la Peinture ; en sorte qu'il ne s'agit presque point de question dans cet Entretien, dont ils ne fassent voir le pour & le contre²².

En réalité, Pamphile et Damon n'ont guère de difficulté à préférer aux assertions de Caliste — Rome — et de Léonidas — Venise — le discours de Philarque, vieillard anglais qui a parcouru l'Europe entière et qui a été l'ami de Rubens.

Un dialogue situé dans un cadre spatial et temporel précis avec des descriptions de sites naturels ou d'architectures visités correspond à un autre genre littéraire plus complexe : la promenade²³. Malgré sa vogue marquée entre 1660 et 1670, ce genre n'a encore fait à ce jour l'objet d'aucune étude systématique. La seule année 1669 vit non seulement la parution de *La promenade de Versailles* de Scudéry et des *Amours de Psyché et Cupidon* de La Fontaine, mais encore celle de *La promenade de Saint-Germain* de Le Laboureur et la rédaction de *La promenade de Saint-Cloud* de Guéret. Bien que leur appartenance au genre ne soit pas explicite, les *Entretiens* de Félibien et les *Conversations* de de Piles sont des promenades. Chez Guéret, le narrateur accompagné de deux comparses, Cléante et Oronte, après avoir visité Versailles et Saint-Germain, sont allés coucher à Saint-Cloud :

Nous ne pouvions finir plus agréablement notre journée ; car après avoir été témoins de la magnificence du festin, nous eumes le divertissement d'un ballet superbe, et d'une comédie nouvelle, où ce qu'il y a de plus beau à la Cour nous parut dans tout son éclat²⁴.

Après avoir inscrit en guise de frontispice la référence obligée au goût du roi, les protagonistes sortent du palais, se promènent dans les jardins et s'enfoncent ensuite dans les bois : la nature sera la pierre de touche d'un « dialogue sur les auteurs » contemporains. En manière d'épigraphe à cet article, nous avons rappelé les vers fameux par lesquels, dans le *Songe de Vaux*, La Fontaine prétendait faire parler les arts²⁵. La littérature, comme la musique, est un art du

²² Roger de PILES, *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris, Langlois, 1677, préface non paginée.

²³ Voir Bernard BRAY, « Le dialogue comme forme littéraire au XVII^e siècle », *Cahiers de l'Association des Études Françaises*, n° 24, 1972, pp. 18 et svtes.

²⁴ Gabriel GUÉRET, *La promenade de Saint-Cloud*, dialogue sur les auteurs, dans BRUYS, *Mémoires historiques, critiques et littéraires*, Paris, Hérisant, 1751, t. 2, p. 178.

²⁵ LA FONTAINE, *Le songe de Vaux*, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil (coll. « L'intégrale »), 1965, p. 391.

temps et la parole réclame encore le mouvement. La peinture ou l'architecture semblent pouvoir être saisies d'un simple coup d'œil. La littérature dévoile cette imposture : la peinture et l'architecture parlent et si elles parlent, c'est que la dimension temporelle, et donc narrative, est également inscrite en elles. Leur contenu allégorique, le mouvement du regard, le temps de la promenade dans un jardin ou dans un château contraignaient le discours sur l'art à emprunter des formes romanesques.

Certains auteurs ont développé cet aspect jusqu'à ajouter au commentaire artistique un véritable récit²⁶. Ce n'est pas, comme on le prétend encore parfois, la description de Versailles qui sert d'ornement à la *Psyché* de La Fontaine, ce n'est pas celle de Versailles qui agrémenté l'aventure de Célânire chez Madeleine de Scudéry : c'est l'inverse. Dans ces deux ouvrages, l'essentiel est une description de demeures «réelles», ou du moins présentées sous l'aspect qu'elles devraient avoir idéalement. Une fois introduite la personne du roi par le biais de la description de ses demeures, les auteurs «jettent» une intrigue destinée à livrer la clef symbolique de celles-ci. Chez La Fontaine, Versailles apparaît comme le Palais de l'Amour et l'identification entre ce palais magique et les prodiges de Versailles est sans cesse soulignée. Ce n'est pas un hasard si la narration débute dans la Grotte d'Apollon, cœur symbolique du premier Versailles conçu par la Petite Académie comme le palais où le roi, à l'instar du dieu du jour, vient se reposer de ses fatigues. La personnalité de La Fontaine était trop riche pour que ce but épideictique initial ne dévie nettement et cette œuvre qui se voulait un moyen de conquérir la faveur du roi et de Colbert connut un échec lamentable. En revanche, ce but fut parfaitement atteint par Madeleine de Scudéry dans *La promenade de Versailles*. L'aventure de Célânire, la belle étrangère, est celle de Marie Mancini et du roi qui, dans la mythologie louisquatorzienne, aurait servi de clé à la construction de Versailles²⁷. Les discussions entre les divers personnages roulent sur des sujets de casuistique amoureuse liés à cette idée centrale : c'est par exemple la conversation sur les adieux, allusion transparente aux célèbres adieux de Louis XIV et de Marie Mancini, devenus un topos de la célébration royale, particulièrement en cette année que l'on pu appeler celle des adieux héroïques. Les niveaux de narration et de lecture symbolique se multiplient encore, par la mise en abîme d'une description dans la description : Madeleine de Scudéry renvoie au récit que Félibien donna des fêtes de 1668 et dans laquelle il élucide le sens symbolique de ce divertissement prestigieux. Promenade, descriptions, aventures de Célânire, récits des fêtes, entretiens précieux renvoient tous à un seul centre autour duquel s'articule la structure complexe de l'œuvre. Décrire Versailles, c'est faire le portrait de Louis XIV et celui-ci sert de lien entre des éléments d'apparence dispa-

²⁶ Voir René DEMORIS, «'Ut poesis pictura'? Quelques aspects du rapport roman-peinture au siècle des Lumières», dans Catherine LAFARGE (éd.), *Dilemmes du roman: Essays in Honor of Georges May*, Stanford French and Italian Studies, n° 65, 1989, pp. 269-281.

²⁷ Voir Emanuela KRETZULESCO-QUARANTA, *Les jardins du Songe: «Poliphile» et la mystique de la Renaissance*, 2^e éd. revue et corrigée, Paris, Les Belles-Lettres, 1986, pp. 341 et svtes.

rates. Les allégories de Versailles, comme le roman à clefs de Célianire, renvoient à une seule et même idée : la peinture du roi, toujours et partout représenté. Ni *ekphrasis* ni hypotypose, la description de Versailles sert d'élucidation à l'histoire de Célianire et, en retour, l'histoire de Célianire ne trouve son sens profond que par son inscription dans le cadre de Versailles. Nous voici revenu à notre point de départ : un même mode de lecture convient à la peinture comme au roman, celui de la découverte d'une « idée » supérieure qui donne à l'œuvre son sens global.

Dans les ouvrages que nous venons d'évoquer, la visite se fait en groupe et l'attention des protagonistes est tendue vers la discussion. Parfois, le narrateur se promène en solitaire et sa réflexion est vagabonde : la promenade se fait alors rêverie²⁸. À la démarche heuristique du dialogue répond alors celle de l'illumination. Le sens profond de l'œuvre contemplée apparaît au narrateur lorsque celui-ci est dans un stade d'inconscience qui se révélera, en fait, un état supérieur de conscience. Le narrateur entre en contact avec le monde des idées et les Muses lui révèlent par quel procédé l'artiste a su transposer dans le domaine du réel les abstractions sublimes qui lui ont été inspirées par la divinité. Pour rendre un certain abandon de la pensée, le thème de la promenade était idéal et, bien avant Baudelaire, le thème de la flânerie inspire les théoriciens classiques. Au début du *Poème de Sceaux* de Quinault, le narrateur attend Colbert et, pour calmer son impatience, se promène dans les jardins de Sceaux et admire les bâtiments. C'est dans cet état de vacance intellectuelle qu'il va recevoir l'illumination : Colbert est absent, mais tout parle de lui et en transmet l'image. Cette illumination s'incarne en une allégorie de la Nymphé de Sceaux qui s'adresse au poète et élucide la symbolique du château et de ses jardins. Ce premier chant sert de prologue à un second, description-élucidation des peintures conçues par Le Brun pour le plafond du Temple de l'Aurore, fabrique palladienne qui constitue le cœur symbolique du domaine de Sceaux²⁹.

L'accession à un mode supérieur d'intelligence se traduit parfois par l'inflexion de la promenade vers un autre mode de fiction narrative : le songe³⁰. Prenant pour modèle le *Songe de Scipion* de Cicéron et surtout le *Roman de la Rose* et le *Songe de Poliphile*, La Fontaine décide de donner à sa description de Vaux la forme d'un rêve :

Acante s'étant endormi une nuit de printemps, songea qu'il était allé trouver le Sommeil, pour le prier que, par son moyen, il pût voir le palais de Vaux avec ses jardins : ce que le Sommeil lui accorda, commandant aux Songes de les lui montrer³¹.

²⁸ Sur ce genre littéraire, voir Robert J. MORRISSEY, *La rêverie jusqu'à Rousseau : recherche sur un topos littéraire*, Lexington, French Forum Monographs, n° 55, 1984.

²⁹ Sur le *Poème de Sceaux*, voir notre livre *La « Petite Académie » : art et pouvoir au temps de Louis XIV*, Paris, Flammarion (coll. « Idées et Recherches »), à paraître en mars 1993.

³⁰ En l'absence d'une monographie sur ce genre littéraire, on se reportera au volume rassemblé par Jean-Luc GAUTIER, *Rêver en France au XVII^e siècle, Revue des Sciences Humaines*, n° 211, 1988, et plus particulièrement à la contribution de Georges FORESTIER, « Le rêve littéraire du baroque au classicisme : réflexes typologiques et enjeux esthétiques », pp. 218 et svtes.

³¹ *Loc. cit.*, p. 390.

Ce n'est qu'après cette première initiation que le narrateur découvrira le rapport qui existe entre le château de Vaux et Oronte qui est, dans ce récit à clef, Fouquet lui-même. Chez Gabriel Guéret, le narrateur se rend à la campagne pour s'émerveiller des beautés de l'aurore et des fleurs que le printemps fait naître :

Quelquefois je prenais plaisir d'aller entretenir mes pensées dans l'obscurité d'un bois, où le silence n'était interrompu que par l'agréable chant des oiseaux ; et souvent je me reposais près d'une fontaine, dont le doux murmure insinuait un charme secret dans tous mes sens³².

Le ramage des oiseaux, le murmure des fontaines, la douceur des gazons, les ombrages frais, tout invite au repos et le promeneur solitaire s'endort : un fois réveillé, il nous rapportera son rêve. Chez Guéret, les Songes découvrent au narrateur *Le Parnasse réformé*. Cette prise de contact avec le monde supérieur des idées est également inscrit dans le *Temple des Muses* de Marolles qui s'achève sur la description de l'ancre des Songes, texte qui est de loin le plus développé et sur lequel, dès sa préface, l'auteur avait pris soin d'attirer l'attention du lecteur.

En 1688, Félibien termina ses *Entretiens* par *Le songe de Philomathe* édité déjà en guise de conclusion à son *Recueil de descriptions*³³. Après avoir visité le château de Versailles, Philomathe a souhaité se promener dans le Petit Parc où « le bruit des eaux, & la fraîcheur du lieu se rendirent insensiblement maîtres » de ses sens et le livrèrent au sommeil. Lui apparaissent alors, devant le Temple de la Renommée, deux femmes, « la première tenoit en sa main des tablettes, & l'autre un rouleau de papiers & un crayon ». Il ne faut pas être un expert ès allégories pour comprendre que la Poésie et la Peinture vont prendre la parole. Comme dans un prologue d'opéra, les deux Muses se crêpent le chignon et leurs querelles sont des querelles de préséance. En prose, la Peinture vante « ces tableaux où sous des figures toutes mystérieuses », elle « tasche à donner quelque idée de l'ame de ce grand Monarque ». En alexandrins, la Poésie lui réplique que c'est elle qui a donné « sujet de faire une peinture/Où de ces grands Heros on connust la figure ». Si la Peinture est universelle, la Poésie est éternelle :

Ce surprenant éclat d'une peinture illustre
Dure très-rarement jusqu'au centième lustre.
.....
Les miens ne courent point de fortune semblable :
Et sans craindre du temps les outrages divers,
Ne periront jamais qu'avec tout l'Univers.

³² GUÉRET, *Le Parnasse réformé*, éd. rev., corr. et augm., Paris, Osmont, 1674, p. 2.

³³ FÉLIBIEN, « Le songe de Philomathe », dans *Entretiens*, Paris, 1688, t. 2, pp. 681-706.

L'Amour apparaît, interrompt leur discorde et les invite à unir leurs efforts pour tracer le portrait du roi :

Sans chercher dans les siècles passez des exemples de ce qu'ont fait les anciens Héros pour les comparer à ses actions miraculeuses, attachez-vous à bien raconter ce qu'il a fait, qui ne trouve rien de comparable dans toutes les Histoires.

C'est l'illumination et, symétriquement à l'épître dédicatoire et à la préface qui ouvraient les *Entretiens*, *Le songe de Philomathe* rappelle l'inscription de la personne de Louis XIV à la croisée des discours de la peinture et de la poésie. Un bruit soudain et Philomathe ouvre les yeux à-demi pour apercevoir « toute la cour qui suivait le roi »...

DE LA ROTONDA AUX JARDINS DE STOWE : ARCHITECTURE ET JARDINS ANGLAIS AU XVIII^e SIÈCLE*

NICOLE GESCHÉ-KONING

« Borromini a débauché l'humanité avec ses beautés gauches et chimeriques, beautés où les parties sont sans proportion, les masses sans fondement, les matériaux sans force et l'abandon des ornements sans grâce, le tout sans symétrie... »¹

Le premier quart du XVIII^e siècle voit en Grande-Bretagne la condamnation virulente du baroque romain. Colen Campbell s'en prend directement à Borromini et à San Carlo alle Quattro Fontane. Il préconise un retour à Vitruve qui, à l'entendre, avait trouvé un interprète de génie en la personne de Palladio et que seul Inigo Jones avait compris jusqu'alors².

Jones fut en effet l'un des premiers Anglais à faire le voyage d'Italie³. Le Baroque ne sembla guère le toucher. Par contre, sa rencontre avec Scamozzi lui révéla un monde pour ainsi dire inconnu en Angleterre. Il profita de son

* Cet article prolonge la communication que j'ai présentée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire le 21 octobre 1990 sous le titre *Palladianisme ou Greek Revival. L'architecture anglaise au XVIII^e siècle*. Toute ma gratitude va à Richard Riddell, professeur au Department of External Studies à Oxford, pour m'avoir initiée à ce sujet passionnant par son cours « Visions of Antiquity - Eighteenth Century English Architecture ».

¹ Colen Campbell. Cité par John SUMMERSON, *The Architecture of the Eighteenth Century*, Londres, Thames and Hudson, 1985, p. 10.

² Cf. à ce sujet R. WITTKOWER, *Palladio and English Palladianism*, Londres, Thames and Hudson, 1983, chap. 7: *English Literature on Architecture*, p. 103.

³ Jones visita l'Italie une première fois en 1603, une deuxième fois en 1613 accompagné par le Comte d'Arundel.

séjour pour annoter les recueils de Palladio⁴ et ramener outre-Manche un style architectural qui allait dominer pendant quelque deux cents ans. La Queen's House qu'il construisit à Greenwich⁵, considérée comme le premier édifice «classique», ainsi que la Banqueting House de Whitehall, véritable «palazzo» Renaissance, sont conformes aux principes de Palladio et marquent une rupture avec les idées de l'époque, encore fortement marquées par la «syntaxe du style perpendiculaire»⁶. En 1654-55, John Webb⁷, élève de Jones, dote — côté jardin — une maison Tudor (*The Vyne*, Hampshire) du premier portique classique en Grande-Bretagne (fig. 1) : la combinaison des matériaux (brique et stuc) et la présence de piliers carrés aux angles rappellent Palladio et Scamozzi⁸.

Les répercussions du style de Jones, tributaire de Palladio et modèle du classicisme anglais⁹, ne se font toutefois sentir que vers la fin du XVII^e, voire au début du XVIII^e siècle¹⁰. Le XVII^e siècle et les premières décennies du XVIII^e sont en effet dominés par les personnalités «baroques» de Sir Christopher Wren¹¹ et de Sir John Vanbrugh, dont la colonnade et l'ordre colossal de la façade du palais de Blenheim¹² évoquent d'emblée la place du Bernin.

Les premiers signes du romantisme — né, on s'en souviendra, en Grande-Bretagne — apparaissent dès le premier quart du XVIII^e siècle. Richard Boyle,

⁴ Une première mention de Palladio parut en anglais dès 1611 : la villa Capra est en effet décrite par Thomas CORYATE dans *Coryate's Crudities Hastily Gobbled Up in Five Months Travells*. L'auteur y émet l'idée que les voyages enrichissent et permettent une meilleure compréhension de l'Angleterre ! Serait-ce là l'origine de la vogue des «grands tours» que connaîtra le siècle suivant ?

⁵ Cf. John SUMMERSON, *The Classical Language of Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1988, p. 46 : la Queen's House est l'antithèse du Palazzo del Te à Mantoue où «tout est gauche, un peu faux... ; dans l'entablement quelques pierres ont glissé... Ces dernières sont en perpétuelle lutte avec la finition du détail...». Pour l'œuvre de Jones en général, on se référera au catalogue de l'exposition organisée à la Royal Academy à Londres (15 décembre 1989-25 février 1990), *Inigo Jones, Architect*.

⁶ H.W. JANSON, *A History of Art*, Londres, Thames and Hudson, 1977, p. 541.

⁷ Considéré par John SUMMERSON, *Architecture in Britain 1530-1830*, Londres, The Pelican History of Art, Penguin Books, 1953, p. 52, comme le premier architecte «professionnel» anglais. Sur l'attribution du portique de The Vyne à John Webb, cf. *The Vyne*, National Trust Guide Book, Over Wallop, Hampshire, BAS Printers Ltd., 1988, p. 33.

⁸ *The Vyne*, *op. cit.*, pp. 33-34. La chapelle construite entre 1516 et 1527 est restée intacte. On peut toujours y voir le pavement attribué à l'atelier anversois établi par l'italien Guido da Savino d'Urbino en 1512.

⁹ Ce mouvement sera considéré en Europe comme aussi «britannique» que le style «perpendiculaire» à l'époque gothique. Sur le retentissement du palladianisme anglais en Europe, cf. *infra* et John SUMMERSON, *The Architecture of the Eighteenth Century*, *op. cit.*, pp. 83-84.

¹⁰ Ce qui correspond à l'apogée de la dynastie des Hanovre et au soutien que lui accorda le parti Whig.

¹¹ Contrairement à Inigo Jones, Sir Christopher Wren n'est jamais allé en Italie. Il n'a effectué qu'un voyage à l'étranger, en France ; il était à Paris en 1665 et put y rencontrer le Bernin occupé à l'époque par les projets du Louvre, ainsi que Perrault qui l'influença pour sa façade de St-Paul. Il devait néanmoins connaître Ste-Agnès à la Piazza Navona dont on retrouve l'empreinte dans les lanterneaux et les tours de St-Paul.

¹² Le château de Blenheim est l'œuvre maîtresse de Vanbrugh : il fut élevé entre 1705 et 1723 à la gloire du duc de Marlborough pour célébrer la victoire de Blenheim (bataille de Höchstädt pour les Français) sur les troupes bavaroises et françaises du Maréchal de Tallart.



Fig. 1. *The Vyne* (Hampshire): façade nord. Premier exemple de portique classique en Grande-Bretagne (attribué à John Webb).

3^e Comte de Burlington, plus connu sous le nom de Lord Burlington, réussit à fusionner les conceptions de Palladio et de Jones et à donner ainsi naissance à un mouvement néo-palladien. Sa villa de *Chiswick* dans la banlieue londonienne¹³, inspirée de la Rotonda et dans laquelle Palladio et Jones ont chacun leur buste, s'affirme comme « l'antithèse de la pompe baroque de Blenheim. Ce qui la distingue de son modèle classique est non tant son aspect extérieur que la motivation du projet: elle ne se contente pas de réaffirmer la supériorité des Anciens; bien plus, elle veut satisfaire les besoins de la Raison tout en paraissant plus « naturelle » que le Baroque »¹⁴. Après un premier voyage en 1714, Lord Burlington entreprit un deuxième « grand tour » en 1719, qui devait le conduire principalement à Venise et à Vicence. Il en ramena de nombreux dessins de Palladio et les études de ce dernier sur les thermes romains¹⁵. Gagné entretemps par la fièvre palladienne qui suivit la parution

¹³ Richard HEWLINGS, *Chiswick House and Gardens*, Londres, English Heritage, 1989. Cette villa construite vraisemblablement entre 1727 et 1729, adjacente à une construction plus ancienne, n'est pas la première à être inspirée de la Rotonda ou villa Capra. La maison de Mereworth (Kent) de Colen Campbell, édiflée en 1723, en est une réplique plus fidèle (cf. John SUMMERSON, *The Architecture of the...*, *op. cit.*, fig. 88, p. 81).

¹⁴ H.W. JANSON, *op. cit.*, p. 558.

¹⁵ À Chiswick, les fenêtres à la base du dôme sont reprises aux thermes de Dioclétien (cf. Richard HEWLINGS, *op. cit.*, p. 9).

en 1715 de deux ouvrages clés pour l'architecture anglaise, le *Vitruvius Britannicus* de Colen Campbell, véritable manifeste palladien, et la première traduction anglaise des théories de Palladio par Giacomo Leoni¹⁶, Burlington devait par la suite s'approprier tout ouvrage de Palladio qui lui tombait sous la main¹⁷; il possédait également deux exemplaires du *Vitruvius Britannicus*.

Campbell terminait à l'époque la construction de la villa (aujourd'hui démolie) de *Wanstead* (Essex)¹⁸. Ses projets, tels qu'ils figurent dans ses ouvrages, diffèrent souvent de leur version finale. Nous en retiendrons pour exemple la maison de *Marble Hill* à Twickenham¹⁹: l'escalier en façade, semblable à celui conçu par Burlington à Chiswick, a disparu²⁰ pour faire place à deux façades planes²¹. Le hall tétrastyle²², inspiré d'un atrium à impluvium, est tout aussi impressionnant que l'Assembly Room de Burlington à York²³. À *Stourhead* (Wiltshire), l'aspect actuel, quoique fort proche, n'est pas celui projeté par Campbell²⁴: la construction de 1720 devait rejeter le portique en faveur d'un frontispice engagé à pilastres²⁵. Tout en se réclamant de Vitruve, il est intéressant de constater que Campbell a basé les plan et élévation de *Stourhead* sur ceux de la noble demeure que Leonardo Emo se fit construire à Fanzolo. Ce même type de frontispice se retrouve à *West Wycombe* (Buckinghamshire)²⁶. L'architecte Donowell, disciple de Burlington, s'y est conformé aux dessins d'Isaac Ware, auteur, en 1735, d'un troisième ouvrage capital pour le développement du néo-palladianisme anglais, les *Designs of Inigo Jones*²⁷. La façade sud (fig. 2) est sans conteste la plus originale: son double portique d'ordre toscan et corinthien nous transporte en Italie, singulièrement à la villa Cornaro de Piombino Dese. Le portique oriental avec ses quatre gigantesques colonnes doriques, par contre, nous ramène en Angleterre: il s'agit là d'une réplique

¹⁶ Une première traduction avait en réalité déjà vu le jour en 1663 mais ne concernait que le premier livre (Godfrey RICHARD, *The First Book of Architecture by Andrea Palladio*). Sur les différentes éditions de l'ouvrage de Giacomo Leoni, cf. R. WITTKOWER, *op. cit.*, English Neo-Classicism and Palladio's 'Quattro Libri', pp. 76-77 et 79-84.

¹⁷ Cf. R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 85.

¹⁸ Cf. John SUMMERSON, *The Architecture of the Eighteenth Century*, *op. cit.*, fig. 89, p. 81.

¹⁹ Construite pour Henriette Howard, maîtresse de George II, plus tard Comtesse de Suffolk, la maison abrite les copies, à l'échelle, des œuvres de Van Dyck conservées à Wilton ainsi que plusieurs scènes romaines de Panini.

²⁰ Julius BRYANT, *Marble Hill House, Twickenham*, Londres, English Heritage, 1983, p. 27.

²¹ L'arrivée côté Tamise était plus fréquentée, car réputée plus à l'abri des « dangers »; aussi la maison eût-elle tôt fait de comporter deux façades « principales ».

²² Julius BRYANT, *op. cit.*, p. 7.

²³ R. WITTKOWER, *op. cit.*, Lord Burlington's Work at York, fig. 163, p. 137. Sur les relations entre cette œuvre et son modèle palladien, cf. *idem*, pp. 137-138 et figs. 164-165.

²⁴ *Stourhead, Wiltshire*, The National Trust, Over Wallop, Hampshire, BAS Printers Ltd., 1988, figs. p. 10 et texte p. 11.

²⁵ *Idem*, cf. photo de couverture.

²⁶ *West Wycombe Park, Buckinghamshire*. The National Trust, Over Wallop, Hampshire, BAS Printers Ltd., 1989. La maison appartient depuis 1698 à la famille Dashwood. Elle doit ses caractéristiques principales à la personnalité de Sir Francis Dashwood qui avait effectué quantité de « grands tours » en France, en Italie, en Allemagne, en Russie ainsi qu'en Grèce et en Asie Mineure.

²⁷ Cet ouvrage devait suivre les *Designs of Inigo Jones* (1727) de William Kent.



Fig. 2. *West Wycombe* (Buckinghamshire): façade sud.

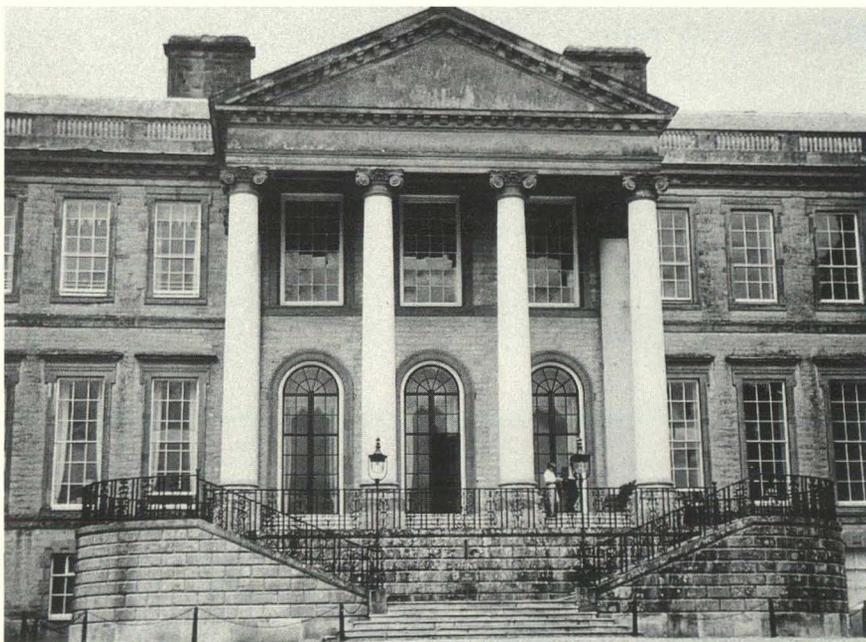


Fig. 3. *Ragley Hall* (Warwickshire): portique de James Wyatt.

des portiques des ailes de *Mereworth* (Kent), autre œuvre de Colen Campbell²⁸. Le portique ouest, quant à lui, plus tardif, témoigne déjà de la tendance «Greek Revival» de la fin du siècle.

Les variations sur le thème du portique — tellement en faveur dans l'art néo-classique par le fait qu'il réussit à combiner l'idéal de «noble simplicité» avec l'application rationnelle d'éléments classiques²⁹ — sont nombreuses et diverses. À *Ragley Hall* (Warwickshire), une porte cochère a été aménagée dans la profondeur du portique ajouté en 1780 par James Wyatt³⁰ (fig. 3). À *Basilidon Park* (Buckinghamshire), œuvre de John Carr de York, l'un des joyaux des demeures palladiennes tardives, on accède au portique *in antis*, à nouveau inspiré de la villa Emo, par un escalier dont le point de départ est caché derrière les arches du soubassement³¹.

L'attention portée aux différents portiques ne peut nous faire oublier l'analyse d'un autre motif considéré comme typiquement palladien, la fenêtre vénitienne, serlienne ou tout simplement palladienne. Ce motif immédiatement associé au palladianisme anglais remonterait à la basilique de Vicence, bien que son «rythme» se rencontre déjà à la villa d'Hadrien à Tivoli et chez Palladio, encore, à la villa Poiana³². Utilisée au cours du XVII^e siècle, entre autres à la bibliothèque de Christ Church à Oxford, la fenêtre vénitienne est toutefois absente du premier volume du *Vitruvius Britannicus*. Elle sera abondamment utilisée par les architectes néo-palladiens : on la retrouve avec Burlington à Chiswick où elle souligne la sobriété de la façade (fig. 4), puis tout au long du XVIII^e siècle jusqu'à Basilidon Park où elle accentue la tension de la projection de la salle octogonale de la façade est (fig. 5) et à Stowe, où portique et fenêtre palladiennes se complètent judicieusement.

Si le palladianisme anglais est en premier lieu associé aux grandes maisons de campagne, l'architecture urbaine n'échappe pourtant pas au mouvement. À Bath, le premier édifice de Wood au Queen's Square s'inspire des principes romains et palladiens. Les demeures de Landsdown Crescent (fig. 6), fidèles au schéma palladien, sont regroupées sous un fronton unique, le bloc ainsi constitué donnant l'illusion d'un seul palais, image accomplie de la villa palladienne.

Déterminer le rôle de l'architecture anglaise sur le continent n'est guère aisé. Si Wren a pu influencer les façades de St-Jean-de-Latran à Rome ou de

²⁸ Cf. ci-dessus, n. 13.

²⁹ Cf. John SUMMERSON, *The Architecture of the Eighteenth Century*, op. cit., p. 77.

³⁰ La façade d'Isaac Ware à Wrotham Park présente un escalier fort semblable à celui de Ragley Hall (cf. R. WITTKOWER, op. cit., fig. 183, p. 163).

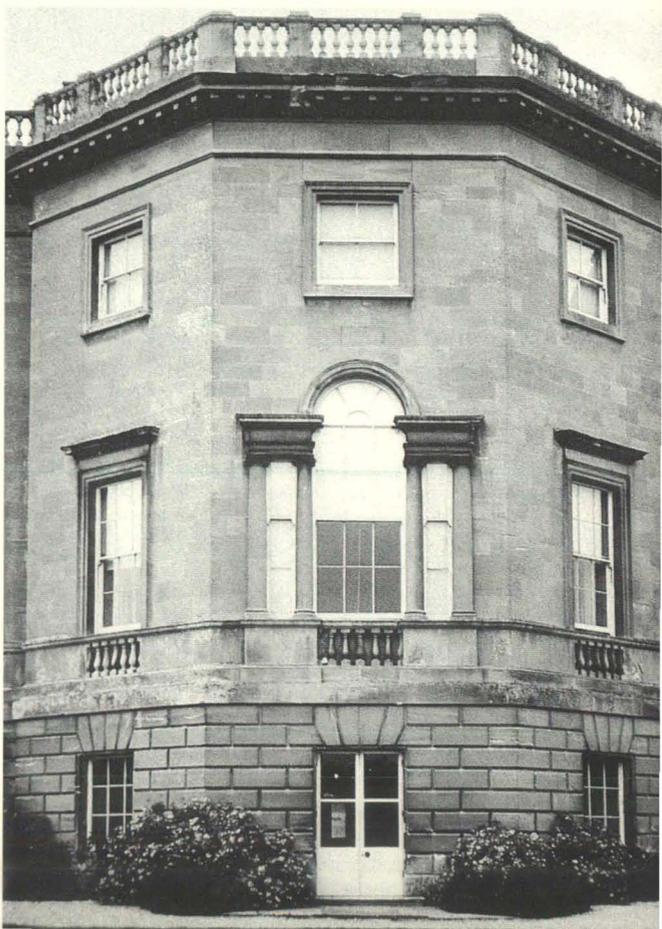
³¹ *Basilidon Park*, The National Trust, Over Wallop, Hampshire, 1989, pp. 8 et 10.

³² Palladio semble avoir préféré le motif «répété» au modèle isolé si en vogue en Grande-Bretagne. Aussi, quand Inigo Jones introduisit la fenêtre palladienne dans le Royaume-Uni, c'est fort probablement à Scamozzi et à Sansovino qu'il se référerait. (N'oublions pas que Jones avait rencontré Scamozzi lors de son voyage en Italie et pris connaissance du *Dell'Idée della Architettura Universale*, basé sur des prototypes de Serlio.) Concernant la vogue de ce motif, nous renvoyons à R. WITTKOWER, op. cit., «Pseudo-Palladian Elements in English Neo-Classicism», pp. 155-158.

Fig. 4.
Chiswick
(banlieue londonienne):
fenêtre « palladienne »
(façade nord-ouest).



Fig. 5.
Basildon Park
(Berkshire):
salle octogonale
(façade est).



St-Sulpice à Paris³³, les apports du palladianisme anglais sont quant à eux rares. Seule la villa de F. Bélanger, *Bagatelle*, dans le bois de Boulogne, semblerait en dériver. Car si l'on considère le *Petit Trianon* à Versailles, on constate que la sévère dignité palladienne britannique a été « repensée » pour en faire un bâtiment essentiellement français³⁴. C'est plutôt outre-Atlantique que l'on trouvera des répercussions de ce style, chez Thomas Jefferson³⁵ par exemple.

Au mouvement palladien proprement britannique succédera en Grande-Bretagne un courant néo-classique tout aussi important, basé sur la redécouverte de l'art grec. La parution en 1752 des *Antiquités d'Athènes* de Nicholas Revett et James Stuart devait permettre à Lord Anson d'ouvrir la voie à un mouvement baptisé « Greek Revival », véritable réincarnation de la noble simplicité et de la grandeur tranquille de la Grèce antique telle que la voyaient Winkelman (« edle Einfalt und stille Größe ») et tant d'autres à l'époque ; les jardins de sa demeure de *Shugborough* (Staffordshire)³⁶ sont truffés de monuments « grecs » ou hellénisants attribués à James Stuart lui-même : le Temple dorique³⁷, l'Arc d'Hadrien³⁸, la Tour des vents³⁹ et le Monument chorégique à Lysistrate⁴⁰. La publication en 1764 des *Ruines du Palais de Dioclétien à Split* par Robert Adam, cet architecte écossais qui passa quatre ans en Italie avec Clérisseau et qui fut fortement marqué par Piranèse, confirme l'essor de ce nouveau style. La décoration intérieure inspirée des modèles classiques semble désormais l'emporter sur les masses extérieures. *Osterley Park*⁴¹, *Kenwood*⁴² et surtout *Syon Park*⁴³ témoignent tous de cette « exquise élégance » propre à Adam et imitée en France dans le style Directoire⁴⁴. L'apogée de ce retour à l'Antiquité se situe dans une villa du Hampshire, *The Grange*, dont le portique se veut la copie fidèle du Théséion ! L'architecte William Wilkins — auteur également de la National Gallery de Londres — a su jouer des volumes et des

³³ John SUMMERSON, *op. cit.*, p. 83.

³⁴ *Idem*, p. 84.

³⁵ *Idem*, p. 102 et *The Classical Language of Architecture, op. cit.*, fig. 30, p. 39.

³⁶ John Martin ROBINSON, *Shugborough*, National Trust, publié en Italie par Amilcare Pizzi, s.p.a. pour le National Trust, 1989, pp. 34-45.

³⁷ *Idem*, p. 83 et S.E. PYBUS, *Shugborough. A Guide to the Monuments*, Stoke-on-Trent, Webberley Ltd., 1984. Inspiré du portique du Théséion, ce temple est le deuxième du genre élevé par Stuart. Celui qu'il éleva en 1758 à *Hagley Hall* (Worcestershire) est considéré comme la première reproduction d'un monument grec en Grande-Bretagne.

³⁸ S.E. PYBUS, *idem*.

³⁹ Ce bâtiment connu de nombreuses altérations au cours du XIX^e siècle, ce qui l'éloigne de son modèle athénien (connu également sous le nom d'Horologium d'Andronikos Cyrrestres). L'exemple de Shugborough n'est pourtant pas unique et d'autres jardins sont également pourvus de tours semblables (cf. entre autres, à West Wycombe).

⁴⁰ Les voyageurs anglais l'avaient baptisé « Lanterne de Démosthène ». La version de Stuart diffère de l'original par l'absence de la base carrée. Comme pour la Tour des vents, le modèle athénien fut à l'origine de nombreuses autres copies.

⁴¹ On y trouve, entre autres, un temple dorique semblable à celui de Shugborough.

⁴² Julius BRYANT et Carol COLSON, *The Landscape of Kenwood*, English Heritage, Over Wallop, Hampshire, BAS Printers Ltd., 1990.

⁴³ *Syon*, Derby, English Life Publications Ltd., 1987.

⁴⁴ Germain BAZIN, *Histoire de l'art*, Paris, Massin, 1953, p. 800.



Fig. 6. Bath: Landsdown Crescent (John Palmer).

dénivellations pour tirer un parti assez spectaculaire et envoûtant du site. « En faisant de cette maison un monument antique, ses architectes ont réussi à créer une composition de pure forme, un temple grec, silencieux et majestueux, transporté dans un paysage anglais »⁴⁵.

La voie est dès lors ouverte à toutes les influences — italienne, grecque, gothique, orientale. Au XIX^e siècle, *Cliveden* (Buckinghamshire)⁴⁶, surplombant la Tamise dans un site idyllique, est une véritable synthèse des mouvements antérieurs. Le palais même relève plutôt de l'architecture italienne du Cinquecento; quant aux jardins, ils présentent un mélange de « naturalisme » propre au jardin-paysage anglais et d'« ordre » à la française. Tout comme à

⁴⁵ Marcus BINNEY, *Our Vanishing Heritage*, Londres, Arlington Books, 1984, pp. 44-55. Objet d'une campagne menée, entre autres, par le Ministre Michael Heseltine, en faveur de sa démolition, The Grange a survécu de justesse à la dynamite!

⁴⁶ *Cliveden, Buckinghamshire*, The National Trust, Over Wallop, BAS Printers Ltd., 1988.

Shugborough ou à Osterley Park, on y trouve un petit pavillon chinois⁴⁷. L'engouement pour l'archéologie et l'Antiquité est tel que les propriétaires ne se contentèrent pas d'imiter les modèles anciens; ils allèrent jusqu'à s'approprier la balustrade de la villa Borghèse et quelques sarcophages romains des I^{er} et II^e siècles!

Aucun de ces nouveaux mouvements n'eut vraiment d'écho direct sur le continent. Comme nous l'avons vu, le mouvement néo-palladien, fortement ancré dans la mentalité britannique, n'a guère réussi à traverser la Manche. Les penseurs à l'origine du néo-classicisme en France — J.P. Soufflot, E.L. Boullée, C.N. Ledoux — sont à cent lieues du palladianisme anglais. Beaucoup plus importante, par contre, sera l'empreinte du jardin-paysage anglais qui, dès ses origines, gagna l'Europe tout entière.

*
* *

De par sa conception, la villa palladienne, souvent demeure rurale, ne pouvait être placée dans un jardin classique à la Le Nôtre. Lord Burlington ainsi que son émule William Kent, avec qui il s'était lié lors de son deuxième voyage en Italie, soutenait, de même que Lancelot «Capability» Brown⁴⁸ que c'eût été anti-naturel, même contraire à la raison. C'est à eux que l'on doit l'une des créations anglaises les plus originales, le «jardin-paysage» (*landscape garden*) «soigneusement planifié pour sembler ne pas l'être, avec des chemins sinueux, des rangées d'arbres à intervalles irréguliers, des petits lacs, des rivières...; ce jardin «raisonnable» doit paraître sans contrainte, aussi rempli de surprises et de variété que la nature elle-même»⁴⁹. Il se doit d'être «pittoresque» (*picturesque*) à la manière des tableaux du Lorrain⁵⁰, d'être une véritable œuvre d'art sans en avoir l'air. Ce nouveau type de jardin ne fut pas à l'abri des critiques⁵¹. Toutefois, aucun parc ne fut épargné: même les plus «classiques» furent transformés et adaptés.

⁴⁷ Le premier bâtiment «chinois» recensé en Grande-Bretagne est la tour de Kew Gardens de Londres (cf. R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 189) datée de 1749 et baptisée «Maison de Confucius». En ce qui concerne l'influence de la Chine sur l'art des jardins anglais, nous renvoyons à R. WITTKOWER, *op. cit.*, «English Neo-Palladianism, The Landscape Garden, China and the Enlightenment», pp. 175-190.

⁴⁸ Ce paysagiste anglais doit son surnom de «Capability» au fait qu'il ne pouvait visiter un site sans y voir immédiatement toutes les «capabilities of improvement» qu'il offrait (cf. Miles HADFIELD, *The English Landscape Garden*, Merlins Bridge, Haverforwest, C.I. Thomas and Sons Ltd., Press Buildings, 1988, p. 51).

⁴⁹ Miles HADFIELD, *op. cit.*, p. 32. Cf. également Mavis BATEY et David LAMBERT, *The English Garden Tour. A View into the Past*, Londres, John Murray (Publishers) Ltd., 1990, pp. 116-119.

⁵⁰ Cet artiste est connu en Angleterre sous le nom de «Claude». À Stourhead, Henry Flitcroft s'inspirera pour son Panthéon du tableau *Énée à Délos* conservé à la National Gallery.

⁵¹ Cf. la lettre de Joseph Addison du 6 septembre 1712 à l'éditeur du *Spectator* (cité par Miles HADFIELD, *op. cit.*, Addison and Pope, p. 13).

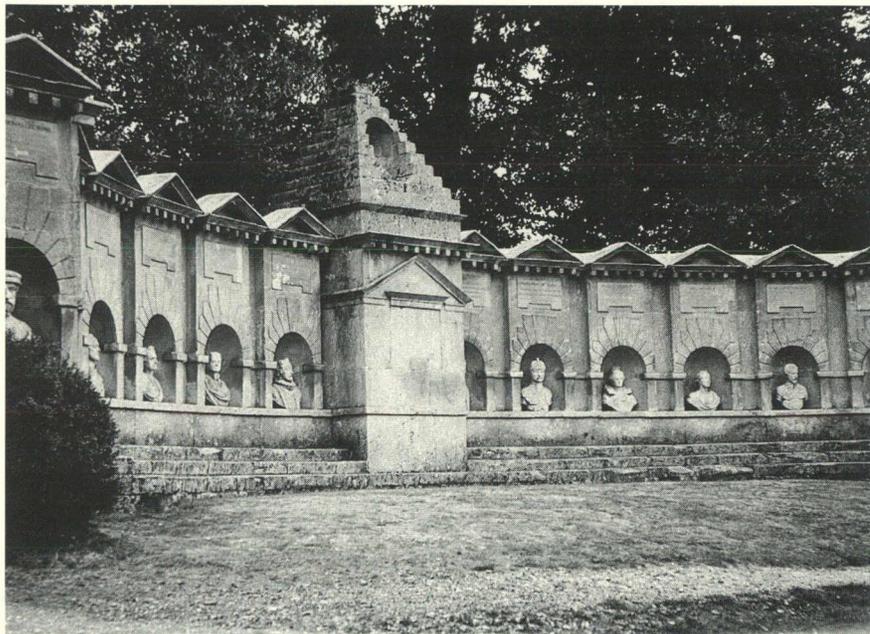


Fig. 7. *Stowe Landscape Gardens* (Buckinghamshire): Monument aux gloires de l'Angleterre (Champs-Élysées) attribué à William Kent.



Fig. 8. *Claremont* (Surrey): amphithéâtre de gazon.

Les jardins de *Stowe* (Buckinghamshire), lyriquement décrits par Alexander Pope dans l'Épître IV de ses *Essais moraux*⁵², sont sans nul doute parmi les plus prestigieux du Royaume-Uni, ne fût-ce que par la pléiade d'artistes qui y travaillèrent — John Vanbrugh, Charles Bridgeman, William Kent, James Gibbs, « Capability » Brown pour ne citer que les plus célèbres — et par la mobilisation nationale qui fut organisée pour assurer leur maintien et leur conservation⁵³. Le jardin à lui seul compte plus de vingt-cinq temples, grottes et autres *follies* dont l'attribution est souvent sujette à caution. En soi, il constitue un authentique monument élevé au libéralisme anglais : il fut la fierté de la famille Temple dont les membres — principalement Richard Temple et Lord Cobham —, fervents partisans de la cause whig, prétendaient avoir instauré la monarchie constitutionnelle en Grande-Bretagne⁵⁴. Richard Temple (1676-1749) fit appel à Charles Bridgeman qui passe⁵⁵ pour l'inventeur d'un

⁵² *Idem*, pp. 18-19 et John Martin ROBINSON, *Temples of Delight: Stowe Landscape Gardens*, Londres, George Philip Ltd. and The National Trust, 1990, p. 27 :

To build, to plant, whatever you intend,
To rear the column, or the arch to bend,
To swell the terrace, or to sink the grot,
In all, *let Nature never be forgot*,
But treat the goddess like a modest fair,
Nor over-dress, nor leave her wholly bare;

...
He gains all points who pleasingly confounds,
Surprises, varies and conceals the bounds.

Consult the genius of the place in all:

That tells the waters or to rise or fall,
Or helps the ambitious hill the heavens to scale,
Or scoops in circling theatres the vale;
Calls in the country, catches opening glades,
Joins willing woods, and varies shades from shades;
Now breaks, or now directs, the intending lines;
Paints, as you plant, and as you work designs.
Still follow sense, or every art the soul;
Parts answering parts shall slide into a whole,
Spontaneous beauties all around advance,
Start ev'n from difficulty, strike from chance;
Nature shall join you; Time shall make it grow
A work to wonder at — perhaps a Stowe.

Without it, *proud Versailles! thy glory falls*;
And Nero's terraces desert their walls:
The vast parterres a thousand hands shall make.
Lo! Cobham comes, and floats them with a lake;
Or cut wide views through mountains to the plain

...

⁵³ Confié au National Trust, ce jardin fait actuellement l'objet d'une vaste campagne de restauration pour laquelle un appel de fonds a été lancé (dons, vente d'une superbe affiche où s'entremêlent toutes les constructions des jardins et d'une publication sur les jardins de Stowe [John Martin ROBINSON, *op. cit.*]).

⁵⁴ Pour une analyse détaillée des relations de la famille Temple avec la politique de l'époque, cf. *idem*, pp. 25-58.

⁵⁵ Cf. à ce sujet Miles HADFIELD, *op. cit.*, p. 21.

des traits caractéristiques du jardin-paysage anglais, le *ha-ha*⁵⁶ : saut-de-loup, véritable fosse ou tranchée séparant la propriété en deux, isolant « naturellement » les jardins des prairies, sans discontinuité visible, à l'encontre de ce qu'auraient fait une haie, une grille ou tout autre artifice. L'attrait de Stowe réside dans l'intérêt du monde particulier dans lequel il nous plonge, univers de rêve, de citations, d'allégories. Kent put donner libre cours à son imagination dans les *Champs-Élysées* dominés par le temple des Vertus antiques⁵⁷, version ionique du temple de Vesta à Tivoli. Ce temple abritait des statues d'Homère, de Socrate, de Lycurgue et d'Épaminondas, œuvres du sculpteur flamand Peter Scheemakers. Le *Monument aux gloires de l'Angleterre* (fig. 7), conçu de manière à jouer des reflets dans l'eau, est fort proche par sa conception du nymphée de la villa Barbaro à Maser⁵⁸. La pyramide centrale devait à l'origine abriter une statue de Mercure conduisant les âmes au-delà du Styx vers les Champs-Élysées. Elle est entourée des bustes de toutes les célébrités de la nation anglaise « dignes » de figurer auprès du dieu : penseurs, artistes, à gauche (Inigo Jones, Shakespeare, Francis Bacon, John Milton, John Locke, Isaac Newton et Sir Thomas Gresham), hommes (et femme) d'action à droite (le roi Alfred, le Prince Noir, Élisabeth I^{ère}, Walter Raleigh, Francis Drake, John Hampden et Guillaume III). Les Champs-Élysées se terminent sur une note humoristique. Lord Cobham avait demandé à William Kent d'ériger une petite pyramide à la mémoire de son ami et compagnon de ribote le dramaturge William Congreve. De même que les comédies de Congreve reflètent la nature humaine, un petit singe perché au sommet de l'édifice se regarde dans un miroir. Une inscription — « comedy is the imitation of life and the mirror of society » — (la comédie est l'imitation de la vie et le reflet de la société) rend l'allusion d'autant plus claire. Au sortir des Champs-Élysées, on se croirait plongé en pleine campagne anglaise... Détrompons-nous, nous entrons bien plutôt dans un tableau du Lorrain. Pont palladien⁵⁹, temple de la Reine, temple de l'Amitié, tous font allusion à l'histoire de la famille et de l'époque. La *Vallée grecque* de « Capability » Brown⁶⁰ n'est qu'artifice, mais artifice si « naturel » que de nombreux visiteurs se sont extasiés sur ce paysage si typiquement « chilternien ». Notons encore que cette vallée doit son nom au temple « grec » qui la surplombe, le *Temple de la Concorde et de la Victoire* inspiré de la Maison Carrée à Nîmes⁶¹.

⁵⁶ Le terme « ha-ha » serait dérivé du cri de surprise poussé par celui qui se trouvait de façon inattendue au bord du fossé, à moins qu'il ne s'agisse du rire de ceux qui le voyaient disparaître dans la tranchée !

⁵⁷ Un « temple des vertus modernes » (conçu comme une ruine !), autre thème romantique cher aux Anglais, lui faisait écho.

⁵⁸ John Martin ROBINSON, *op. cit.*, p. 90, y voit plutôt une adaptation du « cirque » de la villa Mattei à Rome ou d'autres jardins italiens de la Renaissance.

⁵⁹ L'un des trois ponts palladiens connus avec ceux de Wilton et de Prior Park près de Bath.

⁶⁰ Brown travaillait à l'époque où les familles de l'aristocratie anglaise avaient acquis des fortunes telles qu'elles pouvaient se permettre les dépenses extravagantes exigées par les déplacements de terrain et ses gigantesques travaux hydrauliques (cf. Thomas HINDE, *Capability Brown. The Story of a Master Gardener*, Londres, Hutchinson, 1986).

⁶¹ Ce monument, que le propriétaire de Stowe avait vu lors d'un « grand tour », était considéré à l'époque comme purement grec.

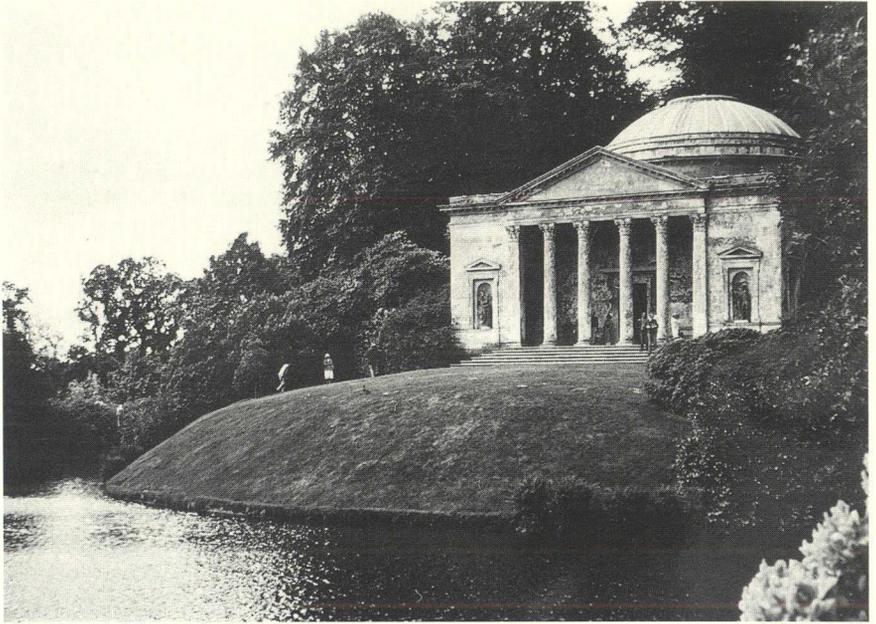


Fig. 9. *Stourhead* (Wiltshire): le Panthéon.

Vanbrugh, Bridgeman, Kent et Brown se retrouvent aux jardins de *Claremont* (Surrey) dont l'originalité consiste principalement en un énorme amphithéâtre de gazon (fig. 8)⁶² destiné au seul plaisir des yeux, offrant au spectateur de splendides perspectives sur le parc et le lac, toutes artificielles comme il se doit. À *Studley Royal* (Yorkshire) les jardins frappent d'abord par leur côté « français » : parterres ordonnés, plans d'eau symétriques bordés de sculptures « classiques ». Mais l'œil averti a tôt fait de déceler derrière cette apparence d'« ordre », une imagination débordante dans le choix des points de vue : la découverte de l'abbaye cistercienne de *Fountains Abbey* au détour d'un sentier est une expérience inoubliable.

Les jardins de *Stourhead* (Wiltshire) rivalisent avec ceux de Stowe par leurs nombreuses références allégoriques⁶³. Conçues pour la famille de Henry Hoare par l'architecte Henry Flitcroft — tous deux disciples enthousiastes de Burlington et de Kent —, « les fantaisies architecturales de Flitcroft engendrent

⁶² *Claremont Landscape Garden, Surrey*, The National Trust, Over Wallop, Hampshire, BAS Printers Ltd., 1989, pp. 9-12 et figs. 4, 5 et 11.

⁶³ Cf. à ce sujet Kenneth WOODBRIDGE, *The Stourhead Landscape*, The National Trust, Over Wallop, Hampshire, BAS Printers Ltd., 1989, pp. 45-61 et Jean WEISGERBER, « Propos sur la citation, ses formes et ses fonctions dans la littérature contemporaine », dans *Avant-garde/Modernisme*, édité en hommage par Michel BARTOSIK, Michel DUPUIS, Paul HADERMANN, Dina HELLEMANS, Bruxelles, VUB-Press, p. 233. On consultera également H.F. CLARK, « Eighteenth Century Elysiums. The Role of "Associations" in the Landscape Movement », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, VI, 1943, pp. 165-189.

une émotion qu'on ne rencontre nulle part ailleurs»⁶⁴. À l'inverse de Stowe, où les constructions antiques font continuellement référence à la politique moderne, Stourhead baigne dans l'Antiquité païenne⁶⁵. On retrouve ici de nombreux effets de surprise comme à Studley Royal. Un jeu de dénivellations et de sentiers sinueux bordés de rhododendrons vous enferme dans des massifs de feuilles et de fleurs ou vous fait au contraire découvrir des vues superbes sur le Panthéon (fig. 9), sur le temple d'Apollon ou simplement sur le lac, vues dont Stanley Kubrick tira d'ailleurs de beaux effets plastiques dans *Barry Lindon*.

Contrairement à l'architecture palladienne ou, plus tard, aux constructions néo-classiques à la Adam ou à la Wilkins, le jardin-paysage anglais fut d'emblée adopté par le continent, surtout par la France marquée par la lecture de Rousseau. Les répercussions de Stowe se feront sentir jusqu'en Russie, dans le jardin «à l'anglaise» de Catherine II à Tsarskoïe Selo.

Le jardin-paysage anglais, calqué sur la nature, était ainsi devenu un modèle universel; il était appelé, pensait-on, à «durer aussi longtemps que la nature elle-même»⁶⁶.

⁶⁴ Miles HADFIELD, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁵ Cf. Kenneth WOODBRIDGE, *op. cit.*, pp. 45-61. Tout comme Henry Hoare installait sa famille à Stourhead, Énée, tel que Claude Lorrain le représentait sur le tableau de la National Gallery, cherchait où établir son peuple.

⁶⁶ Miles HADFIELD, *op. cit.*, p. 60.

UN SECTEUR CLÉ DE L'ARCHÉOLOGIE CONTEMPORAINE : L'ARCHÉOLOGIE DU CATHOLICISME RÉCENT*

PHILIPPE BRUNEAU

L'archéologie moderne et contemporaine

Il n'est pas de science sans objet. L'archéologie n'échappe pas à la règle bien que, dans le goût actuel de la méthodologie, elle soit le plus couramment définie par des procédures, voire de simples « démarches » professionnelles¹, sans qu'on détermine de quoi elle a en propre de connaître et pour quels objectifs. Or, sitôt qu'on lui cherche un objet spécifique, on répond artefacts, realia, vestiges matériels. Les deux derniers termes mêlent trop dangereusement chose naturelle et chose ouvrée pour qu'on puisse les retenir, mais le premier indique bien que l'archéologie est occupée de ce que produit l'art — au sens du latin *ars* et des « arts et métiers », celui des artisans, et non pas seulement l'Art valorisé des artistes —, de la technique de l'homme et des ouvrages que par elle il produit. C'est la définition de l'archéologie que nous préconisons depuis quelque vingt ans² et qui a le mérite de donner à l'homme, en tant que travailleur, producteur, technicien, ouvrier — comme on voudra le dire — le statut universitaire solide qu'il n'a pas encore reçu³, alors que maintes disciplines s'occupent de lui en tant qu'il est capable de langage ou de société.

* Je résume ici la matière d'une conférence que j'ai donnée sous le même titre à l'Institut des Hautes Études de Belgique le 5 décembre 1990.

¹ Je reprends la distinction théorique proposée par P.-Y. BALUT, *RAMAGE* [= *Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale*], 2 (1983), p. 184.

² Au plus récent, voyez Ph. BRUNEAU et P.-Y. BALUT, *Artistique et archéologie*, I (1989), pp. 23-43.

³ L'histoire de l'art s'intéresse seulement à l'art valorisé; l'ethnologie, à l'art populaire; l'histoire des techniques, aux procédés compliqués; l'archéologie du genre habituel, aux ouvrages du passé assez reculé. Le tout dans le plus total défaut de concertation.

Mais dès lors qu'on la définit ainsi, l'archéologie ne peut plus se confiner dans l'investigation du passé reculé pour la simple raison qu'à vivre en un passé plus récent, l'homme n'a pas cessé, bien au contraire, d'être technicien. Aussi, en 1978, avons-nous créé à l'Université de Paris-Sorbonne, outre un centre de recherches, un enseignement d'«archéologie moderne et contemporaine» qui fonctionne de la licence au doctorat⁴; il inclut, bien entendu, l'«archéologie industrielle» mais ne s'y réduit pas.

L'archéologie du catholicisme

Aussi bien des secteurs s'offrent-ils à cette investigation du monde contemporain, parmi lesquels le catholicisme qui donne lieu localement à nombre de brochures ou expositions, le plus souvent pleines de bonne volonté autant que de maladresse, mais qui n'a guère trouvé preneur universitaire⁵; il est pourtant des plus fécond et celui — avec la mort — que nous avons jusqu'ici le plus largement exploité⁶.

Pour diverses raisons. D'abord, tout simplement, parce qu'il a donné lieu à un équipement assez abondant pour devoir intéresser non seulement les pra-

⁴ RAMAGE, déjà citée n. 1, est la revue annuelle du centre; elle est complétée par les *Mémoires d'archéologie générale (MAGE)* dont un volume est déjà paru: *Artistique et archéologie*, cité plus haut n. 2.

⁵ Pour compléter la note 3, il est clair que l'histoire de l'art ne s'occupe que d'un «art sacré» d'une authenticité contestable (cf. ce que j'en dis dans RAMAGE, 9 [1991], pp. 83-84) et l'ethnologie que de ce qui intéresse la «piété populaire», notion on ne peut plus vague et de surcroît inadéquate au matériel considéré: *La piété populaire en France, Répertoire bibliographique*, sous la direction de B. Plongeron et P. Lerou, prend constamment en compte des aspects du catholicisme qui n'ont rien de populaire; il en va de même de *Religions et traditions populaires* (cat. exposit. Musée national des arts et tradit. popul., 4 déc. 1979-3 mars 1980).

⁶ Une quinzaine d'études ont été publiées dans les dix fascicules déjà parus de RAMAGE: Ph. BRUNEAU, «Le calvaire de Pontchâteau», 2, pp. 11-41; «L'archéologie de la République et du catholicisme dans la France du XIX^e et du début du XX^e siècle», 3, pp. 13-47; «Linéaments d'une archéologie du catholicisme en France» et «Les grottes de Lourdes», 4, pp. 127-165; «Les sanctuaires catholiques hypèthres en France», 6, pp. 65-83; «Le jouet catholique», 8, pp. 59-72; «Qu'est-ce qu'une église?», 9, pp. 49-84;

H. CABEZAS, «Le culte de Jeanne d'Arc en Grande-Bretagne», 4, pp. 167-189; «La politique "nationaliste" de l'Église catholique française sous la III^e République: l'exemple de Notre-Dame-des-Vertus d'Aubervilliers»; «Le sens de lecture des vitraux à séries de scènes», 7, pp. 65-76; «Le rosaire dans le vitrail français aux XIX^e et XX^e siècles», 8, pp. 41-58; «Rideaux et vitraux, pour le confort des églises de Paris au XIX^e siècle», 10 (1992), pp. 69-85;

E. DELAMARRE, «À propos des vierges colossales du Second Empire», 5, pp. 187-191;

W.-Chr. VAN DIJK, «Le culte de saint Antoine de Padoue dans les églises paroissiales de Paris», 2, pp. 43-57;

Cl. JODON DE VILLEROCHÉ, «Religion et politique dans les églises du diocèse d'Angers», 9, pp. 85-105;

A. PAILLET, «Les lieux de culte catholiques en plein air du XIX^e siècle dans le Bourbonnais», 6, pp. 85-105;

M. BEAUSANG, «L'archéologie du conflit irlandais au XIX^e et au XX^e siècle», 9 (1991), pp. 7-47, qui y traite du conflit catholique-protestant.

Sur l'archéologie de la mort, voir les études de P.-Y. Balut dans les fascicules 3, 4, 5, 6 et 9.

tiquants, mais les agnostiques et les athées⁷, sauf à prolonger la paradoxale situation actuelle de mieux connaître les temples grecs ou les mithraea qu'une église ou un sanctuaire catholique hypèthre que nous avons sous les yeux.

Le seul constat d'existence, toutefois, n'est pas un motif suffisant de l'investigation archéologique. Il en est un bien plus puissant : que l'art, quoi qu'on en répète, n'est pas seulement le « reflet » de la civilisation mais tout autant son moteur ; ce n'est pas la sociabilité villageoise qui faisait le lavoir commun, mais l'inverse en sorte que la machine à laver l'a tuée, les exemples abondent... Il n'en va pas autrement de l'équipement catholique : le cardinal Verdier l'avait bien compris quand, avant la guerre de 39, il créait dans son diocèse de Paris les « Chantiers du Cardinal » à fin, par la construction d'églises, de mettre Dieu et la pratique religieuse à la portée des nouveaux banlieusards⁸.

Mais il est une autre raison moins générale qui fait de l'archéologie du catholicisme un secteur scientifiquement très rentable, et donc prioritaire, de l'archéologie contemporaine. S'il est des secteurs « orthopraxiques », où l'on fait ce qui est conforme à la règle, le catholicisme — comme la mort — est, à l'inverse, largement « hétéopraxique ». Or, alors que l'écrit majoritairement prescrit la règle, l'investigation archéologique, au contraire, révèle ce qui se fait à son encontre et par là nous apprend autre chose que les livres et les archives dont on se contente toujours quand il s'agit d'explorer le monde contemporain⁹.

Pour connaître les ouvrages dont le catholicisme est outillé, son équipement technique, les *données* sont, comme en toute investigation archéologique, de trois ordres¹⁰.

D'abord, « autopsiques », celles qui relèvent de l'observation directe. Bien entendu, il s'agit surtout de non enfoui et de non désuet¹¹ puisque la plupart des églises sont en usage, mais l'apport de la fouille n'est pas négligeable¹².

⁷ Il paraît encore difficile de traiter de la religion contemporaine en d'autres termes que de conviction ou de rejet. Dans une déclaration publique, en 1990, un très haut responsable français de l'éducation expliquait en quoi il est malaisé d'introduire dans les écoles et lycées l'enseignement des religions : confié à des religieux, disait-il, il tourne au prosélytisme, et s'il l'est à des professeurs, la charge est difficile pour des agnostiques qui ne sont pas formés. On ne voit pourtant pas qu'il faille être général pour enseigner l'histoire militaire ! Si les sciences humaines prennent pour objet tout ce qui dans l'homme lui est propre sans être accessible à l'animal, il faut bien qu'elle s'occupent aussi, toute adhésion mise à part, de l'*homo religiosus*.

⁸ C'est là un point fondamental pour la raison d'être de l'archéologie : cf. Ph. BRUNEAU et P.-Y. BALUT, *Artistique et archéologie*, I, p. 90, et ce que j'en ai dit dans le cas particulier des grottes de Lourdes et des sanctuaires hypèthres, *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 129-130 et 163, et 6 (1988), p. 81.

⁹ J'ai développé ce point dans *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 130-131.

¹⁰ Nous avons expliqué souvent cette tripartition, et surtout sa raison ; la dernière fois dans *Artistique et archéologie*, I, p. 35.

¹¹ Notre conception de l'archéologie exclut nécessairement que l'enfouissement ou l'« obsolescence » soient des critères d'archéologicit .

¹² Les fouilles d'édifices catholiques datant des derniers siècles sont maintenant nombreuses : cf. la liste, pourtant sûrement incomplète, dressée par Br. BENTZ, *RAMAGE*, 8 (1990), pp. 34-35 ; et l'inventaire tenu par l'*Annuaire des opérations de terrain en milieu urbain* que publie le « Centre national d'archéologie urbaine » installé à Tours.

Ensuite, « testimoniales », les données qui consistent dans le témoignage que d'autres nous apportent, soit par l'image, soit par le verbe, majoritairement écrit et bien plus rarement oral : les archives en tout genre, les *Semaine religieuse* de tel ou tel diocèse, abondent en informations sur l'aménagement des églises, le vestiaire, etc.

Bien souvent, on s'en doute, les trois types de données concourent ensemble au résultat : c'est exemplairement le cas du pèlerinage de Jésus flagellé au couvent des Pauvres-Clares de Lille, où la fouille d'un dépotoir de statuettes, une gravure du XVII^e siècle et plusieurs textes se sont mutuellement éclairés¹³.

L'objet de l'archéologie du catholicisme étant donc son équipement technique et non pas seulement un « art sacré » qui n'en est que la partie esthétiquement appréciée, il s'y découpe divers *secteurs* qui se répartissent en deux catégories, selon qu'on prend ou non la technicité pour critère de classement, selon qu'on considère les divers types d'ouvrages — images, vaisselle liturgique, vestiaire... — ou les aspects de la croyance, théologique ou hagiologique, et du culte auxquels ils sont afférents¹⁴.

Parmi ces derniers, le moins curieux n'est pas ce qui a trait aux rapports de la religion et de la politique et c'est par là que j'illustrerai ici l'archéologie du catholicisme récent.

Catholicisme et politique : investigation archéologique

Il est des religions qui sont, de soi, liées à l'état, comme celle de la Grèce ancienne qui, largement civique, honorait en chaque cité des divinités « poliaides », ou comme l'anglicanisme dont les églises peuvent donc tout naturellement accueillir des mémoriaux nationaux¹⁵. Mais ce n'est sûrement pas le cas du catholicisme qui, comme l'annonce son nom même, vise à l'universalisme, c'est-à-dire cherche à rompre les barrières sociales de toute sorte, entre les classes d'une société (devant Dieu, l'esclave est l'égal du maître) comme entre les pays (« allez évangéliser toutes les nations ! »), bref à étendre les frontières de l'Église à celles de l'espèce humaine, serait-ce, en certaines périodes, par la force. Et pourtant, en dépit de cet effort, l'échec est d'avance assuré parce que l'homme ne peut échapper à lui-même : de même que le Verbe de Dieu passe forcément par la langue des hommes, l'Église, toute préfiguration qu'elle soit pour les croyants de la Jérusalem céleste, ne peut pas ne pas se vivre comme la société des hommes, donc avec d'irréductibles fractures ethniques (y compris celles

¹³ G. BLIECK, « Les fouilles de l'îlot des Tanneurs à Lille », *Revue du Nord*, 67 (1985), pp. 121-140.

¹⁴ Il va sans dire que ce découpage du champ de l'archéologie en secteurs définitoirement technicisés ou non n'est nullement propre au sujet qui nous occupe ici, mais est très général : cf. *RAMAGE*, 4 (1986), p. 135. Encore le champ des ouvrages est-il lui-même envisageable de deux points de vue distincts selon qu'on privilégie les fins ou la façon de s'y prendre : *ibid.*, p. 142.

¹⁵ Entre maints exemples, des vitraux de Ste Marie Radcliff, à Bristol, montrent un membre de la Croix rouge britannique, un infirmier, un pompier...

des autres religions, en sorte que, nativement missionnaire, elle n'a pas laissé, contradictoirement, de tomber dans le sectaire !). « Catholiques et Français toujours ! », proclamait naguère un cantique : jamais le catholicisme n'a pu éviter d'être en collusion avec la politique du lieu et du moment¹⁶.

En France, du XIX^e siècle à la seconde guerre mondiale (avec peut-être une reprise récente liée à l'intégrisme et au Front National), c'est essentiellement avec le royalisme et le patriotisme¹⁷ que le catholicisme a noué des relations qui ont abondamment donné lieu, à travers tout le pays, à une production technique dont l'archéologie — selon notre définition — a la charge et qu'accroît sans cesse, parfois de monuments surprenants, l'investigation des lieux de culte les plus obscurs. Dans les deux cas, la relation s'est opérée à double sens, que dans une étude antérieure — pastichant Louis XVIII qui voulait « nationaliser la royauté et royaliser la nation » — j'ai séparément décrite comme royalisation du catholicisme et catholicisation du royalisme, puis patriotisation du catholicisme et catholicisation du patriotisme¹⁸. Je préfère ici rassembler royalisme et patriotisme sous le seul chef de politique et considérer successivement la politicisation du catholique et la catholicisation du politique : d'une part, cette présentation plus générale laisse ouverte la place à d'autres courants politiques que, faute de place, je négligerai ici, comme un certain socialisme dont les églises présentent souvent aujourd'hui des manifestations, il est vrai éphémères, sous les espèces de panneaux dont la mode sévit depuis quelques années¹⁹, voire la politique vaticane²⁰; d'autre part, on y gagne — ce qui importe davantage à l'archéologie — de mieux faire apparaître les procédés artistiques utilisés au lieu de trop se fixer, comme je l'avais fait, sur les procédés sociologiques propres à l'un ou l'autre courant politique.

¹⁶ J'avais souligné cette contradiction dans *RAMAGE*, 3 (1984-85), pp. 35-36, et 4 (1986), pp. 139 et 160-161. — Inutile d'ajouter que, de surcroît, le catholicisme est encore de son temps par son art qui n'échappe pas davantage au style du moment et de l'endroit, d'où, par exemple, la parenté que j'ai reconnue entre le Calvaire de Pontchâteau et le Musée Grévin (*RAMAGE*, 2 [1983], pp. 32 et 38)!

¹⁷ Le patriotisme a longtemps appartenu au camp républicain : il n'échappe à personne que les enfants de la patrie pour qui le jour de gloire était arrivé n'avaient rien de royaliste ! Originellement synonyme de révolutionnaire, ce n'est que tardivement qu'il a été annexé par un catholicisme d'abord très largement royaliste, alors qu'à ce nationalisme de droite répondait la tendance de la gauche républicaine vers l'Internationale : cf. *RAMAGE*, 3 (1984-85), pp. 34-35. Mais déjà en pleine Révolution l'abbé Grégoire, chrétien convaincu et non moins acquis aux idées nouvelles, disait à ses confrères : « aux bannières de la religion, associez les drapeaux de la patrie ; que nos temples retentissent de vos exhortations saintes et patriotiques » (cité par lui-même dans ses *Mémoires*, réédition des Éditions de la santé, 1989, p. 87, et cf. p. 97 l'idée d'une « sainte alliance du christianisme et de la démocratie »).

¹⁸ *Ibid.*, pp. 30-42.

¹⁹ Cf. ce que j'en ai dit dans *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 160-161.

²⁰ Au moment où l'unité italienne a pour effet de dépouiller le pape de ses états, les églises témoignent d'un ultra-montanisme politique qui combat tous les ennemis du Saint-Siège : cf. ci-dessous, n. 40 et 53.

Politicisation du catholicisme.

Le projet est de manifester par l'art (au sens du mot qui a été défini plus haut) que le catholicisme, qui, de soi, ne tient à aucun régime ni à aucune nation en particulier, est cependant lié à la royauté, et spécialement à la royauté française, ou à la France; ou encore, de souligner le caractère royal ou national de personnages ou événements du catholicisme.

Imagerie. — À cette fin, c'est surtout l'image qui a été exploitée; deux procédés ont été utilisés, bien entendu combinables, qui exploitent tendancieusement le répertoire du catholicisme²¹.

1° *Le choix des sujets*, quelle que soit la façon de les traiter : ce sont surtout les saints qui favorisent l'ethnisation d'un catholicisme universaliste de principe; en effet, il en admet une telle multitude qu'ils ne peuvent être tous représentés partout. En chaque église un choix est donc nécessaire qui peut tenir, bien sûr, à des raisons de dévotion individuelle ou collective²², mais aussi à des préférences politiques, visant en somme à montrer que la royauté n'est pas incompatible de la sainteté ou que la France est une pépinière de saints. D'où la promotion :

— de l'hagiographie royale, c'est-à-dire des images de saints qui se trouvent être aussi des rois, au premier rang saint Louis dont il existe tant de vitraux ou de peintures dans les églises françaises alors que son culte est quasi inexistant; mais aussi d'autres rois canonisés, dont spécialement saint Henri pour les raisons qui seront bientôt expliquées;

— de l'hagiographie nationale: dans la « foule innombrable » des saints, comme dit la liturgie, il en est naturellement qui sont français de naissance, tels st Vincent de Paul, le curé d'Ars, ste Thérèse de l'Enfant Jésus. Mais d'autres personnages célestes, nés ailleurs, ont fait l'objet, si l'on peut dire, d'une naturalisation; elle est généralement due à la francophilie que semblent supposer leurs apparitions: c'est le cas du Sacré-Cœur dont la dévotion, à la suite des visions de ste Marguerite-Marie Alacoque à la fin du XVII^e siècle, est devenue typiquement française comme le rappellent le nom de la « Basilique du Vœu national du Sacré-Cœur » à Montmartre et tous les cas, cantiques ou images, où il est invoqué comme protecteur de la France²³; et celui de la Vierge Marie qu'on vénère volontiers en France comme Notre-Dame de Lourdes, de La Salette et plus restrictivement de Pontmain, en négligeant presque totalement qu'elle puisse être aussi Notre-Dame de Fatima! Mais on peut se passer d'apparitions: chef de la milice céleste, saint Michel figure souvent comme protecteur de nos armées au même titre que la bien française Jeanne

²¹ Une grande partie des exemples que j'utilise ici sont déjà signalés, et parfois illustrés, par moi-même dans deux articles de *RAMAGE*, le mien dans le fascicule 3 (cité ci-dessus à la n. 16) celui de Cl. Jodon de Villeroché dans le fascicule 9 (cité à la n. 6). J'y renvoie par la référence abrégée 3, ou 9, suivie du numéro des pages.

²² La société ne comportant pas seulement des clivages de pays ou de partis, mais tout autant de métiers, il est des saints patrons des diverses corporations ou professions.

²³ Par exemple sur des bannières: *Bannières du Léon* (cat. exposit. Chapelle du Kreisker, 1991), pp. 40 et 64 (datant de l'après-Première guerre mondiale).

Fig. 1.
Église de La Sauvetat (Puy-de-Dôme),
Notre-Dame des trois Ave Maria.



d'Arc à laquelle il est imagièremment aussi souvent associé qu'à d'autres archanges²⁴. En bien des églises, la préférence, voire l'exclusivité, est donnée à ces « saints de France », soit réunis dans une même composition comme dans un vitrail de 1912 à la Bazouge-du-Désert (Ille-et-Vilaine) ou une fresque de 1925 à Sainte-Thérèse d'Angers ; soit occupant chacun un des vitraux comme dans les églises parisiennes de Saint-Philippe-du Roule ou de Saint-Jean-Bosco²⁵.

2° *La configuration de l'image*, indépendamment ou non des préférences pour tel ou tel personnage : il s'agit d'en offrir une image qui en montre le caractère royal ou national, parfois par le visage et c'est ainsi que saint Henri, selon un procédé courant dans le vitrail de l'époque, reçoit parfois le visage du prétendant légitimiste, Henri comte de Chambord²⁶ ; et le plus souvent par

²⁴ Par exemple, statuairement, à Paris, à Notre-Dame-d'Auteuil, Saint-Joseph-Artisan, Sainte-Marie-des-Batignolles ; ou à l'autel latéral droit de la Bazouge-du-Désert (Ille-et-Vilaine) où les deux statues encadrent celle du Sacré-Cœur. Sur une bannière de Lanildut, vers 1925, avec l'invocation « Saint Michel sauvez la France » : *Bannières de Léon* (cité n. 23), p. 54. — Cf. ci-dessous n. 43.

²⁵ 3, p. 36 et fig. 3 ; 9, pp. 96-97 et fig. 6.

²⁶ 3, pp. 30 et 32, et la n. 45 ; 9, pp. 86-87. — Sur cet usage, *RAMAGE*, 1 (1982), p. 88 et n. 16.

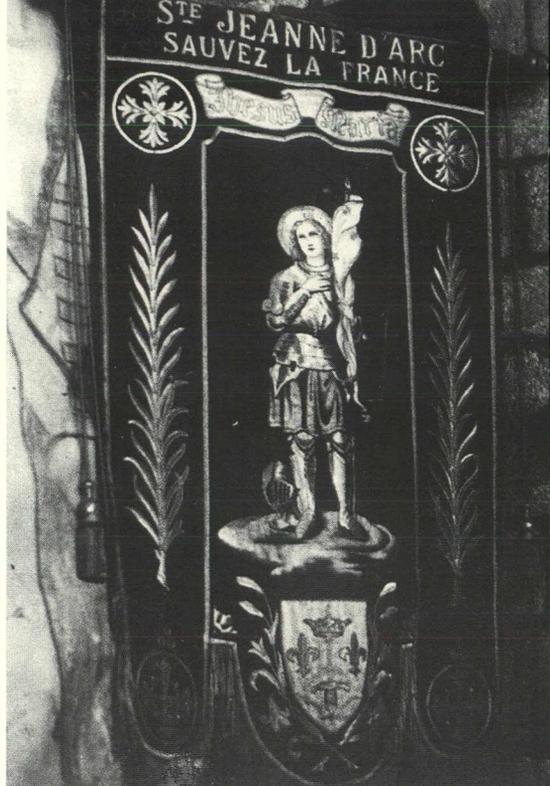


Fig. 2. Bannière de Plouvénez-Lochrist (Finistère), vers 1920 : «Notre-Dame des armées» et, au revers, Jeanne d'Arc (d'après *Bannières de Léon*, p. 7).

l'«équipage»²⁷. Hormis le Christ-Roi évidemment, c'est surtout l'imagerie mariale qui est ici en cause : en effet, avec un saint Louis qui était de son vivant roi de France, cela allait tout seul ; mais, née en Palestine et pauvre, la Vierge n'est pas immédiatement liée à la royauté et à la France ! Heureusement, la liturgie lui décerne mille titres dont celui de «Regina Cœli» qu'il est facile d'illustrer en la figurant couronnée. Et mieux encore, en correspondance au titre de «Reine de France» qu'elle a reçu au Puy, mais sans que sa colossale statue présente les marques imagières de cette royauté française, il arrive qu'elle porte la couronne de France, comme à Monton (Puy-de-Dôme)²⁸, ou, dans la statue saint-sulpicienne, un manteau fleurdelisé (fig. 1).

Autant qu'à cette royalisation, éventuellement française, l'imagerie mariale se prête aussi à la patriotisation, parfois militariste : une bannière de Plouvénez-Lochrist (Finistère) représente une Vierge à l'Enfant debout sur un nuage que percent deux drapeaux tricolores et où repose un trophée d'armes avec l'invo-

²⁷ Ce sont les deux moyens d'agir techniquement sur la pose du portraituré : cf. ce que j'en ai dit en traitant du portrait dans *RAMAGE*, 1 (1982), p. 81.

²⁸ Sur les Vierges colossales couronnées, voir la note d'E. Delamarre, *RAMAGE*, 5 (1987), p. 188.

cation « Notre-Dame des Armées, priez pour nous » (fig. 2)²⁹. Il ne faut pas craindre les surprises ! Vers 1880, le curé de Longué (Maine-et-Loire), lui-même chevalier de la Légion d'honneur et ayant réussi à reconstruire son église grâce aux contributions de ses co-légionnaires, invente Notre-Dame de la Légion d'honneur, laquelle est statufiée dans le bourg portant le grand cordon de notre premier ordre national (fig. 3). Voici une sainte Vierge bien de chez nous.

Sanctuaires de dévotion française. — Quoique de loin majoritaire, l'imagerie n'est pourtant pas la seule exploitée. Ou plutôt il est des images qui sont aussi des sanctuaires, généralement hypèthres : il ne s'agit pas seulement de préférer en pensée, mais encore de vénérer culturellement. La mariodulie nationale — voire nationaliste — a donné lieu à la construction, à travers toute la France, d'un certain nombre de « Salette » et surtout d'innombrables « grottes de Lourdes » (fig. 4) qui sont comme un essaimage des deux grands sanctuaires de pèlerinage aménagés aux lieux mêmes des apparitions de 1846 et 1858³⁰.

²⁹ *Bannières du Léon* (cité n. 23), p. 7 : vers 1920 ; au revers Jeanne d'Arc avec l'invocation « Ste Jeanne d'Arc sauvez la France » (fig. 2).

³⁰ J'ai traité des grottes de Lourdes dans un article de *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 151-165 (avec deux illustrations), et recensé un certain nombre de Salette dans *RAMAGE*, 6 (1988), pp. 75-77 ; pour ce genre de sanctuaires dans le département de l'Allier, cf. A. Paillet, *ibid.*, pp. 90-92 et pl. IX-XIV.

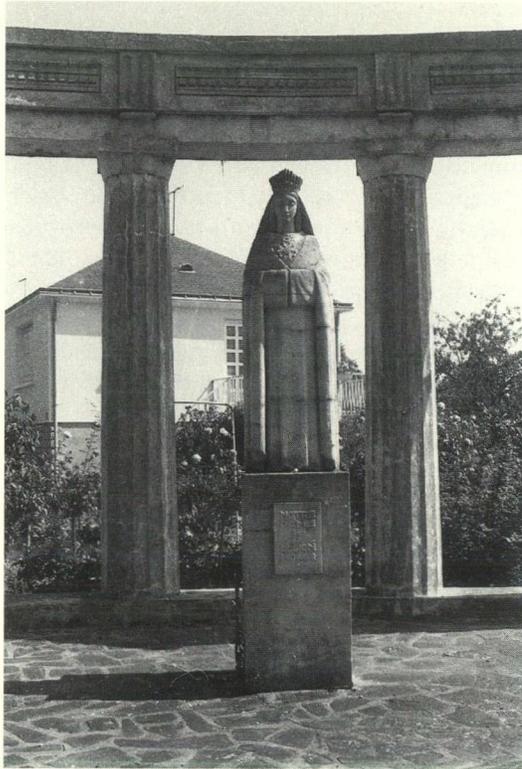


Fig. 3.
Longué (Maine-et-Loire),
Notre-Dame de la
Légion d'honneur.



Fig. 4. Montchamp (Calvados), Grotte de Lourdes, 1907.

Patriotismes locaux. — Le mécanisme de la fracture sociale est indépendant de l'étendue des groupes ainsi divisés. Aussi est-il des patriotismes de toutes dimensions et ce qui a lieu à l'échelle nationale se retrouve à celle de territoires plus petits. Par exemple, dans tel jardin de dévotion, à Bazouges (Mayenne), le choix des images est marqué d'un patriotisme tant national que régional et même étroitement paroissial avec la statue d'un saint curé du lieu³¹. Aussi observe-t-on des collusions du catholicisme et du régionalisme : on avait longtemps évité d'ériger le diocèse de Rennes en archevêché dans la crainte de donner une autonomie ecclésiastique à une Bretagne toujours un brin sécessionniste ; or, au temps même du premier archevêque, on a placé dans le déambulatoire de la cathédrale de Rennes, qui est la métropole de Bretagne, toute une procession de saints exclusivement bretons (fig. 5), à quoi s'ajoute le parti de n'avoir décoré les vitraux que des armes des évêques et archevêques de la ville.

Catholicisation du politique.

Au contraire, le projet peut être de manifester par l'art que la royauté ou la patrie, qui sont, de soi, étrangères au catholicisme, s'y trouvent pourtant

³¹ Je l'ai présenté dans *RAMAGE*, 6 (1988), pp. 80-81 et plan p. 78. — Le patriotisme local est très largement répandu : cf. encore le cas de l'église d'Aubervilliers, étudié par H. CABEZAS, *RAMAGE*, 5 (1987), pp. 225 et 227.

liés ; de souligner le caractère catholique de personnages ou d'événements de l'histoire royale ou royaliste ou de l'histoire française.

Images et inscriptions. — Ce sont, ici encore, les images et, à moindre degré, les inscriptions³² qui sont très majoritairement en cause. Point n'est besoin de détailler les procédés imagiers : ce sont les deux mêmes genres de choix que plus haut, quoique pour un effet inverse, mais deux points méritent ici l'attention.

1° *Les cas de double appartenance* : il est, bien entendu, quelques cas qui, selon le point de vue qu'on prend, ressortissent aussi bien à la politicisation du catholique qu'à la catholicisation du politique. Tel est exemplairement saint Louis qui tient double rôle : authentique roi de France et dûment canonisé au titre des confesseurs de l'Église, il royalise le catholicisme en introduisant dans le peuple des saints du Paradis la couronne de France et le manteau fleurdelisé, autant qu'il catholicise le royalisme en introduisant l'auréole dans le peuple des rois de France³³.

³² L'épigraphie contemporaine reste encore peu étudiée : j'en ai esquissé la problématique, qui ne peut être exactement celle de l'épigraphie antique, dans un article de *RAMAGE*, 6 (1988), pp. 13-39.

³³ D'où, sous la Révolution, le parti d'omettre sa fête : à la différence des royalistes du XIX^e siècle qui l'utilisaient pour royaliser le catholicisme, l'abbé Grégoire arguait que tout hommage à son endroit serait à proscrire s'il s'adressait au roi, mais qu'en fait il est honoré comme saint (*op. cit.* [*supra*, n. 17], p. 125).

Fig. 5. Rennes (Ille-et-Vilaine), déambulatoire de la cathédrale : les saints Rennais.



Et telle est encore Jeanne d'Arc dont le rôle historique complexe explique la diversité de son imagerie. Elle tient une place si déterminante dans l'histoire nationale et laïque du conflit franco-anglais que les républicains se la sont également appropriée³⁴; mais elle a contribué aussi à restaurer la monarchie française, ce qui en fait une héroïne de l'histoire royaliste; enfin, sa piété et les apparitions dont elle se croyait favorisée en ont fait — tardivement — une sainte officiellement reconnue. Si la Jeanne simplement nationale peut être en outre imagièrément royalisée par la représentation d'un manteau fleurdelisé qui fait défaut sur les monuments républicains, la Jeanne politique — nationaliste ou royaliste — est catholicisable, soit par les attributs, l'auréole et l'étendard portant le nom de Jésus (fig. 2), soit par le choix des épisodes de sa vie: c'est surtout l'imagerie catholique qui, évidemment, la figure entendant ses voix³⁵.

2° Les *transgressions du droit canon*: le cas de Jeanne d'Arc fait bien apercevoir une difficulté artistique, et spécialement imagière, de la catholicisation du politique. On est si habitué aujourd'hui à dire « sainte Jeanne d'Arc » qu'on ne s'avise pas toujours qu'elle a été figurée dans nos églises bien avant sa béatification en 1909 et sa canonisation en 1920; or, canoniquement, seules sont licites les images de Dieu et de ses saints, et par conséquent l'introduction de l'imagerie johannique dans les églises contrevenait purement et simplement au droit de l'Église, cas exemplaire de ce que j'appelais plus haut l'hétéropraxie. En l'occurrence, la béatification, puis la canonisation ont finalement régularisé les choses, mais ce n'est pas le cas général et il reste dans les églises françaises bien des images et aussi des inscriptions et emblèmes qui sont canoniquement irréguliers: certains, pour ainsi dire à usage interne, contribuent à la constitution d'une sorte de panthéon des grands hommes de l'Église symétrique du panthéon républicain³⁶, mais d'autres concernent des événements ou des personnages de l'histoire politique³⁷:

— du côté de l'histoire royaliste, ce sont des épisodes de la vie de Charles VII liés à Jeanne d'Arc (son entrée à Reims, ainsi sur un vitrail de Beaufort-en-Vallée, Maine-et-Loire; ou son sacre, par exemple sur un vitrail de Bonneval, Eure-et-Loire), mais surtout, appartenant à une époque plus récente et plus

³⁴ J'ai donné quelques attestations littéraires de cette appartenance en 3, pp. 30-31.

³⁵ L'imagerie de Jeanne d'Arc est extraordinairement abondante dans la France du XIX^e et du XX^e siècle: outre les statues urbaines de Paris, Compiègne, Orléans, Reims, Alise Sainte-Reine, etc., cf. les objets mobiliers réunis dans les catalogues des expositions *Jeanne d'Arc, images d'une légende* (Rouen, Bibliothèque municipale, 19 mai-16 septembre 1979) et *Jeanne d'Arc et sa légende* (Musée des Beaux-Arts de Tours, 21 avril-21 mai 1979). Notre héroïne figure aussi sur les boîtes de camembert: R. HUMBERT, *Images du roi Camembert* (1978), p. 66. — Jeanne ayant « bouté » l'Anglais hors de France, le moins curieux n'est pas son culte dans l'Église anglicane: cf. H. CABEZAS, « Le culte de Jeanne d'Arc en Grande-Bretagne », *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 167-189.

³⁶ Cf. H. CABEZAS, *RAMAGE*, 5 (1987), pp. 226-228.

³⁷ Spécialement dans le vitrail sans que l'intention politique soit d'ailleurs forcément manifeste: quelques cas sont étudiés par Ch. BOUCHON, « Faits contemporains dans le vitrail du XIX^e siècle », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 93 (1986), pp. 411-417. Cet usage était assez répandu pour trouver écho dans la littérature: M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, première partie, évoque dans l'église de Roussainville « des vitraux superbes, presque tous modernes, et cette imposante *Entrée de Louis-Philippe à Combray*... ».

Fig. 6.
Église de Sainte-Mère-Église
(Manche), le vitrail
du débarquement, 1969.



brûlante, ce qui se rapporte à la Révolution : non seulement des tableaux qui, simplement accrochés, tiennent moins constitutivement à l'église (par exemple, à Paris, dans l'église Sainte-Élisabeth, toute proche du Temple, une huile de Gustave François représentant « La famille royale au Temple »), mais des vitraux : dans bien des églises de la « Vendée militaire », il en est — et certains de date récente — qui font voir les chefs vendéens et les événements marquants de leur résistance à la République (fig. 7)³⁸. À quoi s'ajoutent, non plus imagièrément mais épigraphiquement, des listes commémoratives, des « martyrologes » de prêtres tués par la Révolution, à Laval ou Angers et, en d'autres

³⁸ Ces vitraux ont été commodément rassemblés, et bien illustrés, dans *Vitrail et guerre de Vendée* (Conservation régionale d'Inventaire des Pays de Loire); ils sont exploités en 9, pp. 98-100. — À Chanzeaux (Maine-et-Loire), Saint-Mars-la-Réorthe et Ardelay (Vendée), vitraux respectivement de 1955, 1956, 1957, etc.

régions, à Saint-Nicolas-des-Champs à Paris ou à la cathédrale du Puy (où ils se composent avec des statues de saint Louis et de Jeanne d'Arc en une sorte de sanctuaire royaliste)³⁹;

— du côté de l'histoire nationale, ce sont les morts de la guerre de 1914-1918 qui reçoivent un monument ecclésial doublant celui que les communes élèvent à titre laïc, ce qui s'accompagne souvent de la représentation de drapeaux français tout à fait inattendus dans l'universalisme catholique, qui figurent également seuls ou sont réellement déposés dans l'église⁴⁰.

La conviction aussi bien royaliste que patriotique des responsables de ces aménagements était probablement assez ancrée pour qu'ils n'en aient pas toujours aperçu le caractère illicite. Mais en tout cas on voit bien par quelles raisons, que montre plus ou moins l'image, peut se justifier cet irrespect, conscient ou non, de la règle :

— d'abord, que les personnes commémorées par l'image ou l'inscription servaient la bonne cause, c'est-à-dire, même si à tête froide cela ne s'aperçoit guère, celle de la foi, ce que résumant les slogans *PRO DEO PRO REGE*, puis *PRO DEO PRO PATRIA*. L'image ayant pouvoir de faire voir l'invisible, le service de la bonne cause s'y marque par la représentation de puissances célestes dont on sent ainsi la protection⁴¹ et l'approbation : elles ne sont pas rares, spécialement les anges, dans les monuments aux morts ecclésiastiques de la guerre 14-18⁴²; ou encore, posé à une date relativement récente, en 1969, le « vitrail du débarquement » de Sainte-Mère-Église (Manche) figure les parachutistes de 1944 de part et d'autre d'une grande Vierge à l'enfant qui peut difficilement ne pas être là pour les protéger (fig. 6), censée qu'elle est, en cas de belligérance, se ranger de notre côté (j'ai entendu un prédicateur le proclamer du haut de la chaire en 1945!)⁴³;

³⁹ 3, p. 31; 9, pp. 100-102. Le terme de « martyrologe » apparaît sur un vitrail de 1956 à Chanzoux (Maine-et-Loire).

⁴⁰ Si j'avais choisi d'étudier aussi l'ultra-montanisme (cf. n. 20), se placerait ici la commémoration des zouaves pontificaux : 9, p. 102.

⁴¹ La représentation de l'intercesseur céleste est de tradition dans les ex-voto, en particulier ceux, très étudiés en ces dernières années, des marins : cf. *Ex-voto marins du Ponant* (cat. d'une exposition présentée en 1975-1976 à Nantes, Caen et Dunkerque), *Ex-voto marins de Méditerranée* (cat. d'une exposition de 1978-1979 à Collioure, Antibes et Marseille); ou F. et C. BOULLET, *Ex-voto marins* (1978).

⁴² Par exemple, les vitraux de Saint-Jean-sur-Erve (Mayenne) et de Chemillé (Maine-et-Loire) reproduits respectivement en 3, p. 39, fig. 5, et 9, p. 93, fig. 3. — J'emprunte à une étude inédite de P.-Y. Balut les exemples de monuments aux morts catholiques que je cite ici.

⁴³ Dans la même église, la fenêtre du transept gauche a reçu dans le même temps le « vitrail des parachutistes » où figure saint Michel, leur patron et protecteur, entouré des insignes des unités parachutées. D'ailleurs, saint Michel, d'abord parce qu'il est traditionnellement chargé de la psychostasie, peut être associé aux monuments aux morts, ainsi, à Paris, à Saint-Pierre-de-Montrouge, à Notre-Dame-de-Clignancourt, à Sainte-Marguerite, à Saint-Michel-des-Batignolles (avec l'invocation « Saint Michel, patron de nos armées, priez pour nos officiers et soldats morts pour la patrie »); dans un autre point de cette dernière église, il est qualifié d'« ange gardien de la France, patron de l'armée ».



Fig. 7.
Église de Chanzeaux
(Maine-et-Loire):
verrière de «la communion
du Pré Fruchaud», 1903.

— ensuite, que ces personnes étaient de bons chrétiens, voire des saints par anticipation. Bons chrétiens, le sont Clovis dont l'imagerie des églises retient surtout le Baptême, soulignant par là que le fondateur de la monarchie française est aussi le fondateur d'une monarchie chrétienne; ou les Vendéens, gens pieux qu'on voit assister à des messes que la persécution peut condamner à la clandestinité, par exemple à Chanzeaux ou au Pin-en-Mauges, en Maine-et-Loire (fig. 7)⁴⁴, sans parler de Noël Pinot qui monte à l'échafaud revêtu de ses ornements sacerdotaux⁴⁵; ou, les plus nombreux, les soldats tombés à la guerre de 1914-1918 qui sont morts en chrétiens: on les voit expirant dans les bras de l'aumonier⁴⁶, quand ce ne sont pas ceux du Christ selon le schéma dit, pour saint Joseph, de la «bonne mort»⁴⁷. — Mais ce peut être plus que la simple piété de bons catholiques. Dans un texte qu'on trouve reproduit sur des images mortuaires de soldats morts au champ d'honneur, le cardinal Amette, archevêque de Paris à l'époque de la Première guerre mondiale, déclarait: «Quand on meurt martyr de son devoir sur le champ de bataille, on se réveille dans la gloire et la béatitude». On ne saurait mieux dire: les morts pour la bonne cause sont des «martyrs» que ce nom même suffit à assimiler aux martyrs, ceux-là canoniques et canonisés, de la foi, voire des saints qui simplement n'ont pas encore été canonisés. Imagièrement, cette sanctification recourt à divers procédés: l'association de ces futurs élus à l'assemblée des saints, comme il arrive plusieurs fois de Louis XVI, figuré sans auréole parmi les vrais saints auréolés, ainsi sur le vitrail du «Vœu de Beaufort 9 octobre 1870» à Beaufort-en-Vallée (Maine-et-Loire)⁴⁸; l'équation par comparution quand, à Saint-Roch à Paris, deux vitraux symétriques représentent saint Denys l'Aréopagite et Mgr Denis Affre, tous deux porteurs du même prénom, théologiens, évêques de Paris et morts par violence, en sorte qu'on ne peut douter que le premier ne soit là pour garantir par sa sainteté officielle celle du second, voire annoncer sa canonisation⁴⁹; ou, au sens strictement étymologique dans lequel nous prenons ce mot⁵⁰, l'allégorie où, faute d'avoir le droit de dire ce qu'on voudrait, on «dit autre chose»: ainsi s'explique, sur les monuments ecclésiastiques aux morts de 14-18, la relative fréquence des Jeanne d'Arc à laquelle sont ainsi assimilés les soldats morts à la guerre⁵¹, et, mieux, des Pietà qui laissent entendre que le «sacrifice» qu'ils ont consenti est du même ordre que celui du Christ, d'autant

⁴⁴ Vitraux reproduits dans *Vitrail et Guerre de Vendée* (ci-dessus, n. 38), pp. 26 et 42.

⁴⁵ 9, p. 102 et fig. 12.

⁴⁶ Un exemple est reproduit en 9, p. 91, fig. 2. — H. CABEZAS, *RAMAGE*, 5 (1987), p. 223 mentionne un vitrail-monument aux morts de l'église Sainte-Marguerite à Paris où un prêtre en uniforme serre un crucifix sur sa poitrine; ici la formule peut s'inverser: un bon chrétien — et, en ces temps de séparation de l'Église et de l'État, un bon prêtre — n'en est pas moins un bon patriote.

⁴⁷ 3, p. 42 où je cite plusieurs exemples. Ajouter au moins le vitrail-monument aux morts de Montoire-sur-le-Loir (Loir-et-Cher).

⁴⁸ Mentionné en 3, p. 31 et reproduit en 9, p. 95.

⁴⁹ Je l'ai commenté dans *RAMAGE*, 2 (1983), p. 27 et en 3, p. 32.

⁵⁰ En le distinguant de la personnification dont il est couramment, et regrettamment, le simple synonyme: cf. ce que j'en explique dans *RAMAGE*, 4 (1986), p. 282.

⁵¹ A Iffendic (Ille-et-Vilaine), Le Havre, Langres, Saint-Amand (Puy-de-Dôme), Saint-Flour, etc.

que Celui-ci expire dans les bras de sa Mère et que les poilus sont tombés pour la « mère-patrie »⁵².

À cette sanctification des « bons » répond une diabolisation imagière des « mauvais » : il semble que « le petit père Combes » figure en diabolotin vert et cornu en haut d'un vitrail de Montoire-sur-le-Loir ; et sur un vitrail récent d'Izé (Mayenne), le Christ ressuscitant renverse deux légionnaires ayant le visage de Mitterrand et de Marchais⁵³.

Sanctuaires royalistes et patriotiques. — Tout à l'heure, les grottes de Lourdes et les Salette nous apparaissaient comme des sanctuaires authentiquement catholiques, puisque érigés en l'honneur de la Vierge Marie, mais exploitant les possibilités cultuelles canoniques offertes par la mariodolie pour répondre à des préférences nationales. Cependant il est d'autres lieux de culte catholiques qui répondent à un projet exactement inverse : on a à commémorer une histoire spécifiquement politique, personnages ou événements, et on catholise le mémorial en en faisant ou en y associant une église. Telles sont, du côté royaliste, la célèbre Chapelle expiatoire du boulevard Haussmann à Paris, qui a été élevée par Louis XVIII, de 1815 à 1826, à la mémoire de Louis XVI et de Marie-Antoinette et où le culte se réduit à la messe annuellement célébrée le 21 janvier pour le repos de Louis XVI « qui offrit le sacrifice de sa vie au Roi du Ciel afin que le peuple français trouve la paix »⁵⁴, mais aussi d'autres chapelles contre-révolutionnaires⁵⁵. Du côté national, un ensemble comme celui de Notre-Dame de Lorette à Ablain Saint-Nazaire (Pas-de-Calais) offre un exemple de sanctuaire patriotique où se composent une église dont l'imagerie est exclusivement à sujets français, le cimetière des soldats tombés là en 1915, un dispositif en marbre permettant d'allumer une flamme comme à l'Arc de triomphe de l'Étoile à Paris, et une tour-lanterne haute de 52 m dont la crypte contient huit cercueils et où repose, depuis 1950, un soldat inconnu mort à la guerre de 39-45.

⁵² Exemples en 3, p. 42. — Le lien entre la Passion du Christ et ce que précisément on pouvait appeler le « calvaire » des soldats explique sans doute qu'à Sainte-Mère-Église, selon une inscription placée après la XIV^e station, le « Chemin de croix (a été) érigé à la mémoire des enfants de Sainte-Mère morts pour la France 1914-1919 » et que quatre stations soient accompagnées d'une inscription du type « À la mémoire d'Alphonse Vignet mort pour la France 1^{er} mai 1915 ».

⁵³ 3, pp. 31-32. Pareillement, dans une étude de l'ultramontanisme politique (ci-dessus, n. 20), j'aurais eu à rappeler qu'il est des chemins de croix où le Christ est maltraité par les Romains et d'autres où il l'est par les Juifs et où les Romains peuvent même se montrer secourables (comme à Montoire-sur-le-Loir) : j'ai déjà indiqué que l'imagerie anti-romaine a bien des chances de traduire une hostilité à la politique de Cavour comme les chemins de croix anti-juifs correspondent à l'anti-sémitisme de l'époque (cf. *RAMAGE*, 2 [1983], p. 27), mais on ne saurait oublier non plus qu'en un temps où l'identité nationale française s'origine fermement dans les Gaulois (cf. *Nos ancêtres les Gaulois*, Actes du coll. intern. de Clermont-Ferrand [Publ. de la Fac. des lettres et sc. hum. de Clermont-Ferrand, 1982]), les Romains devaient apparaître comme des ennemis.

⁵⁴ À dessein, je cite un texte très récent, un extrait de la Prière universelle prononcée par le prince Henri de France, comte de Clermont, à la messe du 21 janvier 1988.

⁵⁵ Cf. A. BILLAUD, *Guide historique et touristique de la Vendée militaire*; et l'étude de J.-Cl. GARCIA, J.-J. et J. TREUTTEL, « Monuments contre-révolutionnaires en Vendée (1815-1832) », *Monuments historiques*, 144 (mai 1986), pp. 49-56, qui n'est que le résumé d'un fascicule antérieur de titre identique, beaucoup plus ample mais hors commerce.

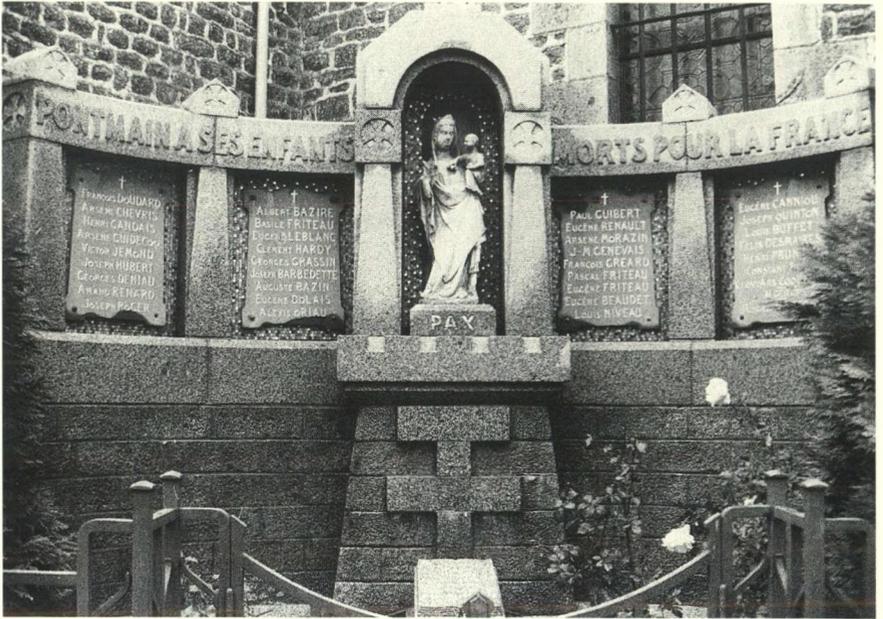


Fig. 8. Pontmain (Mayenne), monument communal aux morts de la guerre 1914-1918.

Ouvrages extra-ecclésiiaux. — Le processus de catholicisation du politique n'a été jusqu'ici illustré que par des ouvrages ecclésiiaux, mais tout ne se passe pas forcément à l'église. Il arrive qu'on ait catholicisé des tombes ou mémoriaux installés en dehors d'elle. Le royalisme est trop intimement lié au catholicisme pour qu'on s'étonne de monuments contre-révolutionnaires qui, sans être des lieux de culte, sont catholicisés par la croix. Aussi le plus curieux se trouve-t-il du côté du patriotisme, car il peut se poser une question de droit symétrique de celle qui a été évoquée plus haut : de même qu'il n'était pas canoniquement permis d'introduire du profane dans l'imagerie ecclésiiale, ici, en raison de la séparation de l'Église et de l'État, il est interdit qu'un monument civique comporte des éléments religieux. C'est pourquoi les communes de France, quand elles ont élevé après 1918 des monuments à leurs morts de la guerre, se sont généralement tenues à une imagerie rigoureusement laïque, exploitant coqs gaulois, palmes du vainqueur, poilus martialement campés ou s'écroulant sous les balles, drapeau à la main. Mais il est des exceptions, surtout dans les régions les plus fortement chrétiennes, où la laïcité a été mal acceptée : tels sont les calvaires de certaines communes réfractaires comme Villebaudon en Normandie ou Arthon-en-Retz en Vendée⁵⁶. Plus intéressant du point de vue des procédés d'art, un monument aux morts comme celui de

⁵⁶ Cités par P.-Y. BALUT, *RAMAGE*, 6 (1988), p. 130, dans une étude générale des monuments aux morts.

Pontmain qui en fait un cas exemplaire de « stratagème » imagier⁵⁷ : dans ce bourg mayennais dominé depuis 1871 par les apparitions de la Vierge et le pèlerinage qui s'y est conséquemment installé, le monument aux morts communal, installé en face de la basilique, comporte une statue de femme portant un enfant dont l'aspect hanché est celui des Vierges gothiques ; et c'est bien à une effigie de Vierge à l'enfant qu'on croit, en effet, avoir affaire tant qu'on n'a pas lu l'inscription *PAX* qui en fait une personnification, laïquement irréprochable, de la Paix (fig. 8) !

Catholicisation du profane et « profanation » du catholique

Ce qui est en cause dans cette contamination du catholique et du politique, ce sont l'appartenance à un groupe et les convictions qui s'y rapportent, et très précisément ce recoupement des diverses fractures sociales qui fait qu'on peut être à la fois catholique et patriote, royaliste, etc. Mais l'échange entre le religieux et le profane n'est pas seulement affaire d'adhésion et d'opinion ; il peut l'être de frontières entre espace sacré et espace non sacré, domestique ou civil. Ce qu'on fait à l'église peut se faire ou se transposer à la maison⁵⁸, avec des équivalents domestiques de l'équipement ecclésial tels que les crèches, crucifix, bénitiers, prie-Dieu ; ou avec les usages alimentaires propres à la célébration domestique des fêtes liturgiques ou des sacrements (galettes des Rois, crêpes de la Chandeleur, repas d'abstinence pénitentielle, dragées de baptême, statuettes de communiant sur les gâteaux de Première communion) ; ou les images à sujets catholiques de toutes sortes qui s'accrochent au mur de la maison ou se sculptent dans le bois d'un meuble⁵⁹ ; ou encore ces jouets catholiques qui donnent un contenu religieux à des pratiques profanes que l'Église condamne ou désapprouve⁶⁰. Tout cela donne le plus souvent lieu à un équipement technique qui est, selon nous, objet d'archéologie. Si par là la maison se catholicise, à l'inverse l'église peut se « profaner », j'entends étymologiquement, sans y inclure du sacrilège, que le *fanum*, que le sanctuaire peut accueillir ce qui se fait normalement en dehors. En effet, l'église peut abriter licitement — pourvu, bien entendu, que le contenu n'en soit pas immoral ou blasphématoire — des activités qui n'ont rien à voir avec le culte, tels que des concerts même pas forcément « spirituels », des conférences, des expositions, des projections cinématographiques. C'est là un autre chapitre, qui reste à écrire, d'une étude plus complète de la catholicisation du profane et de la « profanation » — sans rien de sacrilège — du catholique⁶¹.

⁵⁷ J'ai expliqué ce concept dans *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 281-283.

⁵⁸ Ce que j'avais déjà esquissé dans *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 145-147.

⁵⁹ Tout un matériel exploitable de ce point de vue se trouve disséminé dans *Religions et traditions populaires* (cité ci-dessus n. 5), dont les classements me semblent très récusables, et le titre même parfaitement contestable car il n'est rien en tout cela de spécifiquement populaire.

⁶⁰ Cf. Ph. BRUNEAU, « Le jouet catholique », *RAMAGE*, 8 (1990), pp. 59-72.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 71-72.

MANET RACONTÉ PAR LUI-MÊME (II): LA FORME DU NOM

VICTOR I. STOICHITA

La signature est une marque d'auteur qui s'ajoute de manière facultative à l'œuvre une fois celle-ci terminée. En principe, elle ne fait pas partie intégrante de l'œuvre: sa présence ou son absence peut influencer sur sa valeur marchande, non pas sur sa valeur intrinsèque. Plusieurs études importantes lui ont été récemment consacrées¹. Elles ont fait le point sur les cas de collision entre la postériorité principielle de l'inscription du nom et sa mise en scène: «si nous considérons le texte pictural comme un énoncé (le discours produit), la signature, en tant que référence à l'auteur et aux circonstances de la production du tableau, représentera dès lors un renvoi à l'énonciation (l'acte de langage responsable de la production du discours) et en particulier à l'énonciateur (le destinataire de l'énonciation)»². La mise en scène de la signature équivaut donc à une mise en scène symbolique de l'acte de production dans le produit³.

Ce texte fait suite à un article paru dans les *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, XIII (1991). Aux remerciements exprimés dans la première partie de ce travail, je voudrais ajouter ici ceux à Didier Martens, qui a bien voulu relire le manuscrit et me faire part de ses observations.

¹ Je me limite à citer le numéro spécial de la *Revue de l'Art*, 26, 1974 (particulièrement importante l'étude de J.-Cl. LEBENSZTEJN, «Esquisse d'une typologie», pp. 48-56) et l'article de O. CALABRESE/B. GIGANTE, «La signature du peintre», dans *La part de l'œil*, 5, 1989, pp. 27-43.

² CALABRESE/GIGANTE, *op. cit.*, p. 27.

³ Pour les modalités de cette mise en scène dans l'art classique, je me permets de renvoyer à deux de mes travaux: «Der Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Œuvre», dans H. KÖRNER (éd.), *Die Trauben des Zeuxis*, Hildesheim-Zurich-New York, 1990, pp. 125 et suiv. et «Zurbarans Veronika», dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1991, pp. 190-206.

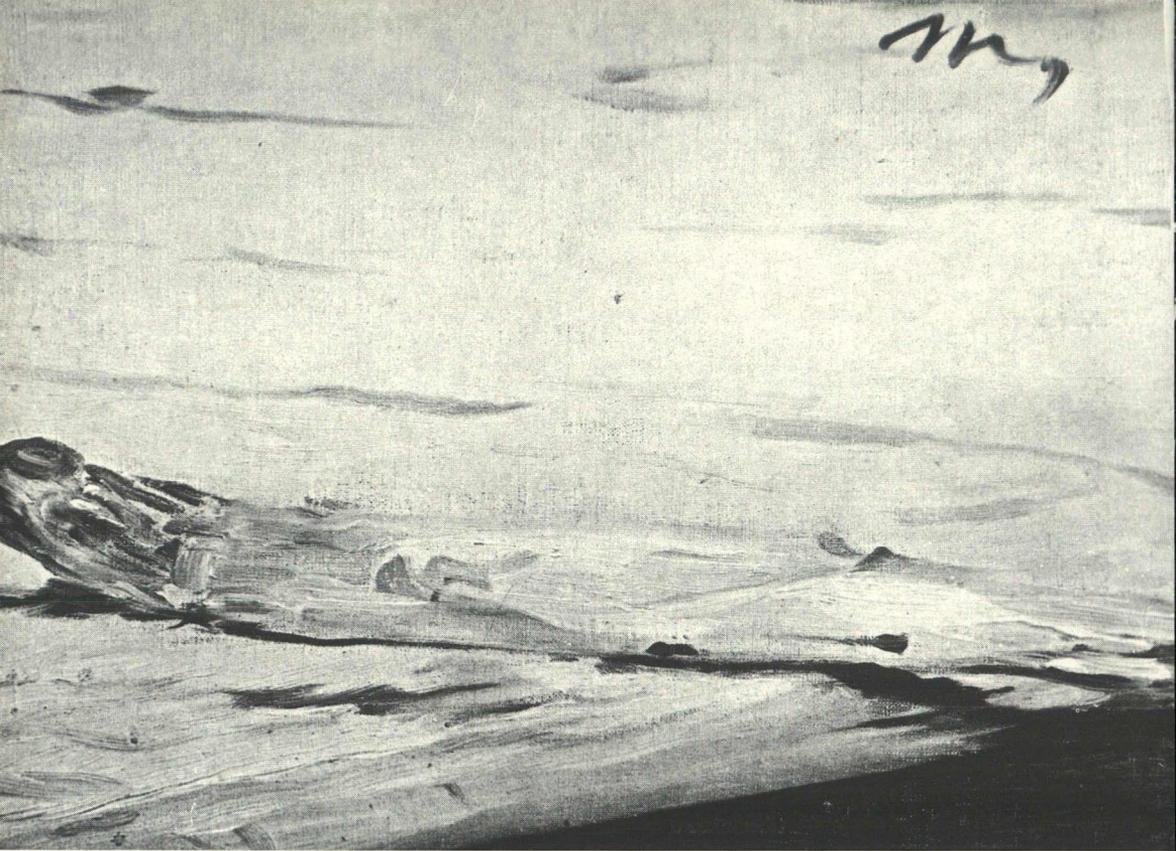


Fig. 1. *L'asperge*, 1880, huile sur toile, 16 × 21 cm, Paris, Musée d'Orsay.

«Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne?» s'interrogeait Baudelaire dans ses «Curiosités Esthétiques». Et de répondre: «C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même»⁴. L'intégration du nom du peintre dans l'espace de l'œuvre n'est, certes, qu'un aspect marginal de cette magie. On peut toutefois considérer la modalité sous laquelle Manet aborde le problème de l'insertion auctoriale nominale comme étant caractéristique de sa qualité de «peintre de la vie moderne». Très rarement, sa signature reste extérieure à l'œuvre: une fois seulement, elle est apposée au verso du tableau⁵, jamais elle ne se trouve sur le cadre.

On peut distinguer trois cas d'apposition intégrée du nom d'auteur :

a. *La signature est incluse dans le champ matériel de l'image, mais elle ne s'intègre pas à la représentation. C'est ce qu'on a nommé la «signature flottante»*⁶: apposée traditionnellement à l'extrémité droite et en bas, elle donne l'impression d'avoir été surajoutée et marque «la fin» de la lecture de l'image⁷.

⁴ C. BAUDELAIRE, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1961, p. 1270.

⁵ D. ROUART/D. WILDENSTEIN, *Edouard Manet. Catalogue raisonné*, Genève, 1975, t. I, n° 279.

⁶ J.-CL. LEBENSZTEJN, *op. cit.*, p. 48.

⁷ M. BUTOR, «Les mots dans la peinture» (= *Répertoire IV*, 1974, p. 73).



Fig. 2. *Portrait de Théodore Duret*, 1868, huile sur toile, 43 × 35 cm, Paris, Musée du Petit Palais.

Chez Manet, la «signature flottante» change parfois de place : on la trouve souvent du côté gauche du tableau, parfois même au centre. Bien qu'elle conserve son caractère d'ajout, elle entre alors en relation avec l'image et de «flottante», elle devient manipulée. C'est le cas de la signature de la *Musique aux Tuileries*, traditionnelle de par sa position marginale, mais toutefois mise en



Fig. 3. *L'enfant aux cerises*, 1858, huile sur toile, 65 × 55 cm, Lisbonne, Fondation Gulbenkian.

scène par son dialogue avec l'autoportrait à l'autre extrémité de la toile. D'autres exemples révèlent la complexité de cette démarche chez Manet. Je me limite ici aux cas extrêmes :

— *L'Asperge* de 1880 (fig. 1) contient une signature « flottante » mais bien mise en vue dans le coin supérieur droit, en dépit de sa concision (un simple « m » tracé librement avec de la couleur mauve). Pour comprendre sa signification, il faut connaître toute l'histoire du tableau : la même année, Manet avait

peint pour Charles Ephrussi une *Botte d'asperges*⁸, pour laquelle il reçut une somme supérieure à celle demandée. En signe de remerciement, Manet lui envoie cette seconde toile, en l'accompagnant d'un petit mot : « Il en manquait une à votre botte »⁹. Si la première nature morte (la *Botte*) était « un Manet » (la signature se trouve en bas à gauche), la seconde (*L'Asperge*) est un « m ». Ce petit tableau est en réalité une grande synecdoque.

— *Le Portrait de Théodore Duret* (1868, fig. 2) est signé dans le coin gauche, en bas. L'inusite de la signature est double : le personnage représenté la signale à notre attention et elle est tracée à l'envers. Ces deux idées viennent de Goya¹⁰, mais le caractère chiffré de cette signature, qui ne peut être lue qu'en retournant le tableau, a gagné en importance par rapport à l'exemple de Goya, puisque le nom du peintre, dans le tableau de Manet, est à peine lisible¹¹.

b. *Le deuxième cas de signature intégrée joue sur son ambivalence spatiale : elle est apposée sur un faux cadre ou sur un parapet*. La méthode est ancienne¹² et, sous sa forme traditionnelle, elle est utilisée par Manet dans ses œuvres de jeunesse.

— *L'Enfant aux cerises* (1858, fig. 3) montre un garçon qui s'appuie sur une balustrade en pierre, la signature du peintre donnant l'impression d'être gravée sur cet appui. La signature se situe donc à la séparation de deux zones. Puisque le tableau joue justement sur le dialogue entre l'espace de la représentation et l'espace réel, la présence du nom du peintre sur ce seuil est significative : elle signe le seuil, la limite, la séparation. Apposée sur un « entre-deux », elle est la marque d'un auteur tout à la fois exotopique et endotopique.

Il est instructif de voir comment Manet exploita cette idée dans son œuvre de maturité.

En bateau (1874, fig. 4) est une image de la « vie moderne », une image-fragment prise d'un point de vue très rapproché. Du bateau, on ne voit qu'une moitié, celle occupée par un couple. À la limite inférieure de l'image, on observe une portion d'une banquette en bois. Elle reprend le rôle des anciens parapets qui, dans la peinture classique (et chez le jeune Manet), séparaient l'espace de la représentation de l'espace réel (fig. 3). Cette doublure intérieure du cadre semble être ici un accident, sans l'être vraiment. Elle marque la présence du producteur/récepteur dans la moitié invisible du bateau et sert de support à la signature du peintre (à l'extrémité droite). L'endotopie liminaire du produc-

⁸ ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 357.

⁹ A. TABARANT, *Manet. Histoire catalographique*, Paris, 1931, p. 3.

¹⁰ Voir : E. DU GUÉ TRAPIER, « Only Goya », dans *Burlington Magazine*, 102, 1960, pp. 158-161 et G. MAUNER, *Manet, peintre-philosophe. A Study of the Painter's Themes*, University Park-Londres, 1975, pp. 104-108.

¹¹ Pour les détails, voir : T. DURET, *Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre*, Paris, 1926, pp. 88-89 et TABARANT, *op. cit.*, p. 183.

¹² Voir : A.-M. LECOQ, « Cadre et rebord », dans *Revue de l'Art*, 26, 1974, pp. 15-20.



Fig. 4. *En Bateau*, 1874, huile sur toile, 97,2 × 130,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

teur est de cette façon doublement soulignée : par le point de vue choisi et par le nom inscrit.

Il est intéressant de noter comment Manet mena ce jeu encore plus loin. Dans le tableau intitulé *Argenteuil* (fig. 5) et qui date de la même année, il repousse la « frontière esthétique » dans l'image et place ses personnages sur cette frontière. La séparation des deux niveaux de réalité est de cette façon mise en question et l'apposition de la signature sur cette limite relativisée a bien entendu valeur symptomatique.

En résumé, l'on peut dire que Manet, nullement intéressé par la méthode de la signature sur le cadre (où l'œuvre est « dite » à partir de ses limites extérieures), aborde pourtant la signature sur le faux cadre, doublure intérieure du champ pictural, objet délimitant la représentation (balustrade, banquette, etc.). Dans les cas extrêmes, ce faux cadre est repoussé à l'intérieur même de l'image, mettant ainsi en question l'idée même de « limite ».

Les parapets de Manet sont les traces d'un « cadre » relativisé. Ils sont pourtant aussi des objets appartenant à la représentation.



Fig. 5. *Argenteuil*, 1874, huile sur toile, 149 × 115 cm, Tournai, Musée des Beaux-Arts.

c. *La signature apposée sur un objet faisant partie intégrante de la représentation peut être considérée comme la troisième modalité de l'inscription nominale* (le cas b serait ainsi un cas «liminaire» du cas c). Dans ce groupe entrent toutes les signatures qui, au lieu de «flotter» devant le tableau, sont mises en scène à l'intérieur du champ figuratif.

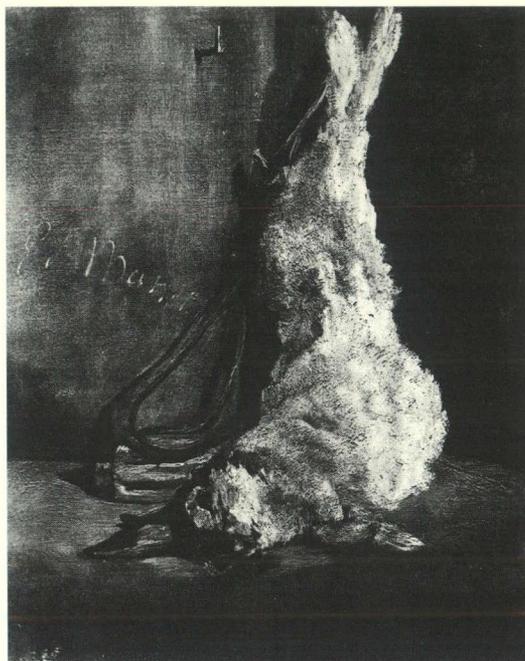


Fig. 6. *Un lièvre*, 1866, huile sur toile, 62 × 48 cm, Collection privée.

Un exemple a été déjà cité dans la première partie de cet article: le nom du peintre sur le billet de bal (*Bal à l'Opéra*).

Je me propose de survoler dans ce qui suit les modalités opérant dans ce groupe, en interrogeant leur signification.

Dans la plupart des cas, la signature est apposée sur un objet intérieur à la représentation susceptible de porter un nom: dans le *Portrait de M. Pertuiset, chasseur de lions*, un nom (Manet) accompagné d'une date (1881)¹³ ont été gravés dans l'écorce d'un arbre; dans la nature morte représentant un *Lapin* (fig. 6), la signature se présente comme un graffiti, tracé sur le mur du fond. Dans ces deux cas, l'acte de signer est masqué sous un geste non-auctorial (d'habitude, ce ne sont pas les « artistes » qui inscrivent leurs noms sur les arbres ou sur les murs). Il peut arriver que deux niveaux de lecture soient suggérés. Ainsi, dans le cas du *Lapin*, le nom semble être tracé sur le mur, mais, en changeant de registre, le spectateur peut aussi considérer qu'il a été incisé dans la matière picturale elle-même.

Il n'y a pas d'objet plus apte à porter une signature d'artiste qu'une œuvre d'art. Par conséquent, Manet inscrit parfois son nom sur un tableau représenté dans le tableau. Par cette méthode, l'œuvre en sa totalité est signée indirecte-

¹³ ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 365.



Fig. 7. *La liseuse*, 1866, huile sur toile, 64 × 80 cm, New York, Collection privée.

ment. La signature est alors repoussée à un second niveau de la fiction en « télescopant » la représentation. Il est significatif que la signature sur un tableau intérieur peut se trouver sur une œuvre de Manet lui-même (tel le *Torero mort* de 1864 représenté dans la *Liseuse* (1866, fig. 7)¹⁴, mais aussi sur l'œuvre d'un autre artiste. Dans le *Repos* (1870)¹⁵, Manet appose sa signature sur une estampe japonaise due à Kuniyoshi¹⁶. Ce dernier exemple peut être considéré comme une sorte de « faux » programmatique : Manet nous déclare ainsi qu'il assume le japonisme comme condition personnelle.

L'un des cas les plus éclatants de mise-en-scène du nom du peintre nous est offert par le *Portrait d'Emile Zola* (1868, fig. 8). L'œuvre a fait l'objet

¹⁴ La mise en scène de ce tableau dans le tableau me semble significative aussi d'un autre point de vue. Elle thématise la problématique du « fragment », de l'image coupée, si importante dans l'œuvre de Manet. Dans la *Liseuse* (fig. 7) on ne voit qu'un « fragment » de tableau. On sait que précisément dans ces mêmes années, Manet avait découpé la toile intitulée *Épisode d'une course de Taureaux* (Salon de 1864) en plusieurs fragments, dont l'un sera montré à l'exposition de l'Alma (1867) sous le titre l'*Homme mort*. Dans la *Liseuse*, l'effet de ce fragment en train de devenir une œuvre d'art indépendante semble faire l'objet d'une première thématisation.

¹⁵ ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 158.

¹⁶ Voir : C. F. IVES, *The Great Wave*, New York, 1974, p. 33, n. 6.

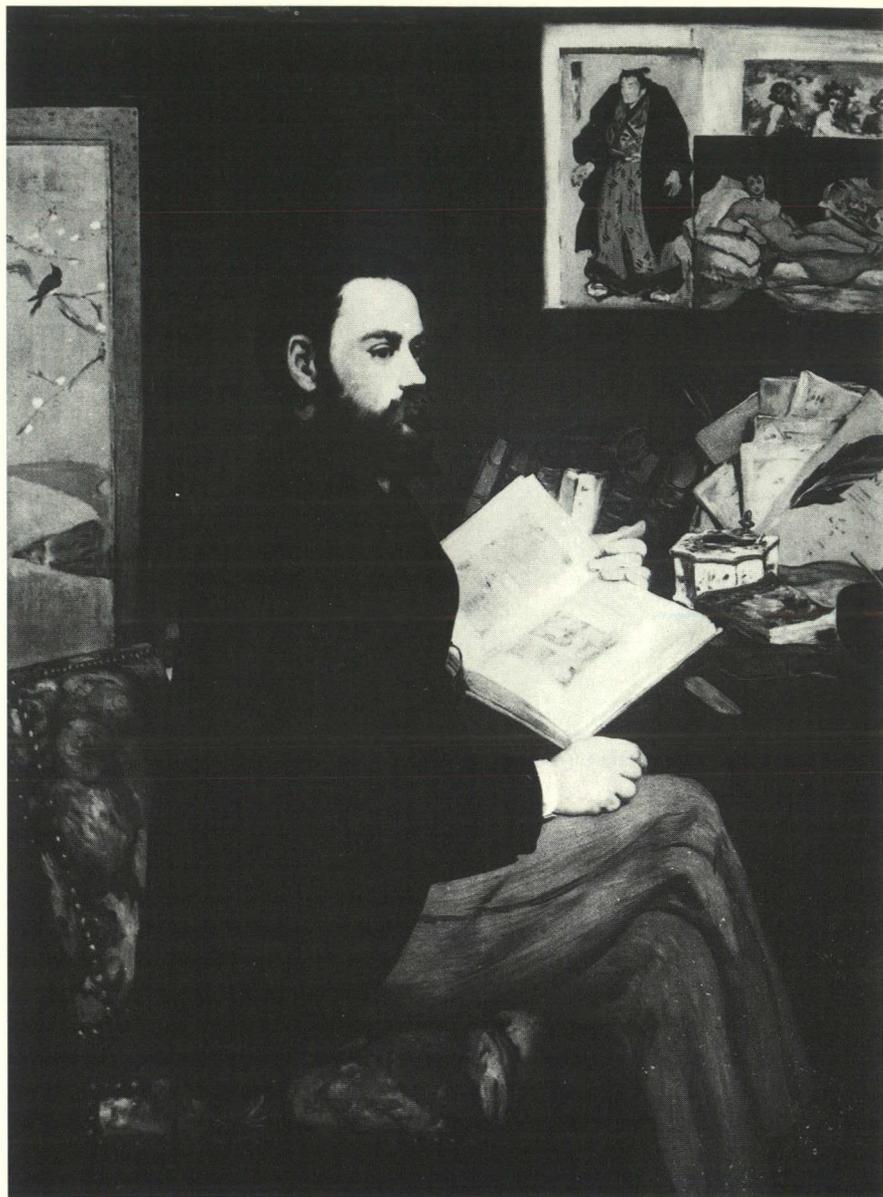


Fig. 8. *Portrait d'Emile Zola*, 1868, huile sur toile, 146 × 114 cm, Paris, Musée d'Orsay.

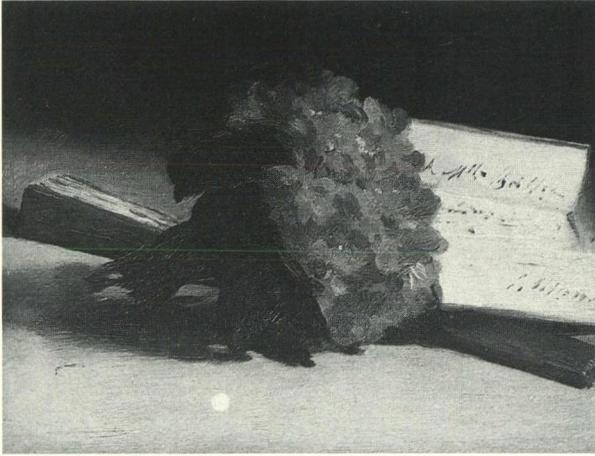


Fig. 9. *Le bouquet de violettes*, 1872, huile sur toile, 22 × 27 cm, Collection privée.

de plusieurs études éclairantes¹⁷. On sait ainsi que le livre qui sert de support à la signature est la brochure que Zola consacra en 1867 à l'art de Manet¹⁸. Tout le tableau est d'ailleurs une mise en scène de la peinture de Manet : sur le mur de fond, une estampe japonaise et une gravure d'après Vélasquez flanquent une reproduction de l'*Olympia*. Ce chef-d'œuvre scandaleux, défendu par Zola dans sa brochure, se trouve ainsi intégré dans un musée imaginaire, qui est plutôt celui de Manet que celui de Zola. Ce dernier est représenté en train de feuilleter l'« Histoire des Peintres » de Charles Blanc, ouvrage de référence à l'époque. Le tableau a donc pour thème l'intégration de Manet dans l'Histoire de l'Art grâce aux efforts de Zola.

Il est frappant de voir comment ce tableau repose sur un échange des « paratextes »¹⁹ : le titre d'un livre (« MANET ») devient ici la signature d'une peinture. La signature usurpe donc le titre et ce n'est sans doute pas un hasard si Zola abhorra le tableau.

Une certaine similitude avec le jeu de la signature dans le portrait de Zola nous est offert par une toile un peu antérieure : le *Portrait de Zacharie Astruc* (1866)²⁰. Sur le livre japonais du premier plan s'inscrit une vraie dédicace : « au poète/Z. Astruc/son ami/Manet/1866 ». Le goût de Manet pour la figure rhétorique de la synecdoque est ici très bien illustré : la relation « *pars pro toto* » ne saurait être plus claire : on ne doit pas trop réfléchir pour réaliser que ce que Manet dédie à Astruc, ce n'est pas un « livre japonais » mais un tableau

¹⁷ Voir surtout : T. REFF, « Manet's Portrait of Zola », dans *Burlington Magazine*, 117, 1975, pp. 34-44.

¹⁸ E. ZOLA, *Ed. Manet. Étude biographique et critique*, Paris, 1867.

¹⁹ Pour cette notion, voir : G. GENETTE, *Seuils*, Paris, 1987.

²⁰ ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 92.



Fig. 10. *Un bar aux Folies-Bergère*, 1881-1882, huile sur toile, 96 × 130 cm, Londres, Courtauld Institute.

«japonisant». Quant au *Bouquet de violettes* de 1872 (fig. 9), il représente le cas extrême du tableau-don. Un éventail, un bouquet de violettes, une lettre, voilà tout ce que l'œuvre représente. Sur la feuille blanche du billet ouvert se trouve l'inscription suivante: «A Mlle Berthe/(Mo)risot/E. Manet». La dédicace (et l'inscription nominale), de marginale qu'elle était, devient ici centrale.

Le nom de l'auteur sur un tableau (fig. 7), sur un livre (fig. 8), sur une lettre (fig. 9), ou bien sur un billet de bal sont autant de possibilités de mettre en scène la signature du peintre, sans pour autant troubler la logique de la réalité représentée. Chercher à comprendre pourquoi la signature a été apposée à tel endroit plutôt qu'à tel autre ouvre ainsi la voie d'une herméneutique de l'image, imposée par l'œuvre elle-même.

Mais il y a également des cas où l'emplacement de la signature, bien qu'intérieur à l'œuvre, ne permet pas de reconnaître une «intention signifiante» claire. On ne pourra, par exemple, jamais dire avec certitude pour quelle raison Manet a inscrit son nom sur la bordure d'une table (dans le *Bon bock*²¹), sur une

²¹ ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 186. Ce qui frappe pourtant dans ce tableau «plat», c'est la spatialisation presque ostentatoire du nom.

bouée (dans la *Jetée de Boulogne*, 1869²²), ou sur une nappe blanche (dans le *Déjeuner dans l'Atelier*²³).

À mi-chemin entre la signature «sensée» et celle qui ne serait que fortuite se trouve l'exemple célèbre du *Bal aux Folies-Bergère* (fig. 10). Apposée sur une étiquette de bouteille, à l'extrémité gauche du tableau, sa découverte suscite la perplexité.

Tentons pourtant une interprétation qu'autorise, dans son principe, le caractère évidemment intentionnel de ces «jeux de signes» très diversifiés, pratiqués si souvent par Manet à l'occasion de la signature.

La place de la signature est, d'une certaine façon, en marge de la représentation. Signer une toile dans le coin inférieur gauche ne constitue en aucune manière une rareté. Seulement ici, la signature ne «flotte» pas. Tout au contraire, elle est fixée sur un objet. Cet objet fait partie d'une grande nature morte occupant le devant du tableau. La plaque de marbre, sur laquelle le personnage central de la toile s'appuie d'une manière quasi démonstrative, est une ultime réminiscence des anciens rebords, dont le rôle dans l'œuvre de Manet (fig. 3) a été déjà mentionné. À la limite entre «image» et «réalité», cette zone «déborde» la représentation. Par l'effet du miroir visible dans le fond, ce «débordement» est en outre doublé par une intégration. La bouteille porteuse du nom réapparaît à l'arrière-plan, mais dans le miroir le nom du peintre n'est pas visible.

Signée sur cette marge problématique et problématisée, débordante et intégrée, la toile signale sa structure paradoxale. L'apposition du nom sur l'étiquette d'une bouteille pourra sembler, de prime abord, une simple extravagance. Seule une approche spéculative peut déchiffrer son sens.

Le nom (Manet) est accompagné d'une date (1882). Cette date signale, au niveau de l'œuvre, l'année de sa création. Au niveau de la bouteille, elle renvoie au millésime du vin. La bouteille («Un Manet 1882») est mise en rapport synecdotique avec la représentation : le tableau, lui-même est — en changeant de niveau — «un Manet 1882».

L'année 1882 fut-elle une bonne année pour la «production Manet»²⁴ ?

Le Bar est la dernière grande entreprise du peintre. Les trois grands thèmes de la démarche auto-réflexive s'y retrouvent à leur apogée. Le point de vue de l'instance opérante est incorporé à l'image. Le «producteur» réapparaît en

²² ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 145.

²³ ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 135. Dans ce dernier cas, on peut quand même hasarder une hypothèse: vu l'insistance avec laquelle Manet appose sa signature sur une nappe blanche (cf. ROUART/WILDENSTEIN, *op. cit.*, nos 83, 140, 251) ou bien sur du linge blanc (ROUART/WILDENSTEIN, t. II, n° 24), un effet «mallarméen» de ce jeu (signer une «toile blanche» au sein d'une toile/tableau) ne serait pas à exclure.

²⁴ Dans ce contexte, il faut citer un petit tableau de Manet, où le jeu auto-réflexif développé par le *Bar aux Folies-Bergère* semble avoir été prévu à titre d'essai. Il s'agit d'un *Bock sur une palette* (ROUART/WILDENSTEIN, n° 187). Les objets rapportés (le bock/la palette) sont «tableau» et «autportrait» en figure. L'œuvre n'est pas signée, mais M^{me} Manet y a inscrit (par un geste sans doute superflu) le nom du peintre sur le bock.

effet dans l'œuvre sous le masque du «consommateur». Son image est une image virtuelle, visible seulement dans un miroir. Et pourtant, repoussé dans l'angle supérieur droit par une perspective — on l'a souvent remarqué — plutôt incorrecte, ce personnage coupé par le cadre marque le «sommet» du discours pictural. À l'autre bout de la diagonale du tableau, dans l'angle inférieur gauche, un objet à la limite entre image et réalité porte le nom du peintre.

*
* *

On ne saurait conclure ces quelques considérations sans s'arrêter un instant sur l'un des témoignages les plus importants concernant la question du nom du peintre. Il s'agit de l'*ex-libris* de Manet gravé par Bracquemond (fig. 11). L'histoire est connue. Le 24 décembre 1874, l'éditeur Poulet-Malassis écrivait à Manet : «Bracquemond vient de terminer votre *ex-libris*; je l'ai vu sur le cuivre. Je ne sais s'il vous a dit que j'en suis l'inventeur. J'en ai trouvé, sans beaucoup chercher, le sujet et la devise. C'est votre buste sur un tertre, avec la devise *Manet et manebit*, qui joue en latin sur votre nom, qui dans cette langue veut dire il reste, et au futur *manebit*, il restera»²⁵.

L'emblème de Bracquemond démontre sans équivoque l'importance du jeu de mots concernant le nom du peintre dans son milieu le plus proche. Il y en a deux lectures possibles, qui ne s'excluent pas, mais doivent, au contraire, être envisagées comme complémentaires. La première, qui est celle habituelle, concerne le message polémique de l'*ex-libris* : Manet est un artiste, qui, en dépit de sa modernité, «reste et restera», cette destinée étant inscrite dans son nom même²⁶. Le second niveau de lecture est plus délicat, puisqu'il concerne le symbolisme intrinsèque de l'image et de la devise. Poulet-Malassis, dont la culture humaniste d'ancien normalien et chartiste est bien connue, avait «trouvé sans beaucoup chercher» ce qui convenait mieux à son ami peintre. Il le représente en «dieu des jardins»²⁷, sous la forme d'un pilier hermaïque, dans la tradition des idoles phalliques de l'Antiquité²⁸. Il est significatif que l'organe sexuel toujours en vue chez ces «dieux des jardins» soit remplacé ici par la palette et les pinceaux. Cette idée fut jugée scabreuse et l'image impropre à la diffusion, de sorte que Bracquemond réalisa une seconde version, sans le pinceau «phallique» et la palette «gonadique», ce qui souleva d'ailleurs les protestations de Manet, lequel se sentit — dit-il — «décomplété»²⁹.

²⁵ La lettre est reproduite dans : A. TABARANT, *Manet et ses œuvres*, Paris, 1947, p. 260.

²⁶ C'est la lecture proposée par G. MAUNER, «The Eternal and the Transitory in Manet's Emblematic Imagery», *Emblematologica*, 3, 1988, pp. 313-348.

²⁷ Voir : J.-P. BOUILLON, «Manet vu par Bracquemond», *Revue de l'Art*, 27, 1975, pp. 43-44.

²⁸ Voir : H. WREDE, *Die antike Herme* (= Trierer Beiträge zur Altertumskunde, I), Mayence, 1985 et F. FRONTISI-DUCROUX, «Les limites de l'antropomorphisme grec», dans J.-P. VERNANT / C. MALAMOUD (éds.), *Le corps des dieux*, Paris, 1986, pp. 193-211. À noter à ce propos que le portrait «en herme» jouissait déjà d'une longue tradition, remontant à l'Antiquité, et qui était sans doute connue de Poulet-Malassis.

²⁹ Voir : J.-P. BOUILLON, *op. cit.*, p. 44.

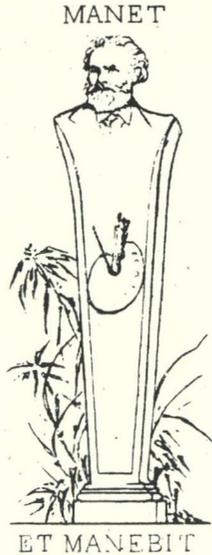


Fig. 11. Bracquemont, *Ex-libris de Manet*, état avec la palette et les pinceaux, 1874.

Dans la version originale, le nom du peintre, à l'instar des instruments de la création picturale, était fortement sexualisé. L'allusion contenue par la terminaison de la troisième personne du futur simple latin ne pouvait évidemment échapper à personne, en tout cas à aucun lecteur/spectateur de langue française. La devise (MANET ET MANEBIT) devait être lue aussi (et avant tout) comme une allusion à la « fertilité » de Manet, qui « reste et restera » par le fait d'avoir envisagé l'acte de la peinture comme un acte d'engendrement.

Cette lecture vient jeter un éclairage significatif sur les premiers jeux auto-réflexifs de l'artiste, dont j'ai traité dans la première partie de cet article. Le côté « satire » de la personnalité créatrice de Manet, qui se manifestait déjà dans la *Nymphe surprise*, atteint ici le stade de l'emblème. Il sera complété, quelques années plus tard, par le portrait littéraire que fit Zola de son ancien ami, dans la première partie de l'« *Œuvre* », où Claude Lantier apparaît comme un double littéraire de Manet. Le passage illustrant le rapport entre peintre et modèle pendant la création du tableau intitulé « Plein-Air » (en vérité le *Déjeuner sur l'herbe*) est on ne peut plus éclairant :

« Claude avait l'envie d'écarter le paravent et de voir. Cette curiosité, qu'il jugeait bête, redoublait sa mauvaise humeur. Enfin, avec son haussement d'épaules habituel, il empoignait ses brosses, lorsqu'il y eut des mots balbutiés, au milieu d'un grand froissement de linges (...). Mais ce qu'il aperçut, l'immobilisa, grave, extasié (...): la jeune fille, dans la chaleur de serre qui tombait des vitres, venait de rejeter le drap; et anéantie sous l'accablement des nuits sans sommeil, elle dormait, baignée de lumière, si inconsciente, que pas une

onde ne passait sur sa nudité pure (...). Tout son trouble, sa curiosité charnelle, son désir combattu, aboutissaient à cet émerveillement d'artiste, à cet enthousiasme pour les beaux tons et les muscles bien emmanchés (...). À cette heure, il suppliait, il agitait pitoyablement son crayon, dans l'émotion de son gros désir d'artiste.»³⁰

L'emblème de Manet en « dieu des jardins » trouve ici son équivalent narratif le plus illustre. L'emblème et le récit ne font pourtant que clore, au niveau de la réception d'une œuvre, la boucle ouverte par Manet lui-même, qui, dès ses œuvres de jeunesse (et plus précisément, dès la *Nymphe surprise*), se présenta (tout en se dérochant à la perception directe) comme partie prenante dans une intrigue visuelle et érotique, métaphore de la création picturale.

³⁰ E. ZOLA, *L'Œuvre*, éd. par A. Ehrard, Paris, 1974, pp. 76-77.

BRANCUSI ET LA PHOTOGRAPHIE OU LA MOUVANCE D'UN ATELIER

ANNE-FRANÇOISE PENDERS

La fin du XIX^e siècle voit l'essor de la photographie et des relations qu'elle entretient avec l'art. Des artistes, peintres ou sculpteurs tels Delacroix, Ingres, Degas, Rodin, ... commencent à utiliser régulièrement des clichés comme modèles ou traces de leurs œuvres. D'autres, comme Vuillard ou Bonnard, profitent de la naissance des appareils légers et réalisent des photographies d'amateur. Dès 1890, le mouvement pictorialiste¹ entend mener la photographie à la reconnaissance artistique. En 1896, l'achat par le Musée national des États-Unis des premières photographies considérées comme œuvres d'art contribue à affirmer cette nouvelle tendance.

Par l'exercice de la photographie en « amateur » et d'abord à titre documentaire, Brancusi (1876-1957) s'inscrit dans cette mouvance.

À ses débuts, la photographie de sculptures est avant tout un instrument de documentation, de classement ou de collection. La connivence des deux techniques dans leur rapport à l'espace, de même que l'aspect artistique que de telles photographies peuvent présenter, ne seront perçus que beaucoup plus tard. Les premiers photographes trouvent dans la sculpture un terrain propice aux expériences sur la lumière. Or, c'est à travers celle-ci que la sculpture de Brancusi, comme les photos qu'il en fait, prennent toute leur dimension.

Mal connues, les photographies de Brancusi ont le plus souvent servi uniquement de support à l'étude des sculptures. Leur analyse en tant que *photo* et non *représentation de sculpture* n'a été que très rarement envisagée. Les plus

¹ Sur le mouvement pictorialiste (visant à recréer en photographie, par des manipulations techniques, l'esthétique de la peinture et en particulier du symbolisme) se référer à Jean-Claude LEMAGNY et André ROUILLE, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, pp. 82 à 101.

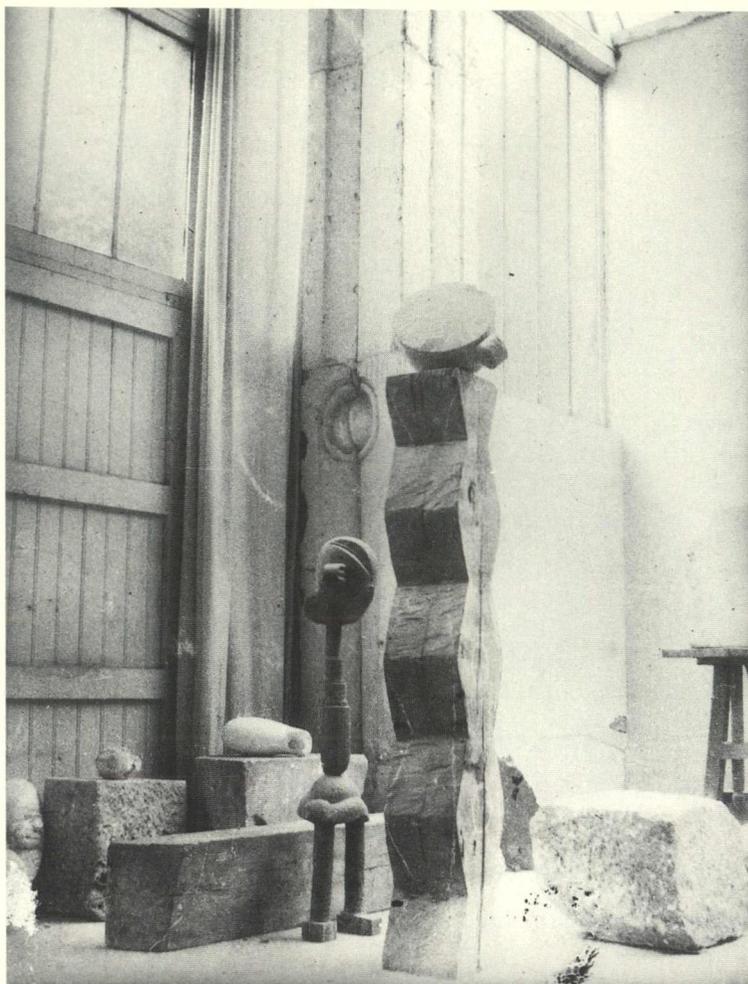


Fig. 1. *L'Enfant au Monde*. v. 1917.

Ce groupe comporte (de g. à d.) une première version de *Little Girl* (retravaillée ou disparue) et une colonne en bois (le travail sur la colonne infinie débute en 1916; nombreuses versions), ainsi qu'une *Coupe* également en bois (probablement la *Coupe I*, datée de 1916, MNAM, Paris).

anciennes qui lui sont attribuées semblent dater des environs de 1900². Instruments de travail, traces et mémoire, elles sont d'abord des prises de vues frontales, académiques, sur des fonds neutres. Ce n'est que plus tard qu'elles

² Cette date reste cependant contestée par certains auteurs dont Friedrich Teja Bach: «Les premières photographies des œuvres de Brancusi, qui datent du début du siècle environ, ont été prises par des photographes anonymes, ou sont en fait des contretypes, c'est-à-dire des photos réalisées par l'artiste d'après ces photos-là. Quelques années plus tard (vers 1907?), Brancusi commença à photographier ses œuvres lui-même». (Friedrich TEJA BACH, *Brancusi. Photo reflexion*, galerie Imbert 02-10/30-11 1991, Paris, ADAGP, 1991, p. 8).

présenteront une certaine audace dans l'angle de vision. Dès ce moment, la lumière apparaît comme un élément primordial de la composition photographique et de la perception de l'œuvre sculpturale. Et, dès les années dix, le sculpteur dépasse cette utilisation purement documentaire pour entreprendre à l'aide du médium photographique un travail de réflexion sur la lumière, l'espace et les relations entre les œuvres.

C'est à cette époque qu'il rencontre le photographe américain Edward Steichen et qu'il entre en contact, par l'intermédiaire de celui-ci, avec Alfred Stieglitz, photographe et galeriste à New York. Plus tard, en 1921, il fait la connaissance de Man Ray. Les relations qu'il entretient avec ses amis photographes lui permettent de prendre conscience de la nécessité de se perfectionner pour pouvoir, par la photographie, donner une vision objective de sa sculpture.

Certaines photographies de Brancusi s'inspirent peut-être du pictorialisme, tandis que sa démarche de sculpteur-photographe s'affirme et rejoint, en cherchant à rendre visible la forme pure, celle de Stieglitz. Ce dernier est lui-même conscient des parallélismes possibles entre les différents arts. Ainsi peut-on dire que Stieglitz a non seulement fait connaître Brancusi aux États-Unis mais a, en outre, sûrement influencé (quoique peut-être de manière inconsciente) ses recherches photographiques. On peut également considérer que la photographie de Steichen a eu un impact sur celle de son ami sculpteur, notamment dans le traitement de la lumière et de son incidence sur les objets exposés. Ces rencontres conditionnent en quelque sorte l'évolution de la photographie de Brancusi. Tout en suivant certains des conseils techniques prodigués par ses amis, Brancusi affirme peu à peu sa propre conception de la photographie et la démarche artistique à laquelle il entend l'appliquer.

La photographie de Brancusi deviendra dès lors un moyen d'expression à part entière, une vision artistique de l'œuvre dans son environnement. Or, en nous montrant l'atelier, elle nous en rapproche et nous en éloigne dans le même temps. Là réside tout le paradoxe de l'image photographique qui nous permet d'appréhender la vision que le sculpteur a de son art tout en nous signifiant que l'espace modulable qu'il nous donne à voir n'est plus.

La photographie acquerra une place fondamentale dans l'œuvre de Brancusi par le rôle qu'elle jouera notamment dans la perception de l'espace et du temps et dans la découverte du concept de « groupe mobile ». Aspect particulièrement novateur du modernisme de Brancusi, celui-ci s'applique à un ensemble d'œuvres indépendantes (et donc susceptibles d'être déplacées) qui, réunies, en composent une autre, globale, laquelle peut à son tour éventuellement être nommée. Les photographies semblent les seules traces de la mise au point de ce concept novateur.

Le premier « groupe mobile » mentionné comme tel par l'artiste s'intitule *l'Enfant au monde* (fig. 1). Il est composé de trois sculptures : une colonne de bois, une coupe (1916) et une première version de *Little girl*, peut-être appelée à l'origine la *Petite française* (datant probablement de 1917). À l'arrière-plan,

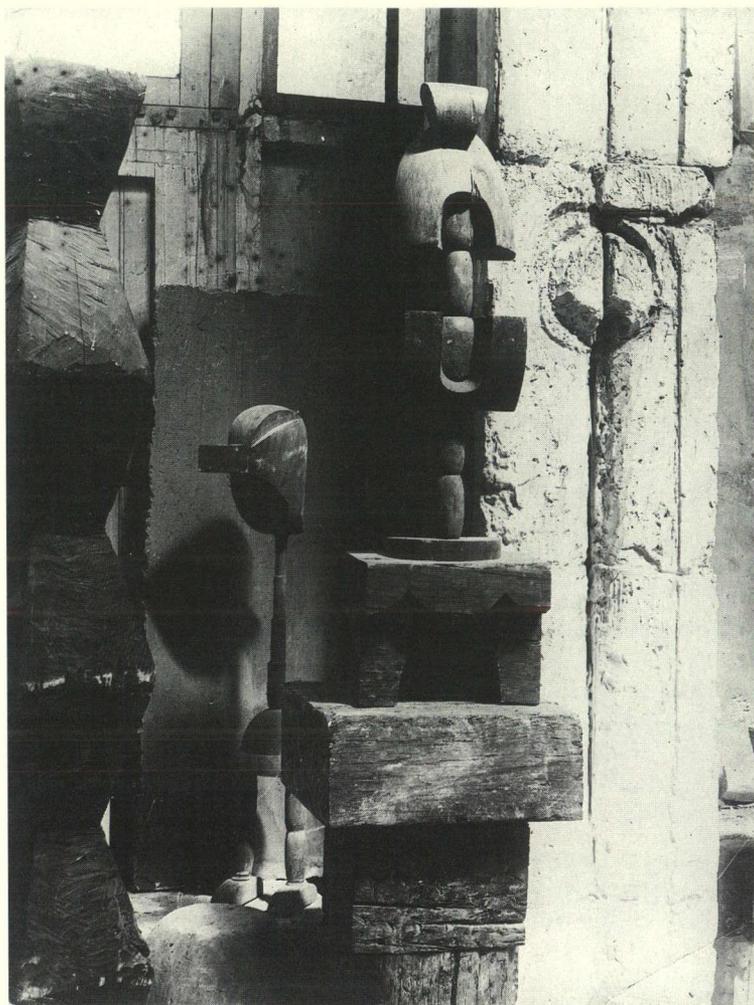


Fig. 2. *Madame L.R. et Platon*. v. 1920.

À l'avant-plan, *Madame L.R.* (bois, 1914-1917, coll. part. Paris). À l'arrière-plan, *Platon* (bois, 1919; l'œuvre a été retravaillée par Brancusi et seule la tête, devenue œuvre en soi, est conservée à la Tate Gallery à Londres).

on aperçoit la *Colonne du Baiser*, intégrée à l'architecture de l'atelier et, disposées sur des blocs de marbre brut, deux sculptures. Au fond, à gauche, se détache une tête d'enfant endormi (datée de 1906 ou 1907). Le cliché permet difficilement de discerner s'il s'agit de la version en plâtre ou de celle en marbre. Cette dernière apparaît vers 1923 sur un cliché à côté du *Nouveau Né II* dont elle serait la première idée. Ce cliché reproduirait lui aussi un «groupe mobile». On observe sur cette photographie que l'atelier de l'Impasse Ronsin est encore peu «peuplé». Cette situation ne tardera pas à changer.



Fig. 3. *Léda et Platon*, Vue d'atelier. v. 1922.
Devant *Platon*, *Léda* (marbre blanc, 1920. Arts Institut, Chicago).

Les trois œuvres précédemment décrites constituent, par leur présence à l'avant-plan, le sujet principal du cliché. Brancusi les voulait indissociables et proposa au collectionneur John Quinn de les acheter. À la lettre qu'il lui adressa dans ce but le 27 décembre 1917 était jointe la photo du groupe. Au dos de ce cliché, on trouve l'inscription: *L'Enfant au Mond, Groupe Mobil*³ (sic). Pourquoi avoir intitulé cette photographie *L'Enfant au Monde*? Nous n'avons guère de témoignage et nous ne pouvons que tenter d'avancer une hypothèse.

³ Cité par HULTEN Pontus, DUMITRESCO Natalia, ISTRATI Alexandre, dans *Brancusi*, Paris, Flammarion, 1986, p. 18.

La structure anthropomorphe de la sculpture au pied de la colonne pourrait correspondre à ce que le sculpteur nomme « enfant ». La colonne, symbole d'infini dans l'œuvre de Brancusi, pourrait ici représenter le monde. L'enfant serait donc mis au monde par la colonne, qui, tout en le protégeant et l'accompagnant (elle est plus grande que lui), lui ouvrirait la route de l'espace vital. La coupe, dont Brancusi fera plus tard le récipient du poison de Socrate⁴, doit-elle être vue comme un danger en équilibre instable qui plane au-dessus du monde et de l'enfant, comme la coupe nourricière ou encore comme le symbole de ce qu'il faut atteindre, le but de la vie ?

L'espace entre les sculptures semble également jouer un rôle. Elles sont très proches l'une de l'autre, ce qui noue entre elles cette relation que l'on peut appeler groupe, en opposition à l'espace plus large dans lequel elles se situent. La coupe disposée sur la colonne réduit l'espace qui l'en sépare au minimum et paraît, de cette façon, faire partie intégrante de la colonne. Autant ces deux sculptures n'en font qu'une, autant les trois réunies englobent dans leur existence sculpturale l'espace qui les entoure.

Par la mouvance des sculptures dans l'atelier, d'autres groupes semblent se créer. Certaines œuvres apparaissent de manière récurrente sur les nombreuses photographies que l'artiste prit de son atelier du 8 Impasse Ronsin, surtout à partir des années 18-20. Selon les photos, elles « voyagent » d'un groupe de sculptures à un autre. Parfois, c'est tout un ensemble d'œuvres qui se déplace à travers l'atelier.

À titre d'exemple, citons la figure de *Platon*, très présente sur les clichés de cette époque, accompagnant fréquemment les mêmes sculptures : *Madame L.R.* (fig. 2), *Léda* (fig. 3) ou encore *Ève*⁵. Cette constatation nous permet d'avancer une hypothèse : ces groupes, s'ils n'ont pas été désignés comme tels par l'artiste, pourraient sans doute, eux aussi, être qualifiés de « mobiles ».

L'étude des « groupes mobiles » fait ressortir le parallélisme (que l'on pourrait probablement noter avec d'autres arts également) entre l'essence de la sculpture et celle de la photographie. Chacun des deux arts fait intervenir intrinsèquement la lumière, l'espace et le temps ; chacun, explicitement ou non, conduit au contact avec le spectateur.

Cette correspondance implicite se révèle dans les « groupes mobiles ». En effet, c'est à travers la photographie que les sculptures rassemblées par l'artiste acquièrent leur statut de « sculpture unique ». Un tout naît, différent d'une simple réunion d'œuvres isolées.

Mais l'image, en représentant les objets, les instaure comme partiellement autres. Tout en rapprochant de nous des objets, aujourd'hui « invisibles » comme tels, elle nous en éloigne par la distance qu'elle crée entre eux et nous.

⁴ *Socrate*, bois, 1922. S. Guggenheim Museum New York.

⁵ *Eve*, bois, 1921. S. Guggenheim Museum, New York. Quinn achète le groupe d'*Adam et Eve* en mai 1922. Ce groupe figure « sur la liste des œuvres envoyées à Quinn par Brancusi à cette même date, avec la mention : “n° 2 et 3. Adam et Eve. Inséparables” » (cité par P. HULTEN, N. DUMITRESCO et A. ISTRATI, *op. cit.*, p. 297).

Nous en serons toujours séparés parce qu'ils sont Photographie. Et la réalité, fragmentée par la photographie, se trouve souvent tronquée.

Par l'incidence de la lumière qui révèle et définit ses contours et son volume, la sculpture apparaît comme un art d'ambiance et se rapproche de la photographie. Dans les photographies de Brancusi, les rapports entre les objets se dessinent, se tissent... ou se dénouent. Si ces objets sont sculptures, l'espace devient matière et, sous nos yeux, naît un « groupe mobile ». Quelque instant auparavant, il était différent car la lumière, qui lie la sculpture et l'espace où elle se situe, varie. Peut-on dire que le photographe réussit sa mission lorsque l'image parvient à nous donner l'illusion que nous sommes en face des objets du monde réel ?

Dans le cas des « groupes mobiles », une telle sensation ne pourra être qu'éphémère : on n'entre pas dans une photographie. L'espace de cette sculpture, s'il nous fut un jour permis d'y entrer, nous est à jamais interdit. IL N'EST PLUS. Dès lors, les « groupes mobiles » ne pourront s'ouvrir à nous que par la force de l'imaginaire. Nous nous devons d'intérioriser une image par essence extérieure à nous — la photographie —, faire nôtre la réalité qu'elle nous présente et nous y mouvoir mentalement.

Le « groupe mobile », immobilisé par l'acte photographique, immortalisé par la pellicule, conserve pourtant une mobilité potentielle : nous aurons toujours conscience d'un instant déterminant qui aurait pu être autre. Nous n'en connaissons qu'un tirage et une date approximative, mais l'œuvre n'est que fictivement figée : elle a continué de se mouvoir, loin de nos yeux, loin de ceux de l'objectif, jusqu'à sa dislocation, voire sa disparition. Et cet instant-là, justement, nous échappe. Ainsi, il est probable que de nombreux assemblages réalisés par Brancusi ne nous seront jamais connus, tout comme il est vrai que la plupart de ceux qui apparaissent sur les photos ont cessé d'exister. Certaines œuvres ont été intégrées à d'autres « groupes mobiles » ou se sont métamorphosées en meubles. Certaines ont été vendues ou exposées, loin de l'atelier. Chaque départ modifiait « l'espace vital » des œuvres qui demeuraient ; de même, chaque nouvelle création entraînait la redéfinition de cet espace. Les aléas des ventes et expositions donnaient une impulsion neuve à la volonté du sculpteur de vivre toujours en harmonie avec son environnement. Ceci nous est confirmé par A. Spear : « Brancusi concevait son atelier comme un cadre de vie où chaque œuvre devait être prise comme élément d'un ensemble indéfiniment modifiable »⁶.

La mouvance de l'atelier doit un peu au hasard, il est vrai, mais beaucoup plus à la détermination du sculpteur. Selon P. Hulten, avant de se séparer d'une sculpture, Brancusi en réalisait souvent un moulage qui prenait la place de l'original dans l'atelier. Ceci renforce notre idée que l'ensemble de l'atelier a acquis, pour le sculpteur, plus d'importance que chacune des œuvres qui le constituent. Ainsi les relations entre les sculptures priment sur les sculptures elles-mêmes.

⁶ SPEAR Athena, *L'élémentaire et la répétition : Brancusi*, in *Revue de l'art*, 12, 1971, p. 44.



Fig. 4. Vue générale de l'atelier. Début 1925.

Entre autres, on distingue clairement (de g. à d.): une *Colonne sans fin en bois* (1920. MNAM, Paris), un *Poisson* de bronze poli (1924. Coll. part., Chicago), un *Oiseau dans l'espace* (bronze poli, 1925, Philadelphia Museum of Art) et un *Oiseau* de marbre blanc (1923, coll. part., New York ou 1925, National Gallery, Washington; la photo ne nous permet pas de trancher).



Fig. 5. Vue d'atelier. Début 1925.

Deux colonnes *sans fin* en bois, un *Oiseau* de marbre blanc. Outils à l'avant-plan.

Le moulage — substitut, certes — permet de conserver à l'atelier sa valeur d'œuvre unique. Lorsque Brancusi choisit, au contraire, la suppression, le remplacement ou l'addition d'une œuvre, il modifie radicalement l'atelier (fig. 4 et 5). Une nouvelle sculpture prend forme, en même temps qu'une nouvelle conception régit l'agencement des œuvres. En photographiant ses sculptures, Brancusi nous offre donc, simultanément, une image de sa pensée.

Les photographies sont dès lors autant une extension de lui-même que de son œuvre. Elles prolongent son rôle de créateur tout en l'aidant à prendre du recul. Elles détachent les sculptures de leur contexte en les nommant, explicitement ou non, « groupe mobile », mais en même temps, elles les ancrent à jamais dans leur environnement particulier.

Les photographies, par la mise en évidence d'états successifs de l'atelier, témoignent qu'il fait partie de l'œuvre elle-même. Tout le paradoxe et l'essence même des « groupes mobiles » résident dans leur existence photographique tangible et leur double inexistence « hors » du cliché.

En effet, le « groupe mobile » n'est pas seulement le rapprochement de deux ou trois œuvres. Il est ce rapprochement *dans un temps et en un lieu donnés*. Par la photographie, la réunion, peut-être éphémère, d'œuvres choisies acquiert, parfois en même temps qu'un titre, le privilège d'une immortalité. Et l'on peut supposer que l'utilisation de la photographie permit à Brancusi sinon de découvrir, du moins de concrétiser l'idée qu'il existe des relations étroites entre les œuvres.

Chaque objet joue un rôle dans l'atelier, établit des correspondances verticales ou horizontales avec d'autres. Ces objets sont séparés par des « tranches d'espace » aux limites définies par leurs propres contours. Les volumes de pierre, de bois ou de bronze, répondent ainsi au vide qui les sépare. Mis en évidence par des angles de vues soigneusement choisis, cet espace « vide » devient à son tour, par la lumière qui s'y glisse, partie intégrante de l'œuvre. En effet, la sculpture réorganise l'espace en fonction de ce qu'elle y projette, que ce soit son ombre ou le reflet de son environnement. Ainsi la photographie dote-t-elle la sculpture d'un signifiant supplémentaire né de la relation que l'œuvre noue avec l'espace.

L'atelier, monde clos, limité, ne peut sortir de son « cadre » que par des artifices : une fenêtre ouverte vers le ciel (fig. 4), le reflet d'une œuvre sur la surface d'une autre... Ainsi l'œil du spectateur s'ouvre-t-il au hors-champ : soit par l'intervention de celui-ci dans le champ, soit par la prise de conscience de l'amputation originelle dont l'espace est « victime » par l'intermédiaire de la photographie. Il existe donc toute une série d'éléments susceptibles de faire pénétrer le hors-champ dans l'espace homogène du champ. Ces fragments d'autres espaces qui s'introduisent subrepticement dans l'espace « choisi » sont le témoin d'une contiguïté, qu'elle soit extérieure ou intérieure à l'espace premier.

Selon nous, dans bien des cas, Brancusi a choisi l'angle de vue, la lumière, la profondeur de champ, avant de placer telle sculpture sur tel socle. Il a conçu

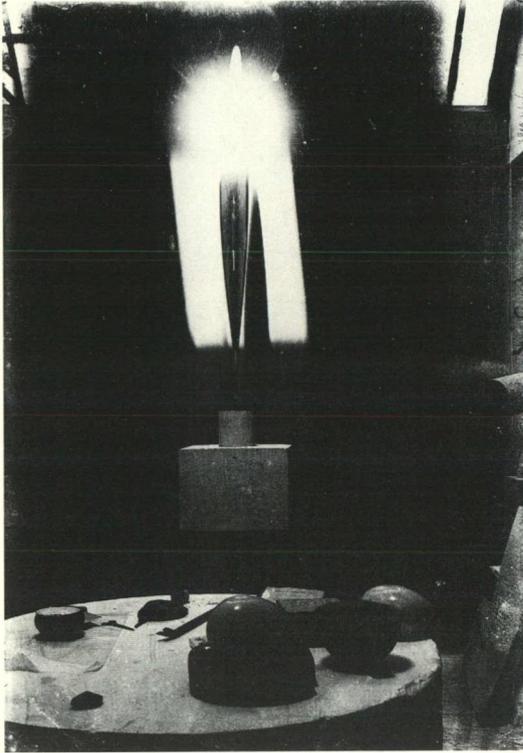


Fig. 6.
L'Oiseau dans l'Espace. v. 1927.
 (Bronze, 1925. Coll. part.,
 Connecticut ou 1925,
 Philadelphia Museum of Art
 ou 1927, coll. Rotchild, France
 ou 1927, coll. part., Californie!
 La photo ne nous permet pas
 de déterminer avec certitude
 de quelle version il s'agit).

la photographie mentalement, il sait déjà ce qui y figurera et ce qui n'y figurera pas. Dans ce sens, on peut dire que le cadrage précède la composition, presque comme la toile précède la peinture. Pourtant, lorsqu'il s'agira de prendre effectivement le cliché, il lui faudra soustraire en bloc un espace « déjà rempli » à un autre qui le continue. L'espace photographique se trouve donc toujours, selon les mots de Philippe Dubois⁷, « nécessairement partiel », ce qui implique automatiquement l'existence d'un autre « morceau » qui, joint au premier, permettrait la reconstitution de l'espace référentiel. Il y a une relation inévitable entre *ce qui est* sur le papier et ce qui l'entourait avant que la pellicule ne l'en sépare à tout jamais. L'atelier de Brancusi, vu à travers l'œil du photographe, se révèle une image mutilée et donc faussée.

Bien que ses sculptures conservent souvent une forme fermée, Brancusi emploie l'espace comme un élément plastique et malléable. D'une part, il y projette ses formes en accentuant le mouvement ascensionnel qui les habite, les relations qui les lient l'une à l'autre, la matérialité qui les y ancre. D'autre part, il introduit l'espace dans ses formes en utilisant les reflets et les transparences, les vides creusés dans certaines masses, les découpes qui semblent l'inviter à

⁷ DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, Paris, F. Nathan, Bruxelles, ed. Labor, 1983, p. 172.



Fig. 7. Vue d'atelier. v. 1922.
Socles.

y pénétrer. Ainsi l'espace se condense-t-il dans l'œuvre et autour d'elle. Les volumes massifs, polis à l'extrême, rayonnent et entrent en communication avec l'espace qui les entoure, comme s'ils se dématérialisaient.

La lumière joue un rôle déterminant. Elle devient un élément essentiel de l'intégration de la forme à l'espace et de l'espace à la forme. Outil de transformation du réel, elle cristallise l'intérêt de Brancusi pour les relations objet-contexte. En effet, par la lumière qu'il absorbe ou reflète, l'objet se mue lui-même en espace et la sculpture, par ce jeu sur sa surface, crée ainsi son propre espace.

Les variations de l'éclairage modifient la perception des œuvres (fig. 6). On peut donc dire que l'espace, tout comme l'éclairage, transforment en se transformant eux-mêmes, notre vision de la sculpture de Brancusi.

Dès lors, l'atelier, terrain d'expériences, devient à son tour Œuvre. Né de la rencontre synergétique de toutes les parties de cet univers particulier, il est le « groupe mobile suprême », essence même de toute la recherche de Brancusi. En tant que tel, l'artiste désirera le préserver, en le fixant sur la pellicule et en le léguant par testament au Musée d'Art Moderne de Paris. « Ainsi ce lieu rendu parfaitement homogène et cohérent n'est pas vraiment séparable des œuvres qu'il abrite »⁸.

Dans cet espace privilégié, la disposition des œuvres et de leurs « socles » engendre « la circulation des forces sculpturales », selon les mots de P. Hulten⁹, ce qui donne un sens particulier à l'instant saisi par l'appareil photographique. De sorte que « la signification naît de notre capacité de pouvoir sélectionner et combiner les données que nous transmet l'œil »¹⁰. La disposition des objets, l'incidence de la lumière, les relations formelles et visuelles entre eux, constituent un système doué de sens.

Lorsqu'on regarde une photographie de Brancusi, il est donc important de discerner ce que notre perception ajoute à l'œuvre figurée de ce qui nous y était déjà donné directement.

Si l'on considère l'atelier en tant que « groupe mobile », on ne peut négliger le fait que plusieurs images successives tendent à s'organiser en récit. Elles « racontent » les transformations de l'atelier, le déplacement des œuvres en son sein. Le mouvement est donc implicite puisque le passage d'un état (photographié) à un autre reste « hors champ » (fig. 7 et 8). De la même façon, en photographiant ses œuvres et son atelier, Brancusi opère une coupe dans le continu temporel. Témoins silencieux de son travail, les clichés regardent passer le temps. Du jour à la nuit, de la veille au lendemain, l'atelier se transforme et porte avec lui le temps, inhérent à toute initiative nouvelle prise par le sculpteur dans l'arrangement de son univers particulier. Si l'on ne considère que la valeur documentaire de ces photographies, les épreuves consécutives témoignent des différents stades d'évolution d'une sculpture et rendent perceptible la recherche de l'artiste. Elles établissent une sorte de chronologie de l'atelier où la durée se trouve impliquée automatiquement par cette succession d'images, bien qu'elle soit absente de chacune d'elles. Une forme de permanence s'installe dans la mouvance.

Dans un « groupe mobile », chaque objet ne prend son sens que par rapport à un autre, mais, dans le même temps, la composition forme un tout autonome. Dès lors, dans « l'atelier-groupe mobile », on peut dire que chaque

⁸ MONOD FONTAINE Isabelle, *Brancusi Scénographe*, in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 17-18, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 60.

⁹ HULTEN Pontus, DUMITRESCO Natalia, ISTRATI Alexandre, *op. cit.*

¹⁰ FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *L'image manipulée*, Paris, 1983, p. 11.



Fig. 8. Vue d'atelier. v. 1922-23.

Sur des socles (de g. à dr.), un *Oiseau* en marbre blanc (1923?, coll. part. New York), un *Coq* (dit le *Coq gaulois*, bois, 1922; disparu), un *Torse de Jeune Fille* (plâtre, 1922, MNAM, Paris) et *Eve* (bois, 1916-1921, Guggenheim Museum, New York).

photographie prend son sens dans la mesure où elle est confrontée à une autre qui la précède ou la suit dans le temps. Et si «l'objet» figuré, qu'il soit partie de l'atelier ou l'atelier lui-même, est perçu comme «signe iconique», l'image qui le représente devient automatiquement «mise en scène» où les signes se déterminent les uns les autres et où la seule présence ou absence d'un détail change la lecture qu'on en fait. «Seule la photographie conserve à son art la dimension d'un *ars combinatoria*, elle seule montre que Brancusi doit être rangé parmi les grands combinateurs de l'époque moderne, Satie et Schönberg, Mallarmé et Joyce»¹¹.

Ces compositions spatiales, fixées par la photographie, démontrent quelle avance Brancusi pouvait avoir sur les photographes de son temps dans la façon de traiter des problèmes visuels.

L'espace photographique, pourtant fermé et fragmentaire, déploie celui de l'atelier, justement parce qu'il est fragmentaire. La photographie se révèle comme un espace sans territoire. Transportable, elle peut se détacher du lieu et en conquérir d'autres. Il suffit de nous référer ici à l'habitude qu'avait Brancusi d'envoyer des cartes postales figurant ses œuvres, parfois mises en situation, ou de simples photographies jointes à un courrier (comme nous l'avons décrit à propos de J. Quinn, cf. ci-dessus, p. 115).

Les photographies de Brancusi portent en elles l'ambiguïté de l'atelier, à la fois lieu de création et lieu d'exposition. On peut dire cependant qu'elles privilégient la plupart du temps l'espace de contemplation, tout en y laissant parfois quelques témoins de la création (tel outil abandonné (fig. 5), tel bloc ébauché, ...). Seules quelques vues se focalisent sur la production de l'œuvre, et ce sont celles où l'on aperçoit par exemple l'artiste sciant une poutre.

«Tout organique», l'atelier participe de la vie de l'artiste et de ses créations individuelles. La lumière qui pénètre par la lucarne, la porte qui s'ouvre sur l'extérieur, nous rappellent que la création de ce monde idéal reste contiguë au monde réel et que celui-ci peut à tout moment perturber celui-là. C'est pourquoi l'artiste réservait l'accès de son atelier à quelques privilégiés. Seuls ceux-là pouvaient «entrer» dans l'œuvre et, l'espace de quelques instants, en faire partie et donc la modifier¹². Gardien du temple, chef d'orchestre ou simplement hôte, le sculpteur préparait la rencontre. Car, comme le dit I. Monod-Fontaine¹³ «qui peut, mieux que l'artiste lui-même, mettre en relation les différentes séquences de l'œuvre, établir des rapports visuels ou émotionnels entre deux œuvres de nature différente, qui sait mieux les éclairer, les cadrer, préparer le parcours qui permet de les relier les unes aux autres, que celui qui les a conçues?» Et qui peut mieux que lui les porter à la compréhension de quelqu'un d'étranger à cette relation et qui s'y trouve projeté à son insu?

¹¹ TEJA BACH, *op. cit.*, p. 18.

¹² À ce propos, se référer à notre article *La place du spectateur dans l'œuvre photographique de Brancusi*, in *Art et fact*, Liège, n° 10, 1992, pp. 74 à 77.

¹³ MONOD FONTAINE I., *op. cit.*, p. 62.

THE AUTONOMY OF RESTORATION: ETHICAL CONSIDERATIONS IN RELATION TO ARTISTIC CONCEPTS

ERNST VAN DE WETERING

Par la nature même de sa problématique, l'art contemporain confronte fréquemment le restaurateur à des situations nouvelles qui incitent à un approfondissement des concepts fondamentaux de la conservation. Dans un article publié dans le volume XII des *Annales*, le Dr. Henry Althöfer attirait l'attention sur l'importance qu'il y a lieu d'accorder aux intentions, et mieux à l'idéologie de l'artiste, pour poser correctement le problème de la restauration de l'œuvre.

Le texte du Prof. Ernst van de Wetering, que nous publions ici et qui reproduit une communication présentée par l'auteur au XXVI^e Congrès du Comité international d'Histoire de l'Art (Washington, 1986, *World Art Themes of Unity and Diversity*, ed. by Irwing Lavin, The Pennsylvania States University Press, University Park and London, 1989, vol. III, p. 849-854) révèle un autre aspect de cette question complexe. Une fois achevée, entrée dans le monde, voire au musée, l'œuvre se détache de son créateur pour connaître une existence propre en tant qu'objet culturel. Ce qui a pour conséquence que la restauration acquiert une certaine autonomie vis-à-vis des conceptions de l'artiste.

In restoration studios and museum laboratories, a new sensitivity is growing as to the care of works of art. The consciousness of the authenticity of objects as material sources is constantly growing; conservation is the key word.

Such a new attitude is a relief after the rather ruthless glamorizing of museum objects, often with harmful, irreversible methods which prevailed in the past but which are to some extent still practiced, in particular when the object is prepared for the art market. Ethics in restoration is more frequently discussed¹. In the wake of this tendency, traditional restoration methods are

¹ See the American Institute for Conservation (AIC) *Code of Ethics and Standards of Practice* and the *Guidance for Conservation Practice* issued by the United Kingdom Institute for Conservation.

being questioned and less drastic, often very sophisticated techniques are being developed².

With such a laudable reserve and so much technological progress, one tends to forget that each treatment, or even nontreatment, nevertheless involves an interpretation of the object. It is not hard to be aware of the interpretative nature of restoration in times when, enthusiastically or naively, art-works were molded to the taste of the moment. Benvenuto Cellini, for example, when he was confronted with an antique torso, exclaimed: "The excellence of this great artist calls me to serve him!" and subsequently he created a new Cellini, a Ganymede, out of the poor (or lucky) old torso³. But even in the most reserved approach, preconceptions of aesthetic or art-theoretical nature might unconsciously sneak into the considerations. It is at this point that a task for the art historian seems to emerge. Although he is himself subject to hidden preconceptions and anachronisms, his profession provides him with the equipment to uncover these to some extent.

To give an example: At the ICOM Conservation Committee Conference in Copenhagen in 1984, a distinguished restorer stated that nearly all Van Goghs have been ruined, as the impasto of most of these paintings has suffered from relining sessions. No one in the audience was inclined to contradict him and some may have, in fact, left the meeting with the conviction that no Van Gogh is worth looking at anymore.

It is common knowledge that Vincent Van Gogh used to send paintings to his brother Theo. Close inspection of a great number of his paintings proves that he apparently parceled them while the paintings still were more or less wet. On the back of unrelined paintings, one can find the remnants of wet paint, while on the paint surface the imprint of a canvas structure in the impasto can frequently be seen as well as the consequent flattening of the impasto. This observation illustrates that Van Gogh himself was the first to impair the impasto of his paintings. One can of course attribute this kind of maltreatment to Van Gogh's poverty; unlike Monet, for instance, he could not afford to have his canvases, each on a stretcher, transported in safe boxes. This in itself, however, may give an indication that Van Gogh was less sensitive about the surface of his paintings than we tend to be. There is a confirmation for this assumption. The art historian may recall passages from letters by Van Gogh and Gauguin which throw quite a different light on the matter. In one of his letters to Theo, Vincent wrote from Arles:

² See periodicals such as *Studies in Conservation, the Journal of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (IIC); *Maltechnik/Restauro*, International Zeitschrift für Farb- und Maltechniken, Restaurierung und Museumfragen, including *Mitteilungen der IADA* (Internationale Arbeitsgemeinschaft der Archiv-, Bibliotheks-, und Graphik-restauratoren); the *Journal of the American Institute for Conservation*; and conference papers of IIC meetings and of the triennial meetings of the ICOM Committee for Conservation.

³ Benvenuto CELLINI, *Opere*, ed. Bruno Maier (Milan, 1968), 527: "L'eccellenza di questo gran maestro mi chiama a servirlo".

Do not be troubled if, in my studies, I just leave minor or major protrusions of paint in the brushwork. It is of no significance. If one waits for a year (half a year would suffice) and swiftly passes a razor blade over the surface, a lot more solidity of colour is obtained than would be the case if the work has been painted thinly. For the sake of the painting staying well and keeping its colours, it is a good thing that the light passages in particular are thickly applied. And this scraping off the surface has been done by painters from the past as well as by present-day French painters⁴.

It may come as a surprise that, in the first place, Van Gogh's ideas about his impasto apparently have to do with his need to create a paint film in which the lasting strength of the color is guaranteed. We, in our time, can hardly help looking through the distorting filter of Expressionism when appreciating Van Gogh's impasto as the seismographic registration of his artistic temperament. Seen from that angle, the restorer's remark just mentioned is perfectly understandable, but it seems to be dictated by an anachronistic view of Van Gogh's intention. No doubt one has the right to live with one's personal interpretations, which do not necessarily have to be in line with the artist's intention. But in this case it goes a bit far to impose one's personal sensitivity on others, suggesting that a somewhat pressed Van Gogh is not worth looking at anymore. If one reads a letter on this subject by Gauguin to Van Gogh, one would almost be inclined to think that the contrary is true: Not only a shaven but even a pressed Van Gogh is actually more beautiful. Those fearing the slightest pressure during lining will shudder from Gauguin's advice in the following quotation of a letter to Van Gogh:

The *Vendanges* has flaked all over because of the white coming off. I have completely glued back the flakes by applying a procedure indicated by the reliner (*réentoileur*). I mention this because it can easily be done and may be a good thing for your canvases which need retouching. You just glue newspapers onto your canvas with a pasty glue (*colle de pâte*). Once dry, you put your canvas on a smooth board and forcefully pass very hot irons over it. All your paint flakes will remain but they will be flattened, and you will obtain a very beautiful surface (*une surface très belle*). After that, you thoroughly soak the paper covering and remove it. This is, largely, the whole secret of relining⁵.

⁴ *Verzamelde Brieven van Vincent Van Gogh*, uitgegeven en toegelicht door Jo van Gogh-Bonger, verzorgd door Ir. V.W. van Gogh (Amsterdam/Antwerp, 1953), letter 430. I thank Mrs. Brigitte Blauwhoff for drawing my attention to this text and to the ones mentioned in notes 5 and 8.

⁵ D. COOPER, *Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Theo et Jo van Gogh* (The Hague, 1983), 251.

Remnants of newspapers have been found incrustated in the paint surface of some Van Goghs, which may indicate that he followed the recipe of Gauguin's "reentoileur" faithfully⁶. In the case of his famous Arles *Bedroom* (the Amsterdam version), we know that Vincent asked Theo to have it lined since the paint was flaking⁷. X-radiographs of the painting show the serious degree of craquelure and loss of paint which must have occurred soon after the painting had been finished. If one compares the impasto of this painting with that of the few Van Goghs that were never relined, the difference is dramatic. In the *Bedroom* the impasto consists of rounded bulges in the paint surface. In the unrelined paintings the paint surface is crisp, the impasto has sharp edges, and in some of the paintings the protruding pinnacles of paint Van Gogh wanted his brother to "shave" off are well preserved⁸. It may well be that Van Gogh, just as Gauguin, would have preferred the flattened "très belle surface" of the relined *Bedroom*.

Introducing this information into the restoration world is equal to the sinful breaking of a taboo. And rightly so, as nobody in his right mind would draw the conclusion from the sources that the preservation of Van Gogh's impasto deserves less care than before — or, absurdly, that paintings by Van Gogh or Gauguin should undergo a relining procedure involving great heat and heavy pressure.

The lesson we learn from this case is a dual one: The concepts on which our sensitivity is based may be mistaken and anachronistic. Knowing the artist's wishes and intention, however, does not automatically mean that the restorer's interventions should be in line with them. Consequently, one is inclined to conclude that restoration has a certain autonomy independent, to some extent, from the artist's intentions.

Ethics in restoration have found their origin in the growing awareness that we will never understand the artist's intentions to their full extent and that consequently our interpretations, which in restoration are expressed on the very object, never entirely cover the truth. A short look at the history of restoration may confirm this. No wonder that the trend of minimalism and the demand for complete reversibility with each treatment is growing in the restoration world. The Van Gogh example shows that even when we seem to be well informed about the artist's preferences, there is an understandable reluctance to follow his wishes. Usually too little information is available to get a grip on this problem. In the case of the restoration of works of recent origin, the nature of this dilemma may reveal itself more acutely.

⁶ Verbal communication of H. Suzijn, chief conservator of the Mauritshuis, the Museum Kröller-Müller. The version of the Arles *Bedroom* in the Louvre, where the flattened tops of the impasto show black characters in reverse, serves as an example.

⁷ Van Gogh 1983, letters 592, 595, 604.

⁸ This is, for instance, the case with F. 511 and F. 555.

In the institute where I work⁹ there was such a case: the restoration of an “Achrome” by the “Zero” artist Piero Manzoni (1933-1963)¹⁰. This “Achrome” was a rectangular piece of white cotton fabric, stitched into squares. There were stains on it and it was somewhat grubby. The museum collection from which it came wanted the stains to be removed selectively but preferred to leave the dirt, which was seen as a patina. As it was technically difficult to remove the stains without affecting the patina, it was considered necessary to gain an understanding of Manzoni’s intention with his object and, if possible, to find statements as to the aging of his work. Manzoni considered the “Achromes” to be manifests proclaiming the end of art and documents of his ideas about the fusion of art and reality. Whether time and the traces of time were part of this reality could not be found in the written sources. Where time was considered in his art theory, it was a cosmic time rather than the trivial daily flow of time which leaves its traces the way it had done on this “Achrome”. As a manifest, or even as a neo-dadaistic provocation, an empty canvas, the “Achrome” is a disposable message rather than a freshly made classic at the beginning of its way through an eternal museum life. Nonetheless Manzoni’s “Achromes” now perform this rather tragic function.

To find a solution for our cleaning dilemma, we interviewed people who had known Manzoni and had dealt with this work in one way or another when he was still alive. It turned out that there was a sharp division in the opinions of his artist friends and those who, from early on, had collected his works. The artist-friends, who had in fact more than once prepared Manzoni’s works for exhibitions, recalled how they, on request of Manzoni, had thoroughly washed or completely overpainted the “Achromes” in order to restore their whiteness. In this case, too, they were in favour of such treatment. The collectors deplored that the works they owned had gone through such a treatment and rather preferred the appearance of their unrestored “Achromes”, quite remote from Manzoni’s original intention¹¹.

This example illustrates how the concept of historicity — keyed in connection with the theory of restoration by Cesare Brandi¹² — apparently blends with the concept of authenticity in such a way that the collector prefers no restoration over authentic appearance. The myth of the artist, in which his works partly play the role of relics, gains supremacy over the vitality of the artist’s message. The irreversibility of time is accepted. The appreciation of the “aura” of authenticity, which in our culture seems so much stronger than in other cultures, has gained priority. This may partly explain the autonomy of restoration ethics in relation to artistic intention.

⁹ The Central Research Laboratory of Art & Science, Amsterdam.

¹⁰ Stedelijk Museum, Amsterdam, Inv. A-286585.

¹¹ E. VAN DE WETERING, “Het wit bij Piero Manzoni: een conserveringsvraagstuk”, *Museum-journaal* 18 (1973), 56-63, republished in *Kunstschrift* (Openbaar Kunstbezit) (1986), 14-19.

¹² Cesare BRANDI, *Teoria del Restauro* (Rome, 1961), 31-36.

The first part of this argument may have suggested that the art historian's engagement in restoration is redundant, due to the seemingly inevitable autonomy in restoration. On the other hand, the growing awareness of the significance of the object as a source of information, which may produce a range of unexploited data for art-historical research, intimately links the fields of art history and restoration. If only for that reason, art historians should keep the restoration world informed about the questions that live with them, while restorers — from their intimate knowledge of the material aspects of the objects — should not hesitate to point out possibilities for research.

But there is more that links the disciplines: Despite the trend of minimalism, interventions of some sort are often inevitable and usually, by implication, involve a statement, realized on the object through the actual treatment. Such concrete manifestation of an interpretation, often made unconsciously, should be keenly evaluated by art historians, whatever the factual consequences of such evaluations may be. Our knowledge of Vincent's ideas of his impasto will have no consequences. Knowledge about the ideas of the Cubists on varnishing, or rather not varnishing, their objects, on the other hand, could have far-reaching consequences for the care and presentation of their works. Recently, the varnishing of some Picassos and Bracques in American collections was, on the basis of sound art-historical arguments, heavily attacked¹³. On the other hand, the tendency to apply matte varnishes on old paintings could be argued against on the basis of historical sources testifying that Dutch and Flemish seventeenth-century painters preferred an extremely glossy varnish, as Rob Ruurs recently demonstrated¹⁴. Günter Bandmann has shown that our nineteenth- and twentieth-century appreciation of materials is quite different from that in earlier times and has demonstrated how, in the history of restoration, this modern appreciation left its traces in the treatment of objects¹⁵. Peeters showed how the concepts that lie at the basis of the approach to restoration of monuments of some restoration-architects are heavily impregnated by Bauhaus ideas on space and light in architecture¹⁶. As to the frequent "de-restoration" of antique sculpture, apparently under the influence of archaeological purism, it has been pointed out that this trend is also determined by aesthetic ideas influenced by a torso-aesthetism in twentieth-century sculpture

¹³ John RICHARDSON in *The New York Review of Books*, 16 June 1983, republished in *Maltechnik/Restauro* 90§1 (1984), 9-13, under the title "Verbrechen an den Kubisten".

¹⁴ Rob RUURS, "Matt oder glänzend?" *Maltechnik/Restauro* 89/3 (1983), 169-174, republished in *ICA Newsletter*, Intermuseum Conservation Association 16/1 (Oberlin, Ohio, November 1985), 1-6.

¹⁵ Günter BANDMANN, "Der Wandel der Materialbewertung in der Kunst-theorie des 19. Jahrhunderts", in *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, I (Frankfurt, 1971), 129-157.

¹⁶ Lecture delivered in 1983 by Cees Peeters, History of Architecture Dept., Katholieke Universiteit Nijmegen, in the Art Historical Institute of the University of Amsterdam.

since Rodin¹⁷. These are some examples which may demonstrate how important the contribution of art-historical research can be when it comes to preventing the intrusion of anachronisms in the restoration world. These remarks should therefore be taken as an encouragement for art historians to do research in the no-man's-land that may grow around the restoration world if one takes its autonomy for granted.

¹⁷ Jürgen PAUL, ed., "Antikenergänzung und Ent-restaurierung, Bericht über die am 13. und 14. Oktober 1971 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte abgehaltene Arbeitstagung", in *Kunstchronik* 24 (April 1972), 85-112, esp. 102.

À LA MÉMOIRE DE CHARLES DELVOYE (1917-1991)

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

«C'est le professeur qui m'a le plus marqué», «comme homme aussi, il était très chouette», «j'ai été tout à fait bouleversé», «on n'a plus de professeur comme ça»...

Des générations d'anciens étudiants ayant appris la brusque disparition de Charles Delvoye le 9 décembre 1991 réagirent avec une profonde émotion. Ils avaient perdu non seulement un maître mais aussi un homme qu'ils admiraient pour sa bonté, sa chaude sympathie, son sourire cordial et joyeux, ses prises de position idéalistes. Peut-être aussi pour ses indignations violentes — notamment quand la liberté était menacée en Grèce — ou même pour ses brusques colères quand le silence ne régnait pas dans son auditoire du «grand cours».

Pour nombre de ses collègues, Charles Delvoye était un ami très cher, qu'il s'agisse de collègues de sa génération ou d'anciens disciples chez qui l'amitié était toujours fortement teintée de respect.

Pour la section d'Histoire de l'art, il était non seulement un des enseignants les plus formateurs de par la diversité de ses intérêts scientifiques et sa volonté de relier intimement art, histoire et société, mais aussi un des hommes qui, au fil des ans, la façonnèrent par l'attention vigilante qu'il porta toujours à ses structures et à ses programmes. Ce fut, notamment, un des plus chaleureux partisans de la création d'une sous-section d'art contemporain et de l'introduction d'un cours d'histoire du cinéma.

La carrière de Charles Delvoye à l'U.L.B. fut longue et brillante. Au fur et à mesure de son développement, on assiste à un élargissement des domaines de recherche.

De 1942 à 1952, il gravit tous les échelons des mandats du F.N.R.S. ; de 1947 à 1949, il fut Membre de l'École française d'Athènes ; ses préoccupations

scientifiques le dirigeaient alors essentiellement vers l'antiquité pré-hellénique et classique mais les suppléances des cours de son maître Jules Berchmans et, pour un an, de Germain Bazin, à l'Université, l'amènèrent, dès ce moment, à s'orienter également vers l'art du Moyen Âge et des Temps modernes.

Dès 1945, en effet, il assura les suppléances des cours de candidature et de licence consacrés à l'Antiquité mais aussi — en collaboration avec Germain Bazin — du cours d'*Histoire de la sculpture* qui, de l'art d'un Ghiberti à celui d'un Maillol, allait lui permettre, dans ce domaine aussi, de suivre le cheminement de l'hellénisme. En 1952, il fut nommé chargé de cours pour ces enseignements.

En 1950 fut reprise l'idée d'Henri Grégoire de créer un cours d'*Archéologie byzantine* au sein de l'Institut d'Histoire et de Philologie orientales et slaves de l'U.L.B. Charles Delvoye en fut nommé titulaire la même année. Il devint professeur extraordinaire en 1953 et ordinaire en 1956.

C'est en 1965 que lui fut confié le dernier de ses enseignements : l'*Archéologie chrétienne*. Ce nouveau cours vit le jour en même temps que l'Institut d'Histoire du Christianisme dont Charles Delvoye a été un des fondateurs et le premier directeur. Il le garda — de même que le cours de *Notions de l'art de la Grèce, de l'Etrurie et de Rome* — jusqu'en 1987 alors qu'en 1984, à cause de la limite d'âge, il avait dû renoncer à ses autres enseignements. Il continua ainsi à tracer pour ses étudiants de vastes perspectives d'évolutions et de mutations et à étudier les modalités de passage de l'art de l'antiquité païenne à celui du christianisme.

Les publications de Charles Delvoye dénotent la même ouverture d'esprit et les mêmes curiosités scientifiques que celles qui dictèrent le choix de ses cours. Sa bibliographie — parue en 1982 dans le volume d'hommages *Rayonnement grec* qui lui fut alors offert — sera complétée dans le volume de 1992 de la revue *Byzantion* qui sera dédié à sa mémoire. Sans vouloir en donner ici un aperçu, on peut relever que l'évolution de ses intérêts se fit, d'une manière générale, dans le sens de la chronologie : jusque dans la fin des années 50, il publia principalement sur l'archéologie prédorienne et celle du monde gréco-romain ; dans les années 60-70, on trouve davantage d'études sur l'art paléochrétien (de Chypre notamment) et l'art byzantin, tandis que les années 80 témoignent d'un intérêt croissant pour l'art byzantin tardif et même l'art post-byzantin, particulièrement pour les icônes crétoises. (Rappelons, à ce propos, qu'il fut un des organisateurs de la très belle exposition qui se tint au Palais des Beaux-Arts de Charleroi en 1982 durant les manifestations d'Europalia-Grèce). Charles Delvoye avait d'ailleurs envisagé un moment de donner une suite à son très fameux *Art byzantin* (Arthaud, 1967) qui fut traduit en grec et en roumain.

Cette évolution linéaire est évidemment tout à fait schématique ; il suffit, pour s'en rendre compte, de rappeler que la première des *Chroniques archéologiques* dans *Byzantion* remonte à 1955-57 et qu'en 1967 et 69 parurent, à la Renaissance du Livre, les deux volumes de *La Civilisation grecque de l'Antiquité à nos jours*, dont il dirigea la publication avec Georges Roux et dans

lesquels il se réserva les chapitres sur les *arts plastiques*, tant pour l'antiquité que pour l'époque byzantine. C'est dans cet ouvrage aussi qu'il écrivit le remarquable chapitre sur la transmission de l'humanisme grec en Occident. Ces contributions lui valurent, en 1968, le prix Charles Bernard.

De même, dans ses dernières publications, on trouve aussi bien des réflexions sur la structure et la signification de l'architecture et de la sculpture du Parthénon qu'une longue étude sur les rapports entre art lombard et art byzantin¹.

Excellent pédagogue et conférencier très demandé, Charles Delvoye tint toujours à ce que ses étudiants et ses auditeurs puissent entendre aussi les meilleurs spécialistes étrangers dans les disciplines qui étaient les siennes. C'est ainsi qu'il invita à la tribune de la Fondation archéologique de l'U.L.B., dont il était directeur depuis 1952, et à celle de l'Institut des Hautes Études de Belgique, des personnalités telles que Georges Roux ou François Chamoux, pour l'Antiquité classique, Victor Lazarev ou David Talbot Rice, pour le domaine byzantin.

Les titres et les fonctions scientifiques qu'eut Charles Delvoye en dehors de l'U.L.B. furent nombreux. Rappelons, entre autres, qu'il était docteur *honoris causa* de trois universités françaises et membre de plusieurs sociétés savantes belges et étrangères. Il était membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique et, comme tel, fut plusieurs fois délégué de la Classe des Lettres à l'Union Académique internationale; il était d'ailleurs sur le point d'assumer la direction de cette Classe.

Il s'occupa aussi de plusieurs revues scientifiques en tant que directeur de la *Revue de l'Université de Bruxelles*, secrétaire de rédaction de l'*Antiquité classique*, vice-président et trésorier de *Byzantion*; il fut membre fondateur et co-directeur de nos *Annales*.

Charles Delvoye, toujours très ouvert aux autres, était assez secret en ce qui le concernait personnellement. En 1979, dans la *Revue belgo-hellénique*², à la question « Quel est le plus beau souvenir de votre vie ? », il répondit : « Le plus beau souvenir de ma vie intellectuelle ? (...) plusieurs souvenirs se présentent à mon esprit (...) Découverte émerveillée de sites de l'hellénisme antique ou médiéval en Grèce, en Anatolie, à Chypre, en Sicile ou en Italie méridionale ? Monuments byzantins de Constantinople et ottomans d'Istanbul ? Multiples richesses artistiques de Rome (...) et beauté de ses paysages urbains au soleil couchant ? » Puis vient l'évocation d'une série de films de Cacoyannis, d'Antonioni, de Fellini, d'André Delvaux, d'Ingmar Bergman, etc. L'interrogation se poursuit : « André Malraux allant et venant nerveusement en 1935 sur le podium des Tramwaymen à Bruxelles pour tenir le discours qu'il devait

¹ Charles DELVOYE, *Un monument méconnu de l'art grec : le Parthénon*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts* (de l'Académie Royale de Belgique), 5^e série, LXVII, 1985-11, pp. 213-227. ID., *Art lombard et art byzantin jusqu'à la conquête carolingienne de l'Italie*, dans *Δελτιον της Χριστιανικης Αρχαιολογικης Εταιρειας*, XII, 1984 (1986), pp. 145-166.

² ID., *Quel est le plus beau souvenir de votre vie ?*, dans *Revue belgo-hellénique et Paneuropéenne*, 2^e période, 7^e année, nos 26-29, janvier-décembre 1979, pp. 9-10.

transcrire dans le *Temps du Mépris*? (...) Mais puisqu'il faut choisir, un souvenir s'impose avec une force particulière. C'était en décembre 1947. Je revenais en avion d'Athènes à Bruxelles (...). J'avais acheté quelques jours avant mon départ pour occuper les loisirs de ce long voyage le *Domaine grec*, anthologie de poètes grecs traduits en français par Robert Levesque. (...) Mes yeux tombèrent ensuite sur des fragments de l'*Odyssee* de Nikos Kazantzakis (...). Ce fut le grand choc, le sentiment d'être introduit dans un monde nouveau, initié à de profonds secrets, entraîné dans une ivresse bouleversante. Avec un souffle épique puissant, Kazantzakis avait osé donner une suite à l'*Odyssee*. (...) Aucun écrivain ne m'a donné le sentiment de m'avoir autant enrichi ni fait si puissamment vibrer... ».

Encore aujourd'hui, en lisant ces lignes, on sent vibrer sa personnalité et son enthousiasme, on retrouve ses goûts et ses attirances.

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 D'ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 1991

a) THÈSES DE DOCTORAT

BÜCKEN, Véronique — *Joos van Winghe (1542/4-1603), peintre à Bruxelles, en Italie et à Francfort*; directeur: M^{me} N. Crifó-Dacos.

JESPERS, Philippe — *Essai sur la religion Minyanka*: directeur. M. L. de Heusch.

LECLERCQ, Catherine — *Alexandre Calder: mobile, couleur et forme*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Sous-section Préhistoire-Protohistoire

DIEKMANN, Anya Alexa — *Signification de la fortification hallstattienne de Kyberg à Oberhaching, près de Munich*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

VERARDI, Virginia — *Les épées de La Tène entre Seine et Rhin*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

Sous-section Antiquité

BAUSIER, Karine — *Recherche sur l'Instrumentum Domesticum de la Civitas Nerviorum*; directeur: M. G. Raepsaet.

BLOCH, Nathalie — *La maternité en Égypte et sa postérité*; directeur: M. R. Tefnin.

CAMPION, Pierre — *Les représentations végétales dans l'art minoen. Le « naturalisme » dans la peinture murale et la céramique minoennes au Minoen Récent Ia*; directeur: M. J.Ch. Balty.

GILLARD, Ronald — *Essai de typologie du casque étrusque*; directeur: M. J.Ch. Balty.

GOSSET, Brigitte — *Étude morphologique des bas-reliefs du Gandhâra: essai critique et chronologique*; directeur: M. J.Ch. Balty.

LABIE, Isabelle — *La verrerie gallo-romaine dans les tumuli de la Civitas Tungrorum*; directeur: M. G. Raepsaet.

MICHAUX, Jacques — *La politique édilitaire des Antonins à Rome. Étude d'après les sources numismatiques et littéraires*; directeur: M. J.Ch. Balty.

NACHTERGAEL, Ingrid — *La villa gallo-romaine de Latinne (fouilles menées de 1979 à 1986)*; directeur: M. G. Raepsaet.

VANDERELST, Philippe — *Étude de l'habitat urbain dans les colonies romaines d'Afrique du Nord: Thuburbo Maius*; directeur: M. J.Ch. Balty.

Sous-section Moyen Age - Temps Modernes

GOFFIN, Olivia — *Contribution à l'étude de l'œuvre de Gilles-Lambert Godecharle (1750-1835)*; directeur: M^{me} L. Hadermann-Misguich.

IWAKIRI, Yoko — *L'étude du paysage dans les peintures flamandes de la fin du XV^e siècle et ses rapports avec la tapisserie*; directeur: M^{me} C. Périer.

LEEMANS, Isabelle — *Iconographie de la vie quotidienne à l'époque médio-byzantine. Cadre et mobilier de la vie quotidienne (843-1204)*; directeur: M^{me} L. Hadermann-Misguich.

LEJEUNE, Hélène — *L'iconographie du « Roman de la Rose » (Manuscrits de la Bibliothèque Royale Albert I^{er} de Belgique et manuscrit de la Bibliothèque de Tournai)*; directeur: M. P. Cockshaw.

MURET, Muriel — *L'«Évangélaire» II 175 de la Bibliothèque Royale de Belgique*; directeur: M. P. Cockshaw.

RAVASIO, Lorenza — *La Bottega Fontana dans la majolique italienne*; directeur: M^{me} M. Frédéricq-Lilar.

STEFFENS, Catherine — *Un exemple de grotesques dans la campagne romaine: la Retirata de la Villa Mondragone à Frascati*; directeur: M^{me} N. Crifó-Dacos.

VALENTIN, Mireille — *Thèmes et gestes de l'enfance dans l'art byzantin après la crise iconoclaste*; directeur: M^{me} L. Hadermann-Misguich.

WOUTERS, Peter — *Les Horemans. Jan Jozef I (1682-1759). Jan Jozef II (1714-1792), vie et œuvre et catalogue descriptif*; directeurs: M^{me} M. Frédéricq-Lilar et M. P. Philippot.

Sous-section Art contemporain

BOITTE, Florence — *Pierre Cordier dans le cadre des rapports peinture/photographie*; directeur: M. P. Hadermann.

CALMEYN, Sandrine — *Magritte du regard à l'image, de l'image au regard*; directeur: M. J. Sojcher.

CARLIER, Laetitia — *La figure humaine dans l'œuvre peint de Fernand Léger*; directeur: M. M. Draguet.

- COUTURIER, Sabine — *Histoire et philosophie de la restauration des édifices du Moyen Age en Belgique au XIX^e siècle*; directeur: M^{me} C. Périer.
- CROONENBERGHS, Isabelle — *Jeunesse de Félicien Rops. Ses activités d'illustrateur caricaturiste à Bruxelles (1833-1863)*; directeur: M. M. Draguet.
- DARBE, Sandra — *L'œuvre de Renaat Braem. Les habitations sociales*; directeur: M. P. Philippot.
- DE GROEF, Muriel — *Contribution à l'étude de l'influence des thèmes iconographiques des artistes préraphaélites sur le peintre symboliste Fernand Khnopff*; directeur: M. M. Draguet.
- DE MOREAU, Florence — *Aspects de l'œuvre sculpté de Charles Vander Stappen (1843-1910)*; directeur: M. P. Hadermann.
- DERESE, Annick — *Les Delaunay et la poésie d'esprit nouveau*; directeur: M. P. Hadermann.
- DEVILLERS, Virginie — *Paul Delvaux. Le théâtre du silence*; directeur: M. J. Sojcher.
- ECONOMIDES, Constantinos — *Périclès Pantazis (1849-1884)*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.
- FORMERY, Valérie — *Le motif de l'insecte dans l'Ecole de Nancy*; directeur: M. P. Hadermann.
- JACQUET, Jean-Paul — *Jacques Charlier*; directeur: M. J. Sojcher.
- LECOMTE, Isabelle — *Images et formes du dos nu féminin*; directeur: M. P. Hadermann.
- LABBE, Simone — *Le Wallraff-Richartz-Museum de Cologne (dans son contexte architectural)*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.
- LEMAN, Priscilla — *Nicolas de Staël et ses œuvres au M.N.A.M. Centre Georges Pompidou*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.
- LEROY, Kim — *Ernst Lubitsch: du muet au parlant*; directeur: M. Th. Lenain.
- MARGRAFF, Pascale — *René Gruau et le dessin de mode: un artiste qui inscrit son œuvre dans un art en perpétuelle évolution*; directeur: M. P. Hadermann.
- MICHEL, Hélène — *Dessins et lavis de Victor Hugo. Entre le visible et l'invisible*; directeur: M. M. Draguet.
- PILLEN, Sophie — *L'œuvre architecturale de Claude Strebelle*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.
- PIRAS, Psyché — *Peter Greenaway: à la vie, à la mort*; directeur: M. M. Draguet.
- SCHELSTRAETE, Annick — *Des musées au service de l'enfant: le service éducatif des Musées Royaux d'Art et d'Histoire; le service éducatif des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.
- SISKASIS, Konstantinos — *La chrono-photographie chez Muybridge*; directeur: M. M. Draguet.
- TOUSSAINT, Hortense — *La broderie Haute Couture: une forme de parure vestimentaire. Les créations de la Maison Lesage, Paris, de 1924 à nos jours*; directeur: M^{me} M. Frédéricq-Lilar.
- VAN EECKHOUT, Isabelle — *L'œuvre peint de Anna Boch (1848-1936)*; directeur: M. P. Hadermann.
- VAN ERTEVELDE, Véronique — *Contribution à l'analyse de la mise en scène chez Balthus dans ses relations avec le théâtre d'Artaud*; directeur: M. M. Draguet.

VANHOONACKER, Isabelle — *Un exemple d'Œuvre d'Art Totale: Jan Fabre*; directeur: M. P. Hadermann.

VAN WASSENHOVE, Donatienne — *La Fondation Européenne pour la Sculpture*; directeur: M^{me} L. Hadermann-Misguich.

VERHAS, Sandra — *L'utilisation des surfaces non peintes dans la conception de l'espace et leur influence sur le rôle du spectateur*; directeur: M. J. Sojcher.

WOLVESPERGES, Thibaut — *Les commodes en laque Louis XV*; directeurs: M^{me} M. Frédéricq-Lilar et M. M. Draguet.

WYCKAERT, David — *Le dessin et sa fonction dans l'œuvre de Maurice Wyckaert*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.

Sous-section Civilisations non-européennes

BUSSIENNE, Géraldine — *La représentation du Popol Vuh dans la céramique maya classique*; directeur: M. M. Graulich.

COLLET, Hélène — *Le symbolisme du coquillage au Mexique Central préhispanique*; directeur: M. M. Graulich.

DARTEVELLE, Geneviève — *Les rituels de puberté et d'initiation chez les Zoroma, Kwere, Luguru, Koguru, Ngulu et Gogo de la région est tanzanienne*; directeur: M. L. de Heusch.

DE CRITS, Emmanuel — *Poteries de l'Afrique Sub-Saharienne: éléments pour une analyse des styles technologiques*; directeur: M. P. de Maret.

DIERCKX, Catherine — *Azadeh et Rudabeh. Deux figures féminines du Shah-Nameh à travers la miniature persane*; directeur: M^{me} A. Destrée.

EECKHOUT, Peter — *Pachacamac. Le point sur les fouilles (Côte Centrale du Pérou)*; directeur: M. M. Graulich.

FERRANDI, Sylvie — *Les maisons d'habitation coloniales au Zaïre depuis la création de l'État Indépendant du Congo jusqu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale (1885-1945)*; directeur: M. P. de Maret.

LEJEUNE, Nathalie — *Le symbolisme du cerf en Mésoamérique*; directeur: M. M. Graulich.

POMMIER, Natalia — *La thématique de la céramique à Tihuanaco*; directeur: M. M. Graulich.

SIX, Isabelle — *Influence de l'Islam sur les sièges de l'Afrique occidentale: symbolisme et fonction*; directeur: M. L. de Heusch.

TIMMERMANS, Muriel — *Les Mexicains de Cacaxtla*; directeur: M. M. Graulich.

VANDERHAEGHEN, Léopold — *Tlaloc, mythes et réalités iconographiques*; directeur: M. M. Graulich.

Sous-section Musicologie

ASSENMAKER, Alain — *Parodies et arrangements de musique baroque dans le cinéma contemporain (Greenaway-Kubrick-Borman)*; directeur: M^{me} M. Haine.

BINST, Véronique — *Analyse poétique et musicale des «Sonets de Pierre de Ronsard mis en musique par M. Philippe de Monte» (Louvain, Phalese, 1575)*; directeurs: MM. H. Vanhulst et M. Dominicy.

FRANÇOIS, Anne — *Mentions et références musicales dans les catalogues de ventes de livres imprimés: Catalogues belges (entre 1740 et 1790)*; directeur: M. H. Vanhulst.

GUZMAN MORALES, Alba — *Les danses anonymes du «Livre cinquième de dances... De diverses Auteurs de ce temps a deux parties» (Anvers 1668)*; directeur: M. H. Vanhulst.

JANSSENS, Valérie — *Vie et œuvre de François-Joseph de Trazegnies (1743-1820)*; directeur: M. H. Vanhulst.

LA SPINA, Riccardo — *Contribution à l'étude de la «vocalité» dans les opéras (1819-1837) de Saverio Mercadante*; directeur: M. H. Vanhulst.

RIFFLART, Colette — *Le manuscrit Add 23623 du British Museum (British Library) et la musique de clavier dans les anciens Pays-Bas au début du XVII^e siècle*; directeur: M. H. Vanhulst.

RYELANDT, François — *Le hautbois dans l'œuvre de Johann-Sebastian Bach*; directeur: M. D. Bariaux.

II. RÉSUMÉS DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1991)

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

1. Karine BAUSIER, *Recherche sur l'Instrumentum Domesticum de la Civitas Nerviorum*. Vol. I: *Texte*, 235 p.; vol. II: *Illustrations*, 112 pl., 3 cartes (sous-section Antiquité; directeur: M. G. Raepsaet).

L'*Instrumentum Domesticum* est l'étude des multiples écrits portés sur supports variés, généralement de petite taille (terres cuites, métaux, cuirs, ...). Ces inscriptions, souvent laconiques et peu significatives lorsqu'elles sont prises séparément, ont été longtemps négligées par la recherche. Nous avons tenté dans notre mémoire de faire prendre conscience de l'ampleur et de l'importance de tels documents comme source d'information épigraphique, philologique, onomastique et historique. En effet, l'*Instrumentum*, «fenêtre ouverte» sur le monde antique, nous permet d'approcher de plus près les populations, nous donne des indications sur la personnalité ainsi que sur l'intention des auteurs de graffiti.

Le présent travail prend en compte le territoire antique de la *Civitas Nerviorum* dans les limites des frontières belges. Il est établi sur base de recherches faites dans le *Corpus Inscriptionum Latinarum* mais surtout à partir de la consultation de dizaines de périodiques locaux et d'investigations auprès de nombreux musées (Bruxelles, Mons, Tournai, Soignies, ...) et de collectionneurs privés. Il propose une relecture des inscriptions déjà publiées (toujours accessibles), une mise à jour partielle de l'*Instrumentum Domesticum* et la révélation de nombreuses pièces jusqu'ici inédites (cf. inscriptions de Pommereuël, Blicquy, ...). L'étude comporte un inventaire, une description et une analyse de plus de cent inscriptions assez diversifiées concernant la vie privée, religieuse, industrielle ou encore commerciale des Nerviens.

Sont ainsi recensés :

- des terres cuites à usage domestique présentant par exemple un alphabet, l'expression d'une contenance, un nom de pèlerin ou encore une « simple » croix ;
- des éléments de construction tels des tuiles ou des enduits peints ;
- des métaux comme de la vaisselle, des outils, des bijoux, ... ;
- des cuirs estampés.

En annexe, l'ouvrage présente notamment une carte de répartition des inscriptions révélant une concentration dans le sud de la région concernée (influence de la ville de Bavay ?) et concordant indéniablement avec l'implantation de l'habitat et des cimetières de la même époque.

2. Nathalie BLOCH, *La maternité en Égypte et sa postérité*. 2 vol., 203 p., 50 pl. (sous-section Antiquité ; directeur : M. R. Tefnin).

C'est auprès des Coptes, en Égypte, que le thème de la *Galactotrophousa* connut son seul développement iconographique précoce (du V^e au XI^e siècle), tandis que dans la littérature et la poésie égyptiennes il était déjà attesté tant avant qu'après le Concile de Chalcédoine, en Orient comme en Occident. Ces images de la mère du dieu allaitant son enfant furent trop souvent considérées comme tributaires des seules représentations d'*Isis lactans*. Or, ces dernières ne constituent qu'une étape dans l'évolution stylistique et symbolique du motif de l'allaitement représenté en Égypte dès l'Ancien Empire.

Les Égyptiens accordèrent, en effet, de tout temps une très grande importance à cet acte — source de vie, prodiguant de nombreux bienfaits — et lui attribuèrent, de plus, une place centrale dans la théologie royale. En effet, le lait d'une déesse, dispensé au Pharaon à sa naissance, lors de son couronnement et à sa mort, confirmait sa filiation divine, indispensable sur terre à son rôle de prêtre et de garant du maintien de l'ordre de la création ainsi qu'à la perpétuité de ses privilèges dans l'au-delà. Le rôle de la nourrice royale incombait à de nombreuses déesses et ce n'est qu'au VII^e siècle avant Jésus-Christ qu'Isis prit le pas sur toutes les autres. Les scènes reproduites sur les murs des mammissis témoignent de la survivance de cette théologie royale à l'époque gréco-romaine.

Il en va tout autrement de la symbolique des multiples figurines d'*Isis lactans*, répandues bien au-delà des frontières de l'Égypte et issues, pour la plupart, d'un milieu de création « populaire ». À travers elles, le fidèle honorait la déesse-mère, dispensatrice de vie, au cœur sensible à la misère humaine. Le langage formel de ces figurines, réalisées principalement en terre cuite, n'est plus égyptien, mais grec, avec plus ou moins d'« archaïsmes ». Leur influence stylistique sur la *Virgo lactans* copte n'est certes pas à négliger. Mais pour trouver des parallèles symboliques favorables à l'élaboration des images de la *Galactotrophousa*, il faut se référer aux représentations du Pharaon allaité par une déesse.

Lorsque les premiers dyophysites et monophysites évoquèrent la *Galactotrophousa*, ce fut pour alimenter la discussion au sujet de l'Incarnation. Or, si l'Incarnation implique que Dieu s'est fait homme, elle implique également la nature divine du Christ. L'allaitement confie donc au Christ, comme au Pharaon avant lui, une nature particulière, inhérente à sa personne, dès avant sa naissance. Il confirme la filiation divine indispensable au Christ et au Pharaon pour mener à bien leur « mission » sur terre.

3. Florence BOITTE, *Pierre Cordier dans le cadre des rapports peinture/photographie*. Vol. I: *Texte*, 124 + 18 p; vol. II et III: *Iconographie*, 60 pl., 73 fig. (sous-section Art contemporain; directeur: M. P. Hadermann).

Artiste belge, âgé de 59 ans, Pierre Cordier a découvert le chimigramme le 10 novembre 1956. Le chimigramme devient son unique domaine d'investigation dès 1967, année où il décide de quitter définitivement ses engagements comme photographe professionnel. Si l'on excepte un stage de quatre mois à l'école d'Otto Steinert, à la Staatliche Werkkunstschule à Saarbrücken, il est autodidacte.

«Le chimigramme combine la physique de la peinture (vernis, cire, huile) et la chimie de la photographie (émulsion photosensible, révélateur, fixateur) sans appareil photographique et en pleine lumière. Le mot chimigramme désigne à la fois la technique et l'image résultante». À partir de l'invention du procédé en 1956, les recherches ont franchi plusieurs étapes et donné naissance aux chimigrammes exploitant les couleurs naturelles de l'émulsion photographique noir et blanc, aux chimigrammes introduisant toutes les couleurs (1901), aux photo-chimigrammes (1963) et aux chimigrammes recourant à la technique du vernis miracle (1972).

L'étude de cette œuvre nous amène à constater combien son expression artistique est dépendante de la rivalité opposant depuis longtemps peinture et photographie et dont la seconde n'a pas encore acquis les lettres de noblesse de la première. Cordier choisit la voie de l'impureté en exploitant le chimigramme qui se trouve à la frontière de la peinture et de la photographie. Aux photographes, Cordier emprunte les matériaux photographiques, et aux peintres, les motifs, les matières, les démarches. Il veut, sur le support photographique, médium par excellence de la reproduction du réel, exprimer sa propre vision du réel. Le chimigramme, n'étant ni peinture ni photographie et participant de l'une et de l'autre, est voué à être une technique hybride qui, au sein de notre société compartimentée et rationnelle, trouve difficilement une famille d'adoption. N'étant ni photographe, ni peintre dans l'acception traditionnelle, Pierre Cordier, «chimigraphe», ne peut revendiquer un autre titre que celui d'artiste.

4. Géraldine BUSSIENNE, *La représentation du Popol Vuh dans la céramique maya classique*. 2 vol., 97 p., 6 fig., 55 pl. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. M. Graulich).

Au cours de la période classique (de 250 à 900 apr. J.-C.), les Mayas développèrent une importante céramique funéraire décorée de scènes complexes. Certains auteurs pensèrent que les thèmes illustrés sur celle-ci pourraient être en rapport avec le Popol Vuh, recueil de mythes et de légendes des anciens Mayas Quichés. Mais le premier à utiliser systématiquement ce document pour analyser les vases mayas fut Coe en 1973. Il remarqua qu'une paire de jeunes hommes apparaissait fréquemment sur la céramique et l'identifia à Hunahpu et Xbalamqué, les Héros Jumeaux du Popol Vuh.

Un problème se pose néanmoins. Le Popol Vuh, mis par écrit vers 1550, peut-il être illustré sur des céramiques de l'époque classique? Certes, le récit quiché se base sur une tradition orale ou sur d'anciens manuscrits aujourd'hui disparus. Mais on sait que les Quichés ne s'installèrent au Guatemala qu'entre 900 et 1200 apr. J.-C. Ils sont, en fait, des cousins des Aztèques, comme le prouvent les noms mexicains mayanisés qu'ils utilisent et les parallèles étroits qui peuvent être établis entre les mythes du Mexique Central et le Popol Vuh. Cependant, en comparant ce dernier avec des récits d'Indiens actuels vivant dans la région maya, nous avons vu qu'il existait vraisemblablement un fond mythique commun à toute la Mésoamérique.

Néanmoins, les ressemblances entre le Popol Vuh et ces récits modernes ne constituent pas une preuve de l'existence de l'histoire des Jumeaux à l'époque classique. C'est pourquoi, en passant en revue les différentes interprétations proposées pour la céramique, nous nous sommes efforcée de voir si celles-ci étaient fondées, si les épisodes représentés sur les vases étaient bien ceux du Popol Vuh, et si, par conséquent, le mythe de Hunahpu et de Xbalamqué remontait jusqu'à cette période.

5. Hélène COLLET, *Le symbolisme des coquillages au Mexique central préhispanique*. 2 vol., 145 p., 161 fig. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. M. Graulich).

Dans ses *Remarques sur le symbolisme des coquillages*, Mircea Eliade suggère l'universalité d'une symbolique liée au coquillage. Cette étude a le mérite de mettre en lumière des arguments convaincants, mais les exemples les plus significatifs tendent aussi à masquer des exemples qui le sont moins. Il nous semblait que tel était le cas pour la Mésoamérique. Si bien que tout l'objet de ce mémoire fut de tenter de répondre à la question suivante: le coquillage a-t-il véritablement une valeur symbolique dans le Mexique central préhispanique?

La première partie de ce travail traite du coquillage en tant qu'attribut des dieux chez les Aztèques. En l'absence de sources écrites, l'étude iconographique a permis d'établir quels étaient les dieux associés aux coquillages et de vérifier la stabilité de leur représentation, premier gage de leur importance. Nous avons ensuite tenté, à la lumière des juridictions du dieu mais aussi des mythes et des rites, d'expliquer cette association. Or, il apparut que la plupart de ces dieux sont associés soit au processus de création (Quetzalcoatl, Yolotl, Tecciztecatl) soit à l'inframonde (Xolotl, Chantico) et donc au processus inverse. Cette contradiction apparente s'explique peut-être par l'os, symbole de mort mais aussi de régénération, d'autant plus que la pensée aztèque identifie le coquillage à l'os.

Dans la seconde partie de ce travail, nous avons abordé le problème de la présence de milliers de coquillages marins dans les offrandes du Templo Mayor. Cette abondance, tout comme leur disposition intentionnelle au sein de la cache et leur répartition particulière dans le temple, témoigne d'une valeur symbolique qui pourrait être liée à la cosmologie aztèque (la terre qui est un caïman flottant sur une sorte d'océan primordial).

Enfin, dans la troisième partie, nous nous sommes tournée vers la civilisation de Teotihuacan où le coquillage constitue un motif important dans la peinture murale. Le contexte n'a cependant pas permis d'établir la signification du coquillage dans cette civilisation.

6. Emmanuel DE CRITS, *Poteries de l'Afrique sub-saharienne: éléments pour une analyse des styles technologiques*. 1 vol., 217 p., 95 tabl., 9 cartes, 23 fig. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. P. de Maret).

Si l'aspect technologique a souvent joué un rôle important dans la recherche archéologique (principalement dans le domaine des artefacts lithiques), sa place au sein du système culturel relève d'une approche analytique relativement récente.

En ce qui concerne l'étude du matériel céramique, cette prise de conscience a permis d'envisager la notion de « style » dans une perspective plus large que celle habituellement réservée aux considérations typologiques. Cette dernière approche laissait effecti-

vement dans l'ombre une part importante des facteurs intervenant lors de l'élaboration d'un produit céramique, notamment dans le domaine des relations entre la culture et le milieu. Or celles-ci déterminent en partie la diversité et l'évolution des technologies.

Poursuivre une telle recherche nécessite d'entreprendre l'analyse de l'intégralité du cycle de production de la technologie ainsi que de son environnement, afin de déceler et comprendre la direction de toutes les décisions engagées dans le procédé céramique. En matière de perceptibilité stylistique, le style est donc compris comme une séquence de comportements qui sont intégrés par des facteurs culturels et écologiques spécifiques et qui en font une performance unique. Certaines techniques apparaîtront donc dans certains groupes et non dans d'autres et l'on pourra ainsi, dans l'étude de leur distribution spatiale, discerner des frontières culturelles ou sociales, sorte de « marqueurs » ethniques.

La continuité technologique au sein d'un même groupe culturel semblerait être assurée par l'apprentissage des techniques qui se transmettent de génération en génération, ce qui amène à supposer une hypothétique relation entre les modèles de formation céramique et une concordance linguistique.

Le but de cette recherche a donc été de fournir des éléments d'analyse pour l'étude des relations entre la technologie, la culture et l'environnement qui structure le comportement du style technologique des fabrications de poterie en Afrique sub-saharienne.

Menée dans le cadre d'une étude comparative sur base d'un classement linguistique, l'approche du sujet s'est effectuée en envisageant séparément les étapes techniques de l'intégration du cycle de production de la technologie céramique. On a tenté de comprendre la signification de chacune de ces étapes par une approche visant à déceler les causes de leur apparition, de leur stabilité et de leur changement. Des aires culturelles ainsi que des recoupements inter-ethniques correspondant à l'histoire du continent africain ont également pu être relevés au cours de cette recherche.

7. Florence DE MOREAU-IWEINS, *Aspects de l'œuvre sculpté de Charles Van der Stappen (1843-1910)*. 1 vol., 248 p., ill. (sous-section Art contemporain; directeur: M. P. Hadermann).

Il aura fallu près d'un siècle pour que la sculpture du XIX^e siècle retrouve estime et reconnaissance. Quelques historiens d'art, ces derniers temps, se sont attachés à la faire sortir de cet oubli dédaigneux, dont seuls émergeaient quelques ténors: Rude, Carpeaux, Rodin et chez nous Meunier et Minne. Charles Van der Stappen fait partie de ces sculpteurs appréciés hier et injustement oubliés de nos jours. L'analyse iconographique et stylistique de ses œuvres majeures, complétée par une étude historique basée sur l'analyse de documents d'archives encore inédits, fait apparaître l'évolution de son œuvre et la place qu'elle tient dans l'histoire de l'art de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Professeur puis directeur à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, ami d'Emile Verhaeren, d'Octave Maus, de Camille Lemonnier et de Stefan Zweig, il participe activement à la vie artistique de la fin du siècle. Les sculptures de ses débuts s'inscrivent encore dans la ligne de ses prédécesseurs (Simonis, Jéhotte, Fraikin) avec des sujets allégoriques ou mythologiques et un traitement traditionnel un peu froid. À la fin des années 1870, Charles Van der Stappen participe à la renaissance de la sculpture belge, aux côtés de Paul Devigne, Julien Dillens, Thomas Vinçotte. Un regard neuf posé sur la nature et un souci du rendu de la vie marquent ce renouveau, comme le révèle *L'homme à l'épée* (1872). L'étude de la sculpture du Quattrocento et celle des Néo-florentins fran-

çais y contribuent aussi. L'œuvre de Michel-Ange, qu'il étudie à Florence et à Rome, se reflète souvent au travers de ses sculptures, comme en témoigne la composition de *La mort d'Ompdraille, le Tombeau des lutteurs* (1892). Certaines créations des années 1880 ont encore une parenté avec les modèles de la Renaissance, tel *Saint Michel terrasant le Démon*, de la salle gothique de l'Hôtel de Ville de Bruxelles (1883). Mais d'autres sculptures s'enferment déjà dans une impénétrabilité toute symboliste qui trouve sa plus parfaite forme d'expression dans le *Sphinx mystérieux* de 1897.

Au tournant des années 1890, on remarque une étonnante mutation de son art, tant au niveau des thèmes que du style. Charles Van der Stappen se désintéresse des sujets charmants et superficiels, il se préoccupe de l'expression de sentiments humanitaires et religieux. Au niveau du style, la forme se schématise, certains traits sont plus expressifs jusqu'à tendre vers l'expressionnisme comme en témoignent les différents éléments du monument de *l'Infinie Bonté* et du monument *Au travail*. Charles Van der Stappen a pleinement assumé son métier de sculpteur. Ses leçons n'ont pas été celles d'un théoricien et des élèves de qualité, tels Jules Lagae, Egide Rombaux, Paul Dubois... en font foi. À l'aube de la renaissance de la sculpture en Belgique, à la fin du XIX^e siècle, Charles Van der Stappen tint un rôle important qu'il est temps de reconnaître.

8. Peter EECKHOUT, *Pachacamac (Côte Centrale du Pérou). Le point sur les fouilles*. 2 vol., 141 p., 87 pl., 1 carte, 6 plans (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. M. Graulich).

Le nom de Pachacamac, pour le profane, n'évoque en général rien d'autre que le bateau duquel Tintin débarque en Amérique du Sud, au début des aventures qui le mèneront à la découverte du Temple du Soleil. Ce clin d'œil d'Hergé au grand dieu précolombien n'est sans doute pas dû au hasard. En effet, dans l'archéologie du Pérou ancien, la cité dédiée à Pachacamac, et qui portait le même nom, occupe une place de première importance. Les conquistadores, les prêtres et les aventuriers qui furent les premiers à explorer le Nouveau Monde ne manquèrent pas de s'émerveiller devant la grandeur et la richesse de la ville de Pachacamac, la splendeur des édifices qui la couvraient et la renommée que le culte avait acquise à plus de 1.500 km à la ronde. Ainsi, «le Temple de Pachacamac était recouvert, à l'intérieur, de plaques d'or et d'argent, et tout son service était de même» nous apprend Gomara, un chroniqueur du XVI^e siècle. Cette magnificence et ce luxe devaient en fait moins aux habitants de la cité qu'aux multitudes de voyageurs qui y séjournerent. Pachacamac, le dieu, était en effet considéré comme «le Créateur de toutes choses» sur la Côte et il cumulait ce trait avec celui d'oracle. Des milliers de pèlerins venaient donc de tout le littoral pour interroger l'idole devineuse qui siégeait dans le sanctuaire principal. Ils payaient cher, en dons et sacrifices, pour que leurs requêtes soient entendues.

Mais Pachacamac n'en était pas arrivé là en un jour.

Les fouilles archéologiques nous apprennent que l'endroit fut occupé de façon permanente depuis les débuts de notre ère. Les premiers habitants, les *Lima*, y construisirent des bâtiments en adobes dont le plus grand atteignait 25 m de haut ! Vu l'ancienneté de cette civilisation, on ne sait que peu de choses sur les *Lima*. Ils semblent avoir été vaincus, vers le VIII^e siècle, par les terribles *Wari*, peuple de guerriers et d'administrateurs qui a également introduit un nouveau culte sur la Côte, celui d'un dieu solaire dont la lointaine origine est à rechercher du côté de Tiahuanaco, en Bolivie. Avec le déclin de l'Empire Wari, on assiste à de grands mouvements de populations. Après une période de troubles, un nouvel ordre apparaît sur la Côte Centrale du Pérou avec à

sa tête la ville de Ichma. Le dieu Ichma, qui préside aux destinées de la cité, est l'ancêtre direct de Pachacamac. À cette époque, des dizaines de temples sont élevés sur le site, qui est lui-même ceinturé de hautes murailles. Ces temples, des pyramides à rampes, constituaient des sortes d'«ambassades» d'autres cultes vassaux disséminés dans la région. Le tribut prélevé dans les provinces était partiellement ramené dans la capitale Ichma par l'intermédiaire de ces «ambassades». Lieu sacré par excellence, la ville comprenait également d'immenses cimetières où les fidèles venaient enterrer leurs morts, les fameuses momies péruviennes dont Hergé, encore lui, s'est inspiré pour son Rascar Capac. La cité de l'oracle est alors en plein apogée. Elle constitue d'ailleurs un irrésistible appât pour les Incas qui, en ce milieu de XV^e siècle, sont en train de se tailler un énorme empire à travers toutes les Andes. Ce sont eux qui, après avoir conquis Ichma, la rebaptisent Pachacamac et y élèvent, sur la plus haute colline, un Temple du Soleil. Les pyramides à rampes sont alors abandonnées, comme en témoigne Hernando Pizarre, frère du célèbre conquistadore. Les Espagnols arrivent en effet à Pachacamac en janvier 1533. Après avoir brisé l'idole sacrée, détruit son sanctuaire et torturé les prêtres, ils mettent la ville à sac pendant un mois. Une fois l'ordre européen installé, les populations de la région seront déportées de force vers Lima et la cité désertée tombera en ruines, peu à peu recouvertes par le sable...

On le voit, l'histoire de Pachacamac est à la fois longue et passionnante. Malheureusement, elle n'est que partiellement attestée par les découvertes archéologiques. Pour combler les nombreuses lacunes qui demeurent encore dans notre connaissance du site, une expédition belgo-péruvienne avait été mise sur pied. Elle devait effectuer des fouilles sur le terrain au printemps '92. Les archéologues comptaient, à cette occasion, tester de nouveaux programmes informatiques spécialement conçus pour le classement des objets extraits du sol. L'un de ces programmes, tout à fait révolutionnaire, permet par exemple de recomposer les pièces originales à partir des fragments dispersés dans les différentes strates. Certaines trouvailles, ramenées en Belgique, auraient dû faire l'objet d'examen physico-chimiques poussés, notamment par la datation de certaines pièces à l'aide du Carbone 14 et de la thermoluminescence. On prévoyait également la prospection de nouveaux sites à explorer. Hélas, faute de crédits, le projet a provisoirement avorté. Dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres, la recherche scientifique belge manque cruellement de moyens. On ne peut qu'espérer un changement en la matière si l'on veut qu'un jour, le plus tôt possible, d'autres Tintin puissent à leur tour percer les secrets du Temple du Soleil...

9. Sylvie FERRANDI, *Les maisons d'habitation coloniales au Zaïre depuis la création de l'État Indépendant du Congo jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale (1885-1945)*. 1 vol., 154 p., 63 fig., 40 dessins, une annexe (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. P. de Maret).

Les premiers colons utilisèrent le moyen le plus courant pour s'abriter temporairement: la tente. Toutefois, ils se sont tournés très vite vers les maisons de type provisoire et semi-provisoire. Face aux besoins inhérents à la construction de lignes de chemin de fer, les agents européens de la Compagnie du Chemin de Fer du Congo ont dû habiter dans des maisons de type démontables dont les matériaux étaient importés de Belgique.

Assez rapidement, les colons cherchèrent à se loger dans des maisons plus «durables». Celles-ci étaient bâties à l'aide de matériaux pour la plupart fabriqués sur place tout en bénéficiant de méthodes de construction européennes. Avec ce genre d'habitation on entrait dans une période où l'Européen tenait à s'affirmer et à marquer sa pré-

sence par son architecture massive et imposante. L'intérêt que suscitait l'architecture coloniale auprès des architectes et des journalistes vivant en Belgique était relatif. L'aspect esthétique était, la plupart du temps, relégué au second plan et cela parce que la politique architecturale du gouvernement était essentiellement basée sur la rentabilité, tuant dans l'œuf toute initiative créatrice de la part d'architectes. Malgré cet état de fait, de nombreux projets ont vu le jour grâce à des revues spécialisées en architecture, des associations et autres sociétés.

On peut dire, pour conclure, que le climat, les matériaux disponibles, les difficultés de transport, le manque d'hygiène, la valeur de la main-d'œuvre sont autant de facteurs très importants qui font qu'il n'y avait pas, au Congo belge, une architecture, mais qu'il y en avait des dizaines, si pas des centaines, diversement influencées par les capacités personnelles des bâtisseurs et les *desiderata* des occupants.

10. Anne FRANÇOIS, *Mentions et références musicales dans les catalogues de vente de livres imprimés: catalogues belges entre 1740 et 1790*. 2 vol., vol. I: *Texte*, 99 p., 8 pl.; vol. II: *Annexes*, 221 p. (sous-section Musicologie; directeur: M. H. Vanhulst).

Les catalogues de vente de livres imprimés sont une source précieuse qui nous aide à sortir partiellement mais avec efficacité de l'anonymat ces partenaires de la communication musicale que l'on réunit sous le vocable impersonnel de «public». Les catalogues annoncent en effet la vente aux enchères d'une bibliothèque privée, en donnant la liste des livres qui seront mis en vente. Ils nous permettent ainsi d'aligner des noms, des titres ou des fonctions, des professions, des demeures, des rues, des prix... Ils nous permettent surtout d'entrer dans l'univers des livres et des collectionneurs qui reflète en quelque sorte les goûts et les interdits de la société aristocratique et bourgeoise d'une époque donnée en un lieu donné. Grâce aux mentions et références musicales se trouvant dans les catalogues, il est possible de faire apparaître la nature et l'importance de l'intérêt du citoyen pour la musique et la vie musicale de son temps. C'est une approche vivante puisqu'elle se base sur l'attention manifestée par le possesseur ou quelqu'un de sa famille pour les ouvrages possédés. Quelles sont ces données musicales?

L'analyse que j'ai menée sur les mentions et références musicales dans des catalogues belges entre 1740 et 1790 montre qu'elles sont de cinq sortes:

- 1) *La musique instrumentale* donne une image des pratiques musicales familiales, en concordance avec les instruments de musique joints à plusieurs ventes.
- 2) *La musique religieuse vocale*.
- 3) *Les opéras, tragédies et comédies* affichent clairement la nature des divertissements appréciés des Belges, et celle du répertoire.
- 4) *Les écrits sur la musique* renseignent sur l'importance accordée à la composition, aux aspects théoriques, didactiques et polémiques de la musique.
- 5) *Les recueils* donnent une image des goûts musicaux d'une autre nature (chansons profanes et spirituelles) ou renforcent celle d'intérêts déjà rencontrés.

Le catalogue de vente est assurément le lieu où le «public» d'une ville, d'un pays, d'une époque, se laisse cerner dans ses goûts, tant dans le domaine de la musique que dans de multiples autres domaines de connaissance, distincts ou complémentaires (arts, mathématiques, lettres, ...).

11. Isabelle LECOMTE, *Images et formes du dos nu féminin dans les arts plastiques occidentaux d'Ingres à nos jours* (sous-section Art contemporain; directeur: M. P. Hadermann).

Lieu d'évocation signifiante ou promesse de délectation (quand il nourrit le voyeurisme), le dos peut constituer l'alibi pudibond de l'érotisme du XIX^e siècle ou contribuer à l'abstraction du corps, en tant que surface plastique a priori dépourvue de caractères sexuels spécifiques. Dans l'Antiquité, la puissance évocatrice du dos culmine peut-être avec l'*Hermaphrodite endormi*, pour la surprise qu'il assène au spectateur le contournant après l'avoir abordé de dos. L'apparition des premiers modèles professionnels dans l'Italie renaissante contribue à l'affinement des études et aux œuvres de Giorgione, Titien et Tintoret. Vélasquez produit un chef-d'œuvre de fascination avec sa *Vénus au miroir*. Ingres marque la charnière de l'iconographie dorsale; ses deux plus grands nus sont vus de dos et représentent la première tentative de transmuier le nu féminin en pure création plastique. L'influence d'Ingres sur les travaux similaires de Degas sera déterminante. *Baigneuses*, *Odalisque* ou *Bain turc* vont d'ailleurs connaître une fortune plastique qui s'affichera dans forces citations et reprises. David, Seurat, Picasso, Modigliani, Raysse, Guarienti, Man Ray, entre autres, abonderont en références ou révérences. Parfois, la nudité du dos se trouve mise en *développement* grâce au miroir (qui renforce la fiction de l'image et donc sa fascination), mais sert également le thème du *double*, lorsque le reflet de l'artiste voisine avec celui du modèle. Spectateur privilégié et/ou jouisseur égoïste, l'artiste peut, en abolissant dans la représentation la séparation entre lui et le modèle, construire l'unité d'un rapport amoureux. D'un point de vue formel, l'autonomie du dos reste problématique: difficilement affranchi des autres membres, le dos présente néanmoins des qualités de surface pure, qu'exploitera Matisse, ou se charge expressivement, devenant lui-même miroir derrière lequel naissent des mondes de tendresse, de sensualité, de désespoir ou de mort. Chez Matisse on peut trouver une illustration typique des richesses plastiques du dos, à travers quatre études de nus de dos, s'échelonnant de 1909 à 1930, et progressant d'une sensualité toute terrienne à une structuration architecturale quasi abstraite. Ainsi s'affirme le dos dans son autonomie plastique.

12. Hélène MICHEL, *Dessins et lavis de Victor Hugo. Entre le lisible et le visible*. Vol. I: *Texte*, 101 p. Vol. II: *Illustrations*, 61 p. (sous-section Art contemporain; directeur: M. M. Draguet).

L'objet du travail est de mettre en lumière un aspect peu connu et souvent ignoré du vaste génie de Victor Hugo: l'homme de lettres dessinateur. Pendant longtemps, l'immense production littéraire du poète a projeté son ombre sur sa création plastique. Celle-ci s'évalue pourtant actuellement à plus de trois mille dessins et lavis, dont certains sont d'une qualité exceptionnelle. La plupart des critiques d'hier et d'aujourd'hui, qui se sont penchés sur l'imaginaire du poète, ont privilégié l'univers des mots. Nous avons choisi la voie intermédiaire: développer une vision évolutive de la création graphique du poète, tout en offrant à celle-ci des passerelles vers l'œuvre littéraire. Ces points de rencontre sont moins surprenants qu'il n'y paraît. Dans la création hugolienne, le verbe et l'image se rejoignent dans leurs intentions. L'un et l'autre se commentent et s'éclairent. Parfois même, le dessin prend pleinement la relève de l'écriture pour se substituer à elle. Le poète ensevelit le verbe dans un mutisme passager et l'image devient l'unique support de son imaginaire.

La première partie de ce travail retrace chronologiquement l'œuvre graphique de Victor Hugo, ponctuée d'œuvres représentatives de chaque période: les premiers cro-

quis de voyage, par lesquels Hugo se signale comme homme capable de manier une autre plume, la découverte du Rhin qui l'inspire profondément en lui offrant une nouvelle thématique, en lui faisant désormais éviter la pleine lumière pour s'enfoncer dans les ombres suggestives et les contre-jours, l'exil forcé dans les îles anglo-normandes qui procurent au poète une nouvelle source d'inspiration, enfin, le retour de Hugo sur le Continent, les derniers dessins luxembourgeois où l'on observe comment le vieil homme est parvenu au faîte de son art en recueillant les fruits de ses expériences passées. La deuxième partie du mémoire examine les techniques avec lesquelles Victor Hugo fit œuvre de pionnier. Ainsi, les taches d'encre, pures recherches de valeurs et de matière, où se dissimulent parfois des idées latentes et imprécises, auxquelles Hugo donne corps et figure, ces macules, ces coulures, ces éclaboussures, attestent la prescience des techniques aléatoires, dans lesquelles les surréalistes ne manqueront pas de trouver l'anticipation de leur quête.

13. Muriel MURET, *L'évangélaire II 175 de la Bibliothèque Royale de Belgique*. 2 vol., 194 p., 45 pl. (sous-section Moyen Age/Temps Modernes; directeur: M. P. Cockshaw).

Cette monographie consacrée à un manuscrit liturgique enluminé du XI^e siècle s'attache principalement à en décrire les diverses composantes. Le II 175 est un évangélaire de type carolingien: recueil des quatre évangiles, précédé de quatre préfaces, auquel sont joints les canons de concordances et le *Capitulaire evangeliorum* ou calendrier liturgique.

L'examen codicologique donne l'image d'un manuscrit de bonne qualité, recourant aux procédés des manuscrits de luxe sans en égaler pour autant la splendeur. L'analyse paléographique révèle la coexistence d'archaïsmes et d'éléments novateurs qui font du II 175 un témoin caractéristique de l'écriture de transition du XI^e siècle. Sont ensuite décrits les éléments de décoration: cinq miniatures pleine-page, les *initia* des évangiles et des prologues, la présentation du texte, et les portiques des canons d'Eusèbe. L'étude du *Capitulaire* ne permet, quant à elle, pas de détermination précise de la destination du manuscrit, l'aire d'utilisation potentielle étant assez vaste.

La seconde partie aborde l'étude des miniatures. L'iconographie des trois évangélistes conservés est de tradition carolingienne. Par ailleurs, la présence au début des prologues d'un moine copiste sans auréole face à un ecclésiastique trônant pourrait surprendre. Il s'agit de la représentation des saints Jérôme et Damase. L'analyse stylistique permet de distinguer deux mains dans l'exécution de la décoration. Un premier maître serait l'auteur des trois évangélistes. En partie inachevés, les deux derniers auraient été terminés par un second maître. Celui-ci serait responsable, dans un style différent, des remarquables portraits des saints Jérôme et Damase. Le travail de ces deux peintres montre une évolution d'un «illusionnisme naturaliste» d'héritage carolingien, à une schématisation des formes et une simplification de l'espace qui sont à mi-chemin entre l'art ottonien tardif et l'art roman en gestation.

Les peintures du II 175 trouvent leur écho le plus proche dans celles d'un groupe de manuscrits liturgiques du XI^e siècle appelé «groupe de Schott», dont on hésite encore à situer l'origine dans la région liégeoise ou le nord de la France.

14. Catherine STEFFENS, *Un exemple de grotesques dans la campagne romaine: la Retirata de la villa Mondragone à Frascati*. Vol. 1, *Texte*, 100 p., 13 pl. et Vol. 2, 117 ill. (sous-section Moyen Age/Temps Modernes; directeur: M^{me} Crifó-Dacos).

Voir article dans le présent volume.

15. Véronique VAN ERTEVELDE, *Contribution à l'analyse de la mise en scène chez Balthus dans ses relations avec le théâtre d'Artaud*. 1 vol., 110 p., 8 ill. (sous-section Art contemporain; directeur: M. M. Draguet).

Le but de ce travail, moins qu'une analyse exhaustive des scénographies réalisées par Balthus, est une façon d'interroger son œuvre picturale: quelles ont été les influences réciproques entre les deux domaines de création considérés, théâtre et peinture. Pour répondre à ces questions, nous avons choisi de nous pencher sur les relations qu'ont entretenues Balthus et Artaud. Une rencontre a eu lieu entre le peintre et «l'homme théâtre». À travers un ferment esthétique commun, des affinités se sont dessinées. Au-delà de la collaboration à propos des *Cenci* (1935) deux artistes se reconnaissent. Sur base de fragments de textes, de l'article consacré à la jeune peinture française, d'extraits de conférences, de témoignages, nous avons tenté de percevoir en quoi l'auteur du *Théâtre de la Cruauté* a perçu Balthus comme «porte-image» de son discours.

La matière se divise en quatre chapitres. Le premier concerne la perspective historique et retrace dans leurs grandes lignes les fondements majeurs des deux œuvres considérées. Dans un deuxième temps, nous avons choisi d'inverser les domaines de création respectifs ou d'aborder Balthus dans ses rapports avec le théâtre et Artaud face à la peinture. L'analyse des *Cenci*, mis en scène par Artaud, et des décors et costumes dus à Balthus constitue la deuxième partie. En nous fondant sur *Le théâtre et son Double* et *Le théâtre de la Cruauté*, nous voyons comment Artaud passe de la théorie à la scène. Dans quelle mesure Balthus l'a-t-il inspiré ou suivi, c'est ce que nous tentons d'établir. Au cours de la troisième partie, nous nous interrogeons sur la valeur prémonitrice du texte *La Jeune Peinture française et la Tradition* écrit à Mexico en 1936, après l'échec des *Cenci*. Enfin, le dernier chapitre s'intéresse à la mise en scène proprement balthusienne. En choisissant des œuvres selon l'ordre chronologique, nous avons voulu découvrir où se situe le lieu de l'inversion théâtre-peinture ou peinture-théâtre si toutefois il existe. Le temps d'une existence dramatique unirait-il secrètement la vie des tableaux de Balthus?

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ACADÉMIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1991)

a) PUBLICATIONS EN 1991 (ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Daniel ABADIE

— Gérard Singer, dans *L'Art et la Ville*, Genève, Skira, 1990.

— Peter Stämpfli, Genève, Skira, 1991.

— *La danse de l'esprit*, dans *Catalogue Jean Dubuffet*, Paris, Musée du Jeu de Paume, 1991.

- *Les secrets du magicien*, dans *Catalogue Max Ernst*, Paris, Centre G. Pompidou, 1991.
- *Favier, l'envers de la peinture*, dans *Cahiers de l'Artothèque Antoine Artaud*, Marseille, 1991.
- *La peinture en miroir*, dans *Artsstudio* n° 2 (Spécial Roy Lichtenstein), Paris, printemps 1991.

Jean BLANKOFF

- *Une survivance indo-européenne, À propos de combats singuliers dans la vieille Russie*, dans *Ludus Magistralis*, n° 65, 1991 (= *Héritage indo-européen et survivances sélectives. Études offertes à J.-H. Michel*), p. 31-34.
- *Tchernigov, rivale de Kiev? À propos de son développement urbain*, dans *Revue des Études Slaves*, I, 1991, p. 145-159.
- *L'Âge du fer. Les Scythes, les Sarmates. Bibliographie*, Bruxelles, 1991, 42 p.
- *L'Art des Scythes. Originalité, convergences et divergences (texte complété)*, dans *Revue des Pays de l'Est*, I, 1991, p. 1-17.
- *À propos du cervidé dans l'art de l'Eurasie* (reprint), Bruxelles, Fédération des professeurs de grec et de latin, 1991, 32 p.
- *Emile Verhaeren gezien door de Russen*, dans *Het land van de blauwe vogel. Russen in België*, Anvers, 1991, p. 166-175.

Laurent BUSINE

- *Une toile de Walter Swennen*, dans *Walter Swennen — Le Nom propre*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1991, p. 1-11.
- *Quand l'Amour est immense*, dans *Un Détail immense*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1991, p. 7-9.
- *Les belles machines de Coimbra*, dans *Les Mécanismes du Génie. Instruments Scientifiques des XVIII^e et XIX^e siècle*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1991, p. 13-14.

Nicole CRIFÓ-DACOS

- *A Drawing by Francesco da Castello (Frans van de Castele)*, dans *Master Drawings*, XXIX, 2, 1991, p. 181-186.
- *Des grotesques à la peinture de «brutesques»*, dans *Portugal et Flandre. Visions de l'Europe (1550-1680). Catalogue de l'exposition (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 27 sept.-8 déc. 1991)*, p. 41-55 (en collaboration avec Victor SERRÃO).
- *Les artistes flamands et leur influence au Portugal à la Renaissance*, dans *Flandre et Portugal*, Anvers, Fonds Mercator, 1991.
- *Jan Cornelisz Vermeyen, Martin van Heemskerck, Herman Posthumus. À propos de deux livres récents*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LX, 1991, p. 99-113.

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY

- *Dora. 1943-1945. Mémorial des prisonniers politiques belges déportés à Dora et dans ses kommandos*, Bruxelles, Didier Hatier, 1991, 214 p. (en collaboration avec Chr. SOMERHAUSEN).
- *Paul Philippot Professeur*, dans *Paul Philippot, Pénétrer l'art, Restaurer l'œuvre. Hommage en forme de florilège*, Courtrai, éd. Groeninghe, 1990, p. 19-21.
- Introduction au volume *Rocaille, Rococo* (= *Études sur le XVIII^e siècle*, XVIII), Bruxelles, Ed. de l'ULB, 1991, p. 7-10.
- *Les décors rocaille. Essai d'analyse stylistique*, dans *Études sur le XVIII^e siècle*, XVIII, 1991, p. 105-120.

Luc DE HEUSCH

— *The King Comes from Elsewhere*, dans *Body and Space, Symbolic Models of Unity and Division in African Cosmology and Experience* (= *Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala Studies in Cultural Anthropology*, 16), Uppsala, 1991, p. 109-117.

— *On Griaule on Trial*, dans *Current Anthropology*, XXXII, 1991, 4, p. 434-437.

Pierre DE MARET

— *Observations sur les dents de squelettes protohistoriques provenant de l'Upemba (Zaire)* (en collaboration avec R. ORBAN, F. PROCUREUR et P. SEMAL), dans *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, XCIX, 1988, p. 61-80.

— *L'apport de l'archéologie à la connaissance du passé des ethnies de l'Afrique centrale: le cas Luba*, dans *Bulletin de l'Association Scientifique liégeoise pour la recherche archéologique*, LXI, 1988-89, p. 47-55.

— *Aspects sociaux et culturels du développement: nouvelles perspectives pour nos facultés*, dans *Actes du Colloque de Dakar: Facultés de Lettres et Sciences Humaines: nouvelles implications dans la société*, Ottawa, 1989, p. 27-30.

— *Résultats des fouilles de 1955 devant la grotte de Kiantapo au Shaba*, dans W. VAN NEER (éd.), *Contribution to the archaeozoology of Central Africa* (= *Annales du Musée Royal de l'Afrique Centrale*, 259), Tervuren, 1989, p. 137-140.

— *Le contexte archéologique de l'expression bantu en Afrique Centrale*, dans Th. OBENGA (éd.), *Les peuples bantu — Migrations, expression et identité culturelle*, Paris, 1989, vol. I, p. 118-138.

— *Iron and Stone Age Research in Shaba Province: an Interdisciplinary and International Effort* (en collaboration avec T. CHILDS, W. DEWEY, Muya wa BITANKO), dans *Nyame Akuma*, XXXII, 1989, p. 54-59.

— *Phases and Facies in the Archaeology of Central Africa*, dans P. ROBERTSHAW (éd.), *The History of African Archaeology*, Londres, J. Current and Heinemann Publisher, 1990, p. 109-134.

— *L'humérus pathologique de Malemba-Nkulu (Zaire)* (en collaboration avec J. DASTUGUE et R. ORBAN), dans *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, CI, 1990, p. 95-134.

— *Le « néolithique » et l'âge du fer ancien dans le sud-ouest de l'Afrique Centrale*, dans R. LANFRANCHI et P. SCHWARTZ, *Paysages quaternaires de l'Afrique Centrale Atlantique*, ORSTOM Editions, 1990, p. 447-475.

— *La recherche archéologique au Cameroun*, dans P. SALMON et J.-J. SYMOENS, *La recherche en Sciences Humaines au Cameroun*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, 1991, p. 37-51.

— *L'archéologie du royaume Luba*, dans R. LANFRANCHI et B. CLIST (eds), *Aux origines de l'Afrique centrale*, Centres Culturels Français d'Afrique Centrale, 1991, p. 234-241.

— *Sanga: (un peu plus de) 30 ans après*, dans H. THOEN et al., *Liber amicorum Jacques A.E. Nenquin. Studia archaeologica*, Universiteit Gent, 1991, p. 15-18.

— *Allocution de bienvenue*, dans *Le Souverain à Byzance et en Occident du VIII^e au X^e siècle*, *Actes du colloque international organisé par l'Institut des Hautes Études de Belgique*, éd. A. DIERKENS et J.-M. SANSTERRE (= *Byzantion*, LXI, 1991), p. 7-10.

Alain DIERKENS

— *Interprétation critique des symboles chrétiens sur des objets d'époque mérovingienne*, dans *L'art des invasions en Hongrie et en Wallonie. Actes du colloque tenu au Musée Royal de Mariemont du 9 au 11 avril 1979*. Musée Royal de Mariemont, 1991, p. 109-124.

— *Het getuigenis van de archeologie*, dans *De Heidense Middeleeuwen*, éd. L. MILIS, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, 1991, p. 47-68.

— Edition (avec Jean-Marie SANSTERRE) et Avant-propos (avec Jean-Marie SANSTERRE) de *Le souverain à Byzance et en Occident du VIII^e au X^e siècle. Actes du colloque international (...) 27-28 avril 1990*, Bruxelles, 1991 (= *Byzantion*, t. LXI, 1991), 313 p.

— *Autour de la tombe de Charlemagne. Considérations sur les sépultures et les funérailles des souverains carolingiens et des membres de leur famille*, dans *Le souverain à Byzance et en Occident du VIII^e au X^e siècle*, op. cit., p. 156-180.

— *Une œuvre du sculpteur Guillaume Geefs: le « Cénotaphe de saint Hubert » (1847) offert par le roi Léopold I^{er} à l'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert*, dans *Hommage à Léon Hannecart. Recueil d'études sur l'histoire de Saint-Hubert (...)*, éd. J.-M. DUVOSQUEL et J. CHARNEUX, Saint-Hubert, 1991 (= *Saint-Hubert d'Ardenne. Cahiers d'Histoire*, t. VIII, 1991), p. 495-510.

— Édition (avec Jean-Marie DUVOSQUEL) et Avant-propos (avec J.-M. DUVOSQUEL) de *Villes et campagnes au Moyen Age. Mélanges Georges Despy*, Liège, Editions du Perron, 1991, 837 p.

— (avec Jean-Marie DUVOSQUEL) *Georges Despy*, dans *Villes et campagnes au Moyen Age. Mélanges Georges Despy*, op. cit., p. 9-14.

— *Le culte de saint Monon et le chapitre de Nassogne avant 1100*, dans *Villes et campagnes au Moyen Age. Mélanges Georges Despy*, op. cit., p. 297-321.

— Édition (avec Jean-Marie DUVOSQUEL) et Préface (avec J.-M. DUVOSQUEL) de *Louise-Marie, élève de Redouté, et Léopold I^{er} en Ardenne* (= *Saint-Hubert en Ardenne. Art-Histoire-Folklore*, II, 1991), Bruxelles, Crédit Communal de Belgique et Saint-Hubert, Centre P.-J. Redouté, 1991, 103 p.

— *Le cénotaphe de saint Hubert (Guillaume Geefs, 1847) offert par le roi Léopold I^{er} à l'église de Saint-Hubert*, dans *Louise-Marie*, op. cit., p. 95-102.

— Édition de (et Note de l'éditeur dans) *Apparitions et Miracles* (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, II, 1991), Bruxelles, Éditions de l'U.L.B., 1991, 191 p.

— *Quelques mots de conclusion*, dans *Apparitions et Miracles*, op. cit., 1991, p. 185-190.

— Édition (avec Andrée DESPY et Frank SCHEELINGS) et Éditorial (avec Andrée DESPY) de *25.11.1941. L'Université Libre de Bruxelles ferme ses portes*, Bruxelles, Archives de l'U.L.B., 1991, 221 p.

— *L'heure des bilans et des projets*, dans *25.11.1941. L'Université Libre de Bruxelles ferme ses portes*, op. cit., p. 191-195.

— Édition (avec Andrée DESPY et Frank SCHEELINGS) de *25.11.1941. De Université Libre de Bruxelles sluit haar deuren*, Bruxelles, VUB Press, 1991, 239 p. (= version néerlandaise).

— *Tijd voor een balans en voor toekomstplannen*, dans *25.11.1941. De Université Libre de Bruxelles sluit haar deuren*, op. cit., p. 211-215 (= traduction néerlandaise).

Jean DIERKENS

— *Pythagore et l'origine de la pensée transpersonnelle*, dans *Bulletin du Transpersonnel* (Association française du transpersonnel, Paris), n° 24, oct. 1991, p. 3-33.

— *La solitude de l'intervenant. Une approche transpersonnelle*, dans *Annales de l'Institut Cardijn*, 1991, UCL (15 p.).

— *Apparitions et théories psychologiques contemporaines*, dans *Problèmes d'Histoire des Religions*, II: *Apparitions et miracles*, éd. Alain DIERKENS, Bruxelles, U.L.B., 1991, p. 7-46.

Cécile DULIÈRE

— *L'Art Nouveau: un art international*, dans *Nouvelles du Patrimoine*, 40, sept. 1991, p. 29-31.

— *La place des magasins Waucquez dans l'œuvre de Victor Horta*, dans *Vie des Musées. Bulletin de l'Association francophone des Musées de Belgique*, 4, 1989, p. 11-13.

Cécile EVERS

— *Propagande impériale et portraits officiels. Le type de l'adoption d'Antonin le Pieux*, dans *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische-Abteilung*, XCVIII, 1991, p. 249-262, pl. 62-67.

— *Remarques sur l'iconographie de Constantin. À propos du remploi des portraits de « bons empereurs »*, dans *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité*, 103-2, 1991, p. 785-806.

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

— *Geschilderde wand- en plafond decoraties*, dans *Gentse wooncultuur in Mozarts tijd*, Gand, 1991, p. 80-85.

Michel GRAULICH

— *Mitos y rituales del Mexico antiguo*, Madrid, éd. Istmo, 1990, 503 p.

— (avec Michèle GRAULICH-DOPPÉE), *Sculptures mayas, olmèques et de la Côte du Golfe aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, Corpus Antiquitatum Americanensium, Union Académique Internationale, 1990, 165 p. + 138 ill. hors texte.

— *L'art précolombien. La Mésoamérique*, Paris, Flammarion, 1992 (coll. *Grammaire des Styles*), 64 p., 80 ill.

— *L'art précolombien. Les Andes*, Paris, Flammarion, 1992 (coll. *Grammaire des Styles*), 64 p., 80 ill.

— *Miccaihuitl: The Aztec Festivals of the Deceased*, dans *Numen*, XXXVI, 1989, p. 43-71.

— *Afterlife in Ancient Mexican Thought*, dans *Circumpacifica, Festschrift für Thomas S. Barthel*, éd. B. ILLIUS et M. LAUBSCHER, Francfort - Berne - New York - Paris, 1990, t. II, p. 165-187.

— *Oblique views and Three-dimensionality in Maya Art*, dans *Estudios de Cultura Maya*, XXI, 1990, p. 146-171.

— *Dualities in Cacaxtla*, dans R. VAN ZANTWIJK (éd.), *Mesoamerican dualism*, Utrecht, K.U.V., 1990, p. 94-118.

— *L'arbre interdit du paradis aztèque*, dans *Revue de l'Histoire des Religions*, 207, 1990, p. 31-64.

— *La royauté inca*, dans *Inca-Peru, 3000 ans d'Histoire. Catalogue d'exposition*, Bruxelles, MRAH, 1990, t. 1, p. 426-437 (aussi en version espagnole: *La realeza inca*, dans *Los incas y el antiguo Peru, 3000 anos de historia*, Madrid, 1991, p. 394-409).

— *La fleur défendue. Interdits sexuels en Mésoamérique*, dans *Problèmes d'Histoire des Religions*, I: *Religion et tabou sexuel*, éd. J. MARX, Bruxelles, ULB, 1991, p. 105-116.

— *Les grandes statues aztèques dites de Coatlicue et de Yollocticue*, dans *Cultures et sociétés. Andes et Méso-Amérique. Mélanges en hommage à Pierre Duviols*, Aix-en-Provence, Univ. de Provence, 1991, t. I, p. 375-419.

— *Bharbut ou la naissance de la perspective en Inde*, dans *Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, Bulletin des séances*, XXXVI, 1991, p. 407-425.

— *Les signes avant-coureurs de la chute de l'empire aztèque*, dans *Problèmes d'Histoire des Religions*, II: *Apparitions et miracles*, éd. Alain DIERKENS, Bruxelles, ULB, 1991, p. 139-151.

— *L'inauguration du temple principal de Mexico en 1487*, dans *Revista española de antropología americana*, XXI, 1991, p. 121-143.

— *Le « couple » Kibaltchitch et la civilisation mexicaine*, dans *Victor Serge, Actes du Colloque (= Socialisme, 226-227)*, p. 380-388.

— *Les fêtes mobiles des Aztèques (I)*, dans *Annuaire de l'École pratique des Hautes Études*, V^e section, Paris, 1991.

— (avec Pierre PETIT) *Art primitif et troisième dimension*, dans *Baessler Archiv*, XXXVII, 1990, p. 335-371.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *Aspects de l'ambiguïté spatiale dans la peinture monumentale byzantine*, dans *XVIII^e Congrès International des Études Byzantines (Moscou, 8-15 août 1991), Résumés des Communications*, I, p. 422-423.

Paul HADERMANN

— *Van Ostaijen et Apollinaire*, dans *Septentrion, le dialogue permanent*. Choix de textes publiés dans *Septentrion, Revue de culture néerlandaise*, Rekkem, Stichting «Ons Erfdeel», 1990, p. 37-48.

— *Les métamorphoses de «Sélection» et la propagation de l'expressionnisme en Belgique*, dans *Les avant-gardes littéraires en Belgique*, éd. J. WEISGERBER, Bruxelles, Labor, 1991, p. 241-275.

— *Le présent du passé dans la peinture et l'écrit de Paul Gauguin*, dans *Irréalisme et Art Moderne. Mélanges Philippe Roberts-Jones* (éd. M. DRAGUET), Bruxelles, Section d'Histoire de l'Art et Archéologie de l'ULB, 1991, p. 163-189.

Malou HAINE

— Traduction (avec Nicolas MEEÛS) de Richard H. HOPPIN, *La musique au Moyen Âge*, Liège, P. Mardaga, 1991, 640 p.

— *Les facteurs d'instruments de musique parisiens à l'époque romantique*, dans J.-M. BAILBÉ, E. BERNARD et al., *La musique en France à l'époque romantique (1830-1870)*, Paris, Flammarion (coll. «Harmoniques»), 1991, p. 101-124.

— *Les opéras-comiques de Nicolas Dayrac représentés au Théâtre de Liège de 1786 à 1835*, dans *Nicolas Dayrac, musicien muretain, homme des Lumières. Actes du Colloque international organisé à Muret le 27 octobre 1990*, Muret, Société Dalayrac, 1991, p. 19-37. Publié également dans le *Bulletin trimestriel de la Société liégeoise de Musicologie*, LXXIV, juillet 1991, p. 19-35.

Vincent HEYMANS

— *Voyage de l'œuvre d'art au pays de la publicité*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, XII, 1990, p. 121-134.

— *L'art chez les annonceurs. Un détournement de majeurs*, dans *De Facto*, n^o 2, juin 1991, p. 28-31.

— *Détournement et consommation*, dans *Mémoire de l'Histoire de l'Art*, Bruxelles, I.S.E.L.P., 1991, p. 275-288.

— *Petite anthologie*, dans *Mémoire de l'Histoire de l'Art*, op. cit., p. 263-274.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

— *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.

Didier MARTENS

— *Le «Portrait-Obiit» de Lambert Lombard représente-t-il réellement le peintre liégeois?*, dans *Wallraff-Richartz-Jahrbuch*, LII, 1991, p. 77-90.

— *Un triptyque d'Adriaen Isenbrant reconstitué*, dans *Oud Holland*, CV, 1991, p. 157-166.

Victor-G. MARTINY

— *Philippe Dumont (29 novembre 1914-3 février 1988)*, dans *I.S.A.Br.*, Bruxelles, n^o 67, janvier 1991, p. 7-8.

- À propos de l'I.C.O.M.O.S., dans *Aplus Actualités*, n° 62, février 1991, p. 6.
- *La maison bourgeoise unifamiliale à façade étroite du 16^e siècle à l'aube du 20^e siècle à Bruxelles*, dans *Actes du Colloque international sur les nouvelles approches concernant la culture de l'habitat (Université d'Anvers, 24 et 25 octobre 1981)*, Turnhout, 1991, p. 109-146, ill.
- *La Règle d'Or de V.G. Martiny* (interview), dans *Les Règles d'Or de l'Urbanisme*, 1991, n° 1, p. 4-7, ill.
- *Le concours European*, dans *Présentation des expositions organisées dans le cadre des paris pour Liège*, Liège, 1991, p. 27-31, ill.
- *La conservation et la protection des monuments historiques à Bruxelles. Historique et bilan*, dans *Aplus Actualités*, n° 68, octobre 1991, p. 1 et 10.
- *Qu'est-ce qu'European?*, dans *European II*, Liège, 4 octobre 1991, 2 f°s.

Nathalie NYST

- *Le Domaine d'Ardenne* et (avec Nathalie LEJEUNE), *La Reine Louise-Marie, élève de P.-J. Redouté*, dans *Louise-Marie, élève de Redouté, et Léopold I^{er} en Ardenne*, éd. Alain DIERKENS et Jean-Marie DUVOSQUEL (*Saint-Hubert en Ardenne, Art - Histoire - Folklore*, II), Bruxelles-Saint-Hubert, 1991, p. 62-68 et 19-29.

Judith OGOVOSZKY-STEFFENS

- *La décoration du fronton de l'église Saint-Jacques sur Coudenberg par Jean Portaels*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie (de l'ULB)*, VII, 1985, p. 73-84.
- *German-Joseph Hallez, peintre montois (1769-1840)*, dans *Hainaut-Tourisme*, n° 245, déc. 1987, p. 189-193, et n° 246, fév. 1988, p. 11-14.
- *L'ancienne église du Saint-Sacrement à Bruxelles et sa décoration murale*, dans *Brabant-Tourisme*, nov. 1987, p. 3-11.
- *La décoration murale de la cage d'escalier d'honneur de l'Hôtel de Ville de Saint-Gilles exécutée par Albert Ciamberlani*, dans *Les Cahiers bruxellois*, XXVIII, 1987, p. 85-107.
- *Les œuvres d'art de l'orfèvre religieux Henri-Joseph Holemans réalisées pour la Basilique nationale du Sacré-Cœur de Koekelberg*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'ULB)*, X, 1988, p. 51-66.
- *Redécouvertes de Jean-Baptiste Van Eycken, peintre de genre (1800-1861), cousin et homonyme de Jean-Baptiste Van Eycken, peintre d'histoire (1809-1853); biographies respectives*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LVIII, 1989, p. 63-78.
- *Holemans (Henri Joseph)*, dans *Nouvelle Biographie nationale*, t. II, Bruxelles, 1990, p. 220-221.
- 64 notices biographiques dans *Cent cinquante ans de vie artistique. Documents et témoignages d'académiciens membres de la Classe des Beaux-Arts (...)*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1980.
- 5 notices biographiques dans *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique*, catalogue d'exposition (Ixelles, Musée Communal, 1985).
- 5 notices biographiques dans Pierre RION, *La Basilique de Koekelberg. Architecture et mentalités religieuses*, Louvain-la-Neuve, 1986.
- 26 notices biographiques dans H. HASQUIN (dir.), *Dictionnaire d'histoire de Belgique. Vingt siècles d'institutions*, Bruxelles, Hatier, 1988.
- 7 notices biographiques dans *La sculpture belge au XIX^e siècle*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Société Générale, 1990).
- 9 notices biographiques dans *Dessins, gravures et lithographies en Belgique (1880-1905)*, catalogue d'exposition (Bruxelles, C.G.E.R., 1991).

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— *Histoire de la Restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, Sculpture, Architecture*, Liège, Mardaga, 1991, 191 p.

— *Le « Retable du martyr des saints Crépin et Crépinien » et le Maître de la Légende de sainte Barbe*, dans *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1989-1991/1-3 (Miscellanea Henri Pauwels), p. 157-173.

Herman SABBE

— *Ligeti et la Musique Américaine: une Mésalliance*, dans *Ars Musica 1991*, mars 1991, p. 67-72.

— *Un niveau «subsymbolique». Problèmes d'Analyse*, dans *Actes du Premier Congrès Européen d'Analyse Musicale (Paris, juillet 1991)*, p. 155-159.

Roland TEFNIN

— *Art et magie au temps des pyramides. L'énigme des têtes dites «de remplacement»*, Bruxelles, Fondation Egyptologique Reine Elisabeth, 1991 (*Monumenta Aegyptiaca*, V).

— *Les têtes magiques de Gizeh*, dans *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie*, n° 120 (mars 1991), p. 25-37, 6 fig.

— *Miracles, merveilles et sortilèges en Égypte ancienne*, dans *Problèmes d'Histoire des Religions*, t. II: *Miracles et apparitions*, éd. Alain DIERKENS, Bruxelles, U.L.B., 1991, p. 45-57.

— *Statuaire royale de la 12^e dynastie: la cohérence des signes*, dans *Abstracts of the VIth International Congress of Egyptologists (Turin, 1991)*, p. 382-383.

— 14 notices du catalogue de l'exposition *Du Nil à l'Escaut. L'art égyptien dans les collections privées belges*, Bruxelles, 1991.

Paul-Louis VAN BERG

— *La céramique*, dans *Les premiers agriculteurs en Belgique. Catalogue de l'exposition tenue du 25/3 au 8/10/1989 au Musée du Malgré-Tout*, Treignes, 1989, p. 35-47.

— *Architecture et géométrie de quelques villages rubanés récents du Nord-Ouest*, dans *Helinium*, XXVIII, 1989, p. 13-41.

— (avec E. VANDERHOEFT). *Verlaine (Lg.): déchet de fabrication d'un bracelet en schiste*, dans *Vie archéologique*, n° 30, sept. 1988, p. 27-28.

— *Bibliographie du Rubané de Belgique*, dans *Vie archéologique*, n° 30, sept. 1988, p. 57-91.

— *Calcul de la capacité des vases rubanés: intégration et extrapolation*, dans *Bulletin de la Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, C, 1989, p. 173-183.

— (avec J.-P. VAN ROEYEN), *Les chasseurs «céramisés» du Pays de Waas*, dans *Notae Praehistoricae*, IX, 1989, p. 31-32.

— (avec P. DE MENTEN DE HORNE) *Nouvelle identification d'un potier rubané en Hesbaye: une série de 32 vases*, dans *Notae Praehistoricae*, IX, 1989, p. 69-71.

— *Op zoek naar de pottenbakkers van de Bandceramiek*, dans A. NIKLEWICZ-HOKSE et C. LAGERWERF (éds.), *Bundel van de Steentijddag (1 april 1989)*, Groningen, Biologisch-Archaeologisch Instituut, 1990, p. 67-73.

— (avec J.-P. VAN ROEYEN et L. H. KEELEY) *Le site de Melsele et les chasseurs céramisés de l'Europe atlantique*, dans *Pré-actes du 17^e Colloque interrégional sur le Néolithique (Vannes, 29-30/10/1990)*, Vannes, 1990, p. 63-68.

— (avec D. CAHEN, L. H. KEELEY et I. JADIN) *Trois villages fortifiés du Rubané récent en Hesbaye liégeoise*, dans D. CAHEN et M. OTTE (éds.), *Rubané et Cardial. Actes du Colloque de Liège, 1988 (= Études et Recherches archéologiques de l'Université de Liège, 39)*, Liège, 1990, p. 125-146.

- *La Céramique du Limbourg et la néolithisation de l'Europe occidentale*, dans D. CAHEN et M. OTTE (éd.), *Rubané et Cardial, Actes du Colloque de Liège 1988, op. cit.*, p. 161-208.
- (avec J.-P. VAN ROEYEN et L. H. KEELEY) *Le site Mésoolithique à céramique de Mel-sele (Flandre Orientale), campagne de 1990*, dans *Notae Praehistoricae*, X, 1991, p. 37-47.
- *Géométrie de quelques enceintes fossoyées du Rubané récent rhéno-mosan*, dans *Actes du 15^e Colloque interrégional sur le Néolithique (Châlons-sur-Marne, 22 et 23 octobre 1988)*, Châlons-sur-Marne, Association régionale pour la Protection et l'Étude du Patrimoine Préhistorique, 1991, p. 25-32.
- (avec Chr. JEUNESSE, P.-Y. NICOD et J.-L. VORUZ) *Nouveaux témoins du néolithique ancien entre Rhône et Rhin*, dans *Annuaire de la Société Suisse de Préhistoire et Archéologie*, LXXIV, 1991, p. 43-78.
- *Aspects de la recherche sur le Néolithique dans le nord-ouest de l'Europe*, dans V. CHIRICA et D. MONAH (éd.), *Le Paléolithique et le Néolithique de la Roumanie en contexte européen*, Iasi, Académie Roumaine, Université Al I. Cuza, Institut d'Archéologie, 1991 (= «Bibliotheca archaeologica Iassiensis IV»).
- *Identification de potiers dans le Rubané récent de Hesbaye*, dans *Actes du 14^e Colloque inter-régional sur le Néolithique, Blois 1987* (= Supplément au *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois*), Blois, 1991, p. 247-256.
- *Marginalité stylistique, mode et lieux de production de la céramique rubanée occidentale*, dans *18^e Colloque interrégional sur le Néolithique (Dijon 25-27 octobre 1991). Résumés des communications*, Dijon, 1991, p. 32-33.
- (avec N. CAUWE) *Du Néolithique ancien au Mégalithisme: changement de géométrie*, dans *18^e Colloque interrégional sur le Néolithique (Dijon 25-27 octobre 1991). Résumés des communications*, Dijon, 1991, p. 34-36.
- (avec Chr. JEUNESSE, P.-Y. NICOD et J.-L. VORUZ) *Nouveaux témoins d'âge Néolithique ancien entre Rhône et Rhin: de l'importance du couloir rhodanien dans les contacts sud-nord entre Cardial, céramique impressionnée et Rubané au Néolithique ancien*, dans *18^e Colloque interrégional sur le Néolithique (Dijon 25-27 octobre 1991). Résumés des communications, op. cit.*, p. 8.

Henri VANHULST

- *La musique dans le «Catalogue des livres françois» de Cornelis Claesz (Amsterdam, 1609)*, dans *Revue belge de Musicologie*, XLIV, 1990, p. 57-77.
- *Des chansons gaillardes paduanés et motetz reduitz en tabulature de luth, Livre cinquième*, Genève, Minkoff, 1991 (fac-similé de l'édition de 1547 avec une introduction bilingue français-anglais et un index).
- *Chorearum molliorum collectanea — Recueil de danseries*, Peer, Alamire, 1991 (fac-similé de l'édition de 1583 avec une introduction et un index).

Eugène WARMENBOL

- (avec M. WASSEIGE) *À la recherche de l'Égypte perdue: l'égyptomanie en Belgique au XIX^e siècle*, dans *Art & Fact*, IX, 1990, p. 105-112.
- (avec P. MACLOT) *Tafelen met Isis en Osiris. De egyptiserende eetzaal van Kasteel Moeland te Sint-Niklaas*, dans *M. & L. (Monumenten & Landschappen)*, 10/6, 1991, p. 45-59.
- (avec Fl. DOYEN) *Le chat et la maîtresse: les visages multiples d'Hathor*, dans L. DELVAUX et E. WARMENBOL (éds), *Les divins chats d'Égypte: un air subtil, un dangereux parfum*, Louvain, 1991, p. 55-67.
- *Bastet divine et bande dessinée*, dans L. DELVAUX et E. WARMENBOL (éds), *Les divins chats d'Égypte: un air subtil, un dangereux parfum, op. cit.*, p. 155-157.

- *Nieuwe vondsten uit oude fondsen. I: Bronzen uit Luristan in het Museum Vleeshuis*, dans *Cultureel Jaarboek van de Stad Antwerpen*, VIII, 1990, p. 47-49.
- *Nieuwe vondsten uit oude fondsen. II: Oud-Egyptisch aardewerk in het Museum Vleeshuis*, dans *Cultureel Jaarboek van de Stad Antwerpen*, VIII, 1990, p. 50-52.
- *Le Bronze final atlantique entre côte et Escaut*, dans C. CHEVILLOT et A. COFFYN (éd.), *L'Âge du Bronze atlantique. Ses faciès, de l'Écosse à l'Andalousie et leurs relations avec le Bronze continental et la Méditerranée*, Beynac, 1991, p. 89-110.
- *Les nécropoles hallstattiennes de Gedinne et Louette-Saint-Pierre*, dans H. REMY (dir.), *Archéologie en Ardenne. De la Préhistoire au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1991, p. 59-64.
- *Or, oreilles, corbeilles. À propos de deux parures du Bronze final trouvées au Trou del Leuve à Sinsin (Namur, Belgique)*, dans *Archéo-Situla*, n° 11, 1991, p. 4-19.
- Édition (avec Luc DELVAUX) de *Les divins chats d'Égypte: un air subtil, un dangereux parfum*, Louvain, Peeters, 1991, 185 p., 73 fig.

b) COMMUNICATIONS, ACTIVITÉS DIVERSES

Pour des raisons de concision, il a été décidé de ne reprendre dans cette rubrique que les communications aux congrès et colloques nationaux et internationaux, les cours et conférences à l'étranger et certaines activités scientifiques comme les chantiers de fouilles.

Jean BLANKOFF

— Participation en juillet 1991 aux chantiers de fouilles de Staraja Ladoga, Pskov-Izborsk et Novgorod (URSS).

Laurent BUSINE

— Expositions (Organisation):

— *Walter Swennen*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 19 janvier-24 février 1991.

— *Un détail immense*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 16 mars-5 mai 1991.

— *Les mécanismes du Génie — Instruments scientifiques des XVIII^e et XIX^e siècles — Collection du cabinet de Physique et de l'Observatoire Astronomique de l'Université de Coimbra*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, Europalia 91 Portugal, 21 septembre-22 décembre 1991.

— Membre du Comité d'accompagnement de l'École des Beaux-Arts de Dunkerque depuis 1991.

Nicole CRIFÓ-DACOS

— Viseu, Musée Grão Vasco, novembre 1991, congrès international sur Grão Vasco; communication: *Le « criado » portugais de Michel-Ange: le Maître de la Madone de Manchester, soit Pedro Nunyes*.

— Paris, CNRS, 6 décembre 1991, séminaire international sur l'iconographie; communication: *La tapisserie de la Guerre de Judée d'après Flavius Josèphe. Histoire et message politique*.

Pol DEFOSSE

— *Forêt de Soignes: bilan après trois campagnes de fouilles*; communication au colloque *Mines métallurgiques et métallurgie anciennes* (Brioude, 9-10 novembre 1991).

Pierre DE MARET

— Mission d'étude des sites archéologiques du Kenya (décembre 1988 - janvier 1989).

— Mission d'expertise pour la CEE au Portugal en 1989 (Erasmus).

— Direction d'une mission de fouilles archéologiques au Cameroun et en Guinée Équatoriale (juillet-août 1990).

- Direction d'une mission de fouilles archéologiques au Cameroun (décembre 1991 - janvier 1992).
- *Later Stone Age in West Central Africa: an Overview of the Latest Evidences* (en collaboration avec O. GOSSELAIN), Society of Africanist Archaeologists, Biennial Conference, Gainesville, Floride, 22-25 mars 1990.
- Atelier *Recherches sur la forêt dense tropicale humide d'Afrique Centrale*, organisé par la faculté des Sciences Agronomiques de Gembloux et la CEE (DGXII), à Gembloux, 15 et 16 octobre 1991, à l'invitation des organisateurs.
- Rencontres *Quels musées pour l'Afrique? Patrimoine en devenir*, Abomey (Bénin) et Lomé (Togo), organisées par l'ICOM (Conseil International des Musées), novembre 1991; communication: *Financement des activités muséales*.
- Membre du Comité Exécutif de l'Association des Facultés et Établissements de Lettres et Sciences Humaines depuis 1988.
- Nommé membre du Conseil Scientifique du patrimoine muséographique des Arts d'Afrique et d'Océanie auprès du Directeur des Musées de France (arrêté du 22 octobre 1990 du Ministère de la Culture, de la Communication et des grands Travaux).
- Membre du Conseil Scientifique de l'Exposition *Vallées du Niger*, Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris.
- International Advisory Board of *World Archaeology* (Londres, Routledge & Kegan Paul), depuis 1991.

Alain DIERKENS

- *Culte des reliques et architecture en Lotharingie médiévale* (conférence au Centre Universitaire du Luxembourg, 21 octobre 1991).
- *Conclusions* du colloque *Apparitions et miracles* (Bruxelles, Institut d'Étude des Religions et de la Laïcité de l'U.L.B., 23-24 mai 1991).
- *Conclusions* des XIII^e Journées Internationales d'Archéologie Mérovingienne (Clermont-Ferrand, Université, 3-6 octobre 1991).
- Organisation de l'exposition *Le culte de saint Hubert au pays de Liège* (Liège, Musée de la Vie Wallonne, 23 mars-28 avril 1991), de l'exposition *Louise-Marie, élève de Redouté, et Léopold I^{er} en Ardenne* (Saint-Hubert, Centre Redouté, 30 juin-30 septembre 1991), de l'exposition *25.11.1941. L'U.L.B. ferme ses portes* (Bruxelles, U.L.B., 23 novembre-11 décembre 1991) et du colloque *Apparitions et miracles* (Bruxelles, U.L.B./Institut d'Étude des Religions et de la Laïcité, 23-24 mai 1991).
- Membre du Comité d'administration de l'Institut des Hautes Études de Belgique, depuis 1991.
- Membre-fondateur de la revue *Antiquité tardive-Late Antiquity* (Université de Paris IV); membre du comité de rédaction: depuis 1991.

Jean DIERKENS

- *Apparitions et théories psychologiques contemporaines* (communication au colloque *Apparitions et miracles*; Bruxelles, U.L.B./Institut d'Étude des Religions et de la Laïcité, mai 1991).
- Président du Congrès de l'Association Européenne de l'Étude du Rêve, octobre 1991.

Cécile DULIÈRE

- Responsable de l'organisation de la 5^e réunion plénière du Comité International de l'UNESCO pour la préservation et le restauration de l'héritage architectural Art Nouveau, Bruxelles, 2-6 septembre 1991 (*Final report* mars 1992).

Cécile EVERS

- Participation aux fouilles du Centre belge de recherches archéologiques en Italie, à Ortona (FO), juin 1991: étude du matériel sculpté.

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

— *Les Mozart amateurs d'art : Rubens vu par le XVIII^e siècle* (communication au Colloque interdisciplinaire *Mozart à Bruxelles 1763*; Bruxelles, U.L.B., 1^{er}-2 mars 1991).

Michel GRAULICH

— Conférence annuelle de la Society for Latin American Studies: *Drugs and Hallucinogens in Ancient America*; communication: *The Peyote Hunt and Aztec Sacred Warfare* (Université d'Oxford, mars 1989).

— XVI^e congrès de l'International Association for the History of Religions; communication: *Les Aztèques avaient-ils une religion?* (Rome, septembre 1990).

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *La crucifixion de Sainte-Paraskevi de Yeroskipos et ses rapports avec l'art italien et crétois* (communication au 25th Jubilee Spring Symposium of Byzantine Studies, *The Sweet Land of Cyprus*, Université de Birmingham, 25-28 mars 1991).

— *Aspects de l'ambiguïté dans la peinture monumentale byzantine* (participation à la Table Ronde *The House of God* au XVIII^e congrès International des Études Byzantines, Moscou, 8-15 août 1991).

Paul HADERMANN

— Membre du Comité d'organisation du Colloque *Music and Art in the 19th Century*, Dresde, European Science Fondation, 3-5 mai 1990; communication: *Die Musikalisierung der Malerei im XIX. Jahrhundert*.

Malou HAINE

— *Charles-Simon Favart à la tête du Théâtre des armées du Maréchal de Saxe à Bruxelles (janvier 1746-décembre 1748)* (communication au Colloque International *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*; Liège, Fondation André-Modeste Grétry, 15-17 mars 1991).

Vincent HEYMANS

— *L'œuvre d'art publi-citée*, exposition au Centre de Recherche et d'Étude Technologique des Arts Plastiques (U.L.B.), sous la direction de Catheline PÉRIER, du 4 au 21 février 1992.

Victor-G. MARTINY

— Participation au colloque *Comment les pouvoirs locaux peuvent-ils encourager et soutenir la conservation du patrimoine culturel?*; communication: *L'aide des jeunes de la patrimoine architectural à la sauvegarde des monuments anciens* (mai 1991).

— Conférence sur *La recherche en architecture* (Liège, European, octobre 1991).

— Président du jury des Règles d'Or de l'Urbanisme 1990-1991.

— Membre des jurys du Prix Louis Schmidt 1991, des Architectural Awards 1991, du prix Vanhove-Vonnèche 1991.

Nathalie NYST

— Participation à l'organisation de l'exposition *Louise-Marie, élève de Redouté, et Léopold I^{er} en Ardenne*, présentée du 30 juin au 30 septembre 1991 au Centre P.-J. Redouté à Saint-Hubert.

— Participation aux fouilles organisées sur le site néolithique ancien d'Alzingen (commune d'Hespérange, Grand-Duché de Luxembourg), pour l'Institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique, sous la direction de Daniel Cahen.

Catheline PÉRIER

— *Style et technique du dessin sous-jacent dans la peinture flamande du XV^e siècle*. Séminaire organisé par l'Université de Grenade (janvier 1991) dans le cadre du projet de la Capilla Real: *Théories, Méthodes et Techniques appliquées à la Conservation du Patrimoine mobilier*.

— Participation au Bureau du Comité International de la Conservation (ICOM/CC) à Paris du 12 au 15 juin 1991.

— *L'histoire de la restauration en Belgique et l'exemple du nettoyage des peintures*. Conférence introductive au Colloque *Histoire de la restauration II*, Bâle, novembre 1991.

Roland TEFNIN

— *Miracles, merveilles et sortilèges en Égypte ancienne* (communication au colloque *Miracles et apparitions*; Bruxelles, U.L.B./Institut d'Étude des Religions et de la Laïcité, mai 1991).

— *Statuaire du Moyen Empire: la cohérence des signes* (communication au VIth International Congress of Egyptologists; Turin, septembre 1991).

— Membre de la Mission Française des Fouilles de Tanis (Égypte): fouilles à Tanis en octobre 1991.

Paul-Louis VAN BERG

— Administrateur de la Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire: depuis le 16/03/91.

— Membre de la Societa archeologica «Moldova» (Iasi, Roumanie): depuis le 01/06/91.

— Secrétaire de la commission *Civilisations néolithiques de la Méditerranée et de l'Europe* de l'Union internationale des Sciences Pré- et Protohistoriques: depuis le 05/09/91.

— Administrateur de «INTERNEO», Association pour les études interrégionales sur le Néolithique (Musée d'Archéologie Nationale, Saint-Germain-en-Laye): depuis le 27/10/91.

— Séjour d'étude en Roumanie (Musées de Cluj et de Timisoara, Institut archéologique de Iasi, Musée de Birlad, Musée de Piatra Neamt): du 08/05/91 au 05/06/91.

— *L'enceinte néolithique de l'Étoile (Somme, France): géométrie et chronologie* (communication au colloque *Internationaler Symposium für Vinca-Kultur: Ihre Rolle und Ihre Verbindungen*; Baile Herculane, Roumanie, mai 1991).

— *Le site mésolithique à céramique de Melsele (Flandre-Orientale, Belgique)* (communication au colloque *Istoria spatiului carpato-nistriean piuna in secolele XV-XVII*; Iasi, Institut archéologique, Roumanie, mai 1991).

— *Céramique de chasseurs et céramique d'agriculteurs en Europe* (communication au Congrès de l'Union internationale des Sciences Pré- et Protohistoriques, Bratislava, septembre 1991).

— *Melsele (East-Flanders), a Mesolithic Site with Pottery* (communication au *Symposium about Neolithic Ceramics*; Groningen, Biologisch-Archaeologisch Instituut, 27 septembre 1991).

— *Nouveaux témoins d'âge Néolithique ancien entre Rhône et Rhin* (communication au 18^e colloque interrégional sur le Néolithique; Dijon, 25-27 octobre 1991).

Thierry VAN COMPERNOLLE

— *La leggenda di Diomede in Puglia* (communication à la table ronde *La leggenda di Diomede in area adriatica*; Université de Venise, 29 février 1991).

— *Tradition et innovation dans l'architecture des Deinomérides et des Emménides* (communication au colloque *Les grands ateliers d'architecture dans le monde égéen du VI^e s. av. J.-C.*; Istanbul, Institut français d'Études anatoliennes, 23-25 mai 1991).

— *Il progetto di ricerca archeologica a Soletto* (communication à la table ronde *Ricerca, tutela e valorizzazione del patrimonio archeologico nel territorio di Soletto*; Soletto, 10 juin 1991).

— Organisation et direction des fouilles archéologiques de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'ULB à Soletto (prov. de Lecce, Italie), juillet-août 1991.

— *Da Otranto a Sibari: un primo studio pluridisciplinare delle produzioni magnogreche di coppe ioniche* (communication au *European workshop: Archaeometric Research and Archaeological Studies on Ancient Ceramics*; Rome, 10-12 octobre 1991).

Henri VANHULST

— *L'édition musicale à Bruxelles au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle* (communication au colloque interdisciplinaire *Mozart à Bruxelles 1763*; Bruxelles, U.L.B., mars 1991).

— *Le manuscrit 41 des Archives Communales de Bruges* (communication au colloque international *Le concert vocal et instrumental à la Renaissance*; Tours, juillet 1991).

— *La diffusion de la musique de Mozart à Bruxelles jusqu'en 1813* (communication au colloque international *L'Europe des communications à l'époque de Mozart*; Strasbourg, 14-16 octobre 1991).

— *Aspects de la structure de la vie musicale à Bruxelles au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle* (communication au colloque international *Europa im Zeitalter Mozarts*; Vienne, 26-30 janvier 1992).

— Professeur invité à l'École Normale Supérieure à Paris (D.E.A. en musicologie) en 1989-1990 et 1990-1991.

Eugène WARMENBOL

— Participation à la rencontre annuelle du *Bronze Age Studies Group* (St Agnes, Cornwall), du 17 au 21 avril 1991.

IV. QUESTIONS D'ACTUALITÉ D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

Au cours de l'année académique 1990-1991, quatorze conférences ont été organisées dans le cadre du nouveau cours de la section « Questions d'actualité d'Histoire de l'Art et d'Archéologie ». En voici la liste :

1. 9.11.90: René VANDERSTRAETEN, *Propos sur la collection et le métier d'antiquaire en arts non-européens*.
2. 27.11.90: CEREP.
3. 30.11.90: Claudine DELCOUR (MRAH), *Rôle et ouverture d'un service éducatif*.
4. 7.12.90: Annick DEVILLE (ASBL ARCADIA), *ASBL à vocation culturelle: activités et problèmes (Arcadia)*.
5. 14.12.90: Michèle BROZE (ULB: IPHO), Olivier GOSSELAIN (ULB), Thierry LENAIN (chercheur ULB), Thierry VAN COMPERNOLLE (chercheur ULB), Eric VAN ESSCHE (chercheur ULB), *Impressions de jeunes chercheurs* (conférence collective).
6. 1.2.91: Daniel SOUMERYN (IRPA), *L'historien d'art et la photographie*.
7. 8.2.91: Philippe GHIN, *Consultant en sponsoring culturel: nouvelle profession du secteur de la communication*.
8. 15.2.91: Michèle BROZE (ULB / IPHO) et Luc DELVAUX (ULB; ASBL EGYPTOLOGICA), *Des chercheurs à l'encontre du public*.
9. 18.2.91: Jean-François BARRIELLE (Flammarion et Cie), *L'art et ses livres*.
10. 19.2.91: Alain ETCHEGOYEN (CNRS: Société SHS), *Des littéraires pour l'entreprise*.
11. 1.3.91: Michel BAUDSON (Galerie Brachot), *Critique d'art. À propos de l'édition en art contemporain*.
12. 8.3.91: M. DONNET (Dr service animation et musique), *Europalia: bilan de 20 années, perspective de la nouvelle Europe*.

13. 15.3.91 : Guy GILSOUL (ULB / Le Vif l'Express), *Entre l'historien de l'art et le journaliste*.
14. 29.3.91 : Claire RUYTINX (Fédération Internationale des Jeunesses Musicales), *Le nerf de la guerre, la place des subventions et sponsoring dans la vie d'une organisation culturelle internationale*.

V. EXPOSITION À SAINT-HUBERT

Suivant l'accord établi entre la « Gestion Culturelle » de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'ULB, la Commune de Saint-Hubert (Centre P.-J. Redouté) et le Crédit Communal de Belgique (voir *A.H.A.A.*, XIII, 1991, p. 169), des étudiants des sections d'Histoire et d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'ULB ont participé à la réalisation et au montage de l'exposition annuelle d'été du Centre Redouté durant l'année académique 1990-1991. Conjointement à l'organisation de cette exposition, intitulée *Louise-Marie élève de Redouté et Léopold I^{er} en Ardenne*, les étudiants ont également contribué à la rédaction d'un livre-catalogue, qui constitue le tome II de la Collection *Saint-Hubert en Ardenne. Art - Histoire - Folklore*.

Le premier volet de l'exposition était consacré aux talents artistiques de la première reine de Belgique, Louise-Marie d'Orléans. Après avoir suivi les enseignements du peintre des roses Pierre-Joseph Redouté, natif de Saint-Hubert, Louise-Marie développa un joli talent d'aquarelliste, avec une prédilection pour les paysages champêtres. Ce talent était illustré au Centre Redouté par un carnet de septante-deux aquarelles originales de la reine. La souveraine s'adonna également à la tapisserie, comme en témoignaient deux chaises et un pare-feu provenant du Musée de la Dynastie de Bruxelles.

Artiste amateur, Louise-Marie était aussi collectionneuse; on découvrait ainsi à Saint-Hubert quelques-unes des œuvres qu'elle réunit au fil de sa vie : des Redouté, des Eugène Lami, des Gustave Doré, ... toutes œuvres teintées de l'esprit romantique du XIX^e siècle.

L'exposition comprenait en outre deux sections de caractère plus « historique », l'une consacrée aux contacts que le couple royal entretenait avec la Ville de Saint-Hubert et son abbatale, l'autre à l'existence du Domaine Royal d'Ardenne en basse Lesse et aux exploits cynégétiques auxquels Léopold I^{er} se livrait.

Cette exposition a pu se concrétiser grâce à l'obligeance de différents prêteurs, dont le Palais Royal, divers Musées, et des collectionneurs privés.

Nathalie NYST

VI. PRIX MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la douzième fois, en mars 1992. Il a couronné M^{lle} Virginie Devillers pour son mémoire intitulé *Paul Delvaux — Le théâtre du silence*.

VII. PRIX LOUIS SCHMIDT

L'U.L.B. et le Comité «Prix Louis Schmidt» ont organisé conjointement une exposition intitulée *42^e Prix Louis Schmidt — Sculpture*, présentée du 9 au 19 décembre 1991 à la Salle Allende de l'U.L.B.

VIII. FONDATION SUZANNE SULZBERGER

Suzanne Sulzberger, professeur honoraire de l'U.L.B., décédée le 10 avril 1990 (cfr. *A.H.A.A.*, XII, 1990, p. 155-158), était une historienne d'art particulièrement attentive à l'histoire de la peinture, avec une prédilection pour la fin du Moyen Âge et les Temps Modernes. Très attachée à la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B., toujours à l'écoute des étudiants et des jeunes chercheurs, elle a souhaité créer une «Fondation Sulzberger»; les statuts de cette Fondation, approuvés par le Conseil d'Administration de l'U.L.B. le 27 juin 1977, prévoient que, tous les deux ans, seront décernés un *Prix* et des *Subventions*.

Le Prix de la Fondation Sulzberger sera décerné pour la première fois en 1993; il est destiné à récompenser un travail scientifique important publié ou inédit, dans le domaine de l'histoire de l'art ou de l'archéologie et dû à un diplômé de la section d'H.A.A. de l'U.L.B. Les subventions seront, quant à elles, accordées à de jeunes chercheurs, diplômés de la section d'H.A.A., pour voyages scientifiques, publications de travaux personnels, constitution de documentation photographique, etc.

Tout renseignement complémentaire, notamment sur les modalités pratiques relatives à ce Prix et à ces subventions, peut être obtenu auprès de la secrétaire de la Fondation, Jacqueline Leclercq-Marx (à l'U.L.B. ou au 64, rue du Président, 1050 Bruxelles), ou auprès du président du jury, Jean Stengers (à l'U.L.B. ou au 91, avenue de la Couronne, 1050 Bruxelles).

IX. NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES

Irréalisme et Art Moderne. Les voies de l'imaginaire dans l'art des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Mélanges Philippe Roberts-Jones, édités par Michel DRAGUET, Bruxelles, Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B., 1991; 1 vol. in 8°, 312 p., ill.

Quand Philippe Roberts-Jones quitta ses fonctions de Conservateur en chef des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique pour devenir Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de Belgique, lui fut offert un premier volume de *Miscellanea*, édité par les M.R.B.A.B. Dans ce gros *Bulletin* des M.R.B.A.B. (XXXIV-XXXVII, 1985-1988, 518 p. préfacées par Henri Pauwels), on trouvera notamment la *Bibliographie* du jubilaire pour les années 1961-1984 ainsi qu'une quarantaine de contributions originales.

Pour marquer l'admission à l'honorariat de celui qui, en 1969, fut à l'origine de la section d'Art contemporain au sein de la section d'H.A.A. à l'Université de Bruxelles, Michel Draguet a pris l'initiative de la réalisation d'un beau volume de *Mélanges*, édité par la section d'Histoire de l'Art et consacré à un des thèmes de prédilection de Philippe Roberts-Jones: l'imaginaire et l'irréalisme. Vingt articles, émanant principa-

lement de professeurs de l'U.L.B. (en histoire de l'art bien sûr, mais aussi en philologie romane ou germanique, en philosophie,...) mais aussi d'autres institutions scientifiques belges et étrangères, sont ainsi dus à Albert Mingelgrün, Ilya Prigogine, Jean Starobinski, Philippe Minguet, Georges Thinès, Raymond Trousson, Marcel Brion, Pierre Somville, Roland Mortier, Jane Block, Paul Hadermann, Luc de Heusch, Adolphe Nysenholc, Jean Weisgerber, Eugénie De Keyser, Robert Wangermée, Jacques Sojcher et Michel Draguet (qui signe aussi un sensible «Portrait bibliographique de Philippe Roberts-Jones» sous le titre de *Le rêveur fantastique*).

Ce très beau volume peut être obtenu à la section d'H.A.A.

Alain DIERKENS

Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique du signe visuel*. Paris, Seuil (Collection «La couleur des idées»), 1992; 1 vol. 14 × 20,5 cm, 518 p., 16 pl. en noir et blanc. Prix 240 FF (ISBN 202012985-X).

Au mois de janvier paraissait enfin l'ouvrage du Groupe μ (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg et Philippe Minguet) sur la rhétorique de l'image. Depuis un article célèbre de Roland Barthes¹, tous les historiens de l'art puisant à la source sémiotique attendaient un traité consacré à l'ensemble du problème. Il y eut d'abord les contributions décisives d'Umberto Eco², tandis que des interventions ponctuelles — parmi lesquelles on compte de nombreux articles du Groupe μ — se firent de plus en plus nombreuses dans les revues de sémiotique. Mais il manquait toujours une description systématique et exhaustive de la grammaire générale du langage visuel; c'est ce vide-là que le traité du groupe liégeois vient aujourd'hui combler.

Encore faut-il insister, avec les auteurs, sur le fait que ce livre s'inscrit dans un projet plus vaste encore: celui d'une rhétorique générale ouvrant ses investigations à l'ensemble des productions de signification et de communication. Il faut par conséquent mettre ce traité à la suite des précédents ouvrages du Groupe μ , qui participent de ce même projet: *Rhétorique générale* (1982) et *Rhétorique de la poésie* (1990). Plus particulièrement, ce dernier livre se veut un traité sémiotique qui envisage l'image comme un système de signification, en posant l'hypothèse que ce système possède une organisation interne autonome. Il tente d'élaborer un modèle rendant compte de ce système, de la manière la plus explicite et la plus générale possible, en dépassant les catégories dans lesquelles les images sont conventionnellement enfermées — que ce soit selon des critères institutionnels (peinture, cinéma, théâtre, etc.: l'enquête atteint en effet des productions en apparence aussi éloignées du sujet que le drapeau suisse ou un plan de métro...) ou historiques (futurisme, impressionnisme,...). Cet ouvrage très structuré se compose de trois parties. Feuilletons-les en insistant sur les innovations qu'elles contiennent; les critiques suivront.

La première partie («Introduction au fait visuel») retrace d'abord (chapitre I), sous la forme d'une discussion critique, quelques approches récentes du fait visuel, dans le domaine philosophique, scientifique et sémiotique. Les auteurs s'attaquent ensuite (cha-

¹ *Rhétorique de l'image*, Communications 4 (1964), 40-51.

² Entre autres la section *Vers une sémiotique des codes visuels* de la fameuse *Structure absente* (Paris, 1972 pour la traduction française) et *Pour une reformulation du concept de signe iconique. Les modes de production sémiotique*, Communications 29 (1978), 141-191.

pitre II) aux fondements perceptifs du système visuel. Ils proposent une analyse physiologique très dense du canal visuel et de ses propriétés particulières (description du trajet des stimuli visuels depuis la rétine jusqu'au cerveau ; passage du champ à la limite (ou ligne), au contour, à la forme, au fond, à la figure, la texture et la couleur, et, de là, à l'objet, puis enfin au signe, démontrant finalement que la perception elle-même est sémiotisante).

La deuxième partie (« Sémiotique de la communication visuelle ») s'appuie sur la première : il s'agit (chapitre III) d'abord d'élaborer un modèle global du décodage visuel, à l'aide de concepts empruntés aussi bien à la sémiotique qu'à la théorie physiologique de la perception (passage du niveau des sensations au niveau perceptif, puis au niveau cognitif ; introduction de la notion de « répertoire » : système de « types » soumettant les percepts à une épreuve de conformité en vue d'une reconnaissance). On examine ensuite le problème de l'articulation de l'énoncé des signes visuels, réconciliant au passage, en les synthétisant, l'approche gestaltiste (pour une perception globale) et structuraliste (défendant au contraire une perception par les parties). Enfin l'on établit une distinction fondamentale entre, d'une part, le signe iconique et, d'autre part, le signe plastique : en effet, contrairement au titre de l'ouvrage, il n'existe pas un signe visuel, mais deux types de signes visuels — iconique et plastique — qu'il s'agit d'analyser séparément car constituant bien deux classes de signes autonomes, associant chacun un plan du contenu à un plan de l'expression. Aussi, le signe iconique est d'abord traité en détail (chapitre IV) : on propose une définition triadique du signe, qui substitue aux traditionnelles structurations binaires qu'on appliquait jusqu'ici (signifiant/signifié, expression/contenu), une relation entre trois éléments : le signifiant, le type et le référent. Ces deux dernières notions, souvent confondues dans le concept de signifié, proviennent d'un raffinement du modèle de Charles Morris (designatum/denotatum), le designatum étant scindé en « référent » (objet non comme une somme inorganisée de stimuli, mais comme membre d'une classe d'objets) et « type » (modèle intériorisé et stabilisé qui permet de garantir l'équivalence du référent et du signifiant). Les relations entre ces trois éléments font également l'objet d'une description (notions de « stabilisation », « conformité », « reconnaissance » et de « transformation », cette dernière étant particulièrement développée puisqu'il s'agit de la relation entre le signifiant et le référent : on envisage les transformations géométriques, analytiques, optiques et cinétiques ; ces transformations apparaissant en fin de compte comme potentiellement productrices d'écarts rhétoriques). Le signe plastique est ensuite examiné (chapitre V) : pour procéder à une description pertinente, il faut envisager ce signe au point de vue des formes (dont l'étude du fonctionnement n'a jamais été systématisée), des couleurs (qui ont au contraire fait l'objet d'interprétations abusives), des textures (qui ont jusqu'à présent été négligées) et de l'ensemble formé par les uns et les autres, tant au niveau du signifiant (formèmes, chromèmes et texturèmes) qu'au niveau du signifié.

La troisième partie (« Rhétorique de la communication visuelle ») s'appuie sur la deuxième : après avoir élaboré un modèle de lecture du signe iconique et du signe plastique, on peut enfin repérer les opérations rhétoriques susceptibles de s'appliquer à ces unités, et en comprendre le fonctionnement. Partant du principe que « la rhétorique est une transformation réglée des éléments d'un énoncé telle qu'au degré perçu d'un élément manifesté dans l'énoncé, le récepteur doit dialectiquement superposer un degré conçu », les auteurs vont procéder à un inventaire des écarts par rapport à la norme (« allotopes »), responsables des figures de rhétorique dans l'image, pour aboutir à une taxinomie de ces figures et à une description de leur effet (« ethos »). Après quelques considérations générales communes au domaine plastique et iconique (chapitre VI), les auteurs abordent successivement la rhétorique iconique (chapitre VII) (les allotopes se

rencontrent sur les axes signifiant-type et signifiant-référent, axe de la transformation comme on l'a vu, ce qui permet de séparer une rhétorique typologique et transformative générant chacune des figures particulières), la rhétorique plastique (chapitre VIII) (qui se scinde en une rhétorique de la forme, de la texture et de couleur, avec figures propres) et la rhétorique icono-plastique (chapitre IX) (qui mesure l'influence habituellement admise de l'iconique sur le plastique, démontrant finalement l'autonomie du plastique par rapport à l'iconique et proposant plutôt de les considérer comme adjuvants l'un de l'autre).

Enfin, la quatrième et dernière partie (« Vers une rhétorique générale ») étend brièvement l'examen des figures de rhétorique au phénomène de la stylisation (chapitre X), au cadre de l'image (chapitre XI) (divisé en rhétorique du « contour » et de la « bordure »), ainsi qu'à la sculpture et à l'architecture (chapitre XII) (passant ainsi dans le domaine des énoncés à trois dimensions, auxquels les modèles du traité peuvent parfaitement s'appliquer).

Comme on aura pu s'en rendre compte à la lecture de ce résumé, le premier reproche qu'un honnête homme est en droit de faire à cet ouvrage ambitieux sera que le traité du Groupe μ demeure inaccessible à celui qui ne maîtrise pas un certain nombre de concepts sémiotiques (et pas seulement élémentaires), ou qui n'a pas suivi les débats sur la sémiotique visuelle depuis ces vingt dernières années (sans compter de solides notions en physique et en mathématique pour être capable d'aborder la première partie de l'ouvrage et les paragraphes sur les transformations avec un minimum d'esprit critique). C'est d'autant plus regrettable que les apports du traité à la rhétorique de l'image sont bien réels et combien décisifs sur de nombreuses questions, jusqu'ici restées sans réponses: seuls les convaincus de l'utilité sémiotique mesureront l'importance de l'ouvrage. Pour toucher un plus grand nombre de lecteurs, le traité aurait dû contenir au moins le double de pages, afin d'autoriser des développements explicatifs plus longs, éclairés par davantage d'exemples, plutôt que de jongler avec des synthèses trop denses, des formules trop ramassées et des allusions quelquefois obscures. Malgré les utiles tableaux et schémas, introduisant ou clôturant les démonstrations, le profane se verra obligé de consulter bon nombre des ouvrages de l'excellente bibliographie accompagnant le traité, tandis que le spécialiste, lui, pourra revenir à volonté sur les (nouvelles) notions présentées et sur les nombreuses théories critiquées, grâce aux *indices* très complets des noms et des notions citées. On regrettera enfin l'absence de renvoi aux planches lorsqu'une œuvre ou une image fait l'objet d'un commentaire étendu, ainsi que l'absence de conclusions générales (on en est réduit à relire l'introduction).

Ces quelques critiques ne doivent cependant pas occulter le fait que le dernier ouvrage du Groupe μ , au même titre que les précédents, compte parmi les publications fondamentales parues sur le sujet, et qu'il permettra certainement aux historiens de l'art — désireux d'éprouver les théories développées —, de faire de considérables progrès dans leurs domaines respectifs de recherche: ils peuvent désormais travailler avec un outil supplémentaire.

Eric VAN ESSCHE-MERCHEZ
Aspirant F.N.R.S.

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY (éd.), *Rocaille. Rococo* (= *Études sur le XVIII^e siècle*, 18), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1991 ; 1 vol. broché 16 × 24 cm, 178 p., 37 fig. Prix : 750 FB.

Ce volume, publié et préfacé par Brigitte D'Hainaut-Zveny, rassemble quatorze études consacrées à l'esthétique rococo, dues à divers spécialistes belges et français. L'approche se veut interdisciplinaire, chaque étude cherchant à aborder la question posée — « comment peut-on définir le Rococo, et sa variante française, le Rocaille ? » — à partir d'un angle de vue différent. Non seulement les domaines classiques de l'art du XVIII^e siècle — la peinture, la sculpture, l'architecture et les arts mineurs — ont fait l'objet d'une investigation dans ce sens, mais aussi des domaines que l'on associe moins facilement au Rococo, tels la musique, la littérature ou la danse.

Il est difficile, dans le compte rendu d'un ouvrage collectif, de rendre justice à tous les auteurs. Les choix opérés ne peuvent être que subjectifs. Parmi les contributions qui m'ont semblé les plus intéressantes, j'aimerais notamment signaler celle de Marianne Roland Michel, qui a pu identifier, dans une demeure franchimontoise, des peintures décoratives s'inspirant directement des modèles de Lajoüe. Ces peintures éclairent d'un jour nouveau le phénomène de la circulation des gravures ornementales dans l'Europe des Lumières, véritables « carnets de modèles » dans lesquels puisaient les artisans des Provinces. Les textes d'Helena Bussers et de Marie Frédéricq-Lilar sont plutôt des études de synthèse. Ces deux auteurs proposent, l'une pour la sculpture, l'autre pour l'architecture, un aperçu du Rococo dans les anciens Pays-Bas méridionaux. On s'étonnera de ne pas trouver, à côté de ces deux textes instructifs dont les étudiants tireront le meilleur profit, une étude générale sur la peinture flamande de la 1^{re} moitié du XVIII^e siècle.

À lire aussi, la contribution de Pierre Colman consacrée au « style Rococo dans l'orfèvrerie en Belgique ». On notera en particulier ses remarques à propos du réemploi, sur certaines théières et cafetières du XVIII^e siècle, d'un fond plus ancien — l'archéologie parlerait ici de « spolia » —, ainsi que ses observations sur la renaissance du style Louis XIV dans l'orfèvrerie de nos régions vers 1775-1780. Roland Mortier, enfin, partant des prises de position contradictoires que l'art de Boucher a inspirées à Diderot, retrace le parcours critique de l'écrivain français.

On ne peut que souhaiter à ce beau volume d'agréable lecture l'ample diffusion qu'il mérite.

Didier MARTENS

André LEROI-GOURHAN, *L'art pariétal, langage de la préhistoire*, collection « L'Homme des Origines », Introduction et présentation par Marc GROENEN, Grenoble, Jérôme Millon, 1992 ; 1 vol., 424 p., nombreuses ill., index.

Pour le premier volume de cette nouvelle collection dont il assure la direction, Marc Groenen propose un recueil original de textes d'André Leroi-Gourhan. Le livre peut être lu comme une introduction générale à la pensée du préhistorien français, tout en offrant au spécialiste l'occasion de découvrir des inédits et de mieux apprécier la cohérence de l'œuvre saisie dans son développement, grâce au rapprochement d'écrits jamais encore réunis. Notons en outre que ces inédits reflètent le dernier état de la pensée de Leroi-Gourhan sur l'origine de l'art, état postérieur à sa *Préhistoire de l'art occidental* (1965). Un premier groupe de textes — des résumés de cours donnés au Collège de France

en 1970 et 1971, publiés ici pour la première fois — traitent de la méthodologie des fouilles. Deux autres ensembles présentent des écrits consacrés à l'interprétation de l'art pariétal; l'un rassemble une série d'articles fondamentaux parus entre 1958 et 1966, tandis que l'autre se compose de résumés de cours inédits professés au Collège de France entre 1970 et 1982.

En guise d'introduction à l'ensemble du recueil, Marc Groenen a lui-même rédigé un important premier chapitre situant la pensée de Leroi-Gourhan dans l'histoire de cette discipline qu'il a marquée de manière si décisive par l'acuité de sa réflexion méthodologique et l'originalité de son système interprétatif. Ce panorama historiographique nous montre qu'en archéologie préhistorique comme dans les autres domaines de la sciences, les grandes découvertes procèdent davantage de *mutations épistémologiques* que des « progrès de la recherche ». Depuis la genèse de la notion même de haute antiquité de l'homme jusqu'à l'idée tard venue d'une dimension proprement signifiante de l'art paléolithique, les modalités de l'établissement des faits et de leur sens ne peuvent se dissocier de modèles *a priori* et de présupposés métaphysiques qui lient la recherche à un horizon conceptuel déterminé. Ainsi s'aperçoit-on que la chronologie de l'abbé Breuil repose sur le postulat implicite qui assimile le développement de l'art paléolithique à un cheminement ascendant vers la « perfection ». Groenen fait également apparaître comment l'évolution des techniques de fouille a fait passer d'une conception « réaliste » orientée vers la recherche des objets (chasse au trésor) à un « évolutionnisme » essentiellement voué à l'établissement de séquences chronologiques (fouille verticale) pour aboutir, avec les préhistoriens marxistes et Leroi-Gourhan lui-même, à une recherche structuraliste des cohérences synchroniques qui font de chaque couche archéologique un véritable « texte » (technique dite du « décapage horizontal »). Nous voyons enfin comment se sont mis en place les cadres interprétatifs de la peinture pariétale comme langage figuratif. De Max Raphaël à Leroi-Gourhan — et par-delà l'idée d'un « art magique » — c'est avant tout la prise de conscience du *système iconographique* qui devait rendre possible une herméneutique de cet art paléolithique que la terre nous a pourtant livré irrémédiablement coupé du discours symbolique des hommes qui l'ont produit.

Ainsi ce premier volume déploie-t-il d'emblée l'esprit du projet intellectuel auquel obéira la collection dans son ensemble à l'enseigne du nom qu'elle porte. Il s'agit en effet, dans la perspective de cette anthropologie fondamentale à laquelle Leroi-Gourhan entendait soumettre l'archéologie, de recentrer la science préhistorique sur l'homme lui-même. Le préhistorien ne peut se contenter d'établir des chronologies et des typologies, il doit concevoir celles-ci en tant que moyens au service d'un questionnement visant l'homme *comme tel* à travers l'étude de ses traces. C'est pourquoi il importe d'une part de synthétiser les données fournies par la recherche de terrain dans une perspective qui ne redoute pas l'engagement interprétatif et, d'autre part, de développer la réflexion sur les méthodes heuristiques et les modèles d'interprétation — cette réflexion constituant évidemment le seul gage d'une démarche interprétative scientifiquement contrôlée. La parution des deux prochains volumes est prévue dès avant la fin de cette année: A. Vayson de Pradenne, *Les fraudes en archéologie préhistorique* (présentation de P. Bonenfant) et S. A. Sémonov, *Technologie préhistorique* (présentation de L. Anderson et N. Skakun).

Thierry LENAIN

Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, Liège, Pierre Mardaga, 1992; vol. in 4°, 191 p., pl., fig.

L'ouvrage, abondamment illustré et pourvu d'une bibliographie sélective, donne un aperçu général de l'histoire de la restauration artistique dans un pays qui, en raison de la richesse exceptionnelle de son patrimoine, s'est trouvé dès ses origines — 1830 — confronté aux problèmes souvent délicats posés par la préservation de l'art du passé. L'auteur a divisé son exposé en trois parties. Tour à tour, elle examine la peinture, la sculpture et l'architecture, montrant chaque fois combien l'histoire de la restauration se trouve liée de façon déterminante à l'histoire de l'art et à celle du goût.

Le livre peut être lu de deux manières. Soit on suivra l'auteur dans ses trois exposés historiques successifs et on considérera les nombreuses photos comme une simple illustration du texte, soit on abordera les photos et leurs légendes extrêmement fournies comme s'il s'agissait d'un discours autonome, une sorte de « livre dans le livre » permettant d'appréhender « sur pièce » et dans une perspective historique le travail des restaurateurs belges. L'intérêt considérable des documents reproduits et commentés par l'auteur invite explicitement à cette seconde lecture. Parmi ceux-ci, on signalera notamment une photo ancienne, antérieure à 1938, du « Roi boit » de Jordaens (Bruxelles, MRBA), sur laquelle le vomissement de l'un des buveurs et le fessier dénudé du jeune enfant couché sur les genoux de sa mère apparaissent dissimulés par des surpeints d'esprit puritain remontant au XIX^e siècle. De même, jusqu'en 1956, le cou saignant du comte injustement décapité sur l'un des panneaux de la « Justice d'Othon » de Dieric Bouts (Bruxelles, MRBA) était en grande partie caché par une plante que l'on avait ajoutée au siècle dernier. Ces exemples montrent bien quel fut, jusque dans un passé récent, l'impact des convenances contemporaines sur la restauration d'œuvres anciennes. Mais en va-t-il autrement aujourd'hui ?

Didier MARTENS

Ont collaboré à ce volume :

- Philippe BRUNEAU, Professeur à l'Université de Paris IV
U.F.R. d'Art et d'Archéologie
rue Michelet 3
F-75006 Paris
- Manuel COUVREUR, Chercheur qualifié au Fonds National de la
Recherche Scientifique (U.L.B.)
- Nicole GESCHÉ-KONING, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie
de l'U.L.B.
rue de Savoie 42
1060 Bruxelles
- Lydie HADERMANN-MISGUICH, Professeur à l'U.L.B.
- Anne-Françoise PENDERS, Licenciée en Histoire de l'Art de l'U.L.B.
avenue des Pins 12
4121 Neupré
- Catheline PÉRIER-D'IETEREN, Professeur à l'U.L.B.
- Catherine STEFFENS, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie de
l'U.L.B.
rue de la Longue Haie 16
1050 Bruxelles
- Victor I. STOICHITA, Professeur ordinaire à l'Université de Fribourg
(Suisse)
Séminaire d'Histoire de l'Art
CH-1700 Fribourg
- Ernst VAN DE WETERING, Professeur à l'Université d'Amsterdam

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.