

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1993.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1993_000_15_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/>



XV
1993

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*. □ Didier MARTENS, *secrétaire de rédaction adjoint*. □ Véro-
nique BÜCKEN □ Alain DIERKENS □ Cécile EVERS □ Marc GROENEN
□ Paul HADERMANN □ Lydie HADERMANN-MISGUICH □ Cathy
LECLERCQ □ Georges RAEPSAET, *membres*.

Le présent volume a été réalisé avec le soutien de la Fondation Universitaire, de la Communauté française et du Ministère de la Culture et des Affaires sociales. Service du Patrimoine culturel — Ministère de la Culture et des Affaires sociales.

ISSN 0771-2723

ISBN 2-9600015-2-4

Les articles des AHAA sont mentionnés dans le répertoire bibliographique BHA (Bibliographie d'Histoire de l'Art).

ALBERT P. ALBANO
Métier perdu, mauvaises matières?
De la prétendue fragilité des œuvres d'art contemporain
p. 7-24

JEAN-CLAUDE PINSON
L'art du XX^e siècle et le symbole
p. 25-38

CATHELINÉ PÉRIER-D'ETEREN
L'auteur du diptyque de la *Descente de Croix de Grenade*
attribué à Memling serait-il espagnol?
p. 39-64

DIDIER MARTENS
Bruxelles ou Cologne? Le «cas» des volets de Litoměřice
p. 65-96

THIERRY LENAIN
La vision sculpturale de Roland Monteyne
p. 97-109

ANNICK GODFRIND-BORN
Note sur la Vierge à l'Enfant au trône attribuée à Memling,
une œuvre autographe de jeunesse
p. 111-122

Chronique archéologique du Service des fouilles
p. 123-131

Chronique de la Section
p. 133-172

MÉTIER PERDU, MAUVAISES MATIÈRES? DE LA PRÉTENDUE FRAGILITÉ DES ŒUVRES D'ART CONTEMPORAIN

ALBERT ALBANO*

James Northcoate, élève et biographe de Joshua Reynolds, rapporte que l'inimitable Samuel Johnson fit un jour à son ami Reynolds cette déclaration teintée d'angoisse : « Cela m'a souvent peiné, cher Monsieur, de voir que toute l'attention de l'esprit que requiert la science de la peinture vienne se déposer sur des matériaux si périssables »¹. En dépit de la conviction dont est empreinte cette exclamation et des nombreuses autres déclarations sur l'art dispersées dans l'œuvre de Johnson, il apparaît que ce dernier ne s'y entendait absolument pas sur les beautés de la peinture – c'est ce que nous en dit Sir John Hawkins, autre contemporain – et que ses affirmations péremptoires à l'encontre de la profession de peintre provenaient de la jalousie qu'il nourrissait à l'égard de la prospérité matérielle de ses représentants les plus fortunés² (fig. 1). Voilà qui semble bien proche de l'esprit qui règne à notre époque. Malgré les deux bons siècles qui nous séparent de cette remarque adressée sans aucune cérémonie à Sir Joshua, nous reconnaissons, dans le contenu et le ton, ce ressentiment et ces conceptions erronées, ces invectives mal informées à l'encontre de l'imprudence apparente des méthodes mises en œuvre dans la fabrication des peintures contemporaines, ainsi que l'inquiétude superflue que suscite une disparition que l'on suppose prématurée.

* Traduit de l'anglais par Philippe De Brabanter (U.L.B.).

¹ NORTHCOATE, James, ESQ, R. A. (1819), *The Life of Sir Joshua Reynolds*, 2^e éd. revue (Londres : Henry Colburn), p. 237.

² *Ibid.* : 236-37.



Fig. 1.
*A Connoisseur Admiring
 a Dark Night Peice,*
 Angleterre 1771.

N'est-ce pas cette même certitude arrogante que nous retrouvons, quoique avec moins d'élégance littéraire, dans la prédiction selon laquelle, « si l'on veut encore avoir un Anselm Kiefer dans 25 ans, il faut l'acheter et le placer horizontalement sous verre. Vous aurez le dernier exemplaire restant. L'œuvre d'un artiste de grande valeur et de grand intérêt n'a jamais auparavant été aussi auto-destructrice »³? On peut facilement s'imaginer que, s'il avait entendu ceci, Sir Joshua se serait sans doute senti offensé que son art bénéficie de moins d'égards que celui de Kiefer. Ce sont justement les similitudes que présentent ces deux jugements mal informés qui nous intéressent ici. Ils font montre de la même myopie en ce qu'ils expriment une vision étriquée du moment présent, isolée d'une perspective historique plus large, plus globale, vision tronquée que partagent de nos jours nombre de collectionneurs, négociants, historiens et restaurateurs.

³ WYER, E. Bingo, « Flaky Art », *New York Magazine*, 25/01/88, p. 48.

L'attitude qui sous-tend ces opinions erronées consiste en une critique des matériaux et des méthodes qui ont été essentiels à la création de grandes peintures. Elle s'appuie sur l'inconfort qu'on éprouve devant l'inhabituel, du moins avant que ce que l'on perçoit comme tel ne devienne, ainsi que cela a souvent été le cas, monnaie courante. La critique de l'original et du neuf est liée non seulement à la méfiance que suscitent les matériaux et les recherches techniques qui accompagnent la fabrication d'une bonne part de la nouvelle peinture, mais aussi à la remise en question essentielle de l'attitude même qui autorise et encourage les procédés nécessaires à la réalisation d'œuvres picturales. L'idée a été répandue que ces matériaux et techniques ont provoqué une détérioration précoce, en particulier des œuvres contemporaines⁴, conviction qui a nourri une réaction excessive face aux altérations réelles ou présumées et, indirectement, a favorisé le développement de techniques de restauration radicales (fig. 2).

Cette myopie historique résulte selon moi du fossé qui s'est creusé entre d'une part les préjugés que nourrissent certains individus fort influents sur la nature de ce qu'est ou devrait être une peinture et d'autre part leur compréhension limitée de sa composition matérielle fondamentale. C'est cette ignorance de la nature des composants matériels, de leur interaction et des manipulations qu'en fait l'artiste qui les empêche de se rendre compte qu'inévitablement l'œuvre doit à la longue subir une évolution et des modifications physiques et esthétiques.

Si nous acceptons que l'état matériel d'une peinture n'est pas immuable, comme le confirmerait déjà un examen superficiel de la question, nous pouvons dès lors nous demander à quoi ressemblaient au départ les œuvres de tous les vieux maîtres que nous révérons aujourd'hui avec tant de dévotion. On pourrait ensuite s'interroger sur l'aspect que prendra l'art contemporain dans les siècles à venir. Ce que cherche à montrer ce petit exercice mental, c'est que toute peinture, voire toute œuvre d'art, ne cesse jamais d'évoluer à des degrés divers. Dès lors, toute interprétation esthétique équivaut, au mieux, à un jugement fondé sur l'état matériel d'une œuvre à l'époque déterminée où le spectateur la voit. Heureusement pour nous, ce genre d'observations a parfois été consigné, et fournit à l'histoire un noyau d'informations riche en conjectures et spéculations concernant l'aspect original supposé de l'œuvre pour le spectateur. Voilà qui peut non seulement nous en apprendre beaucoup sur les goûts et l'esthétique de l'époque, mais également nous éclairer de manière fascinante sur l'importance accordée aux interprétations des changements présumés ou réels qu'un objet a subis au cours du temps.

Ainsi, en 1854, Delacroix observe dans son journal que « nous croyons, en copiant ces Titien, ces Rembrandt, faire les ombres et les clairs dans le rap-

⁴ Voir, par exemple: MCCORMICK, Peter R., « Modern Paintings Tax Conservators », *The New York Times*, 29/08/82, p. 18-19; CARRINGTON, Jim, « Why Modern Art May Never Become Old Masterpieces », *The Wall Street Journal*, 14/01/85, p. 1; BARNETT, Catherine, « The Trouble With Modern Art », *Art & Antiques*, octobre 1987, p. 109-117; WYER, *op. cit.*, p. 42-48.



MODERN MASTERPIECES ARE CRUMBLING

BY E. BINGO WYER

YOU MIGHT AS WELL GET one thing straight," Mark Rothko told an interviewer 30 years ago. "I'm not an abstractionist. . . . I'm interested in expressing basic human emotions—tragedy, ecstasy, doom, and so on. . . . The people who weep before my pictures are having the same religious experience I had when I painted them."

Perhaps. But others are weeping over the way those pictures have disintegrated. The light in many of Rothko's works—almost incandescent when they were painted—is dimming quickly; in others, the glow has been snuffed out entirely. By the end of the sixties, the artist's mural series painted for Harvard University in 1961 had developed whitish streaks and faded. The effect he had created could not be retrieved.

New materials and wildly original methods are the hallmarks of twentieth-century art. Rothko's particular approach was to refine his thin paint film to a unique translucence. But now, only

decades later, his paint surfaces have become so lean that they're like the strokes found in charcoal drawings—extremely delicate and prone to powder easily. "He didn't really follow the rules. In fact, he jettisoned them to get the effect he wanted," says Dana Cranmer, former conservator for—and now consultant to—the Rothko Foundation.

In the fifties, Rothko extended his experimentation by adding unbound powdered colors and whole eggs to his paint formula. And he continued to dilute his paint film with solvent until the very thing that holds the paint mixture together virtually disappeared, leaving the color particles barely fastened to the canvas. "To achieve the effect he wanted, Rothko was willing to sacrifice longevity," Cranmer says. "I'm not sure if he was conscious of how dramatic the result was going to be."

Do collectors who pay hundreds of thousands of dollars for works by post-World War II artists know about the meltdown of many of these paintings? Some pieces haven't even made it

through two generations. "I've not seen anything quite like this," says one New York conservator who works with several significant corporate collections. "I've been at it for 25 years, and now the floodgates have really opened." Works by Hans Hofmann, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Morris Louis, Franz Kline, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Frank Stella, Andy Warhol, and other big names are brought in to be treated by conservators with some frequency.

"In their later years, many artists are witnessing the effects of their spontaneity," says Denise Domergue, who trained at the Museum of Modern Art and now has her own conservation practice. "They watch their earlier work crack, cleave, and in some cases just fall apart. The changes in some works are quite drastic."

And some paintings are simply not salvageable. Conservator Rick Strilky describes an Alfred Leslie work brought to him by a collector. "It was just like a volcano. The pieces were falling off like cra-

42 NEW YORK/JANUARY 25, 1988

Fig. 2. «Flaky Art: Modern Masterpieces Are Crumbling», par E. Bingo Wyer. Copyright (C) 1988. K – III Magazine Corporation. Tous droits réservés. Reproduit avec l'autorisation de *New York Magazine*.

port où le maître les avait tenus ; nous reproduisons pieusement l'ouvrage ou plutôt l'injure du temps. Ces grands hommes seraient bien douloureusement surpris en retrouvant des croûtes enfumées, au lieu de leurs ouvrages, comme ils les ont faits»⁵. Pourtant, dans le souci de découvrir les procédés qui produiraient ces croûtes noircies par la fumée, particulièrement celles des Vénitiens, Reynolds a, comme le rapporte Edmond Malone, son premier biographe, littéralement détruit certaines œuvres anciennes de valeur en «... grattant plusieurs couches de couleur afin d'étudier la peinture et d'en vérifier l'authenticité»⁶. Ces «expériences» furent réalisées un peu moins d'un siècle avant l'observation pleine de regret de ce que Delacroix croyait être les dommages du temps sur les tableaux exécutés selon la technique vénitienne.

Il est manifeste que quelques artistes, dont Reynolds, considéraient que les qualités visuelles qu'on attribuait à certains matériaux et techniques méritaient pleinement d'être explorées et imitées quelle que fût l'ampleur des détériorations qu'elles avaient déjà subies. C'est une idée que Reynolds poursuit avec une détermination digne d'un médecin légiste. Il existe d'ailleurs quantité de jugements de ce genre, provocateurs et de prime abord séduisants, prononcés par des artistes et des hommes de lettres à propos de la détérioration et de l'évolution réelles ou présumées de l'œuvre peinte tant de leurs prédécesseurs que de leurs contemporains.

Un examen même rapide de ce domaine souvent négligé de l'histoire de l'art révèle certaines tendances générales, dont la principale composante a une signification particulière aujourd'hui. Il s'agit selon moi, dans leur chef comme dans le nôtre, d'une même réticence ou incapacité à placer dans une perspective historique des présomptions concernant l'état de conservation perçu par rapport à l'intention et l'impact d'une œuvre d'art contemporaine. Des professionnels de la conservation-restauration ont soutenu, quand ils ne les ont pas fait naître, certaines de ces conceptions fausses relatives à des détériorations et à leur impact sur la valeur de l'œuvre d'art, comme l'illustre la citation suivante, choisie parmi tant d'autres : «Il y a dans les tableaux de Pollock autant de problèmes que de capsules de bouteilles, de mégots de cigarettes et de pièces de monnaie»⁷. En fait, dans l'œuvre très vaste de Jackson Pollock et parmi les 20 peintures sur lesquelles j'ai travaillé au Musée d'Art Moderne de New York, il y en a assez peu qui présentent de tels ajouts et, de toute façon, ceux-ci n'offrent pas le moindre problème de restauration. Ses tableaux sont généralement encore en très bon état, malgré le large éventail de matériaux et techniques mis en œuvre, à l'exception de la légère décoloration des surfaces exposées, due principalement à l'oxydation.

De nombreuses œuvres contemporaines subissent des transformations, les unes pertinentes quant à leur interprétation, les autres non. Toutes doivent pour-

⁵ *Journal de Eugène Delacroix*, t. II (1853-1856) (Librairie Plon, Paris), p. 221-2.

⁶ LESLIE, Charles Robert, R. A. (1865), *Life and Times of Sir Joshua Reynolds*, vol. I (Londres : John Murray), p. 139.

⁷ WYER, *op. cit.*, p. 43.

tant se comprendre eu égard au contenu visuel et affectif que chaque artiste a voulu donner à ses peintures. Il se fait par exemple que les œuvres de certains contemporains de Pollock se sont altérées par suite de l'usage abondant qui avait été fait de peinture à l'huile industrielle et d'émail destiné à l'usage domestique, qu'il était très facile de se procurer en grande quantité après la seconde guerre mondiale. Franz Kline et Willem de Kooning en particulier employèrent de l'émail à usage domestique parce qu'il était peu coûteux et largement disponible dans de nombreux coloris⁸. Comme le matériau était de qualité variable vu l'instabilité des normes de production, l'utilisation de cette peinture industrielle a eu des conséquences que les artistes n'avaient pas prévues au départ. Ainsi, les blancs employés par Kline ont jauni dans de nombreux tableaux des années 50, et il en fut de même dans certaines des compositions en noir et blanc que de Kooning peignit à la fin des années quarante. Chez Kline, les noirs présentent souvent une différenciation substantielle mais involontaire dans les transitions opacité-brillance, due à la pénétration du médium et à un séchage inégal. Kline était conscient de ces deux problèmes. Du jaunissement des blancs, il dit à l'éminent critique David Sylvester, que «l'on veut que le blanc reste éternellement blanc. Peu m'importe à moi que ce soit le cas ou non. Comparé au noir, c'est encore bien du blanc»⁹. En ce qui concerne la modification et l'irrégularité des rapports opacité-brillance, il déclara que «il fallait les laisser tels quels, car il ne serait pas logique de les changer pour des raisons purement techniques... Ce sont les émotions suscitées qui comptent, pas les considérations intellectuelles *a posteriori*»¹⁰ (fig. 3).

Il existe de nombreuses illustrations cuisantes de l'opposition entre, d'une part, la perception d'une altération et de la signification qu'elle prend dans l'ensemble de la peinture contemporaine et, d'autre part, la manière dont l'artiste a reconnu et accepté cette modification. La plus frappante nous est certainement fournie par Anselm Kiefer : lorsque, en 1985, je m'entretins avec lui pour le compte du Philadelphia Museum of Art, il me déclara qu'à ses yeux l'altération faisait partie intégrante du processus, et qu'elle ne modifiait pas essentiellement la signification de l'œuvre : «Si quelque chose se soulevait ou se détachait, on pourrait simplement le recoller.» Kiefer envisage le changement comme un processus naturel inévitable et qui a sa valeur en tant que partie d'une œuvre d'art : «Ce n'est pas la manière exacte dont je fais de l'art qui importe, c'est ce que j'essaie de faire»¹¹ (fig. 4).

Les surfaces fragiles des compositions minimalistes des années soixante-dix présentent un tout autre problème. Ad Reinhardt peut être considéré comme le précurseur d'une grande partie des œuvres exécutées au cours de cette période. Initialement associé à bon nombre d'expressionnistes abstraits de l'après-guerre,

⁸ HESS, Thomas B. (1959), *Willem de Kooning* (New York : George Braziller, Inc.), p. 116.

⁹ SYLVESTER, D. (1963) «Franz Kline 1910-1962 : an Interview with David Sylvester», *Living Arts*, 1, p. 3.

¹⁰ GOODNOUGH, R. (1952), «Kline Paints a Picture», *Art News*, 51 (8), p. 38-39.

¹¹ KIEFER, Anselm : entrevue avec l'auteur. Buchen, Allemagne, 05/10/85.

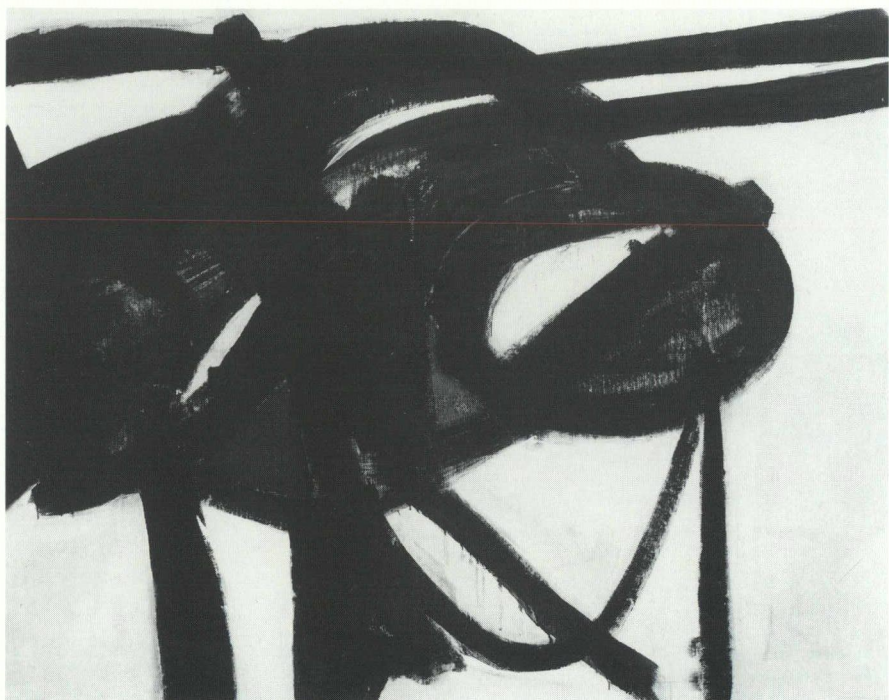


Fig. 3. Kline, Franz. *Chief*. (1950) Huile sur toile, 148,3 × 186,7 cm. Musée d'Art Moderne, New York. Don de M. et M^{me} David M. Solinger. (Photo du Musée)

Reinhardt finit par rejeter leur peinture gestuelle au profit d'un style personnel d'abstraction géométrique qui mettait l'accent sur les variations monochromatiques de la tonalité presque sans la moindre distinction de valeur — tendance qui aboutit, en 1953, à ses tableaux « entièrement noirs » (*Black paintings*). Ces peintures, qu'il réduisit ensuite exclusivement à des carrés de 1,53 m de côté (format dans lequel il continua à peindre jusqu'à la fin de sa vie en 1967) étaient exécutées sur de la toile de lin belge marouflée, avec de la peinture à l'huile Mars Black Bocour broyée à la main, l'huile de lin étant enlevée à la térébenthine¹². La couleur était ainsi diluée jusqu'à ce qu'il fût difficile de distinguer la moindre touche du pinceau. Reinhardt décrivit ces tableaux tardifs : « couleurs (incolores) sans contrastes, les effets de facture atténués à coup de brosse, une surface matte, plate, peinte à main levée (sans brillance, sans texture, non-linéaire, sans contours marqués ni flous) »¹³ (fig. 5). La proportion de liant par rapport au pigment est tellement réduite que le film

¹² ROSE, Barbara (ed.) (1975), *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt* (New York: The Viking Press), p. 77

¹³ *Ibid.*, p. 82.

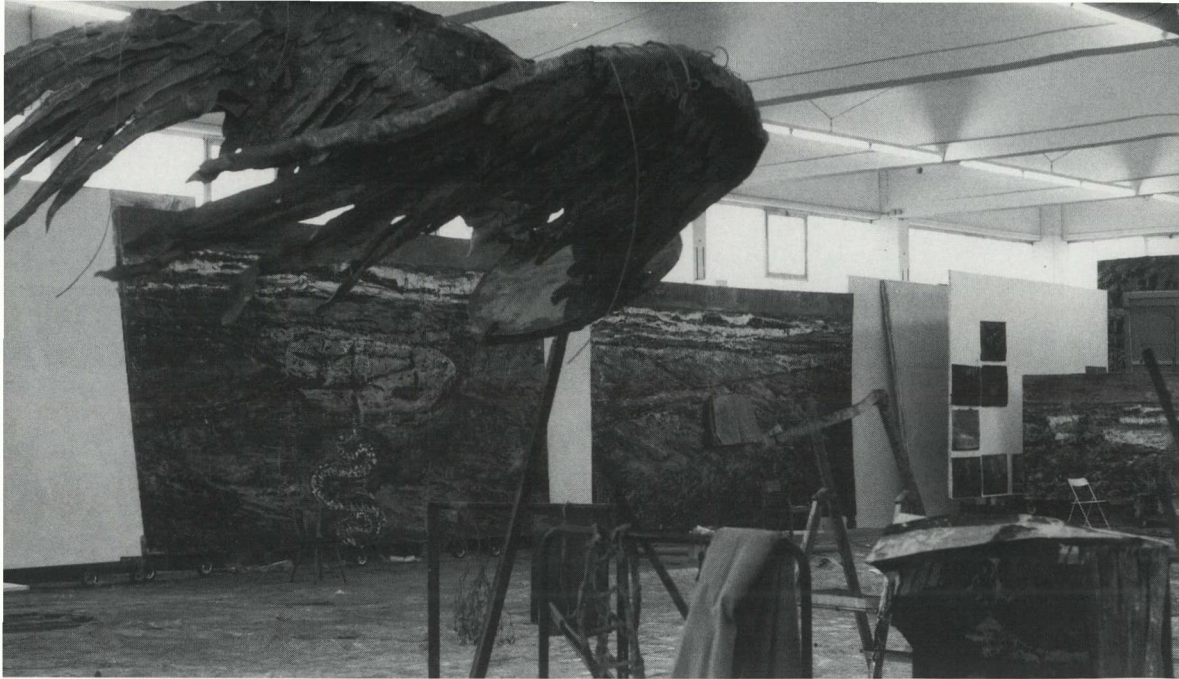


Fig. 4. Atelier d'Anselm Kiefer. Buchen, Allemagne, 05/10/85.

pictural est excessivement sensible au moindre frottement, à la moindre abrasion. La peinture matte se sature très facilement et paraît plus sombre aux endroits où on l'a touchée par inadvertance, à cause des marques grasses laissées par les doigts et les mains.

Dans les peintures de Reinhardt, les moindres altérations de la surface picturale sont particulièrement importantes, et il est à peu près impossible de les corriger sans repeint majeur. Reinhardt avait l'habitude de restaurer ses propres tableaux et était bien conscient que leur fragilité nécessiterait probablement de telles opérations. Il écrivit en 1960 que « la peinture quitte l'atelier en tant que pur objet d'art, abstrait, non-objectif, et y revient avec les empreintes de l'expérience quotidienne, tantôt "surréalistes", tantôt "expressionnistes" (taches "accidentelles", mutilations, traces de doigts, événements fortuits, éraflures) pour y être repeinte, restaurée, et devenir un nouveau tableau exécuté de la même manière (ce qui nie la négation de l'art), encore et encore, jusqu'à ce qu'il soit à nouveau dans un état tout à fait "correct" »¹⁴. Ce travail, il se le réservait à lui-même, et il affirmait, en réfutant ainsi l'aspect apparemment dépersonnalisé des surfaces et de leur mode de fabrication : « Il n'y a que moi qui puisse faire ma peinture, et la restaurer aussi ». Quand, par défi, un journaliste lui suggéra de faire exécuter ses tableaux par quelqu'un d'autre, il répondit : « Personne d'autre ne peut les faire pour moi... Je ne crois absolument pas à l'idée de faire exécuter ma peinture par quelqu'un d'autre. Ce n'est pas vraiment le genre d'idée que j'ai en tête »¹⁵ (fig. 6).

¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

Les décisions et les gestes qui peuvent être nécessaires à la conservation ou à la restauration de tableaux dont la valeur esthétique dépend d'une impression visuelle extrêmement sensible à la moindre modification remettent souvent en question les paramètres éthiques régissant la tâche du conservateur-restaurateur. La conservation des peintures de Reinhardt illustre bien le défi que lance l'œuvre de beaucoup d'artistes de l'après-guerre et de la période contemporaine. Le dilemme éthique se pose de manière particulièrement aiguë lorsque la surface peinte est endommagée ou modifiée de façon inacceptable, à tel point qu'il faille envisager la nécessité d'une restauration à grande échelle en vue de rendre à l'œuvre un aspect qui corresponde à l'intention de l'auteur. C'est un problème qui se complique encore dans le cas de l'œuvre d'artistes disparus, et qui soulève aussi la question de savoir si, oui ou non, les modifications consécutives à une restauration sont plus graves que celles qu'entraîne le vieillissement naturel. Les voies empruntées jusqu'à présent pour résoudre ce dilemme se sont toutes révélées insuffisantes, et il y a fort à parier qu'il restera sans solution pour un petit temps encore.

Le repeint à grande échelle, qui est l'une des méthodes de restauration appliquées aux œuvres contemporaines ayant connu des changements d'état ou d'aspect inacceptables, a été bien plus souvent utilisé que ne seraient prêts à le reconnaître ceux qui ont effectivement eu recours à ce procédé. Contentons-nous d'en citer quelques-uns : Ellsworth Kelly, Brice Marden, Frank Stella, Yves Klein, Ad Reinhardt. Dans ces exemples, les dégâts jugés sévères subis par un tableau, voire seulement par sa surface picturale, ont pu motiver des retouches allant bien au-delà des paramètres éthiques définis par les organisations professionnelles de restauration. Les normes régissant la pratique professionnelle identifient la plupart des domaines d'application de la restauration et s'efforcent de fournir une ligne de conduite au praticien consciencieux. Ainsi, la seconde partie des 'Normes de la pratique' (*Standards of Practice*) stipule (au paragraphe consacré aux limites de la réintégration esthétique) : « Pour compenser les pertes et les dégradations, le restaurateur est censé effectuer une restauration restreinte ou étendue en fonction d'un accord ferme conclu préalablement avec le propriétaire ou conservateur ainsi qu'avec l'artiste, s'il est encore en vie. Toutefois, la déontologie lui interdit de procéder à des retouches qui iraient jusqu'à modifier le caractère connu de l'original ». Ce code en appelle de surcroît à un principe de réversibilité qui veut que les restaurateurs évitent d'utiliser des matériaux impossibles à éliminer sans menacer l'intégrité future de l'objet ou de recourir à des techniques dont les effets ne pourraient être annulés si le souhait s'en faisait sentir¹⁶.

Dans maint cas de détérioration, il est légitime de faire appel aux artistes afin qu'ils participent à la restauration de leur propre œuvre. Cette pratique a cependant posé des problèmes à certains restaurateurs et conservateurs, principalement parce qu'ils s'inquiétaient de ce que l'artiste pourrait avoir tendance

¹⁶ « Code of Ethics & Standards of Practice » (1991), in *Directory, The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works* (Washington, D. C. : A.I.C.), p. 22.

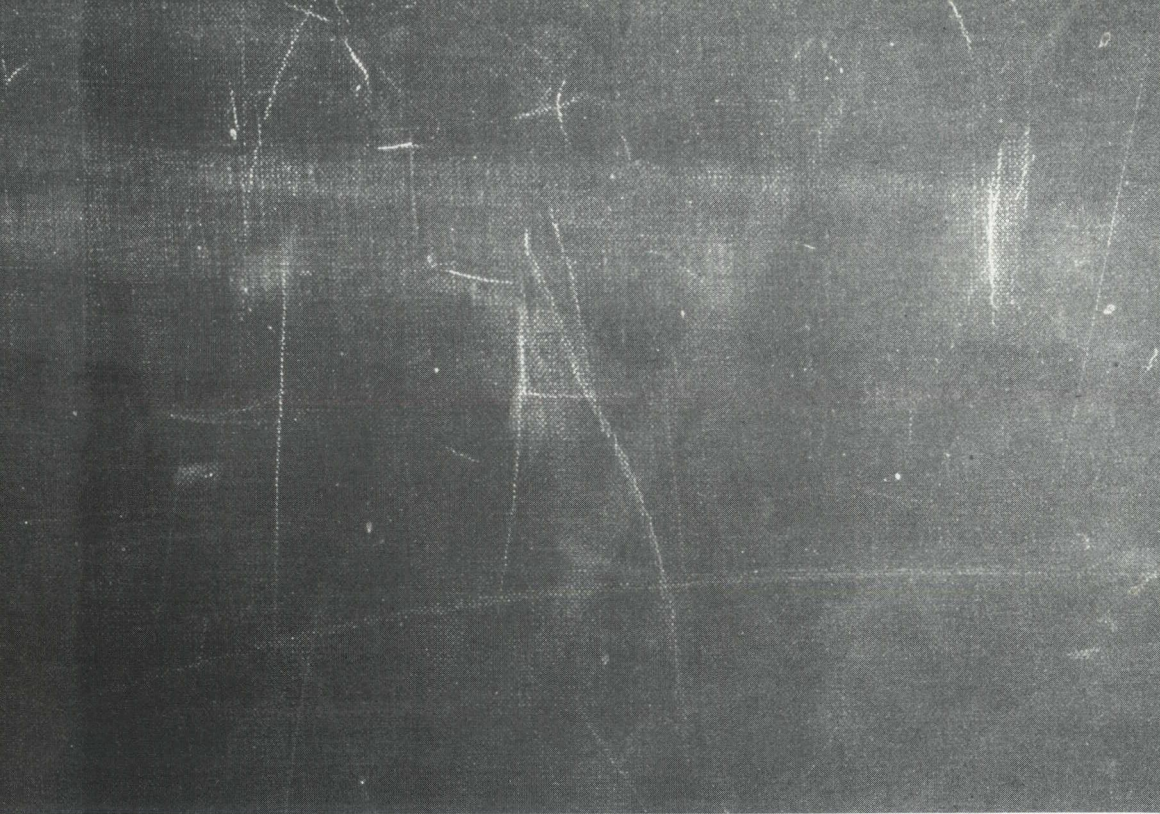


Fig. 5. Détérioration de la surface picturale du tableau *Number 87* d'Ad Reinhardt.

à remanier son travail original. C'est pourtant là une difficulté qui peut en général être contournée si, au préalable, les deux parties s'entendent et s'accordent mutuellement sur une ligne de conduite, si elles discutent en profondeur de leurs attentes respectives et si elles utilisent les techniques et matériaux qui conviennent à l'entreprise (fig. 7). J'ai collaboré avec des peintres tels que Jonathan Borofsky et David Novros sur un certain nombre de projets dans le cadre desquels l'artiste a travaillé selon les conditions décrites ci-dessus. Ces efforts ont toujours été couronnés de succès. Ainsi, David Novros a restauré lui-même, avec des résultats généralement excellents, ses œuvres des années soixante qui avaient subi certaines altérations ou modifications. J'ai également pu observer Jasper Johns traiter, avec beaucoup d'habileté et de précision, les dégâts qu'un vandale avait infligés à une de ses récentes peintures à l'encaustique lors d'une exposition. Il le fit avec une assurance et une libéralité technique qui, bien entendu, outrepassaient les limites déontologiques s'appliquant au conservateur-restaurateur professionnel.

Envisageons maintenant les autres options. Quelles que soient les libertés que pourrait prendre l'artiste, l'œuvre restera bel et bien sa propre création. Voilà une constatation essentielle qui, je crois, devrait primer sur toute autre considération. La pire situation, et il n'est pas rare qu'elle se produise, serait d'en arriver à une œuvre d'art restaurée à l'excès de sorte qu'elle serait, dans

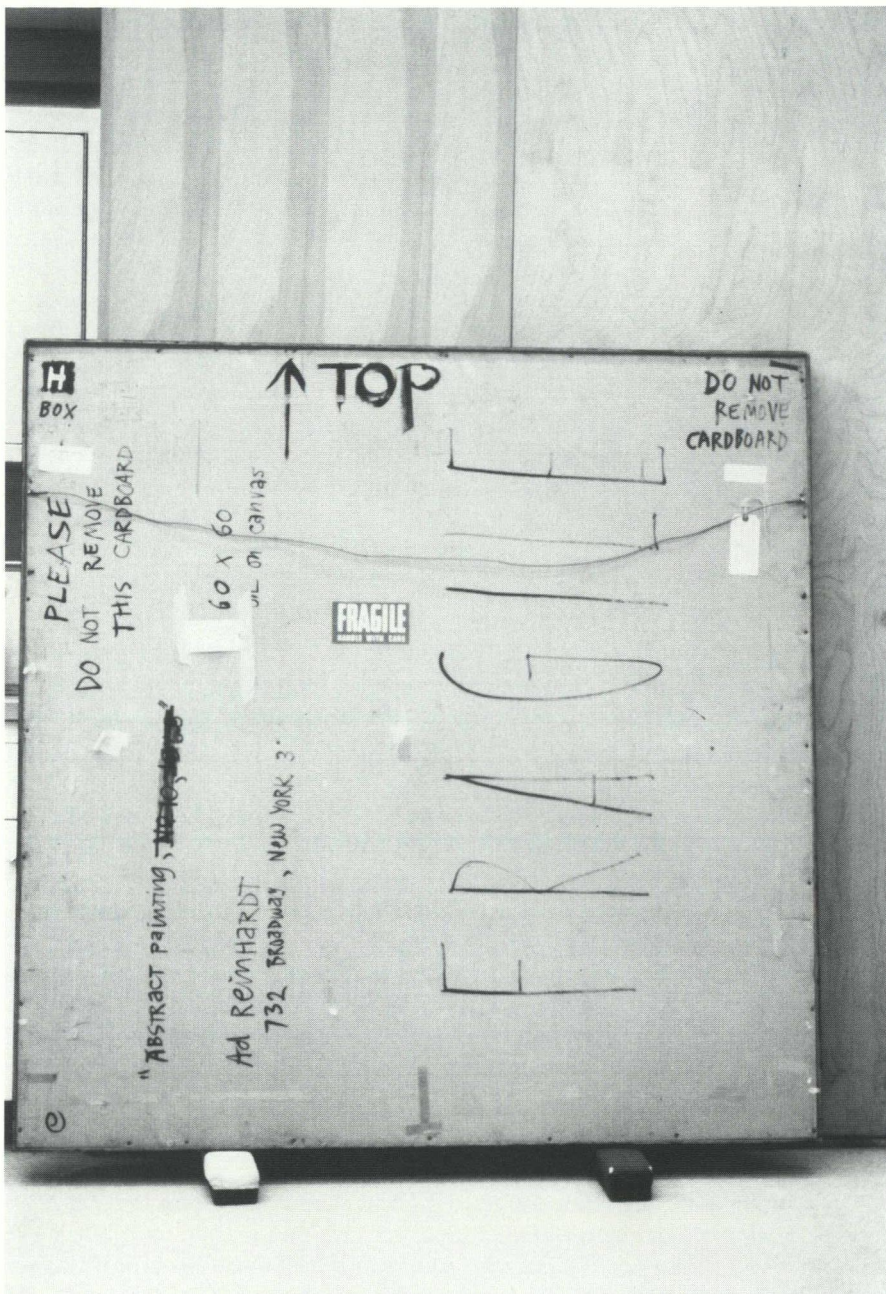


Fig. 6. Instructions pour la manipulation et avertissements d'Ad Reinhardt au revers de son *Abstract Painting* (vers 1960).

une large mesure, de la main d'un restaurateur. Que l'on pense par exemple à ce qui est arrivé récemment à *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III (Qui a peur du rouge, jaune et bleu III)*, une toile de Barnett Newman appartenant au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Dans ce cas, l'analyse chimique effectuée par un laboratoire néerlandais a conclu qu'après réparation de ce tableau sérieusement lacéré, le restaurateur, Daniel Goldreyer l'a enduit d'alkyd, une résine synthétique qui sert d'ordinaire en décoration intérieure pour peindre les moulures. Il l'aurait en outre appliquée à l'aide d'un rouleau à peinture. C'est ce qu'on peut lire dans le numéro du magazine *Time* du 6 janvier 1992¹⁷. Si l'information est exacte, voilà un outrage à l'intégrité d'une création artistique telle que la reflète sa facture. Une telle histoire ne laisse pas d'être profondément troublante. Il s'agit en tout cas d'un exemple flagrant de mépris de plusieurs critères éthiques primordiaux, et notamment du principe de réversibilité : il serait en effet quasi impossible d'ôter cette couche de peinture alkyde sans attenter à ce qui reste de l'original. Et, selon moi, bien plus grave encore est le fait que l'intégrité de l'œuvre d'art en tant que création unique et propre à l'artiste a été sérieusement compromise, si pas complètement perdue. Ceux qui n'estiment pas que ce procédé de restauration est répréhensible ne peuvent non plus souscrire à une définition de l'œuvre d'art fondée sur l'intégrité morale associée à un objet authentique propre à un individu particulier.

Lorsque, dans une entrevue de 1966 qui devait s'avérer prophétique, Tom Hess demanda à Barnett Newman quels étaient ses sentiments quand ses œuvres le quittaient, il répondit : « Je pense qu'on fait son travail et que quand il nous quitte, on perd une bonne partie du contrôle. Les lois [en vigueur aux États-Unis] permettent à un homme d'acheter vos œuvres pour les détruire. Il a tous les droits de propriété et il peut choisir une de vos peintures et payer quelqu'un, pour que, par exemple, il repeigne en noir une peinture jaune, et vous ne pourriez rien y faire »¹⁸.

La décision qui autorise à ressusciter de manière aussi douteuse une œuvre d'art gravement endommagée résulte des pressions qu'exerce la valeur marchande de l'œuvre tant qu'elle reste en circulation sur le marché de l'art. On assiste ainsi à une polarisation de la distinction entre la préservation d'une œuvre d'art et la défense d'un investissement financier. La situation est bien plus triste encore lorsqu'un repeint grossier est effectué sous l'égide d'une institution publique, car il s'agit alors d'un cas de tromperie délibérée. Sans doute ne dupette-t-elle plus entièrement la communauté artistique, mais il est certain qu'on continue à la refiler au public fréquentant les musées et les expositions.

Le critique d'art américain Robert Hughes raconte ainsi dans le *New York Review of Books* une anecdote amère concernant une grande toile bordeaux de Rothko qui s'était vendue pour un prix record. Selon Bill Rubin, un de ses propriétaires antérieurs, cette peinture n'avait pas seulement été restaurée, elle

¹⁷ « Murder of a Masterpiece », *Time*, 06/01/92, p. 64.

¹⁸ O'NEILL, John, P. (ed.) (1990), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* (New York: Alfred A. Knopf), p. 283.



Fig. 7. Jonathan Borofsky peignant un composant de substitution pour son *Self-Portrait at 2,719,997*.

avait aussi été largement repeinte. Près d'un mètre carré en avait été retouché dans un atelier que Hughes appelle « ce Forest Lawn¹⁹ coûteux pour expressionnistes abstraits vieillissants et meurtris, tenu par un restaurateur de Long Island »²⁰. L'intégrité douteuse de pareil compromis pictural ainsi que sa mise en vente, voilà qui devrait certainement encourager une politique de mise en garde de l'acheteur. Je soutiens toutefois qu'il serait ridiculement naïf de s'inquiéter de la duperie perpétrée envers la communauté artistique, mais il est bien plus préoccupant que ces peintures retouchées soient utilisées dans un but éducatif. En effet, la clarté de l'intention artistique de l'auteur, telle qu'on peut l'interpréter à partir du produit matériel de l'ensemble de sa contribution, est ainsi trompeusement obscurcie. Comme le disait Delacroix : « Beaucoup de gens s'imaginent avoir beaucoup fait pour les tableaux quand ils les ont fait restaurer ; ... chaque restauration prétendue est un outrage mille fois plus regrettable que celui du temps ; ce n'est pas un tableau restauré qu'on vous donne, mais un autre tableau, celui du misérable barbouilleur qui s'est substitué à l'auteur du tableau véritable qui disparaît sous les retouches »²¹.

Bien que ce jugement du restaurateur paraisse extrême, il ne l'est pas plus que la position qui prône des repeints majeurs.

Quel que soit le degré de légitimité d'un repeint, le tableau n'est plus une production de l'artiste lui-même, même si, comme dans le cas de Newman, c'est la veuve du peintre qui donne son accord à l'opération. L'impossibilité pratique qu'il y a à reproduire exactement les techniques propres à un artiste et les pièges qui peuvent ne pas être immédiatement apparents ne pourraient trouver d'illustration plus poignante que dans l'épisode qui suit.

L'Atelier d'Ingres, titre des mémoires d'Amaury-Duval qui fut l'élève d'Ingres pendant des années, nous raconte une anecdote caractéristique : Amaury-Duval copia un jour, pour le fils cadet de son illustre modèle, le portrait qu'Ingres avait fait de Monsieur Bertin. La copie, nous sommes heureux de le constater, était brillante, car Ingres lui-même la jugea et déclara qu'il la signerait volontiers. Pourtant, plus loin dans le journal, nous entendons à nouveau parler de cette imitation impeccable lorsque son auteur la revit après plusieurs années. Elle avait hélas, à son grand désappointement, foncé différemment de l'original. Pour s'excuser, Amaury-Duval avança une explication aussi rationnelle que convaincante : lorsqu'il se mit à exécuter sa copie, des changements de couleur à l'arrière-plan de l'original avaient déjà commencé à se produire. Par conséquent, Amaury-Duval copiait un tableau déjà altéré et qui

¹⁹ (NDT) Allusion à quatre cimetières du sud de la Californie, dont l'atmosphère est plus proche de celle d'un parc que d'un cimetière ordinaire. Hubert Eaton, créateur de ces « Memorial Parks », tenait à leur donner une dimension ouvertement culturelle, et c'est pourquoi, par exemple, plus de mille tableaux sont exposés au Glendale Park, le plus ancien de ces cimetières un peu particuliers.

²⁰ HUGHES, Robert, « On Art and Money », *The New York Review of Books* 21 (19), 06/12/84, p. 24.

²¹ *Journal d'Eugène Delacroix*, t. II (1853-1856), p. 222-23.

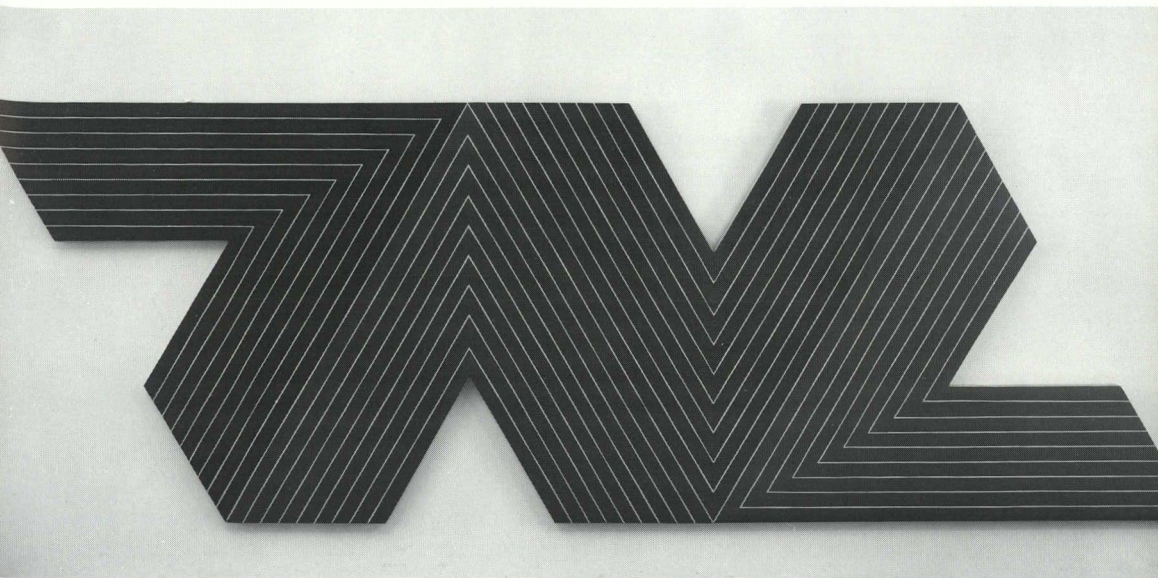
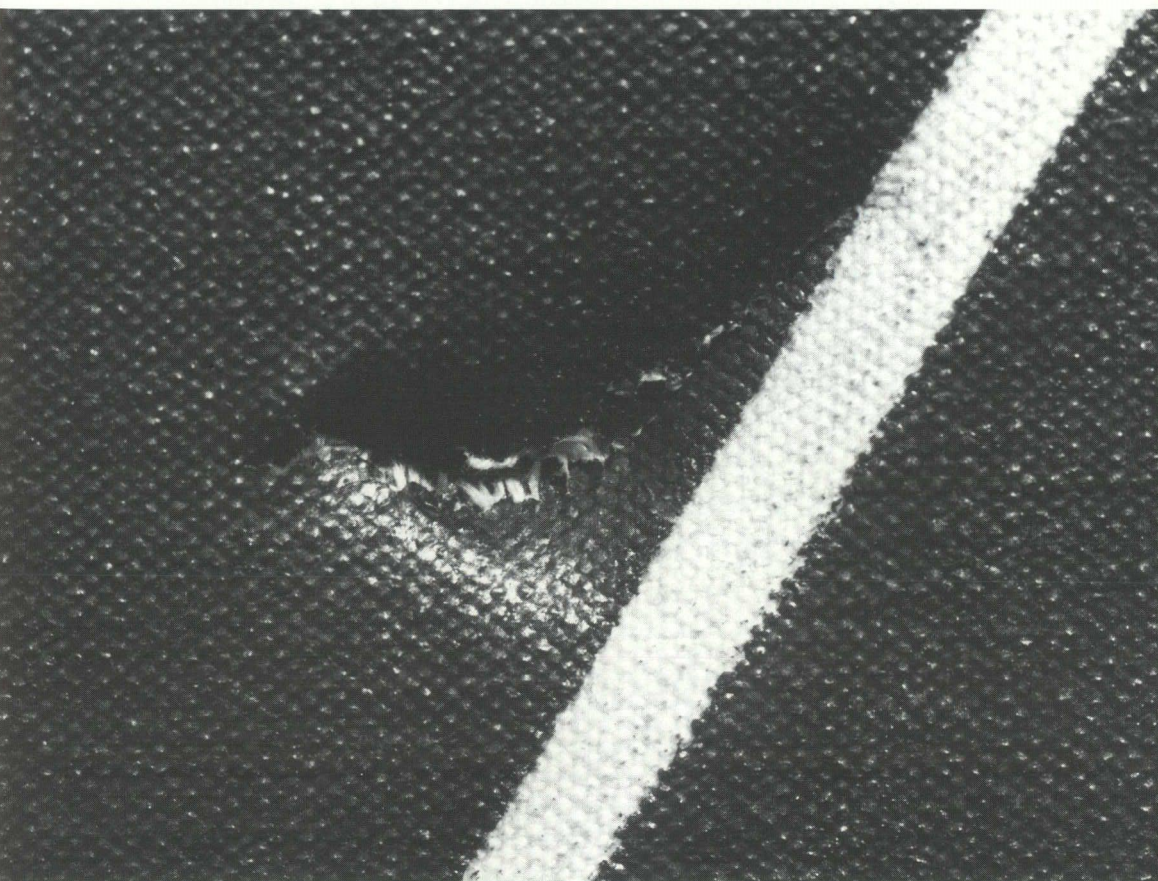


Fig. 8. Stella, Frank. *Empress of India*. (1965). Poudre métallique dans une émulsion polymère sur toile, 195,6 × 548,8 cm. Musée d'Art Moderne, New York. Don de S. I. Newhouse, Jr.

Fig. 9. Déchirure à proximité d'une bande métallique de *Empress of India*.



continuait à évoluer, et c'est pourquoi il utilisa pour sa toile des couleurs différentes, qui ensuite se modifièrent plus encore que celles dont avait usé Ingres²². L'explication mise à part, voilà un récit qui illustre une constatation irréfutable et essentielle à notre propos. Il est matériellement impossible d'utiliser deux fois exactement les mêmes combinaisons de couleurs, que la tentative en soit faite par l'artiste-même, un copiste résolu ou un restaurateur présomptueux.

La peinture moderne et contemporaine ne requiert pas de restaurations d'une telle envergure. Des dégradations apparemment irrémédiables devraient et peuvent d'ailleurs souvent être corrigées, et de nombreux restaurateurs expérimentés, compétents et créatifs sont capables d'intégrer la partie restaurée dans la surface picturale originale de manière fort discrète. Ce sont là des opérations pratiquées régulièrement et avec bonheur par nombre de professionnels de la restauration sans qu'il leur faille recourir à des repeints grossiers. Aussi, les restaurateurs ne devraient pas prendre de décisions seuls ; il faudrait qu'ils tirent parti de la compétence des professionnels tant de la conservation que de la restauration pour s'assurer qu'ils choisissent la démarche la plus indiquée et la plus responsable. Après que *Empress of India* (*L'Impératrice d'Inde*), une œuvre de Frank Stella exécutée en 1965 (fig. 8), fut lacérée au Musée d'Art Moderne de New York, d'accusés suggérèrent de repeindre entièrement la bande de peinture métallique où apparaissait la déchirure. À l'occasion d'une conversation, Stella me confia : « Contentez-vous d'y fondre [la retouche] aussi bien que possible »²³. Si le repeint avait été autorisé, toute tentative pour retrouver la même couleur métallique en mouchetures n'aurait pu être que provisoire et la retouche aurait peu à peu foncé différemment de la couleur originale qui s'oxydait déjà, de sorte que la bande repeinte aurait fini par détonner par rapport à toutes les autres (fig. 9). La leçon est claire : mieux vaut laisser à l'auteur travaillant en étroite collaboration avec le restaurateur, plutôt qu'à celui-ci seul, le soin de rétablir des surfaces fort abîmées qui nécessitent une restauration débordant largement sur les parties non-dégradées. Et si l'ampleur des dégâts est jugée telle que toute restauration compromettrait l'intégrité de l'original, peut-être alors est-il temps d'accepter que l'œuvre ne puisse plus exister en tant que représentation fidèle du travail de l'artiste.

Cela fait plusieurs années qu'à l'occasion de divers forums²⁴, je suggère, quelles qu'en soient les conséquences économiques, que la communauté artis-

²² GILSON, Etienne (1957), *Painting and Reality*, Bollingen Series IIIV.4 (New York : Pantheon Books), p. 67.

²³ STELLA, Frank : conversation téléphonique avec l'auteur. New York, octobre 1984.

²⁴ Voir, par exemple : ALBANO, Albert, « Interpreting the Artist's Intent » (exposé présenté à la 75^e Assemblée annuelle de la College Art Association, dans le cadre de la tribune consacrée à « Impermanence: What are the Problems? Are there any Solutions? », Boston, 12/02/87); ALBANO, A. (1988), « Art in Transition », *American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works Preprints* (Washington, D. C. : A.I.C.), p. 195-204; ALBANO, A., « The Art, the Exhibition or Both » (exposé présenté à la 79^e Assemblée annuelle de la College Art Association, dans le cadre de la tribune consacrée au thème : « Conservation and Artistic Intent », Washington, D. C., 22/02/91); ALBANO, A. (1991), in *Conservation and Contemporary Art, Summary of a Workshop*, vol. 4. (Los Angeles : FREDERICK R. Weisman Art Foundation).

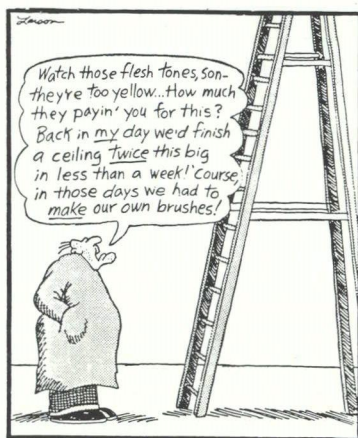
tique débâte ouvertement de ce que nous devrions ou pourrions faire dans les limites de la déontologie lorsqu'une œuvre d'art ne peut être rendue à un état suffisamment proche de l'original par le restaurateur, l'auteur, voire les deux, sans sérieusement transgresser les règles généralement admises en matière de restauration, ou lorsque les modifications qu'entraîneraient les procédés de restauration seraient moins acceptables encore que celles qui résulteraient du vieillissement naturel. J'estime en outre que, tant que nous éludons le débat, un nombre croissant d'œuvres continueront à souffrir dans leur intégrité et à s'écarter de l'intention originale de leur auteur à mesure que leur impact véritable se verra obscurci par l'application de certains procédés de restauration excessifs. L'incapacité de reconnaître des œuvres qui ne sont pas entièrement de la main du maître posait moins de difficultés philosophiques à un Rubens, par exemple, qui fixait des prix différents selon qu'il s'agissait d'une toile intégralement de sa main ou d'une copie qu'il s'était contenté de retoucher. Il déclare d'ailleurs dans une lettre que les peintures retouchées sont «cotées à un prix bien inférieur»²⁵. La hiérarchie complexe selon laquelle Rubens évaluait l'authenticité de son œuvre semble bien plus honnête et philosophiquement moins contraignante que la nôtre.

Comme nous l'avons vu, l'évolution qu'a connue la fabrication des peintures, leur détérioration ultérieure et les modifications qui en ont résulté ont, au cours de l'histoire, suscité des réactions assez curieuses mais cohérentes. L'une d'elles a consisté à vouer un respect toujours croissant aux toiles des vieux maîtres, respect associé à une volonté de découvrir et comprendre, voire imiter, les techniques jugées responsables des effets visuels qui n'avaient pourtant cessé d'évoluer jusqu'au moment où l'on s'est penché sur le cas de l'œuvre. Cette vénération allait souvent de pair avec l'idée que ces techniques étaient d'une certaine manière meilleures que celles de l'époque en cours et que, par conséquent, l'art contemporain était voué à une destruction précoce (fig. 10). Ces conceptions erronées sont à l'origine d'un manque de tolérance, voire d'un refus des modifications inévitables de la surface picturale ou de l'état matériel des tableaux contemporains, même si, dans certains cas insignes, celles-ci sont négligeables. Les réactions immodérées qu'ont suscitées les détériorations ou modifications subies par certains types d'œuvres ont entraîné des abus, notamment des repeints grossiers. Je pense pourtant que ces réactions pourraient être atténuées par une meilleure compréhension des bonnes pratiques de restauration et par une plus grande familiarité avec les conséquences à long terme de ces méthodes ainsi qu'avec les matériaux et techniques utilisés. Ce savoir permettrait certainement de mieux prendre conscience de cette réalité malheureuse que représente le caractère finalement éphémère de certaines œuvres contemporaines. C'est bien ce que reconnaissait Robert Rauschenberg lorsqu'il déclara qu'«une profession fondée sur l'honnêteté et l'intégrité ne peut se laisser aller à cultiver un mythe de l'éternité»²⁶.

²⁵ SAUNDERS MAGURN, Ruth (ed.) (1971), *The Letters of Peter Paul Rubens*, 2^e impression complétée (Cambridge, Mass. : Harvard University Press), p. 62.

²⁶ «Disintegrating Works of Art», Nighthline Show n° 1100 (ABC News, 09/08/85), p. 2.

J'aimerais pour conclure revenir au dix-huitième siècle et plus particulièrement au peintre John Opie, qui répétait volontiers que les toiles décolorées de Reynolds étaient supérieures aux tableaux en parfait état de conservation de la plupart des autres peintres²⁷. À la même époque, Sir George Beaumont, qui était non seulement protecteur de Reynolds mais aussi peintre amateur, fit écho à cette opinion après que l'acheteur hésitant d'un portrait de Reynolds se fut exclamé que « ses tableaux se dégradent ». Beaumont répliqua de la sorte : « Peu importe, prenez le risque. Un Reynolds même dégradé reste la meilleure chose que vous puissiez posséder »²⁸. Plus tard, lorsqu'un jour Beaumont s'inquiéta de ce que sa peinture était sujette aux craquelures parce qu'il avait utilisé un véhicule recommandé par Reynolds, ce dernier se contenta de répondre : « Toutes les bonnes peintures se craquellent »²⁹.



Michelangelo's father

Fig. 10. *The Far Side*. Copyright 1987. Farworks, Inc. Reproduit avec l'autorisation de Universal Press Syndicate. Tous droits réservés.

²⁷ LESLIE, *op. cit.*, p. 111.

²⁸ *Ibid.*, p. 134.

²⁹ *Ibid.*, p. 113.

L'ART DU XX^e SIÈCLE ET LE SYMBOLE *

JEAN-CLAUDE PINSON

Supposons, dans un premier temps, qu'on puisse définir les symboles, avec Paul Ricœur, comme des « expressions à double sens que les cultures traditionnelles ont greffées sur la nomination des “éléments” du cosmos (feu, eau, vent, terre, etc.), de ses “dimensions” (hauteur et profondeur, etc.), de ses “aspects” (lumière et ténèbre, etc.) »¹. Certes, on peut distinguer, du symbolisme strictement mythique ou religieux, les symbolismes onirique ou encore poétique. Mais, dans la mesure où ils puisent dans le premier, on peut admettre — au moins provisoirement — qu'ils en sont un phénomène en partie dérivé. Si l'on retient donc cette définition, il ressort que le symbole a partie liée avec les mythes et les religions et, plus profondément, avec un sentiment d'appartenance cosmique dont ceux-ci témoignent. Et il semble alors logique que le destin du symbole soit solidaire du leur.

Admettons, dans un deuxième temps, sans nécessairement aller jusqu'à la thèse romantique de l'identité du symbole et de l'art, que l'œuvre d'art soit un lieu privilégié pour le symbole. En effet, l'art n'est ni production de purs signes comme ceux des mathématiques, ni simple reproduction fonctionnelle d'une image comme peut l'être une photo d'identité. L'œuvre exhibe des formes sensibles et sensées qui sont des figures à double ou multiple sens, c'est-à-dire des symboles. Que le symbole soit essentiel à l'art, c'est d'ailleurs ce dont témoignent non seulement toute l'histoire des arts et de la littérature, mais aussi la science de l'interprétation des œuvres. Il suffira ici de penser à l'iconologie de Panofsky. À cela, il faudrait ajouter, comme on le verra avec Gadamer, que c'est en sa structure même que l'œuvre d'art se définit comme symbole, comme *tessera hospitalis*².

* Cet article a d'abord paru en traduction italienne dans la revue *Estetica* (Il Mulino, Bologne, 1992). Il a ensuite été repris accueilli dans sa version française originale par le Bulletin du Centre d'Études Hégéliennes et Dialectiques (Université de Neuchâtel).

¹ P. RICŒUR, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 29.

² H.-G. GADAMER, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart, Reclam, 1972.

Acceptons, enfin, le constat selon lequel la modernité a le sens d'une « démythologisation » et, plus largement, se présente comme un procès de perte du divin. En tant qu'« oubli des hiérophanies, oubli des signes du sacré », elle signifierait aussi, selon Paul Ricœur, un effacement du symbole, dès lors qu'on le comprend comme « un signe originaire du sacré » dont le sort est lié à celui du divin³. La perte du ciel serait synonyme d'oubli des symboles, pour une modernité affairée à manipuler et à échanger des signes univoques, délestés de toute profondeur et puissance auratique. Et la « dé-symbolisation » serait d'autant plus irrémédiable si l'on convient que la modernité signifie aussi pour l'homme une perte du sol, un déracinement, qui rend problématique le sentiment d'appartenance cosmique dont se nourrissent tant de symboles. L'homme moderne ne serait plus en rapport intime avec les éléments, mais les appréhenderait à travers une chaîne sans fin de médiations. Il n'habite plus dans une ville où le ciel et la terre restent à portée du regard ; il erre dans une mégalopole d'où ils ont été chassés. Il n'habite plus cette maison dont Bachelard épèle, « de la cave au grenier », la charge symbolique⁴ ; il est logé dans un « grand ensemble » suburbain. Ce constat est sans doute quelque peu excessif et il n'atteint peut-être pas en sa dimension proprement ontologique l'enracinement tellurique, l'appartenance cosmique de l'être-au-monde. Toutefois, il traduit bien une mutation essentielle à la modernité : ne pouvant plus habiter auprès des éléments, l'homme moderne n'aurait que la ressource de les retrouver sur le mode nostalgique de la déploration d'un paradis perdu, dont la rêverie autour de la maison d'enfance fournit un exemple particulièrement significatif.

La question qui se pose alors à l'esthéticien est de déterminer comment cette « démythologisation » qui caractérise la modernité affecte l'art de notre siècle. Entraîne-t-elle nécessairement pour l'art une perte des symboles ? Signifie-t-elle l'avènement de radicales « dé-définitions » de l'art lui-même, si ce n'est pas seulement les symboles qui disparaissent dans l'art, mais si c'est l'œuvre elle-même qui cesse d'avoir la structure du symbole et qui peut-être devient une catégorie obsolète ? Observe-t-on, à l'inverse, une « re-symbolisation » passant par l'invention de formes utopiques ? La thèse probablement la plus commune est celle qui perçoit l'art du XX^e siècle comme fondamentalement « iconoclaste » et donc destructeur de symboles, puisque ceux-ci ne se conçoivent qu'enracinés dans des images, comme le dit fort bien le mot allemand *Sinnbild*. Certains penseurs ont même situé très en amont du XX^e siècle cet effacement des symboles dans l'art, en le rapportant à ses sources philosophiques. Ainsi, Gilbert Durand parle de « trois états de l'extinction symbolique » : avec Descartes débiterait le règne de l'algorithme mathématique, puis viendrait celui du positivisme, avant que la philosophie du XX^e siècle ne conduise à « une double hémorragie du symbolisme », sous la forme du scientisme et de son envers, la phénoménologie idéaliste de Husserl. Parallèlement, des « épigones de Raphaël à Fernand Léger », la peinture se minimiserait en « pur ornement »⁵.

³ P. RICŒUR, *Finitude et culpabilité*, II, *La symbolique du mal*, Paris, Aubier, 1960, p. 324 et p. 328.

⁴ G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, chapitre I.

⁵ G. DURAND, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964, pp. 23-27.

Je voudrais au contraire essayer de montrer que les révolutions esthétiques de la modernité, si elles ont pu, indéniablement, comporter un moment décisif de «dé-symbolisation», n'ont pas nécessairement pour autant aboli la dimension symbolique de l'art. D'une part, la destruction des symboles traditionnels n'exclut pas la possibilité qu'apparaisse un nouveau paysage symbolique, à l'instar de cette «nouvelle mythologie» que voulaient créer les auteurs du «plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand» (1796)⁶; d'autre part, l'effacement des symboles traditionnels ne remet peut-être pas nécessairement en cause la symbolique foncière de l'art, malgré les «dé-définitions» dont il a pu être l'objet au XX^e siècle. Enfin, il se pourrait que le symbole, loin d'être le simple apanage des cultures traditionnelles, soit une dimension inhérente à l'être-au-monde lui-même, comme existence dans un englobant, de même que l'invention de formes utopiques est inhérentes à l'existence comme projet, comme déploiement critique de possibilités. C'est donc à la lumière d'une phénoménologie tournée vers l'ontologie qu'on essaiera, ultimement, d'interpréter quelques-unes des aventures artistiques les plus marquantes du XX^e siècle.

Ready made

La notion de symbole, comme les symboles eux-mêmes, est loin d'être univoque; elle empiète sur des champs sémantiques qui vont de la notion de signe à celle d'image. On peut cependant distinguer *le symbole qu'est l'œuvre d'art* de la simple copie ou du pur signe en soulignant que, contrairement à ceux-ci, il ne s'épuise pas dans la transitivité et le renvoi qu'implique le caractère fonctionnel. En tant que copie (reproduction photographique), l'image de catalogue, par exemple, tend à se réduire à sa fonction qui est de permettre l'identification d'un objet. Elle n'est qu'un médium supportant cette fonction et ne vaudra pour elle-même que si, par hasard, on s'intéresse à elle comme matériau d'un collage. De même, le pur signe, le panneau de signalisation routière par exemple, ne vaut pas pour lui-même: il s'épuise dans la transitivité du renvoi à la signification dont il est le véhicule. En outre, à la différence du symbole esthétique qu'est l'image picturale, un tel signe est à la fois institué et univoque, comme l'est le symbole mathématique.

Ces distinctions, toutefois, l'art du XX^e siècle a cherché à les remettre en cause: Andy Warhol a voulu faire de l'image publicitaire la moins élaborée un élément à part entière de l'œuvre d'art; Bertrand Lavier, un artiste français contemporain, a exposé des panneaux de signalisation routière⁷. Au commencement de ce jeu de brouillage, il y eut Marcel Duchamp et son *ready-made*. En baptisant «œuvre d'art» un objet utilitaire comme un porte-bouteilles (1914), il suspend la transitivité qui est inhérente à l'outil, il pratique l'*épokhè*

⁶ Cf. W. Fr. SCHELLING, *Briefe und Dokumente*, Bonn, Bouvier, 1962, I, p. 69.

⁷ Cf. Catalogue de l'exposition Bertrand Lavier (20 février - 14 avril 1991), Paris, Centre Georges Pompidou, 1991.

du renvoi qui définit, selon Heidegger, la *Zuhandenheit*. D'outil, le porte-bouteilles est devenu objet offert à un regard contemplatif : il appelle une nouvelle intentionnalité qui, au lieu de le traverser, s'arrête sur lui. Comme l'outil, le pur signe qu'est le panneau routier est caractérisé par la structure du renvoi. L'arracher à son environnement, le recouvrir d'une sommaire couche de peinture et le baptiser « œuvre d'art » en l'exposant dans une galerie, c'est le dépouiller de sa fonction propre de signe. Le procédé du *ready-made*, indéniablement, nous oblige à porter un regard critique sur les frontières admises entre l'art et le non-art. Mais la réduction de sa transitivité suffit-elle à faire passer l'objet du statut d'outil ou de signe à celui de symbole esthétique ? Car s'il s'exhausse de son environnement, le *ready-made* ne nous ouvre pourtant pas à l'épaisseur d'un monde qui serait son monde. Dans son immanence à soi, le pur objet qu'il est devenu nous offre-t-il autre chose que l'occasion d'un étonnement et, peut-être, née de la perplexité face à un geste qui ébranle nos certitudes en matière d'art, d'une réflexion ? Au-delà, il n'a guère à nous proposer que la vacuité de surfaces qui ne renvoient à rien. C'est ainsi la catégorie d'œuvre d'art en tant que symbole qui est subvertie. Selon une conception qui remonte à Goethe et aux Romantiques allemands, en effet, l'œuvre comme symbole ne se distingue pas seulement du pur signe par cette réduction de la transitivité qu'on observe aussi dans le *ready-made*. Le suspens du renvoi y est indissociable d'un travail de *condensation*, de *configuration*. Le court-circuit de la transitivité ne suffit donc pas à faire qu'un outil ou un signe accède à la symbolicité de l'œuvre d'art⁸.

Contrairement aux diverses théories formalistes de la modernité qui, dans la foulée des Romantiques allemands, pensent l'essence de l'œuvre d'art à la lumière de l'idée d'une réduction du langage à sa seule dimension sémiotique⁹, on peut d'ailleurs contester que l'œuvre en tant que symbole requière une mise hors circuit radicale de tout renvoi. Car dire qu'à la différence du pur signe le symbole ne s'épuise pas dans le renvoi, ce n'est pas affirmer que cette dimension du renvoi lui fasse totalement défaut. Comme l'a montré Paul Ricœur à propos du poème lyrique, la suspension de la référence par laquelle le poème semble ne s'énoncer que « for its own sake » n'est qu'un moment dans une dynamique où il s'agit toujours de dévoiler quelque chose de l'être-au-monde¹⁰. Il faudrait donc plutôt dire, avec Gadamer, que la symbolicité de l'art repose « auf einem unauflöschlichen Widerspiel von Verweisung und Verbergung »¹¹. L'œuvre en tant que symbole présente une structure ambivalente qui mêle dévoilement et voilement. D'un côté, elle renvoie donc bien à quelque chose qu'elle

⁸ Mais telle n'était évidemment pas l'intention de Duchamp. Il s'agissait pour lui de dénoncer ironiquement la fétichisation de l'œuvre d'art et de la création.

⁹ Cf. par exemple la tentative d'une écriture « zaoum » (« transrationnelle »), par Kroutchenykh et Khlebnikov. Sur la distinction du *sémiotique* et du *sémantique*, cf. E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1974, pp. 43-66 et pp. 215-240. Cf. aussi P. RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 97.

¹⁰ *La métaphore vive*, op. cit.

¹¹ *Die Aktualität des Schönen*, op. cit., p. 44.

dévoile. Mais cette transitivity est toujours retenue dans l'immanence de la matière et des formes. Le mouvement de transcendance vers un éventuel signifié est comme d'avance ramené à cette immanence. Le sens d'une œuvre n'est donc jamais quelque chose qui pourrait en être abstrait pour être exprimé à l'occasion par d'autres supports. Bien plutôt, il est indissociable de sa configuration (*Gebilde*) et, ajoute Gadamer, on peut comparer celle-ci à la formation d'une montagne, car elle ne résulte pas d'une intentionnalité guidée par un projet transparent¹². Là est le voilement par lequel l'œuvre en tant que symbole se dérobe à la lumière du sens. C'est lui qui en fonde l'indétermination proprement symbolique et qui rend par avance caduque la tentation idéaliste et intellectualiste d'une totale récupération de ce sens par le concept. À suivre Gadamer, il y a donc une grande vérité dans l'affirmation romantique selon laquelle l'œuvre d'art véritable est plus tautégorique qu'allégorique, même si on ne peut aller jusqu'à la thèse extrême de l'intransitivité radicale. Cette dernière en effet ne conduit à rien d'autre qu'à refuser le caractère symbolique de l'œuvre d'art, « dé-définition » qu'expérimenteront certaines des avant-gardes du début du siècle.

Quoi qu'il en soit de ces tentatives, il demeure que ces deux caractères essentiels de la symbolique de l'œuvre d'art que sont la *transitivité retenue* et la *configuration opaque* dessinent bien d'une certaine façon par avance des possibilités dont s'emparera l'art du XX^e siècle : celle de la mise à distance esthétique de l'appartenance au monde, de la destruction des objectivités constituées (traditions, représentations religieuses ou esthétiques héritées...), celle de l'invention déréalisante et, à l'extrême, celle de la *tabula rasa* utopique à laquelle se livrera un Malévitch.

Monochrome

Que fait en effet Malévitch avec son « Carré noir sur fond blanc » (1915), puis son « Carré blanc sur fond blanc » (1918) ? Apparemment, il procède à une réduction du tableau à sa propre immanence, annulant tout renvoi à un quelconque référent objectif. Mais ce degré zéro du référent, qui définit ce qu'il appelle la peinture « non-objective », se double de la destruction ou quasi-destruction de toute forme : « je me suis métamorphosé en zéro des formes »¹³. Certes, ce degré zéro des formes n'est qu'une étape, à partir de laquelle pourra se développer la création suprématisante comme invention de formes utopiques, c'est-à-dire n'appartenant en rien au « réalisme » de l'ancienne civilisation. Toujours est-il qu'il y a bien, dans ce moment de la *tabula rasa*, non seulement annulation du mouvement de la référence, mais aussi effacement quasi-total de toute configuration.

¹² *Ibid.*

¹³ K. MALÉVITCH, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme, Le nouveau réalisme pictural*, Moscou, 1916, in *Écrits*, traduit du russe par Andrée Robel, présentation Andreï Nakov, Paris, Gérard Lebovici, 1986, p. 198.

En termes phénoménologiques¹⁴, on dira que Malévitch ne se contente pas de procéder à la réduction du « monde naturel » et de ses objets : c'est le *noème* lui-même qui paraît bien près de se dissoudre, dans l'effacement de tout profil, de tout esquisse (*Abschattung*). De ce point de vue, le suprématisme est bien, comme le voulait Malévitch, un « dépassement » du cubisme. En effet, ce dernier, s'il pratique l'*épokhè* de l'espace perspectiviste réaliste en disloquant et déformant systématiquement les objets, en laisse cependant subsister des esquisses sous forme d'éclats qui sont comme la trace noématique d'un « monde naturel » neutralisé¹⁵.

Néanmoins, si le monochrome suprématisme n'est rien au regard de l'objectivité qu'il récuse, il n'est cependant pas le néant de tout apparaître. Le « Carré blanc sur fond blanc », n'étant pas translucide, n'étant pas totale absence, continue d'émettre une sorte de vibration, celle d'une forme carrée qui à la fois apparaît et disparaît, « sans cesse engloutie et présente dans le blanc qui est la limite des couleurs ouverte sur l'illimité »¹⁶. Le monochrome « inobjectif » continue donc malgré tout à fonctionner selon la modalité du renvoi. Mais ce à quoi il renvoie, ce qu'à sa façon il incite à voir, c'est l'absence de tout étant, c'est-à-dire le néant lui-même (*ne-ens*). En ce sens, on peut dire qu'il opère, dans l'ordre pictural, comme un équivalent de la reconduction heideggerienne du monde des étants à l'être.

En parvenant au « zéro des formes », Malévitch a le sentiment d'accéder, par la création pure, *ex nihilo*, à l'absolu : « Vaincu par le système suprématisme, le bleu du ciel a été troué et a pénétré dans le blanc, véritable représentation de l'infini, et, de ce fait, affranchi du fond céleste en couleur »¹⁷. Si l'on admet, au nom de la finitude de la connaissance, que l'absolu est imprésentable et ne peut être vu, Malévitch, cependant, tente avec le monochrome, par le refus de toute représentation, par le choc du blanc, de le présenter négativement, *in absentia*. De ce point de vue, il est légitime, comme le fait Jean-François Lyotard¹⁸, d'interpréter le suprématisme à la lumière d'une théorie du sublime qu'on retrouvera plus explicitement, trente ans plus tard, chez le peintre américain Barnett Newman¹⁹. Indéniablement, et même si Malévitch veut en finir avec les vieux symboles du réalisme pictural, il y a là tout un arrière-plan symbolique, celui de la création *ex nihilo*²⁰ : le carré blanc « symbolise

¹⁴ C'est Husserl lui-même qui compare la réduction à laquelle procède spontanément l'œuvre d'art à la réduction phénoménologique, dans une lettre à Hofmannsthal de 1907. Cf. aussi R. KLEIN, « Peinture moderne et phénoménologie », in *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 411-429.

¹⁵ Cf. E. ESCOUBAS, « L'épokhè picturale : Braque et Picasso », in *Art et phénoménologie*, La part de l'œil, n° 7, Bruxelles, 1991, pp. 189-203.

¹⁶ D. VALLIER, *L'art abstrait*, Paris, Le livre de poche, 1980, p. 121.

¹⁷ K. MALÉVITCH, « Le suprématisme » (1919), in *Écrits, op. cit.*, p. 226.

¹⁸ J.-Fr. LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 28.

¹⁹ Cf. B. NEWMAN, *Selected Writings and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf, 1990.

²⁰ « Et comme il n'y a rien de surprenant à ce que Dieu ait construit l'univers à partir de rien, de la même façon, l'homme construit tout à partir du rien de sa représentation », écrit Malévitch dans un Manifeste de 1920 intitulé « Dieu n'est pas déchu » (*Écrits, op. cit.*, p. 410).

l'action pure», écrit Malévitch²¹. Que signifie cette « action pure », sinon la projection utopique dans l'« abîme blanc et libre »²² que rend possible la *tabula rasa* ?

Ainsi, si l'on peut parler chez Malévitch d'une réduction picturale des étants au néant de l'être, il faut toutefois préciser que le Rien n'est pas pour lui, à la manière de l'Être heideggerien, une lumière à partir de laquelle se dévoilerait le monde des étants. Le « zéro » n'est pas la « doublure » énigmatique qui fait qu'« il y a » de l'étant. Plus qu'un statut ontologique, il possède d'abord une portée heuristique. Il n'est pas ce à partir de quoi s'éclairerait ultimement le sens d'un être-au-monde déjà là, mais un *terminus a quo* à partir duquel s'invente la page blanche d'un avenir sans passé, la pureté d'une utopie sans racines. Si l'on tente malgré tout d'interpréter en termes ontologiques le sens de la démarche de Malévitch, on voit ainsi que ce qui est répudié, selon une logique marquée à la fois par le nihilisme et le futurisme, c'est l'idée même d'être-au-monde avec ce qu'elle implique d'appartenance à un monde de symboles immémoriaux. Malévitch refuse tout enracinement et conçoit son art comme arrachement absolu, rêvant en quelque sorte d'une existence qui serait pur projet, qui serait négation de tout être-jeté. Et ce n'est sans doute pas par hasard qu'il recourt à l'image futuriste de l'aviateur pour décrire cet arrachement : « J'ai percé l'abat-jour bleu des restrictions des couleurs, j'ai débouché dans le blanc ; camarades aviateurs, voguez à ma suite dans l'abîme, car j'ai érigé les séma-phores du suprématisme »²³.

Indéniablement, avec cette œuvre de *haut-vol*, au propre comme au figuré, nous sommes en présence de la plus radicale destruction de tout enracinement symbolique. Pourtant — et indépendamment du symbolisme de la pureté auquel extrinsèquement on peut le rattacher — le « Carré blanc » ne conserve-t-il pas quelque chose qui est essentiel à la structure de l'œuvre d'art comme symbole ? En cherchant à figurer l'imprésentable (l'infini, l'absolu...), en évoquant l'absence, le monochrome de Malévitch exemplifie à sa façon cette caractéristique du symbole d'être aussi renvoi à une absence infigurable.

On retrouve ici la signification étymologique du mot symbole : comme la *tessera hospitalis*, l'œuvre d'art, en tant qu'elle est foncièrement symbolique, unit une présence et une absence ; elle présente une absence à même sa propre présence, comme le tesson présent évoque, en sa brisure même, son complément absent, et, par là, une impossible complétude, une indépassable finitude.

Ainsi l'œuvre d'art en tant que symbole se révèle à l'analyse avoir la structure d'une phénoménologie de l'inapparent : à même l'étant qu'elle est se décèle la présence d'une absence, ce qui n'est pas sans rappeler la structure de la différence ontico-ontologique telle que la pense Heidegger. Que cette structure soit particulièrement prégnante, qu'elle soit vraiment essentielle à la symboli-

²¹ K. MALÉVITCH, « Introduction à l'album lithographique "Suprématisme" » (1920), *op. cit.*, p. 237.

²² « Le suprématisme » (1919), *op. cit.*, p. 227.

²³ *Ibid.*

citée de l'art, c'est ce qu'atteste aussi, dans une autre perspective, l'esthétique de Kant. Si pour lui le symbole est une hypotypose, c'est-à-dire un mode de présentation intuitif, il est toutefois un mode de présentation indirect, analogique. Car il présente un imprésentable, une absence, une Idée²⁴. Kant, on le sait, appelle « Idées esthétiques » les représentations que produit l'art du génie. Elles possèdent bien les deux dimensions du symbole évoquées par Gadamer. D'une part, ces Idées sont bien des symboles esthétiques, parce qu'elles dévoilent tout en voilant : elles relèvent non de la pensée logique mais de la pensée analogique, du jugement réfléchissant et non du jugement déterminant ; elles effectuent une percée vers « quelque chose qui se situe au-delà des limites de l'expérience »²⁵, mais ce dévoilement n'est qu'indirect ; il ne jette sur ce qu'il vise qu'une lumière oblique, vouée irrémédiablement au clair-obscur. D'autre part, elles sont solidaires d'un jeu foisonnant de formes, d'une « foule de représentations apparentées, qui permettent de penser plus qu'on ne peut exprimer dans un concept défini par des mots »²⁶. On retrouve ici quelque chose d'assez voisin de la notion de *configuration* dont parle Gadamer.

Malévitch, très probablement, ignorait tout de la théorie kantienne des « Idées esthétiques ». La configuration (pour ne rien dire du foisonnement des formes) est évidemment quasiment absente de ses monochromes. D'autre part, le mysticisme qui teinte sa pensée peut laisser supposer qu'il accordait à cette visée par l'art d'un absolu le statut d'une hypotypose schématique plutôt que symbolique²⁷. Mais l'essentiel est ailleurs : dans la structure de renvoi qui, malgré tout, caractérise le monochrome et autorise à le penser sous l'angle de l'œuvre d'art comme symbole, comme *tessera hospitalis* qui vaut comme passeport pour un ailleurs infigurable. Et ce renvoi, dans la théorie kantienne de l'art, comme dans l'œuvre de Malévitch, est bien un renvoi à un ailleurs transcendant à l'ordre phénoménal, transcendant au monde « objectif ». Dans les deux cas, — avec certes des intentions fort différentes — la symbolique de l'œuvre d'art est comprise, dans un sens idéaliste, comme le vecteur d'un mouvement vers l'absolu, le divin, qu'il s'agisse du « noumène » de la pensée critique ou de la « non-objectivité » de l'infini suprématisiste.

Au total, si Malévitch réduit bien à zéro, dans l'ordre esthétique, toute référence aux symboles hérités et prétend faire table rase, dans l'ordre ontologique, de tout enracinement dans une symbolique latente de l'être-au-monde, c'est toutefois pour mieux retrouver une dimension de sacralité et affirmer, contre le matérialisme fonctionnel des constructivistes que « Dieu n'est pas déchu »²⁸. Privant le symbole d'une terre, il lui redonne toutefois quelque chose comme un ciel, en pensant le monochrome blanc comme support d'une intuition de

²⁴ E. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, § 59.

²⁵ *Ibid.*, § 49, Akademie Ausgabe, V, S. 315.

²⁶ *Ibid.*, S. 316.

²⁷ Voir par exemple « Le miroir suprématisiste, Manifeste de la connaissance absolue » (1923), *op. cit.*, pp. 245-246.

²⁸ K. MALÉVITCH, Manifeste de 1920, *op. cit.*, pp. 374-411.

l'infini²⁹. Une telle démarche n'est pas à proprement parler unique dans l'art du XX^e siècle et on trouverait quelque chose d'assez voisin chez les deux autres pères de l'abstraction, Kandinsky et Mondrian, influencés par le spiritualisme ou la théosophie.

Reste qu'une autre voie de la re-symbolisation peut être empruntée, moins « sublime », moins préoccupée d'absolu et de divin : celle qu'ouvrira le surréalisme après la dé-symbolisation radicale de Dada.

« Surréal »

Le Surréalisme, on le sait, est rien moins qu'iconoclaste. Considérant l'imagination comme la « reine des facultés », il fait une place tout à fait essentielle aux images, qu'elles soient poétiques ou picturales. De ce point de vue, l'art d'un Max Ernst, d'un André Masson, d'un Salvador Dalí ou d'un René Magritte est aux antipodes du refus de toute objectivité et de toute figuration qu'on trouve chez Malévitch. Les toiles surréalistes ne sont nullement « intransitives » : elles font bien signe vers un référent, même si c'est pour transcrire non les paysages réels des Impressionnistes, mais les scènes fictives du rêve ou du désir. Bien souvent, on a le sentiment que le contenu de signification importe beaucoup plus que le jeu des formes et des couleurs et il est donc difficile de faire valoir, pour de telles œuvres, le critère de la « transitivité retenue » que nous avons évoqué pour définir la symbolique de l'œuvre d'art. Ce qui compte ici, c'est beaucoup plus l'invention d'une imagerie symbolique dont l'œuvre n'est que le support. C'est pourquoi, au fond, de telles œuvres ressortissent beaucoup plus de la catégorie d'allégorie que de celle de tautologie. Il ne s'agit pas tant, pour les peintres surréalistes, d'évoquer une absence que de représenter une présence subversive, celle de la sexualité, la construction de l'image picturale permettant, tout comme l'écriture automatique, une exploration de l'inconscient.

L'entreprise surréaliste apparaît ainsi d'abord comme une entreprise de désacralisation des symboles traditionnels. La visée transcendante d'une image symbolique comme celle de la Vierge à l'enfant doit être dépouillée de toute énigme. Max Ernst, pratiquant la dérision, expose en 1928, au grand dam du clergé catholique de Cologne, sa « Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins, A. B., P. E. et l'artiste »³⁰. Le symbole de la piété maternelle, ainsi réduit à un spectacle à composante érotique, se trouve sécularisé et au lieu de renvoyer à une transcendance, il est rapporté à l'inconscient libidinal dont il est censé résulter. S'il y a donc re-symbolisation avec les Surréalistes, c'est d'abord comme sécularisation, dans l'horizon, non d'une herméneutique qui chercherait à lire le sacré à l'œuvre dans le symbole, mais au contraire dans

²⁹ K. MALÉVITCH, « Le suprématisme », *op. cit.*, p. 226.

³⁰ 1926, Wallraf-Richartz Museum, Cologne. Selon Max Ernst, le tableau fut exécuté « d'après une idée d'André Breton ». (Cf. *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 245).

l'horizon d'une herméneutique de la démystification comme celle que met au point Freud : les symboles religieux se résolvent en symboles oniriques enracinés dans l'inconscient³¹. L'imagerie surréaliste semble ignorer sinon récuser toute dimension d'enracinement de l'existence dans la matière symbolique des « éléments » des cosmogonies ancestrales. Cette absence d'enracinement, jointe au fait que la signification de l'image paraît prédéterminée en amont de l'œuvre, est sans doute ce qui fait que souvent l'image surréaliste paraît artificielle, dépourvue de cette densité qui définit à la fois les symboles telluriques ou cosmiques et les œuvres moins transitives qui savent les manifester. La re-symbolisation surréaliste paraît ne pouvoir donner aux symboles que le sol volatil de l'imagination et de l'inconscient. Elle paraît travailler beaucoup plus selon l'axe de la floraison d'« images formelles » que selon celui de la germination d'« images matérielles », pour reprendre une distinction de Bachelard³².

Il serait toutefois injuste de réduire le Surréalisme à cette dimension. D'une part, on trouve aussi dans sa production picturale des œuvres qui sont bien autre chose que des images porteuses d'un message transparent. D'autre part, son théoricien principal, André Breton, développe une ontologie de la beauté qui reconduit à une idée du symbole fort proche de la conception que s'en faisaient les Romantiques allemands et à l'idée d'une symbolique fondamentale de l'être-au-monde.

En 1925, séjournant à Pornic, une station balnéaire proche de Nantes, Max Ernst expérimente, sur le plancher usé de sa chambre d'hôtel, la technique du « frottage » et crée ainsi une série d'œuvres dont « Forêt » est le prototype³³. Ce procédé fait que le tableau cesse d'être la *transcription* ou la *re-présentation* d'un spectacle réel ou d'une scène inventée ; il devient l'*inscription* d'une trace (celle du plancher lisse) à même le support et la texture de la toile. Le tableau, dès lors, n'est plus tout à fait cette « fenêtre ouverte sur le monde », dont la matérialité du support doit être mise entre parenthèses pour que puisse jouer l'illusion d'un spectacle se déployant dans une profondeur fictive par-delà la toile. Ici la *présence* tend à l'emporter sur la *re-présentation*, dans la mesure où les formes inscrites sur la toile par la technique du frottage d'huile ne sont rien d'autre (ou presque) que les traces matérielles du plancher : la distance du support signifiant au référent est proche de zéro. Il en résulte que le sens de l'œuvre ne se décide pas hors d'elle, dans une idée qui en résumerait le message. Il paraît bien plutôt pris dans son immanence, et indéterminé, dans la mesure où nulle forme bien arrêtée ne paraît pouvoir se dégager avec certitude des traces matérialisées sur le support. Joue à plein ici la « transitivité retenue ». S'il y a bien quelque chose comme un renvoi, il est indissociable d'une dimension essentielle de voilement. Ainsi la « Forêt » de Max Ernst répond tout à fait à la structure ontologique de l'œuvre d'art comme symbole, telle que nous

³¹ Sur l'opposition de ces deux herméneutiques, voir P. RICŒUR, *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965.

³² G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, Introduction, I.

³³ « Forêt », 1925, Musée des Beaux-Arts, Nantes.

avons pu la définir à partir de Gadamer. On est ici bien loin de la simple présence dans l'œuvre de symboles *représentés*, sédimentés : la symbolicité touche au plus profond du « faire œuvre » de l'œuvre.

De même, lorsqu'André Breton élabore la théorie surréaliste de la beauté, il met à jour une symbolicité tout aussi radicale, qui ne concerne alors plus seulement l'ontologie de l'œuvre d'art, mais l'ontologie tout court. Les écrits théoriques de Breton contiennent en effet quelque chose comme une ontologie implicite, qui comporte à la fois les traits propres à une ontologie de la différence et l'idée d'une fondamentale symbolicité de l'être. Ontologie de la différence d'une part, car le surréalisme n'est possible qu'à partir d'une différence entre un réel logique, impropre à la « trouvaille » poétique, et un « surréel » survenant sur fond d'une dimension analogique de l'être. Car bien qu'il nie toute transcendance, Breton conçoit cependant le réel comme hanté d'une dimension de mystère, qui laisse parfois surgir la merveille d'une « beauté convulsive... qui ne pourra se dégager que du sentiment poignant de la chose révélée »³⁴. Il est frappant de remarquer que lorsque Breton décrit le « trouble physique » ou le « frisson » qui s'empare de lui en présence de la beauté, il le fait selon une tonalité, une *Stimmung*, un mode d'ouverture à l'être, qui a tous les caractères d'un saisissement face au sacré, même si ce sacré est ici « dédivinisé »³⁵. D'autre part, cette conception surréaliste de la beauté s'adosse à une compréhension de l'être-au-monde comme déambulation au milieu d'une « forêt d'indices »³⁶. Il y a pour Breton, en-deçà des symboles que la poésie peut inventer, une symbolicité fondamentale de l'être qui tient à ce que notre habiter est plus analogique que logique, procède du « comme » beaucoup plus que du « donc »³⁷. Le projet surréaliste est un projet méta-esthétique : il s'agit de « changer la vie ». Le poète n'invente pas des formes et des symboles nouveaux à partir de rien : il le peut parce que, s'écartant de l'existence routinière, il ose s'exposer au « surréel », se livrer à cette « fureur des symboles » qu'évoque *Nadja*³⁸.

Symbole et ontologie

Il est bien des manières de pratiquer l'ontologie. La voie que nous avons suivie est celle d'une ontologie « indirecte », celle que préconise et pratique Merleau-Ponty lorsqu'il cherche dans la peinture un accès fidèle à notre expérience primordiale du monde³⁹. De la dimension esthétique du symbole, nous avons été reconduits vers sa dimension ontologique. En dernière analyse, comme

³⁴ A. BRETON, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, réédition « Folio », p. 18.

³⁵ Sur la notion de « sacré dédivinisé », voir mon article « La poésie contemporaine et le sacré », in *Recueil*, n° 20, Seyssel, Champ Vallon, 1991, pp. 109-124.

³⁶ A. BRETON, *L'amour fou*, *op. cit.*, p. 22.

³⁷ A. BRETON, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1949.

³⁸ A. BRETON, *Nadja*, Paris, NRF, 1928.

³⁹ Cf. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1960.

le montre l'exemple surréaliste, il se pourrait bien que l'art moderne, aussi iconoclaste soit-il, ne puisse échapper au symbole, si la symbolique est une dimension inéliminable de l'être-au-monde. Il faut ici prendre soin de distinguer différents niveaux d'étagement du symbole.

En tant que l'existence est appartenance à une histoire et à des traditions, elle est vécue au milieu de symboles, notamment religieux. Si la modernité en général est un processus d'effacement de ces symboles, la modernité esthétique des avant-gardes est, quant à elle, un processus de rupture violente avec les symboles sédimentés de la culture héritée, en même temps que d'invention de formes neuves. Cette dé-symbolisation, toutefois, ne peut être absolue, si l'on admet que l'appartenance ne se réduit pas à sa dimension étroitement culturelle et historique. En-deçà de celle-ci ne trouve-t-on pas une couche d'appartenance primordiale ? Le tableau de Max Ernst « Forêt » ne témoigne-t-il pas d'une appartenance première aux « éléments » des anciennes cosmogonies qui résiste à toute dé-symbolisation ? Il faudrait alors admettre qu'il y a une symbolique fondamentale de l'être-au-monde, reconnaître que le monde n'est jamais habité comme une abstraction, mais que tout *habiter* est toujours déjà être-au-monde sur fond d'une symbolique latente. On ferait alors du symbole un existentiel : tout *habiter* est d'emblée un *habiter* par rapport aux « éléments », comme l'a bien vu Bachelard.

Cette symbolique n'est pas surajoutée ; elle est une dimension intrinsèque de l'être lui-même, dès lors qu'on cesse de penser celui-ci sur le modèle de l'objectivité. L'ambiguïté de l'être, telle que la décrit Merleau-Ponty, indique bien qu'il possède la structure du symbole, de la *tessera hospitalis* : « le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, ... il rend présent comme une certaine absence »⁴⁰. Mais cet invisible n'est pas un en-soi indifférencié, au-delà ou en-deçà de l'être-au-monde, où le sens inchoatif, l'expression naissante, la symbolique latente, n'aurait pas sa place : « l'Être est toujours déjà emblématisé »⁴¹.

C'est au compte de cette symbolique primordiale qu'il faudrait sans doute mettre la persistance, dans la peinture du XX^e siècle, de la pulsion symbolique, quelle que soit la radicalité de la rupture avec les symboles traditionnels. Et cette persistance est bien autre chose que la re-symbolisation, parfois bien artificielle, à laquelle procèdent certains artistes « postmodernes », à grands coups de citations. Une chose est de revenir au maniement des symboles sédimentés, à la façon d'un Bofill retrouvant l'ornement architectural et faisant passer l'image avant la fonctionnalité, à la façon d'un Anselm Kiefer puisant dans la vieille mythologie germanique, ou encore à la manière d'un Garouste cherchant à renouer avec l'art sacré en peignant une « Sainte Thérèse d'Avila » (1983)⁴². Autre chose est de constater que les œuvres de quelques-uns des

⁴⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁴¹ R. BARBARAS, *De l'être du phénomène, Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, J. Millon, 1991, p. 227.

⁴² Collection Fonds Régional d'Art Contemporain du Limousin.

grands peintres parmi les plus engagés dans la modernité demeurent hantées par le symbole, bien qu'il ne s'agisse pas pour eux de représenter des thèmes arrêtés puisés dans le répertoire des symboles traditionnels. Il s'agit, du sein même d'une démarche souvent non figurative, de témoigner d'une symbolique naissante de l'être. Car, comme l'écrit Merleau-Ponty, «nulle peinture, même abstraite, ne peut éluder l'Être»⁴³. Chez Tàpies, par exemple, on voit apparaître, dans l'épaisseur d'une texture, des traces équivoques au sens indéterminé. Ainsi, dans «Blanc et taches rouges» (1954), on perçoit des inscriptions ressemblant à des graffiti sur un mur qui peuvent évoquer un cercle, des traces de doigts, une croix de Saint-André, etc. Mais ces traces se distinguent d'emblèmes ou de symboles constitués en ce qu'«il est impossible de les déchiffrer selon un code fini et fixé d'avance, par la coutume ou la tradition»⁴⁴. Ils sont comme le témoignage que la matière n'est pas que matière, que l'être, jusqu'en sa matérialité la plus élémentaire, est hanté par un «logos sauvage», pour parler comme Merleau-Ponty. Et on serait ici d'autant plus fondé à parler d'un sentiment sacré d'appartenance tellurique que Tàpies lui-même se définit comme «matérialiste mystique»⁴⁵.

Si la place que tient le symbole dans l'art du XX^e siècle s'éclaire à la lumière de cette reconduction à l'ontologique, réciproquement l'expérience de la modernité esthétique peut aider à mieux cerner l'ontologie de l'être-au-monde. En effet, on peut considérer les diverses aventures artistiques du XX^e siècle comme autant de variations imaginatives sur l'être-au-monde. On pourrait par exemple comprendre l'art d'un Malévitch comme indice d'une condition moderne marquée par le déracinement. L'*habiter* serait aujourd'hui largement synonyme d'existence déracinée. Non pas, bien sûr, que l'être-au-monde serait aboli (comment pourrait-il l'être?), mais l'appartenance serait vécue elle-même comme déracinement. Et ce dernier peut être interprété à plusieurs niveaux: il est d'abord ce phénomène historique et culturel d'une perte du sol social et éthique qu'a analysé Hannah Arendt. L'homme moderne ne vit plus dans une *polis* et, plus généralement, se voit réduit par la révolution industrielle au statut d'*animal laborans*⁴⁶. Et pourtant il demeure un «animal symbolisant». Par exemple, aussi désolé que soit l'appartement de banlieue où il loge, il continue de l'habiter et de lui donner sens sur le mode du foyer ou du nid. Les architectes du «Mouvement moderne», tel Le Corbusier, ont eu l'occasion de s'en apercevoir, en constatant comment les habitants, mus par une pulsion symbolique étrangère à la logique rationnelle de l'architecte-ingénieur, se réappropriaient à leur façon sauvage et «affective», des logements conçus à partir de critères trop souvent abstraitement fonctionnels⁴⁷.

⁴³ *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 87.

⁴⁴ Tomas Llorens cité par V. COMBALIA in *Tàpies*, Barcelone, Polígrafa, 1989, traduction française de R. Marrast, Paris, Albin Michel, 1989, p. 20.

⁴⁵ Cf. A. TÀPIES, *La pratique de l'art*, Barcelone, 1971, traduction française d'Edmond Rillaud, Paris, Gallimard, 1974, pp. 86-90.

⁴⁶ Cf. H. ARENDT, *The Origins of Totalitarianism*, New York, 1951.

⁴⁷ Cf. Ph. BOUDON, *Pessac de Le Corbusier, étude socio-architecturale*, Paris, Dunod, 1977.

À un second niveau, cette fois ontologique, le déracinement est aussi le geste d'arrachement *délibéré* par lequel l'existence tente d'oublier son être-jeté (*Geworfenheit*) pour exacerber sous forme d'utopie (esthétique et politique) sa dimension projetante (*Entwurf*). À une telle volonté d'annulation de la finitude correspond le souci malévitchien de faire table rase de tout sol qui pourrait entraver l'envol suprématiste vers l'infini. Geste extrême, évidemment lesté d'une forte charge symbolique, qu'on a depuis répété à satiété, sans toujours être bien conscient de ce qu'il pouvait encore témoigner malgré lui d'un inéliminable fond de symbolicité dans l'être-au-monde.

Certains ont cru pouvoir affirmer que l'art depuis un siècle n'avait plus comme enjeu principal le beau mais le «sublime»⁴⁸. Cette affirmation doit être tempérée de ce que la quête du monochrome de l'Être présuppose toujours ce que Merleau-Ponty nomme son «polymorphisme»⁴⁹, dont elle ne fait au fond que produire une épure, quand bien même elle prétend partir du «zéro des formes». Car il n'y a d'être pour nous que du sein de l'appartenance qui nous fait être au monde. L'ontologie n'a de sens que comme «intra-ontologie»⁵⁰. C'est pourquoi, puisque «nulle peinture, même abstraite, ne peut éluder l'Être», aucune n'échappe vraiment à l'attraction terrestre du symbole, même quand sont caduques les vieilles mythologies, même quand l'*hybris* de l'utopie esthétique prétend se passer de tout enracinement.

⁴⁸ J.-Fr. LYOTARD, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 147.

⁴⁹ M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 306.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 280.

L'AUTEUR DU DIPTYQUE DE LA *DESCENTE DE CROIX* DE GRENADE ATTRIBUÉ À MEMLING SERAIT-IL ESPAGNOL ?*

C. PÉRIER-D'ETEREN

Depuis M.J. Friedländer¹, le *diptyque de la Descente de Croix* de Grenade² est attribué à Memling. Le caractère autographe de l'œuvre est, notamment, reconnu par R. van Schoute dans le Corpus consacré à la Chapelle royale de Grenade et plus récemment par G. Faggin et B. Lane dans les

* Nous tenons à exprimer toute notre gratitude à Annick Godfrind-Born pour nous avoir grandement facilité la rédaction de cet article en mettant à notre disposition les résultats des recherches documentaires qu'elle a réalisées dans le cadre du contrat passé avec l'Institut andalou du Patrimoine historique (I.A.P.H.) pour l'étude d'histoire de l'art des peintures flamandes des XV^e et XVI^e siècles conservées à la Capilla Real de Grenade.

¹ M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, VIa, Hans Memlinc and Gerard David*, Leyde-Bruxelles, 1971, p. 22-23, pl. 50-51, n° 13. C. Justi avait proposé cette attribution dès 1890 : C. JUSTI, *Aus der Capilla Real zu Granada*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, III, 1890, p. 203-210 ; R. VAN SCHOUTE, *La Chapelle royale de Grenade (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 6)*, Bruxelles, 1963, p. 65-73.

² Volet de la *Descente de Croix*, une seule planche de chêne, 53,6 × 38,2 cm ; Volet des *Pleurants*, une seule planche de chêne, 53,8 × 38,3 cm, Grenade, Sacristie de la Capilla Real.

Dans l'ensemble, le *diptyque* est dans un bon état de conservation. Pour le détail, voir les rapports de l'Institut andalou du Patrimoine historique n° GR 073/068/001/025 et 027.

a) Le volet de la *Descente de Croix* ne présente que de rares lacunes retouchées. Les principales se situent à gauche du front de Joseph d'Arimatee, à gauche du ciel, dans le bras du Christ et à deux endroits de ses jambes. La retouche n'a pas d'incidence sur l'aspect du modelé. Le vernis, par contre, présente des irrégularités de surface dues à un mauvais nettoyage. Ainsi, des bandes obscurcies par un vernis altéré se juxtaposent à des bandes claires sur le corps et le visage du Christ, ce qui en perturbe grandement l'image.

b) Le volet des *Pleurants* présente, dans la partie droite du panneau, une fissure occupant toute la hauteur de la composition qui traverse la figure de la sainte femme soutenant la Vierge. Plusieurs petites lacunes, distribuées sur toute la surface, ont été retouchées antérieurement. Des lacunes un peu plus importantes apparaissent à gauche en bordure du vêtement de saint Jean et dans le fragment du bois de la Croix. Dans les visages, on ne relève qu'une lacune de très petite étendue dans l'œil gauche de saint Jean, sous le nez de la Vierge et sur la joue droite de la femme coiffée de rouge, elles ne dénaturent en rien l'aspect du modelé.



Fig. 1a-d.
Attribué à H. MEMLING (?),
Diptyque de la Descente de croix,
Grenade, Sacristie de la Capilla Real.

a) La *Déposition* (photo IAPH).



b) Les *Pleurants* (photo IAPH).

c) La *Déposition* en radiographie
(Copyright, A.C.L., Bruxelles).



d) Les *Pleurants* en radiographie
(Copyright, A.C.L., Bruxelles).



monographies qu'ils ont publiées sur l'artiste³. M.J. Friedländer situe l'exécution de la peinture vers 1475, B. Lane entre 1470-80. Cette fourchette chronologique a été confirmée et encore précisée par l'examen dendrochronologique, réalisé en 1992 par J. Vynckier, qui donne après 1472⁴ comme date d'abatage de l'arbre, date à laquelle il faut ajouter le temps de séchage conventionnel de minimum deux ans, maximum dix, ce qui mène à une réalisation de l'œuvre entre 1474 et 1482⁵.

Comme peintre de sujets religieux, la *Vie du Christ* inspire de préférence à Memling des compositions aimables; des *Nativités*, des *Adorations des Mages*, des *Mariages Mystiques*, de nombreuses effigies de *Vierge à l'Enfant* ou encore des compositions narratives illustrant les actes successifs du *Drame de la Passion*, comme dans le tableau de Turin (*Panorama de la Passion*). La tendance du maître à exprimer une religiosité tendre, un mysticisme bourgeois, le fait le plus souvent écarter les manifestations trop vives de la douleur. Le *retable de Lübeck*, daté de 1491, est le seul à faire exception parmi les œuvres d'attribution incontestée.

L'iconographie comme la composition du *diptyque* se distinguent donc de celles des œuvres attribuées au maître qui leur sont antérieures ou contemporaines depuis le *Jugement Dernier* de Dantzig (ca. 1467) jusqu'au *triptyque de la Déploration du Christ* de Bruges daté 1480 sur le cadre. Friedländer releva d'ailleurs cette différence, écrivant à propos du diptyque qu'il est « rempli de figures assemblées de façon dramatique, étrangères à la manière habituelle de composer du maître »⁶.

Examinons le schéma de mise en page de ces deux peintures (fig. 1a-b). Les personnages présentés à mi-corps occupent la totalité de la composition. Seul un petit fragment de paysage et un ciel nuageux se profilent derrière eux. Dans la *Déposition*, le corps du Christ, posé sur un linceul, est supporté à gauche par Joseph d'Arimathie et à droite par Nicodème, tandis qu'un troisième personnage, encore sur l'échelle, aide à le maintenir.

³ M. CORTI, G. FAGGIN, *L'opera completa di Hans Memling (Classici dell'arte, 27)*, Milan, 1969, p. 97-98, n° 26.

B. LANE, *Hans Memling. Werkverzeichnis*, Francfort s.l.M., 1980, n° 9A/9B, p. 16.

⁴ « Le support de chacune des peintures est composé d'une seule planche contenant exclusivement du bois de cœur et provenant d'un même tronc issu d'un chêne originaire de la Baltique abattu au plus tôt aux environs de, sinon peu après 1472, si on tient compte d'un aubier de 15 cernes. (J. VYNCKIER, Institut royal du Patrimoine artistique, rapport du 10/10/92).

⁵ Pour la peinture des anciens Pays-Bas, la détermination du nombre d'années écoulées entre la coupe de l'arbre et l'utilisation des planches par un artiste est estimée statistiquement à 10 ans. Cette mesure conventionnelle est celle actuellement utilisée. Il s'avère toutefois que le temps d'entreposage du bois peut largement varier d'une œuvre à l'autre. Voir pour plus d'informations P. KLEIN, *The Differentiation of Originals and Copies of Netherlandish Panel Paintings by Dendrochronology*, dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, coll. VIII, 8-10 sept. 1989. *Dessin sous-jacent et copies*, Louvain-la-Neuve, 1991, p. 29-42. Le temps de séchage minimum pour le chêne est de deux ans (information orale donnée par P. Klein en mars 1993).

⁶ M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, 1971, p. 22.

Sur le volet des *Pleurants*, la Vierge est soutenue par saint Jean et une sainte femme. Trois autres femmes, extériorisant leur douleur commune, ferment le groupe.

Cette formule de composition, qui draine l'attention du fidèle sur les souffrances du Christ et de la Vierge, pourrait avoir été empruntée par Memling à Van der Goes. Les historiens d'art antérieurs⁷ ont, en effet, montré les analogies que partage le *diptyque de Grenade* avec un diptyque démembré attribué à Van der Goes dont le panneau de la *Descente de Croix* est conservé à New York (Wildenstein Gallery) et celui de la *Lamentation* à Berlin (Gemäldegalerie der Staatlichen Museen). Il ne s'agit toutefois pas d'une copie fidèle mais plutôt d'une libre interprétation, comme l'ont déjà souligné G. Ring, M.J. Friedländer et R. Van Schoute⁸. Pour ce dernier, une autre œuvre du maître gantois, aujourd'hui disparue, aurait pu servir de modèle. Cette hypothèse nous paraît néanmoins ne pas devoir être retenue, la façon d'appréhender la composition et d'exprimer le pathétique de la scène dans le diptyque attribué à Memling étant trop différente de celle de Van der Goes.

La représentation de la *Descente de Croix* en gros plan avec des figures à mi-corps remonte d'ailleurs à R. Van der Weyden dont les œuvres pourraient avoir servi de source d'inspiration au même titre que celle de Van der Goes.

Ce type de compositions dramatiques, qui répondait à la sensibilité religieuse de l'époque, connaît un vif succès dans le dernier quart du XV^e siècle comme au début du XVI^e. Peint par les grands maîtres, il fait aussi l'objet de nombreuses versions et copies d'atelier. Ainsi, le diptyque de la *Descente de Croix* de Grenade, qui, notons-le, a le même format que celui de Van der Goes, dont il s'inspirerait, a été copié à plusieurs reprises. Les versions des *Pleurants* conservées sont celles de São Paulo (Museu de Arte) et de la galerie de peintures du château de Schleissheim. Celles de la *Descente de Croix* ont été relevées à Paris (Collection Sickles) et à Bruges (Musée Groeninge). Enfin, la *Descente de Croix* constitue aussi le panneau central d'un triptyque attribué par L. Collobi Raggianti au Maître des Portraits Baroncelli⁹.

Le *diptyque de la Descente de Croix* de Grenade une fois resitué dans la critique de style et le contexte culturel du XV^e siècle, abordons maintenant l'épineux problème de son attribution. Les données fournies par les récents examens de l'œuvre «de visu» et par les examens de laboratoire ont permis de le voir dans un nouvel éclairage¹⁰.

⁷ M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 22; R. VAN SCHOUTE, *op. cit.*, p. 79 et S. RINGBOM, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk, 2^e éd. revue et augmentée, 1984 (1^{re} éd., 1965), p. 130, note 85.

⁸ G. RING, *Ein Diptychon des Hugo van der Goes*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F.XXIV, 1913, p. 85-88; M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 22 et R. VAN SCHOUTE, *op. cit.*, p. 67.

⁹ L. COLLOBI RAGGHIANI, *Dipinti fiamminghi in Italia 1420-1570. Catalogo (Musei d'Italia, Meraviglie d'Italia, 25)*, Bologne, 1990, p. 73, n° 126.

¹⁰ L'étude d'histoire de l'art et l'investigation scientifique des tableaux flamands de la Capilla Real ont été confiés en janvier 1991 à l'Université libre de Bruxelles par l'Institut andalou du Patrimoine historique, initiateur d'un ambitieux projet international d'étude, de restauration et de présentation muséologique de la collection de la reine Isabelle la Catholique. Six autres institutions



Fig. 2a-b.

a) H. MEMLING,
retable de Jacques Floreins,
détail du visage de saint Maur,
Paris, Louvre (documentation
photographique de la Réunion
des Musées nationaux).



b) *Déposition*,
détail du visage de Nicodème
(photo IAPH).

La méthodologie suivie a consisté à comparer dans un premier temps le style du diptyque à celui des peintures d'attribution reconnue de Memling, exécutées entre 1467 et 1482, et à se livrer ensuite à un examen comparatif détaillé de leur technique d'exécution. Les résultats de ces travaux nous amènent à constater le caractère autographe du *diptyque* pour plusieurs raisons que nous aimerions développer ci-après.

Même si les types de personnages du *diptyque* sont proches de ceux peints par Memling, aucun d'eux toutefois ne peut être mis en relation directe avec l'œuvre du maître brugeois.

Parmi les parentés superficielles relevées, on retiendra un système identique de représentation de la bouche entrouverte laissant apparaître les dents dans les visages de saint Jean-Baptiste et des damnés du triptyque du *Jugement Dernier* de Dantzig. Procédé conventionnel, exploité occasionnellement par Memling, vu le sujet, pour accentuer le caractère dramatique de la scène mais qui, dans le diptyque, est étendu à plusieurs personnages principaux et donc systématisé. On notera aussi le rendu très graphique de la région de l'œil, propre à la manière de Memling, et illustré par des traits sineux soulignant les contours des formes et les rides dans plusieurs visages, ceux des damnés dans le *retable de Dantzig*, de saint Maur dans le *Triptyque Moreel* ou encore de saint Maur dans le *retable Floreins* (fig. 2a). Toutefois, l'écriture de ces mêmes parties diffère. Autant le trait est souple et bien intégré au modelé des carnations dans les trois œuvres pré-citées, autant il devient sec – presque coupant – dans les visages du *diptyque* (fig. 2b). Surimposé à la forme plutôt que participant à sa structure, il joue un rôle décoratif.

Le ciel du triptyque de la *Déploration du Christ* de l'hôpital Saint-Jean de Bruges, aux tons soutenus et aux nuages ourlés de blanc, est comparable à celui des panneaux de Grenade. Il est cependant moins varié en couleurs et d'une exécution plus légère que ce dernier. Le dessin des traits du Christ et sa bouche entrouverte évoquent aussi ceux du Christ du *diptyque* sans pourtant être analogues. Il en est de même pour la morphologie du visage et pour les cheveux de saint Jean¹¹.

Enfin, le diptyque présente des analogies morphologiques avec le *triptyque de la Crucifixion* de Lübeck et surtout partage avec lui une même atmosphère dramatique plus « vraie », absente des œuvres antérieures de Memling. Ce triptyque de 1491 n'a pu néanmoins servir de source d'inspiration puisqu'il est pos-

européennes renommées y participent, l'Institut royal du Patrimoine artistique (I.R.P.A.) pour la Belgique (examen de laboratoire et restauration), l'Institut andalou du Patrimoine historique de Séville (I.A.P.H.) (étude documentaire, suivi du projet et restauration), l'Institut central de Restauration de Rome (I.C.R.) (climatologie, éclairage, colorimétrie et étude des peintures italiennes des XV^e-XVI^e s.), la Faculté d'Histoire de l'Art de Grenade (étude des peintures espagnoles des XV^e-XVI^e s.), l'Institut de Conservation et de Restauration des Biens culturels de Madrid (I.C.R.B.C.) (textile et orfèvrerie) et la Fondation Abegg - Riggisberg - (restauration textile).

¹¹ Selon le conservateur du Musée, Madame H. Lobelle-Caluwé, le visage un peu gauche de saint Jean dans ce triptyque pourrait avoir été peint par un apprenti. Voir le catalogue H. LOBELLE-CALUWÉ, *Musée Memling - Bruges*, Musea Nostra, Bruxelles, 1987, p. 65.

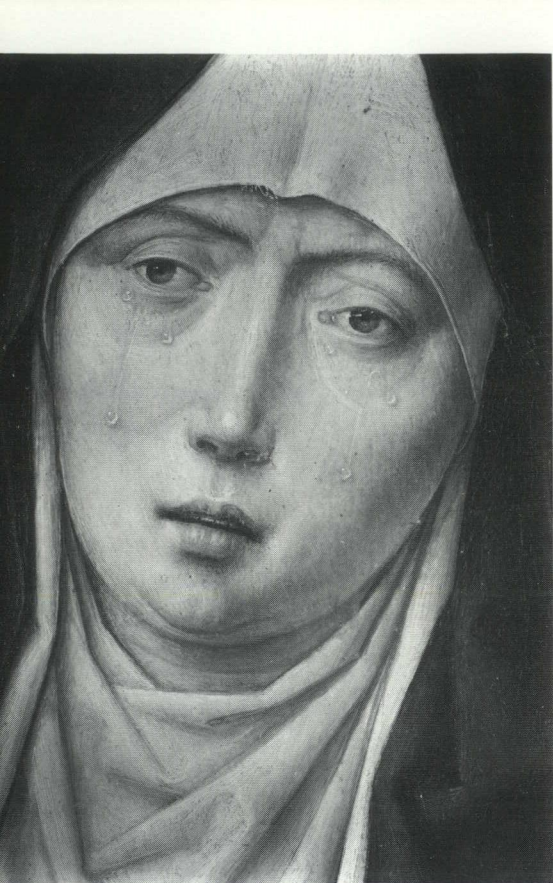


Fig. 3a-b: Les *Pleurants*, détail: visage de la Vierge
 a) en lumière ordinaire (Copyright A.C.L., Bruxelles)
 b) en lumière tangentielle (photo IAPH).

térieur à la fourchette chronologique de 1474-1482 donnée pour l'exécution du *diptyque*.

Un premier constat s'impose donc. Les analogies stylistiques avec l'œuvre de Memling sont peu nombreuses et ne portent jamais que sur des détails ou sur une figure particulière de la composition. De plus, elles s'étendent à l'ensemble de sa production, ce qui trahit de la part du peintre du diptyque une bonne assimilation de la manière du maître plutôt qu'une filiation spécifique avec un de ses tableaux.

Un examen plus attentif des volets de la *Déposition* et des *Pleurants* met clairement en évidence des particularités de style et de technique d'exécution étrangères à l'art de Memling¹². Ces dernières toutefois, ne frappent pas immédiatement le spectateur, l'image d'ensemble et plusieurs effets d'écriture, entre autres de surface, étant comparables à ceux recherchés par le maître brugeois.

¹² À propos de la technique picturale de Memling, voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*, Bruxelles, 1985, p. 29-30.



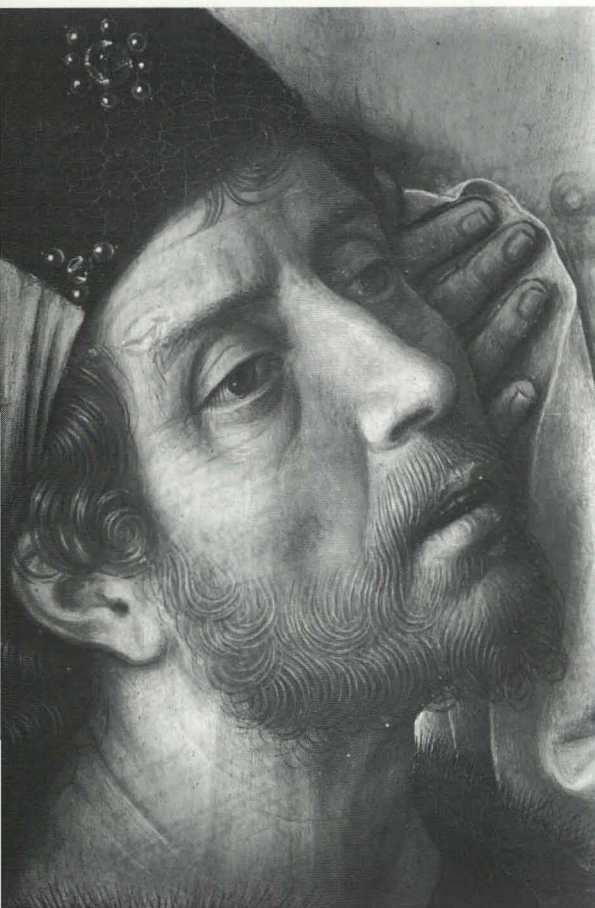
c) en radiographie (Copyright, A.C.L., Bruxelles).

Une accentuation inaccoutumée du caractère dramatique des scènes se perçoit en premier lieu. Cela se traduit dans la *Déposition* (fig. 1a) par une dynamique interne à la composition, basée sur un jeu de diagonales contrariées et par les mouvements violents que font Joseph d'Arimathie et le porteur pour retenir le corps du Christ qui s'affaisse. L'attitude tendue des personnages et leur visage crispé soulignent la tragédie. Dans le volet des *Pleurants* (fig. 1b), une sensation d'agitation douloureuse est créée par la position alternée des têtes dans le groupe sacré et par le geste impulsif des mains écartées et dressées. À l'axe dessiné par le corps du Christ répond celui de la Vierge soutenue dans sa chute par saint Jean et une sainte femme, ce qui ouvre la composition fort dense du diptyque lorsqu'il est perçu dans sa totalité. Par ailleurs, dans chaque volet un personnage reprend l'attitude de la figure sacrée : le porteur, celle du Christ dans la *Déploration*, une sainte femme, celle de Marie dans les *Pleurants*. Toutefois, malgré cette recherche d'équilibre, la perception d'ensemble n'est pas satisfaisante. En effet, il y a une asymétrie prononcée entre les deux volets et surtout, dans celui des *Pleurants*, la position artificielle de la Vierge, au corps trop raide, entraîne sa mauvaise intégration au groupe. Ces maladresses, selon nous, trahissent une assimilation malaisée du prototype par l'artiste. Il est intéressant d'observer, que dans la version conservée des *Pleurants* de São Paulo, la disposition des personnages est plus heureuse et plus naturelle.



Fig. 4a-b.

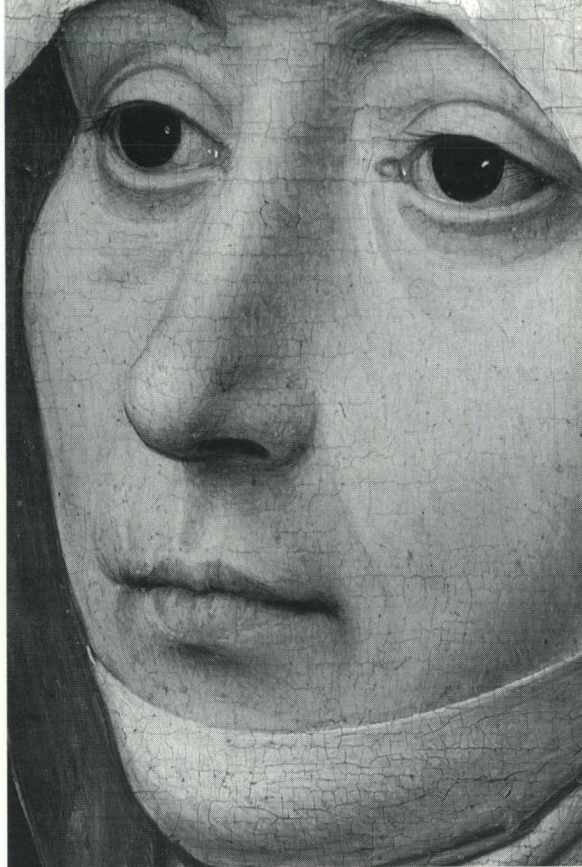
a) H. MEMLING, *Jugement Dernier*,
détail du visage de saint Pierre,
Gdansk (photo C. Périer).



b) *La Déposition*,
détail du visage de Nicodème
(Copyright A.C.L., Bruxelles).

Fig. 5a-b.

a) H. MEMLING,
Triptyque Floreins, Louvre,
détail du visage de la donatrice
(documentation photographique
de la Réunion des Musées nationaux).



b) *Les Pleurants*,
détail du visage de la Vierge
(photo IAPH).

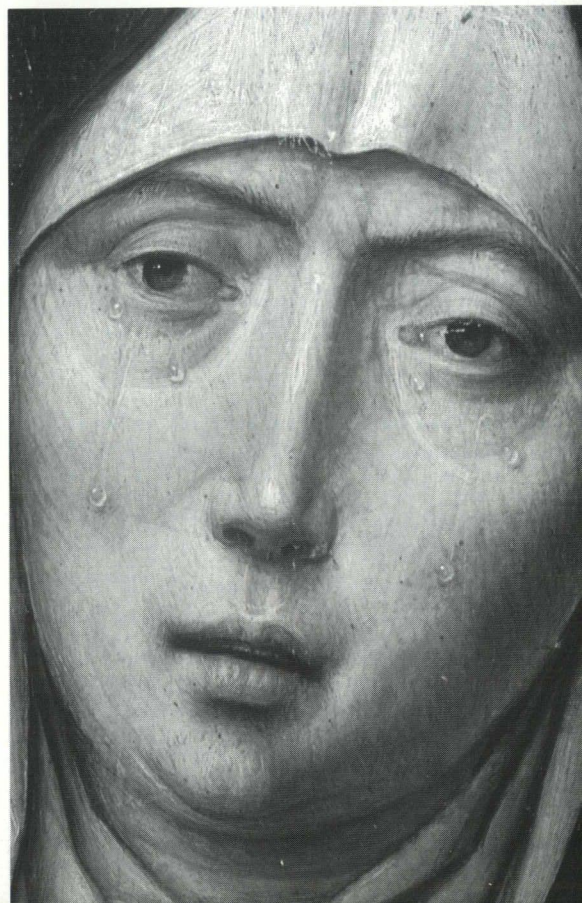




Fig. 6a-c.
Les *Pleurants*,
détail d'une sainte femme.
a) Visage et coiffe en lumière
ordinaire (photo IAPH).



c) macrophotographie de la
mentonnière (photo Périet).



b) coiffe d'une sainte femme en réflectographie infrarouge (photo IAPH).

Enfin, la gamme chromatique très vive de l'ensemble, le ciel menaçant chargé de nuages gris et opaques, qui contraste avec les tons clairs vert-orange du paysage, participent directement à l'effet de drame.

En conclusion, les schémas de construction, les traits durs des personnages marqués par l'événement tragique qu'ils vivent intensément et l'atmosphère pesante s'opposent aux compositions équilibrées et calmes ainsi qu'aux visages sereins et rêveurs propres à Memling, mais aussi à ses rares compositions plus dramatiques qui n'atteignent jamais la même intensité.

L'écriture également est plus expressive que celle de Memling, qui pourtant réintroduit dans les modelés du XV^e siècle les effets de facture abolis des peintures émaillées et profondes de ses prédécesseurs. Dans le *diptyque*, les traces du pinceau – très apparentes en lumière tangentielle – se marquent de manière incisive dans la matière plus épaisse du ton de fond (fig. 3a-b), les accents de lumière en saillie ont un caractère tangible qui ne se retrouve pas dans ceux plus discrets propres aux modelés de Memling. Des détails comme les formes des paupières et les rides de part et d'autre des yeux, les cheveux bouclés et les barbes sont rendus de façon graphique et sèche. Dans les barbes, les traits nets posés avec un pinceau mince ne rappellent en rien ceux de Memling, souples et conduits dans une matière onctueuse (fig. 4a-b).

La technique d'exécution des carnations se distingue à son tour de celle du maître par une opacité plus forte des modelés qui s'oppose au caractère encore translucide de ceux peints par Memling, par un chromatisme beaucoup plus

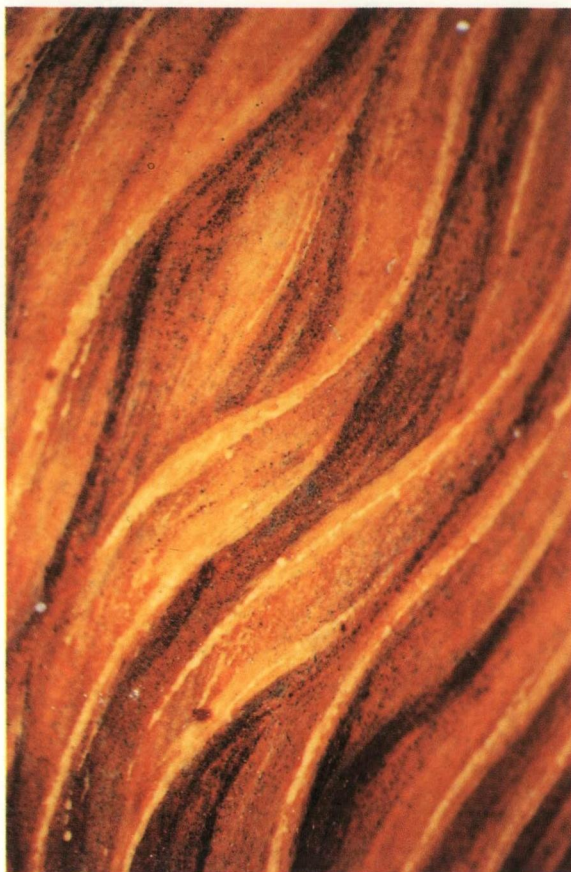


Fig. 7.
La *Déposition*,
macrophotographie de la
tunique jaune du porteur
(photo C. Périer).

contrasté et par une absence de fluidité dans la transition de la lumière à l'ombre, cette dernière étant relevée de petits rehauts foncés posés de manière dynamique et trop systématique sur le glacis (fig. 5b et 10a-c).

L'ensemble de ces effets de facture, parce qu'ils se répètent de plages en plages dans le ton de fond comme en surface, joint à l'accentuation brutale des ombres (fig. 8b), conduisent à des ruptures de modelés (fig. 5a-b et 8b), source d'expression voulue, inexistante dans le modelé des visages et des mains peints par Memling qui restent fluides, même lorsqu'ils sont novateurs¹³. On relèvera encore l'exécution inégale du paysage, peint avec une rapidité extrême à certains endroits, entre autres dans le traitement de certains plans de végétation aux formes à peine ébauchées. De plus, le passage d'une plage de couleur à l'autre entre les plans d'herbes, les rochers et les taillis est très schématique et brossé nerveusement (fig. 1a-b), manière de procéder inconnue des paysages soignés de Memling et même des autres peintres flamands du XV^e siècle.

¹³ *Ibidem*, p. 30.

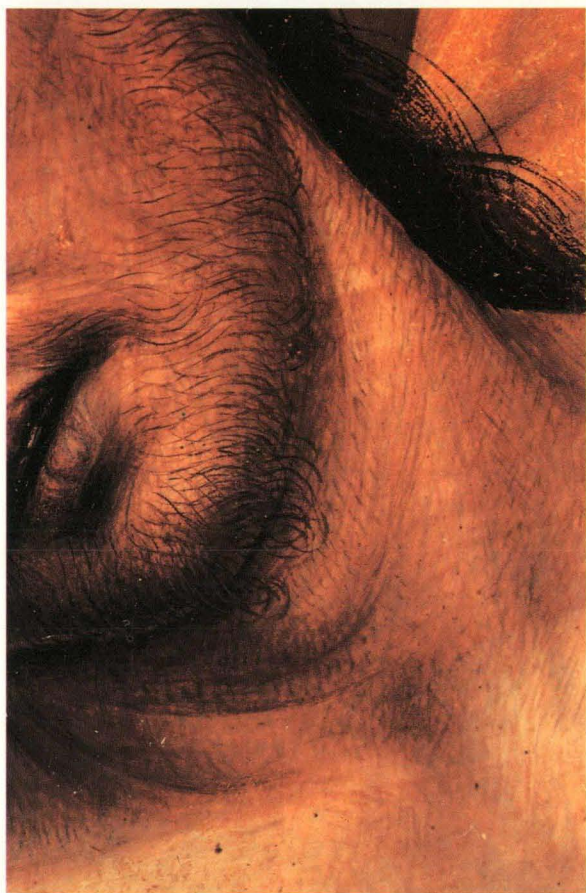
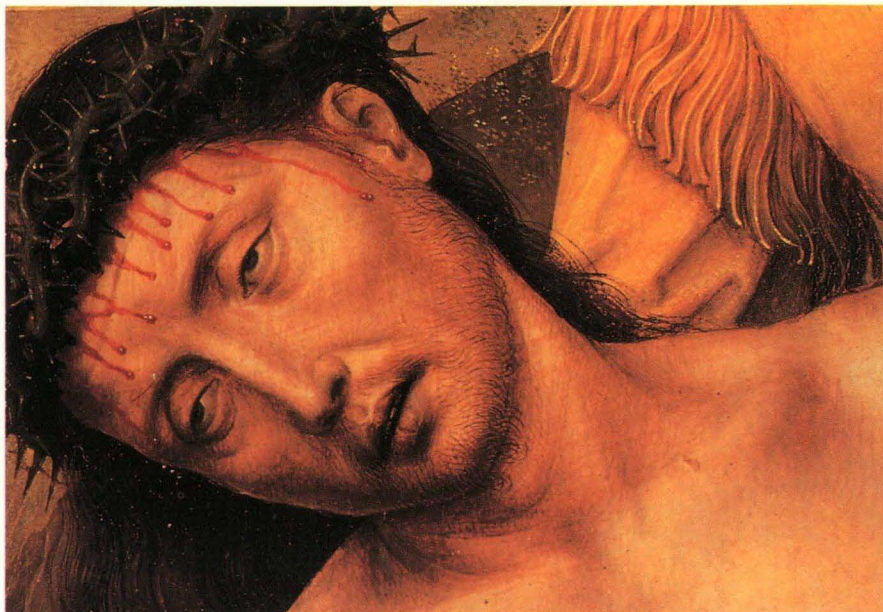


Fig. 8.
La *Déposition* (photos IAPH).
a) détail : buste du Christ
b) détail : barbe et ombre
des carnations.

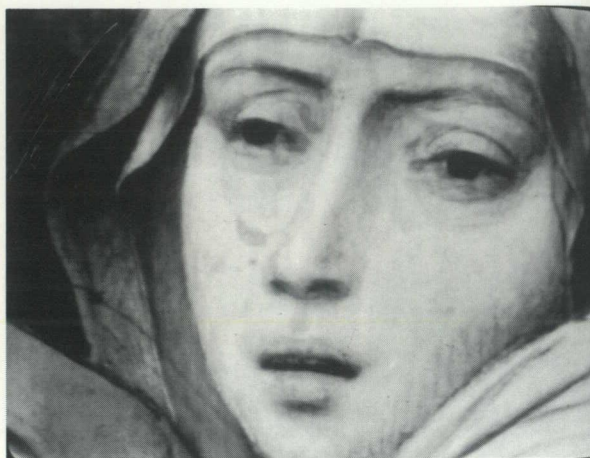


Fig. 9 : Les *Pleurants*, détail : visage d'une sainte femme (photos IAPH)
a) en lumière ordinaire
b) en réflectographie infrarouge.

Le traitement des brocarts pêche aussi par une simplification de la technique d'exécution. La variété de reliefs des fils d'or accrochés de manière différenciée par la lumière dans les tissus peints par Memling, tel les brocarts du *Jugement Dernier* de Dantzig et du *Triptyque Donne*, est remplacée ici par de petits empâtements réguliers qui appauvrissent les modulations du tissu. Dans les drapés et les coiffes, il y a une surabondance de plis cassés ainsi qu'un net contraste entre les ombres noires marquées d'un trait foncé et les parties claires qui présentent des bandes de petites touches graphiques en relief (fig. 6a-c). Enfin, la facture très libre de la tunique du porteur figurée par des «vagues» de couleur jaune opaque, relevées d'empâtements clairs sur les ressauts des plis et d'azurite dans les ombres (fig. 7), est sans équivalent dans les stratigraphies picturales développées par Memling.

Le peintre du *diptyque* recourt également à des formules stylistiques et techniques répétitives : une symétrie absolue dans la représentation toujours identique des larmes : traînée transparente et goutte ponctuées d'un point blanc, une façon similaire de poser les hautes lumières sur le nez qui revêtent l'aspect d'empâtements blancs en forme de point d'exclamation très visibles sur la photographie en lumière rasante et l'image radiographique (fig. 3b-c). À signaler aussi, une volonté délibérée de rendre avec un réalisme exacerbé les épines aiguës de la couronne du Christ qui ensanglantent ses cheveux et l'aspect visqueux des traînées de sang qui coulent de ses plaies (fig. 8a). Ce type de détails étran-

gers à l'esthétique de Memling et jamais traités de manière aussi démonstrative par les peintres flamands, est exploité ici avec une finalité dramatique évidente. Le soin particulier accordé à la représentation de la pilosité des jambes du Christ témoigne à son tour d'un excès de recherche décorative peu commun à la peinture flamande.

L'examen du dessin sous-jacent en réflectographie dans l'infrarouge¹⁴ révèle l'usage conjoint de deux outils : un poncif et un dessin à la pierre noire ou au charbon de bois exécuté à main levée (fig. 10b).

Le dessin au poncif a servi à camper les contours des figures et des vêtements et les linéaments des visages ; il est très apparent, notamment dans les visages de la Vierge et des saintes femmes et dans les coiffes ainsi que dans la tunique du porteur et le visage du Christ. Le recours à ce moyen mécanique de reproduction n'empêche pas l'artiste de modifier certaines formes ou leur position dans l'espace tels les doigts des mains. Recouvert en surface d'une ligne lourde et irrégulière qui, selon nous, en trahit l'existence (fig. 6c)¹⁵, il n'avait pas été relevé lors des examens antérieurs. Sa présence inciterait à penser que le peintre du *diptyque* a utilisé un modèle, au moins partiel.

Le dessin à main levée, quant à lui, comprend des lignes de mise en place souvent épaisses et reprises maladroitement. Il procède aussi de plans de hachures parallèles et espacées qui esquissent de manière constante les ombres des carnations (fig. 10b et 11b) – démarche préparatoire inexistante dans les œuvres de Memling. Dans les mains, par exemple, le peintre, visiblement à la recherche de la forme et du modelé, surcharge le dessin (fig. 11a-b) qui se caractérise par un tracé négligé, presque grossier. Le dessin des drapés est un peu plus soigné ; il n'évoque cependant que de façon lointaine l'écriture nerveuse mais sûre et plus créative de Memling, par exemple dans le *Mariage Mystique de sainte Catherine* (fig. 14a-b).

La composition pourrait donc avoir été empruntée à Memling ou à un modèle conservé dans son atelier puis ajustée par le peintre avec des outils comparables à ceux utilisés par le maître brugeois¹⁶.

L'étude comparée du style et de l'exécution picturale du *diptyque* et de la *Vierge et du Christ de Pitié* (fig. 12), également conservé à la Capilla Real de Grenade montre indubitablement qu'il s'agit d'œuvres peintes par un même

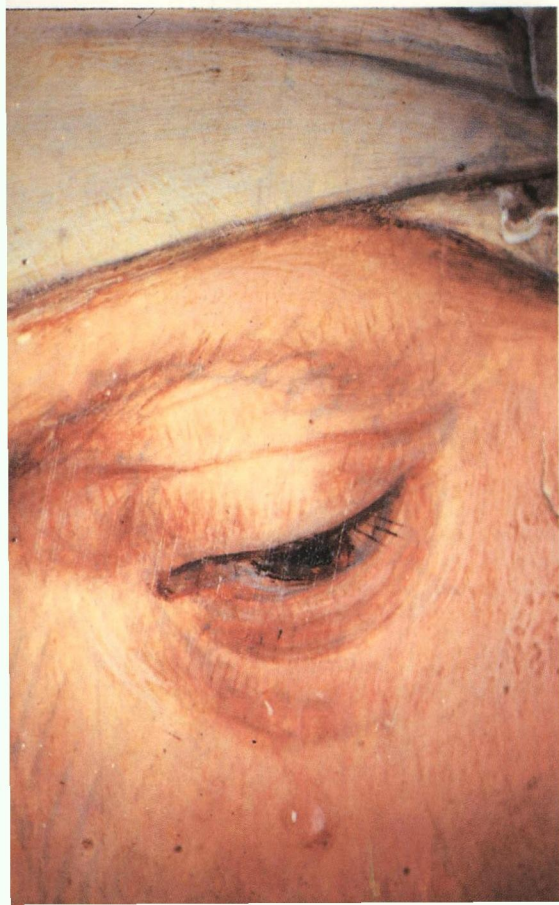
¹⁴ Les examens en réflectographie dans l'infrarouge ont été réalisés par le personnel de l'I.A.P.H. Nous remercions vivement le Directeur, Monsieur Roman Baca Casares, de nous avoir autorisée à publier les réflectogrammes.

¹⁵ C. PÉRIER-D'ETEREN, *La technique du dessin sous-jacent des peintres flamands des XV^e et XVI^e siècles. Nouvelles hypothèses de travail*, dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, colloque V, document de travail n° 30. Louvain-la-Neuve, 1985, p. 61-69. On notera qu'il est malaisé de faire « à l'œil » la distinction entre un dessin réalisé à la pierre noire ou au charbon. Voir à ce propos p. 63 du même article.

¹⁶ C. PÉRIER-D'ETEREN, *Dessin au poncif et dessin perforé. Leur utilisation dans les anciens Pays-Bas du XV^e siècle*, dans *Bulletin IRPA*, Bruxelles, t. XX, 1984, p. 39-46.



Fig. 10a-c.
Les *Pleurants*,
détail d'une sainte femme
a) en lumière ordinaire
(photo IAPH).



c) détail de l'œil en
macrophotographie
(photo Périer).



b) en réflectographie infrarouge (photo IAPH).

maître. Cette identité de main, que confirme encore l'image radiographique mettant en évidence des systèmes de construction picturale et des types de modèles identiques à ceux décrits plus haut, n'avait encore jamais été relevée ; or, elle nous semble essentielle à prendre en considération dans le contexte qui nous occupe. En effet, plusieurs historiens de l'art, parmi ceux qui attribuent la *diptyque* à Memling, s'accordent à reconnaître dans la *Vierge et le Christ de Pitié* non pas une œuvre autographe de Memling mais plutôt une œuvre de collaboration entre lui et son atelier¹⁷ et ils situent son exécution, comme celle du *diptyque*, entre 1470 et 1480.

Sans entrer dans le détail, car l'étude de la *Vierge et le Christ de Pitié* fera l'objet d'un article séparé, nous aimerions énoncer brièvement les caractères communs que cette peinture partage avec le *diptyque*. Tout d'abord, une iconographie rarement illustrée dans la peinture flamande – celle du Christ soutenu par la Vierge et présentant les stigmates de sa Passion, les yeux ouverts et encore en vie, la main droite posée en-dessous de sa plaie –, iconographie cependant appréciée au même titre que celle du *diptyque*, comme le prouve le nombre de versions et copies conservées.

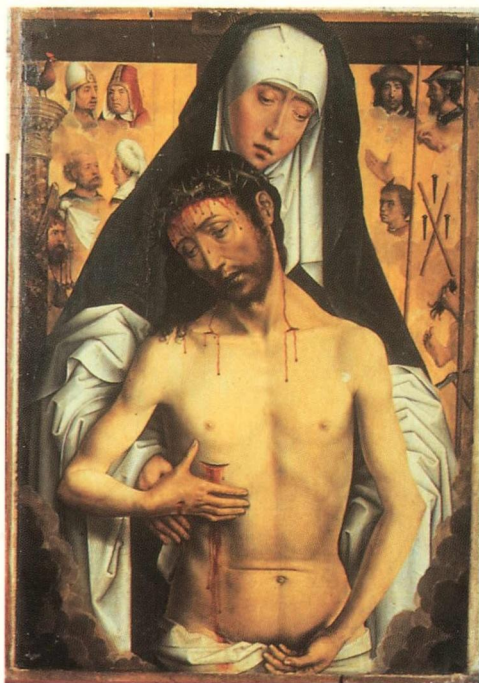
¹⁷ R. VAN SCHOUTE, *op. cit.*, 1963, p. 62-63 et H. MUND, *Copie et traditionalisme dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles*, thèse de doctorat (non publiée), Université catholique de Louvain, 1991-92, p. 107-108 et p. 196, T. 2, pl. 62b. D'autres auteurs comme F. Winkler, M.J. Friedländer et G. Faggin attribuent la peinture à Memling ; B. Lane y voit une réplique par le maître de la *Vierge et le Christ de Pitié* de la National Gallery of Victoria de Melbourne.



Fig. 11a-b: Détail du dessin des mains en réflectographie infrarouge (photos IAPH).
a) la *Déposition*
b) les *Pleurantes*



Fig. 12.
H. MEMLING (attr. à),
Vierge et Christ de Pitié, Grenade,
Sacristie de la Capilla Real
(photo IAPH).



La morphologie du visage de la Vierge est analogue à celle de la Vierge des *Pleurants* (fig. 3a et 13a), le visage du Christ est aussi comparable, de même que la déformation, maladroite et sans équivalent chez Memling, du bras gauche démesurément long et anguleux.

Enfin, toutes les caractéristiques d'écriture décrites pour le *diptyque* (fig. 1a-b) se retrouvent ici (fig. 12) mais de façon encore plus affirmée. Parmi les principaux procédés qui régissent la technique d'exécution (fig. 13a-b), nous retiendrons ; la manière de peindre les larmes et leur disposition tout à fait symétrique sur les deux joues, la pose des accents de lumière sur l'arête et le bout du nez, l'exécution appuyée et très graphique des cernes brun-rose qui marquent les contours des yeux, des paupières et des rides. Le traitement des ombres rehaussées en surface de traits foncés et l'opacité des traînées de sang, le manque de transparence et de brillance des modelés ainsi que la coloration très brune des chairs du Christ, l'exécution lourde des drapés, aux plis raides soulignés d'une ligne sombre ainsi que la juxtaposition brutale des zones claires et foncées et, enfin, le traitement rapide de la masse terne des nuages.

Le dessin sous-jacent de cette œuvre est entièrement exécuté au poncif (fig. 13c) et n'est que localement doublé ou recouvert par d'épaisses lignes au tracé apparenté à celui utilisé dans le *diptyque*.

L'ensemble de ces parentés confirme la thèse d'un seul auteur et les particularités décrites nous confortent dans l'idée que la *Vierge et le Christ de Pitié* n'est pas une peinture autographe de Memling mais bien la copie fin XV^e d'une

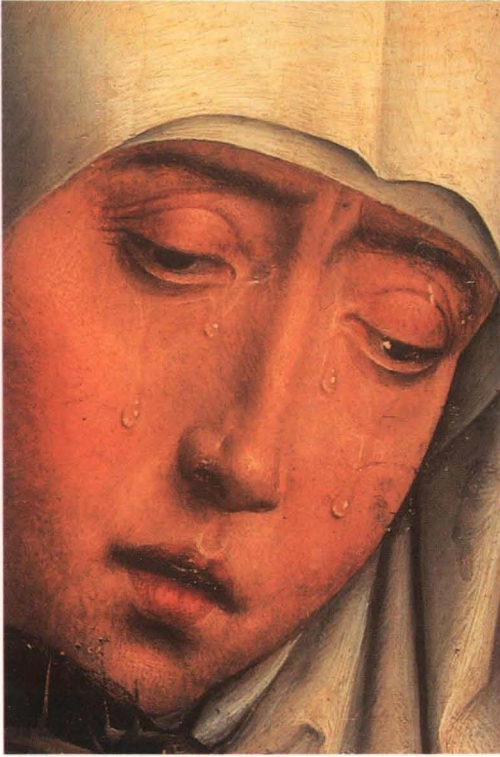
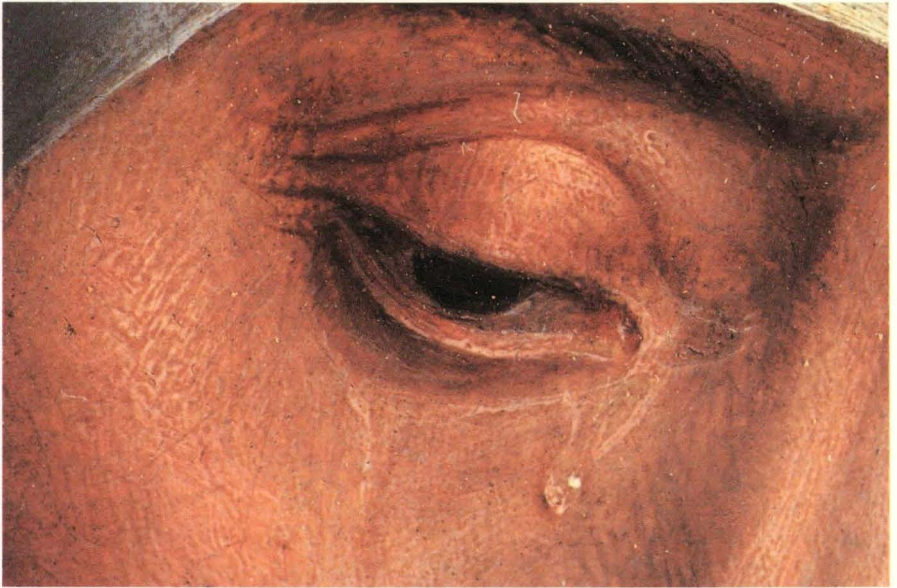


Fig. 13a-b-c.
H. MEMLING (attr. à),
Vierge et Christ de Pitié
(photos IAPH)
a) macrophotographie du
Visage de la Vierge

b) macrophotographie de l'œil



œuvre de dévotion antérieure perdue, dont le prototype remonterait à Van der Weyden et/ou à Memling.

La préparation du panneau est à base de gypse et de colle animale, ce qui montre que l'œuvre a été réalisée en Espagne en utilisant, comme il était coutumier, les matériaux locaux. L'examen dendrochronologique donne 1488 comme date d'abattage de l'arbre¹⁸, ce qui situerait l'exécution du panneau entre 1490 et 1498 en fonction du temps d'entreposage du bois de 2 à 10 ans. Cette fourchette chronologique, bien plus tardive que celle donnée généralement par la critique de style, place la réalisation de l'œuvre à l'extrême fin de la carrière de Memling et peut-être même après sa mort survenue en 1494.

Enfin, on notera que les trois peintures ont un format identique, sans doute privilégié par l'exécutant ou le commanditaire pour les œuvres de dévotion¹⁹. Des marques peintes apposées en bordure des panneaux suggèreraient qu'ils ont été joints à un moment donné de leur histoire matérielle. Toutefois, les préparations de composition différentes, des considérations d'ordre iconogra-

¹⁸ Pour plus de détails, se référer au rapport de J. Vynckier (Institut royal du Patrimoine artistique) du 10 septembre 1992.

¹⁹ Dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle, il a été démontré que des artistes comme Rembrandt et F. Hals utilisaient une série de formats standards. Voir à ce propos E. VAN DE WETERING, *Rembrandt l'invisible: résultats d'une étude technique et scientifique*, dans le catalogue *Rembrandt, le Maître et son atelier*, Paris, 1991, p. 94-95 et note 5, p. 105. Ces coutumes d'atelier qui facilitaient la production ont très certainement eu des antécédents.

c) même détail en réflectographie infrarouge.





Fig. 14a-b: a) H. MEMLING, *Mariage Mystique de sainte Catherine*, Bruges, Musée Groeninge, détail en infrarouge du dessin sous-jacent de la robe de saint Jean (Copyright, A.C.L., Bruxelles)
b) *Les Pleurants*, détail infrarouge du dessin de la robe d'une sainte femme (Copyright, A.C.L., Bruxelles).

phique et surtout la datation fournie par l'examen dendrochronologique ne permettent pas de retenir l'hypothèse séduisante d'un triptyque démembré.

Revenons maintenant au *diptyque* pour envisager le problème de son attribution à la lumière de ce que nous venons de développer. Nous n'y reconnaissons pas non plus la main de Memling mais bien celle d'un artiste qui se serait formé dans son atelier à Bruges. La parfaite maîtrise artisanale dont il fait preuve en peignant des œuvres si proches dans leur exécution de celles de Memling ne lui permet toutefois pas de dissimuler entièrement sa manière propre. De même, le fait qu'il se soit inspiré de compositions d'autres peintres flamands comme Van der Weyden et Van der Goes ne l'empêche pas de restituer ses emprunts en les personnalisant.

Par ailleurs, ce maître anonyme manifeste dans ses peintures une sensibilité esthétique particulière s'exprimant par une tension dramatique très vive, une expressivité un peu dure des traits, un mysticisme ascétique des personnages, une facture sèche, très rapide par endroits, des détails d'un réalisme extrême dans la représentation ensanglantée de la chevelure du Christ ou d'un graphisme insistant chargé d'un potentiel décoratif excessif et enfin, une gamme chroma-

tique soutenue. Autant d'éléments qui nous paraissent étrangers à la peinture flamande du XV^e siècle et qui nous incitent à formuler l'hypothèse d'une origine espagnole du peintre.

Le chêne qui a livré les planches du *diptyque* est originaire de la Baltique comme celui de la *Vierge et le Christ de Pitié*; la préparation, par contre, n'est pas à base de gypse et de colle mais bien de craie et de colle, comme c'est l'usage dans la peinture flamande du XV^e siècle aux anciens Pays-Bas. La date d'exécution qui se situerait entre 1474 et 1482 est antérieure à celle de 1490-98 donnée pour l'autre panneau.

Quelles conclusions tirer de cette étude comparée? Nous verrions dans les deux œuvres la main d'un artiste espagnol qui se serait formé à Bruges dans l'atelier de Memling où il aurait peint le *diptyque*. Rentré en Espagne et probablement engagé dans l'atelier qui travaillait pour la cour d'Isabelle la Catholique à Burgos et à Grenade, il aurait réalisé entre 1490 et 1498, c'est-à-dire avec plus de dix ans d'écart – ce qui explique l'affirmation des particularités d'écriture – cette nouvelle œuvre de dévotion, à une époque où « l'atelier » qui travaillait pour la souveraine était en pleine activité. En effet, c'est dans les mêmes années (1490-98) qu'auraient été exécutés, parmi d'autres, le *retable de saint Jean-Baptiste* par Juan de Flandes, peut-être en collaboration avec Michel Sittow et le *retable de Marie*, copie anonyme du *retable de Miraflores* de Van der Weyden, conservé à Berlin²⁰. Les planches de ce dernier se sont avérées provenir du même arbre que celles utilisées pour trois des panneaux du retable démembré de *saint Jean-Baptiste*²¹, ce qui montre que ces œuvres ont été exécutées dans un même lieu.

Ces peintures, qui dénotent toutes une connaissance approfondie du style et de la technique picturale des maîtres flamands du XV^e siècle et qui sont d'une qualité picturale telle qu'elles ont suscité et suscitent encore tant de controverses auprès des historiens de l'art, ne devraient-elles pas être qualifiées d'hispano-flamandes? Pour ce faire, il conviendrait peut-être aujourd'hui de préciser ce que l'on entend par cette appellation.

La cour espagnole à la fin du XV^e siècle constituait indéniablement un creuset où convergeaient aussi bien des artistes flamands expatriés que des Espagnols formés en Flandres ou encore en Espagne au contact de chefs d'atelier ou de peintres résidents flamands. Ne faudrait-il pas, dès lors, élargir le con-

²⁰ C. PÉRIER-D'ETEREN, A. RINUY, L. KOCKAERT et J. VYNCKIER, *Apport des méthodes d'investigation scientifique à l'étude de deux peintures attribuées à Juan de Flandes*, dans *Preprints de la 10^e réunion triennale du Comité de l'ICOM pour la Conservation*, Washington, 1993, vol. I, p. 89-97.

²¹ Cette découverte a été faite par J. Vynckier qui a eu l'occasion, la même année, d'examiner le *Festin d'Hérode* du Musée Mayer van den Bergh d'Anvers, d'en comparer les résultats à ceux de la *Décollation de saint Jean-Baptiste* du Musée d'Art et d'Histoire de Genève et d'analyser la *Nativité* et la *Piéta* du *retable de Grenade-New York*. P. Klein de l'Université de Hambourg, de son côté, a confirmé que les planches constitutives du panneau conservé à New York, *l'Adieu du Christ à sa mère*, proviennent du même tronc que celui qui a servi aux planches des deux volets de Grenade et qu'une planche du *Baptême de Saint Jean-Baptiste*, conservé au Musée de Cleveland aux États-Unis, est originaire du même arbre que celui qui a servi au *retable de Grenade-New York* et à deux des planches du *Festin d'Hérode*.

cept hispano-flamand par rapport à la définition qui en a été donnée par I. Vandevivere, pour y faire entrer deux catégories d'artistes espagnols ? Ceux qui sont marqués par la personnalité et l'œuvre d'un maître flamand œuvrant dans leur pays, par exemple les artistes castillans héritiers de la tradition de Juan de Flandes²², et ceux formés dans les Pays-Bas qui réalisent des œuvres ou des copies d'œuvres, le plus souvent exactes, dans lesquelles ils ont assimilé à un point tel la technique des peintres flamands et l'esprit de leur composition que seuls des détails trahissent leur origine²³.

La première catégorie est aisée à reconnaître : que l'emprunt porte sur une composition entière ou un détail, qu'il soit plus ou moins fidèle au modèle, le style et la technique d'exécution révèlent toujours l'origine de l'artiste. La deuxième catégorie, par contre, malaisée à déceler, exige de nouvelles clés pour être identifiée²⁴.

C'est dans cet esprit que le travail sur les principales peintures flamandes de la Capilla Real de Grenade a été mené. Revoir les attributions n'est pas synonyme de désattribuer par plaisir mais plutôt de compléter les informations pour certaines peintures et, pour d'autres – celles qui nous concernent ici – de tenter d'éclaircir tout un pan de l'histoire de la peinture flamande resté plongé dans l'obscurité. D'une part, parce que certains éléments de référence, mis à la disposition des historiens d'art par les méthodes de laboratoire, manquaient, d'autre part, parce que des arguments pris comme arguments d'autorité avaient été avancés, que personne n'osait ou ne voulait remettre en question. Les rares historiens d'art qui ont tenté de sortir des voies tracées ont été mal perçus, d'autres ont été plongés dans l'oubli, comme cet historien d'art espagnol, Tormo y Monzó, qui proposait déjà en 1904 et à juste titre, pensons-nous, de voir une œuvre hispano-flamande dans la *Vierge et le Christ de Pitié*²⁵.

Les recherches menées récemment dans les archives n'ont malheureusement à ce jour apporté aucune information neuve par rapport à celles déjà publiées. L'œil critique reste donc le principal outil pour distinguer les peintures de cette catégorie d'artistes hispano-flamands formés dans les Pays-Bas méridionaux dont il nous semble que les historiens d'art n'ont pas encore reconnu toute l'importance²⁶.

²² Ignace VANDEVIVERE, catalogue *Juan de Flandes*, Europalia 85 España, Louvain-la-Neuve, Musée universitaire, 1985, p. 91.

²³ Nous avons déjà attiré l'attention sur des détails de ce genre lors de la conférence que nous avons donnée à l'Université de Grenade. Voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *Los primitivos flamencos en la colección de la Capilla Real de Granada* dans *Téorias, Métodos y Tecnicas Aplicadas a la Conservación del Patrimonio Mueble: Un proyecto para la Capilla Real de Granada*. Université Antonio Machado, Grenade, 1992, p. 19-34.

²⁴ Dans le cadre du « projet de la Capilla Real de Grenade », des examens de la copie du triptyque de la *Descente de Croix* de Th. Bouts conservée à Valence et de la *Vierge et le Christ de Pitié* de Bilbao sont actuellement en cours. L'étude de ces deux œuvres, qui pourraient être dues à des peintres hispano-flamands, offrira de nouveaux éléments de référence pour les comparaisons futures entre les deux écoles de peinture.

²⁵ E. TORMO Y MONZÓ, *La colección de tablas de Doña Isabel la catolica conservada en Granada*, Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, II, 1904, p. 487-491.

²⁶ Nous remercions vivement Monsieur Didier Martens pour la relecture critique de notre texte.

BRUXELLES OU COLOGNE ? LE 'CAS' DES VOILETS DE LITOMĚŘICE

DIDIER MARTENS

I

L'évêché de Litoměřice [litomnjerzitse], situé dans le nord de la Bohême, possède, depuis la fin du XVIII^e siècle¹, huit panneaux d'un retable mutilé (figg. 1-4, 10a, 10c)². Le caractère minutieux de l'exécution, la transparence des couleurs, le drapé des figures aux plis anguleux comme la surélévation de la ligne d'horizon trahissent clairement une origine septentrionale et suggèrent une datation à la charnière entre le XV^e et le XVI^e siècle. Les panneaux, qui mesurent chacun 80 cm de haut sur 46,5 de large, ont été sciés dans l'épaisseur; celle-ci a été ramenée à 4 mm et le revers est aujourd'hui dépourvu de peinture. À l'origine, il devait s'agir de volets double-face, puisque certains

C'est un agréable devoir de remercier celles et ceux qui m'ont aidé dans la préparation de ce travail: Jaromír Falkenauer (Bruxelles), qui m'a traduit plusieurs articles du tchèque, Ingeborg Krueger (Bonn), Jarmila Vacková (Prague), Frank Günter Zehnder (Cologne), Antoni Ziemia (Varsovie). Comme de coutume, Bruno Bernaerts et mon frère François-René Martens ont fait bénéficier mon texte de leurs remarques. J'ai tiré grand profit de ma participation à un séminaire sur les représentations du cycle de sainte Ursule organisé par le Professeur Victor Stoichita à l'Université de Fribourg (semestre d'hiver 1992-1993).

Conventions:

FRIEDLÄNDER = Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, I-XIV, Leyde/Bruxelles, 1967-1976.

TÜMMERS = Horst-Johannes TÜMMERS, *Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn. Mit einem kritischen Katalog*, Cologne, 1964.

¹ Voir, à ce sujet, Vít VLNAS, *Umelécké sbírky litoměřických biskupů v 17. a 18 století*, dans: *Umění*, 38, 1990, p. 239.

² Nos d'inv. 269/768.



Fig. 1. *Annonciation* (huile sur bois; 78 × 43 cm). Litoměřice, Évêché.
(Photo Tařána Billerová, Prague)



Fig. 2. *Nativité* (huile sur bois; 78 × 43 cm). Litoměřice, Évêché.
(Photo Tařána Billerová, Prague)



Fig. 3. *Résurrection de Lazare* (huile sur bois; 78 × 43 cm). Litoměřice, Évêché.
(Photo Tařána Billerová, Prague)



Fig. 4. *Entrée du Christ à Jérusalem* (huile sur bois; 78 × 43 cm). Litoměřice, Évêché.
(Photo Taťána Billerová, Prague)

des panneaux conservés présentent un fond doré. Sans doute a-t-on voulu permettre par cette mutilation la contemplation simultanée de toutes les peintures du retable. On sait que de nombreux volets de triptyques flamands furent partagés dans un tel but dès l'époque baroque³ et que la tradition de ces découpages se maintint jusqu'en plein XIX^e siècle. Il y a tout juste 100 ans, le directeur du *Kaiser Friedrich Museum* Wilhelm Von Bode n'ordonna-t-il pas de faire scier dans le sens de l'épaisseur les volets de l'Agneau Mystique alors conservés à Berlin⁴ ?

Les huit 'tableaux' de Litoměřice ne constituent guère un programme figuratif cohérent. Deux panneaux présentent des figures de saints sur un fond de paysage. Sur l'un apparaît le roi de Norvège saint Olaf, accompagné de l'inscription «*Olaff. koeninck van norwegen*», sur l'autre figurent un saint en armure, d'identification difficile, brandissant une bannière sur la pointe de laquelle est plantée une tête couronnée, et saint Augustin, reconnaissable au cœur enflammé qu'il tient en main. Deux autres panneaux ont trait à la vie de la Vierge : comme le veut la tradition iconographique dans le Nord au XV^e siècle, l'Annonciation (fig. 1) se déroule dans un intérieur bourgeois, tandis que la Nativité est située dans un édifice roman en ruine évoquant le palais de David à Bethléem (fig. 2). Quatre panneaux, enfin, illustrent la vie du Christ. On peut reconnaître les épisodes suivants : la Transfiguration, la Résurrection de Lazare (fig. 3), le Repas chez Simon le Pharisien et l'Entrée du Christ à Jérusalem (fig. 4). Ces quatre panneaux possèdent chacun un fond doré ; ils constituaient donc certainement les faces intérieures des anciens volets. Le peintre semble avoir dissimulé deux 'portraits travestis' dans la scène de l'Entrée à Jérusalem ; les deux figures d'hommes visibles à droite se distinguent en effet des autres personnages par leur habillement moderne, fort différent de celui du Christ et des apôtres et, pour l'un des donateurs, par le détail caractéristique des mains jointes. Ces deux figures occupent en outre dans l'image une place toute trouvée pour des donateurs, puisqu'elles reçoivent directement la bénédiction du Christ, anticipation – espérée – de leur propre salut.

L'état de conservation des huit panneaux est relativement bon. On remarquera toutefois que les nimbes entourant les têtes des saints ont été ajoutés : de par la gaucherie de leur tracé – le nimbe du roi Olaf est même de forme ovoïde ! –, ils contrastent nettement avec les auréoles rayonnantes soigneusement dessinées de Marie [sur l'Annonciation (fig. 1) et la Nativité (fig. 2)] et du Christ [sur la Résurrection de Lazare (fig. 3), le Repas chez Simon et l'Entrée à Jérusalem (fig. 4)], dont l'authenticité est incontestable. Le nimbe marial a

³ C'est le cas d'un triptyque de Memling conservé au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne (Friedländer, VI, 1, n° 9). Voir, à ce sujet, Klaus DEMUS/Friderike KLAUNER/Karl SCHÜTZ, *Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä.* (= *Führer durch das Kunsthistorische Museum*, 31), Vienne, 1981, pp. 238-239.

⁴ Voir, à ce sujet, Antoine DE SCHRYVER/Roger MARIJNISSEN, *Histoire matérielle*, dans : Paul COREMANS (éd.), *L'Agneau Mystique au laboratoire. Examen et traitement* (= *Contributions à l'étude des Primitifs flamands*, 2), Anvers, 1953, pp. 28, 59-60.

la forme d'une étoile, celui du Christ se présente comme une croix dont les extrémités sont elles-mêmes constituées par des croix. Un tel motif, bien que rare, n'est pas exceptionnel dans la peinture de la fin du Moyen Âge au nord des Alpes, comme le montre notamment l'œuvre éponyme du Maître de la Madone André, un peintre brugeois des années 1500⁵.

II

C'est dans une livraison du 'Répertoire des peintures flamandes du XV^e siècle' parue en 1985⁶ que Jarmila Vacková fit connaître les panneaux de Litoměřice. Elle proposa de les attribuer à l'école bruxelloise. «*Leur style, écrivait-elle, montre une simplification stéréotypée d'une tradition artisanale dérivée de l'art de Rogier van der Weyden et pratiquée dans les ateliers bruxellois du Maître à la Vue de Sainte-Gudule, du Maître de la Légende de sainte Catherine, du Maître de la Légende de la Madeleine et du Maître du Retable d'Orsoy*»⁷. Elle rapprochait notamment l'Annonciation de Litoměřice (fig. 1) de deux Annonciations dans le style de Rogier de la Pasture, celle du Louvre et celle du Musée des Beaux-Arts d'Anvers⁸.

On peut, sans conteste, reconnaître des points de contact entre ces deux compositions, surtout la seconde citée, et l'Annonciation de Litoměřice: la figure de la Vierge et, dans une moindre mesure, celle de l'ange, sont effectivement fort proches. Mais bien plus grandes encore sont les similitudes existant avec une autre Annonciation rogérienne, que Jarmila Vacková, curieusement, ne cite pas: celle figurant sur le volet gauche du retable de Sainte-Colomba (fig. 5)⁹, aujourd'hui à Munich. Les analogies, ici, ne se limitent pas aux seules figures mais s'étendent à l'ensemble de la composition. Ainsi, sur le retable de Sainte-Colomba comme dans l'Annonciation de Litoměřice, on observe, à droite de la tête de l'ange, la colombe du Saint-Esprit, pénétrant dans la chambre à coucher par une fenêtre à croisillon vue en oblique. Cette irruption de

⁵ FRIEDLÄNDER, IX, 2, n° 187.

⁶ Jarmila VACKOVÁ, *Collections de Tchécoslovaquie (= Répertoire des peintures flamandes du XV^e siècle, 4)*, Bruxelles, 1985, n° 2. Voir aussi EADEM, *Flámští 'Primitivové' v československých sbírkách II*, dans: *Umění*, 37, 1989, pp. 325-326; EADEM, *Nizozemské Malířství 15. a 16. století. Československé sbírky*, Prague, 1989, pp. 45-50; EADEM, dans: *Pozdní gotika. Z pokladů litoměřické diecéze I* (cat. exp.), Litoměřice, Severočeská Galerie Výtvarného Umění/Prague, Národní Galerie, 1991-1992, pp. 23-24 et nos 1-8.

⁷ VACKOVÁ, *op. cit.* (1985), p. 26.

⁸ FRIEDLÄNDER, II, nos 9, 10. L'attribution traditionnelle de l'Annonciation du Louvre à Rogier de la Pasture a été contestée avec des arguments convaincants par Catheline PÉRIER-D'ETEREN, qui y voit l'œuvre d'un disciple (cf. *L'Annonciation du Louvre et la Vierge de Houston sont-elles des œuvres autographes de Rogier van der Weyden?*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Bruxelles*, 4, 1982, pp. 7-26). Sur l'Annonciation d'Anvers, elle aussi l'œuvre d'un disciple de Rogier, voir Paul VANDENBROECK, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Catalogus schilderijen 14e en 15e eeuw*, Anvers, 1985, pp. 161-164.

⁹ FRIEDLÄNDER, II, n° 49.

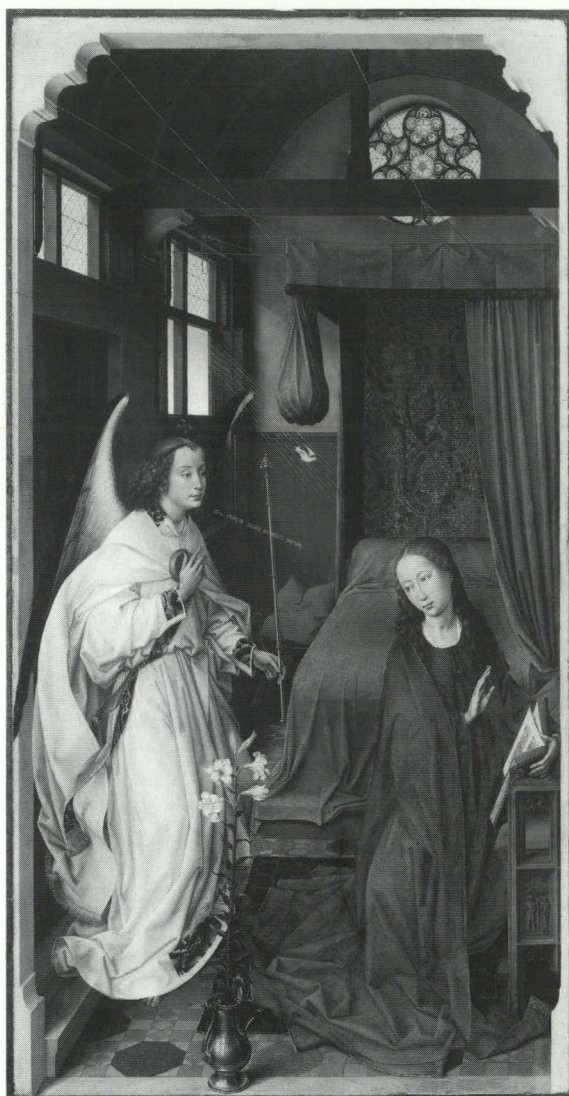


Fig. 5.
Rogier de la Pasture
(vers 1400-1464).
Annonciation
(huile sur bois; 138 × 70 cm).
Munich, Alte Pinakothek.
(Photo du Musée)

l'Esprit s'accompagne d'un jet de lumière représenté sous la forme d'un faisceau de lignes dorées dirigées vers la Mère de Dieu. En outre, derrière elle se trouve un lit, dont l'alcôve est décorée d'un précieux brocart. Et Marie, agenouillée sur un tapis, a posé son livre sur un prie-dieu qui n'est pas recouvert d'un drap de brocart, comme dans le tableau du Louvre. Ce n'est pas non plus un banc, comme dans le panneau d'Anvers.

Or, l'existence de relations étroites entre l'Annonciation de Litoměřice et le volet gauche du retable munichoïse permet d'aborder dans une perspective



Fig. 6. Barthel Bruyn (vers 1493-1555). *Annonciation* (huile sur bois; 48,3 × 34 cm). Bonn, Rheinisches Landesmuseum. (Photo du Musée)

moins étroitement 'flamande' le problème d'attribution posé par les huit panneaux. En effet, le retable de Rogier fut commandé pour un sanctuaire colonnais, l'église Sainte-Colomba. Ainsi que l'a démontré tout récemment Angela Kulenkampff, il se trouvait à l'origine sur l'autel situé dans l'angle nord-est

d'une chapelle flanquant le chœur¹⁰. Ce n'est qu'en 1827 qu'il entra dans les collections de l'État de Bavière, après un passage par celles des Frères Boisserée.

Les historiens de la peinture colonaise ont remarqué depuis longtemps que le retable de Rogier avait eu une influence considérable sur les peintres de la métropole rhénane, exerçant, suivant les mots d'Ingeborg Krueger, «*la fonction d'une sorte de modèle directeur*» («*eine Art Leitbildfunktion*») ¹¹. Pendant plus d'un demi-siècle, il constitua en effet une 'référence' classique que les maîtres locaux se faisaient un devoir de 'citer', détournant ainsi à leur profit une part de la gloire que leur célèbre collègue bruxellois avait acquise à Cologne. Parmi les 'échos' les plus spectaculaires suscités dans cette ville par le retable de Rogier, on peut citer une verrière du Dôme¹², inspirée par l'Adoration des Mages du panneau central, et une Messe de saint Grégoire du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles due à un disciple du Maître de la Parenté (vers 1500?)¹³. Ici, c'est le décor architectural qui a été emprunté à la Présentation au Temple du triptyque de Rogier.

L'Annonciation figurant sur le volet gauche a également retenu l'attention des peintres colonais, notamment celle du Maître de la Légende de saint Georges (actif durant le troisième quart du XV^e siècle)¹⁴ et du jeune Barthel Bruyn (c.1493-1555)¹⁵. Celui-ci a réalisé au moins deux 'copies interprétatives'¹⁶ du volet rogerien; l'une, pourvue d'un blason vierge, appartient au *Rheinisches Landesmuseum* de Bonn (fig. 6)¹⁷, l'autre se trouve au revers des volets d'un triptyque conservé en l'église Sainte-Gertrude à Essen¹⁸. La 'copie interprétative' qui appartenait jadis au Musée Wallraf-Richartz¹⁹ – elle fut vendue (sic) en 1943 – rappelle certes aussi le style du jeune Barthel Bruyn mais il est douteux qu'il s'agisse véritablement d'une œuvre autographe, comme l'affirme Tümmers. Si l'on en croit la chronologie traditionnelle de l'œuvre de Barthel

¹⁰ Angela KULENKAMPPF, *Der Dreikönigsaltar (Columba-Altar) des Rogier van der Weyden. Zur Frage seines ursprünglichen Standortes und des StifTERS*, dans: *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein*, 192-193, 1990, pp. 9-46.

¹¹ Ingeborg KRUEGER, *Zu der Verkündigung des Barthel Bruyn*, dans: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 5, 1972, p. 72.

¹² FRIEDLÄNDER, II, pl. 70, A.

¹³ Alfred STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik. Köln in der Zeit von 1450 bis 1515*, Munich, 1952, fig. 163.

¹⁴ Voir, à ce sujet, Barbara JAKOBY, *Der Einfluss niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440-1490)* (= *Kölner Schriften zur Geschichte und Kultur*, 12), Cologne, 1987, pp. 126-137.

¹⁵ Voir, à ce sujet, KRUEGER, *op. cit.*, pp. 71-75.

¹⁶ J'emprunte cette notion à Hélène MUND, *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Bruxelles*, 5, 1983, pp. 19-31.

¹⁷ TÜMMERS, n° A13; Ingeborg KRUEGER, dans: Fritz GOLDKUHLE/Ingeborg KRUEGER/Hans M. SCHMIDT, *Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900* (= *Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn*, 111), Cologne, 1982, pp. 111-112.

¹⁸ TÜMMERS, n° A15.

¹⁹ *Ibidem*, n° A4.

Bruyn, les panneaux de Bonn et d'Essen devraient remonter à la deuxième décennie du XVI^e siècle. Ils témoignent donc déjà d'une certaine orientation 'néo-médiévale'.

Peut-on rapprocher ces trois 'Annonciations' (Bonn, Essen, ex-Wallraf-Richartz) de celle de Litoměřice? De prime abord, si l'on fait abstraction du lien de dépendance commun les unissant au modèle rogérien, ce sont plutôt les différences qui paraissent l'emporter. On ne retrouve sur aucune des trois versions attribuées à Bruyn la cheminée à feu ouvert visible derrière l'ange, ni l'effigie peinte de Moïse suspendue au-dessus du lit à l'instar d'une image pieuse. Il faut cependant remarquer que le vase aux lys occupe la même place sur les Annonciations de Bonn et de Litoměřice: il est chaque fois situé dans l'angle inférieur droit de la composition.

Sur l'Annonciation de Sainte-Colomba, Rogier de la Pasture avait placé le vase aux lys entre l'ange et Marie, de façon à créer une 'barrière' verticale la séparant du messenger divin. Cette 'barrière' constituée par la tige du lys et à laquelle le sceptre de l'ange fait écho se prolonge dans le montant droit de la fenêtre à croisillon. En outre, l'archange se détache sur un fond dominé par les obliques des fuyantes de la pièce, tandis que Marie est située devant une paroi parallèle à la surface du panneau. À l'évidence, Rogier eut le souci de différencier en termes optiques 'l'espace de l'ange' de 'l'espace de Marie'. Un tel souci, commun à de nombreuses Annonciations de la fin du Moyen Âge, peut aussi s'observer sur les panneaux de Bonn, d'Essen et de Litoměřice, ainsi que sur l'exemplaire ex-Wallraf-Richartz. Mais il est frappant de constater que la limite verticale séparant les deux 'espaces' ne se prolonge plus devant les figures. Matérialisée graphiquement à l'arrière-plan de l'image par l'angle du mur dans les trois versions attribuées à Bruyn et par un piédroit d'arcade sur le panneau de Litoměřice, cette limite n'est relayée au premier plan ni par le sceptre de l'ange, ni par la tige du lys. La tranche d'espace à l'intérieur de laquelle se déroule la rencontre de la Vierge et du messenger divin est devenue plus homogène, comme le veut le nouveau goût renaissant, caractérisé par la valorisation de l'unité de lieu. L'image ne se présente donc plus sous la forme de deux 'panneaux' juxtaposés, comme dans l'Annonciation de Sainte-Colomba. Elle a été mise au goût du jour, même si, dans la version d'Essen, l'usage du triptyque comme support de la représentation réintroduit, au premier plan, une forte césure entre les deux figures.

III

Les analogies qui s'observent entre les Annonciations de Bonn et de Litoměřice invitent à se demander si, tout compte fait, cette dernière ne serait pas, elle aussi, l'œuvre d'un artiste colonais. Bien entendu, il ne peut s'agir du jeune Barthel Bruyn lui-même, dont le style est différent. Mais peut-être



Fig. 7. 'Pseudo-Bruyn' (actif dans le 1^{er} quart du XVI^e siècle). *Sainte Ursule prenant congé de ses parents, Arrivée des vierges à Cologne* (détrempe sur toile; 145 × 159 cm). Cologne, Wallraf-Richartz-Museum (jadis). (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne)

avons-nous affaire à l'un de ses concurrents? En 1958, Jaroslav Pešina²⁰ avait attribué la Résurrection de Lazare, le Repas chez Simon et la Transfiguration – il n'avait pu voir les autres panneaux de Litoměřice, alors disparus –, à l'entourage du Maître de Saint-Séverin, un peintre colonais du début du XVI^e siècle. Même si elle n'est pas vraiment convaincante²¹, cette attribution, trop longtemps passée inaperçue, aurait mérité d'être prise en considération par les

²⁰ Jaroslav PEŠINA, *K činnosti dílny Mistra svatojiřského Oltáře*, dans: *Umění*, 6, 1958, pp. 165-166, note 1.

²¹ Voir notamment, pour le Maître de Saint-Séverin, les œuvres reproduites dans STANGE, *op. cit.*, figg. 214-238.



Fig. 8. 'Pseudo-Bruyn' (actif dans le 1er quart du XVI^e siècle). *Sainte Ursule racontant son rêve à ses compagnes* (détrempe sur toile; 150 × 84 cm). Cologne, Wallraf-Richartz-Museum. (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne)



Fig. 9. 'Pseudo-Bruyn' (actif dans le 1^{er} quart du XVI^e siècle). *Repas des vierges à la table du Pape* (détrempe sur toile; 66 × 65,5 cm).
Cologne, Wallraf-Richartz-Museum. (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne)

auteurs qui se sont récemment occupés de l'ensemble. En effet, comme je me propose de le montrer, les panneaux de Litoměřice doivent être restitués à un anonyme colonais du début du XVI^e siècle dont, à la suite de Hans Vogts²², Horst Johannes Tümmers a, en 1964, défini les contours²³.

Tümmers a baptisé cet anonyme le 'Maître des Représentations de sainte Ursule' (*Meister der Ursula-Bilder*), puisque son *opus major* est, dans l'état actuel des connaissances, un grand cycle narratif fragmentaire sur toile (fig.7,

²² Hans VOGTS, *Zum Gedächtnis an Barthel Bruyn den Älteren (1493-1555)*, dans: *Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins*, 29-30, 1954-1955, p. 322.

²³ TÜMMERS, pp. 127-128.

8, 9, 10b, 10d, 16b)²⁴ illustrant la vie de la sainte bretonne. L'appellation proposée, bien que conforme aux usages en matière de 'noms d'emprunt', me paraît toutefois pour le moins malheureuse; en effet, il existe déjà dans la peinture colonaise un 'Maître de la Légende de sainte Ursule', sans parler du peintre brugeois homonyme. C'est pourquoi je suggère plutôt d'appeler l'auteur des 'Ursula-Bilder' le 'Pseudo-Bruyn', vu le fait que sa production a été confondue avec celle du jeune Barthel Bruyn jusqu'à la parution de l'article de Vogts, en 1955.

On conserve cinq 'tableaux'²⁵ de la main du 'Pseudo-Bruyn' relatifs à la vie de sainte Ursule. Les représentations de sainte Ursule prenant congé de ses parents et de l'Arrivée des vierges à Cologne se partageaient une toile unique, qui appartenait au Musée Wallraf-Richartz lorsqu'elle fut détruite par les bombardements de 1943 (fig. 7)²⁶. Il en existe d'anciennes photographies. Le Musée Wallraf-Richartz possède toujours la représentation de sainte Ursule racontant son rêve à ses compagnes (fig. 8) et celle du Repas des vierges à la table du Pape (fig. 9)²⁷. Enfin, dans la collection Walther Bremen à Krefeld se trouve la Rencontre de sainte Ursule avec son fiancé Éthérius devant Mayence²⁸. Il est clair que le cycle, sous sa forme actuelle, est on ne peut plus fragmentaire, puisque manquent les représentations d'épisodes aussi importants que l'Arrivée des vierges à Rome ou le Martyre devant les murs de Cologne. Rappelons que les deux cycles peints complets de la vie de sainte Ursule qui ont été conservés à Cologne se composent, l'un, de 16 'tableaux' – celui du Musée Wallraf-Richartz²⁹ –, l'autre de 30 'tableaux' – celui de la basilique Sainte-Ursule³⁰.

Les grands cycles narratifs composés d'images autonomes constituaient une spécialité colonaise³¹. Les plus anciens sont peints sur panneaux; les plus récents, à partir de la dernière décennie du XV^e siècle, sont sur toile, comme celui du 'Pseudo-Bruyn'. Le passage du bois à la toile permit un net accroissement du format des différents 'tableaux'. Ce sont sans doute les séries consa-

²⁴ Je suis ici l'opinion récemment exprimée par Frank Günter ZEHNDER [*Katalog der Altkölner Malerei* (= *Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums*, 11), Cologne, 1990, pp. 188], lequel a démontré l'inanité de la thèse du retable à volets avancée jadis par Walther BREMEN (*Zur Heimkehr von Barthel Bruyns 'Verlobung der hl. Ursula in Mainz'*, dans: *Der Niederrhein*, 28, 1961, p. 82).

²⁵ Dans la description d'un cycle narratif de la fin du Moyen Âge, j'entends par 'tableau' une représentation délimitée par un encadrement feint ou réel. On notera qu'un 'tableau' peut se composer d'une ou de plusieurs 'scènes', suivant que le peintre ait ou n'ait pas opté pour le principe d'unité de lieu, de temps et d'action. De même, un 'panneau' ou une 'toile' peuvent comporter un ou deux 'tableaux'.

²⁶ TÜMMERS, n° D1 (= anc. n° d'inv. 233).

²⁷ TÜMMERS, nos D2, D3; ZEHNDER, *op. cit.* (1990), pp. 187-190 (nos d'inv. 234, 235).

²⁸ TÜMMERS, n° D4; BREMEN, *op. cit.*, pp. 79-84.

²⁹ ZEHNDER, *op. cit.* (1990), pp. 201-208; Frank Günter ZEHNDER, *Sankt Ursula. Legende, Verehrung, Bilderwelt*, Cologne, 1985, pp. 153-157.

³⁰ ZEHNDER, *op. cit.* (1985), pp. 157-171.

³¹ Voir, à ce propos, Nicole REYNAUD, *Les Primitifs de l'école de Cologne* (= *Les Dossiers du Département des Peintures*, 9), Paris, 1974, pp. 6-7; Frank Günter ZEHNDER, *Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300-1550* (= *Wallraf-Richartz-Museum Köln. Bildhefte zur Sammlung*, 3), Cologne, 1989, pp. 37-38.

créées à la vie de sainte Ursule qui ont lancé à Cologne la mode des grands cycles narratifs composés de représentations indépendantes. En tout cas, la majorité (au moins 5) des cycles de ce type conservés aujourd'hui illustrent la biographie de la vertueuse princesse bretonne et de ses 11.000 compagnes, et parmi eux se trouvent les plus anciens exemples du genre : celui de la basilique Sainte-Ursule, daté de 1456, et celui, sans doute antérieur, du Musée Wallraf-Richartz. Toutefois, d'autres vies de saints, notamment celles de saint Bruno³², de saint Laurent³³ et de saint Séverin³⁴, firent aussi l'objet d'une transcription détaillée en images. Nous conservons en outre les restes d'un cycle colonnais relatif à la vie du Christ³⁵.

Les cinq 'tableaux' de la légende de sainte Ursule réalisés par le 'Pseudo-Bruyn' révèlent un artiste rompu aux règles du récit figuré. Le peintre a toujours fait en sorte que l'on puisse reconnaître du premier coup d'œil sainte Ursule sur chacun des 'tableaux'. La fille du roi de Bretagne est la seule parmi les vierges à porter une auréole, malgré le fait que toutes furent sanctifiées par le martyre; elle est aussi la seule à être revêtue d'une robe de brocart. De plus, elle est souvent représentée plus grande que les autres personnages, notamment dans la scène où elle raconte son rêve à ses compagnes. Enfin, elle est accompagnée en image par toute une série de 'dispositifs' iconiques qui, pour le spectateur de la fin du Moyen Âge, signalaient la présence d'une personne éminente: trône et baldaquin dans l'épisode de sainte Ursule racontant son rêve (fig. 8), frontalité dans le Repas à la table du pape (fig. 9), fond 'dégagé' et donc absence de toute figure concurrente dans la représentation de sainte Ursule accueillie par l'archevêque de Cologne (fig. 7) – les autres personnages de la scène sont tous interrompus par des empiètements ou empiètent eux-mêmes sur d'autres figures.

La toile double jadis au Musée Wallraf-Richartz était intégralement conservée, au même titre que la représentation de sainte Ursule racontant son rêve (fig. 8). Les trois 'tableaux' sont chacun dotés, en effet, d'un encadrement architectural feint³⁶ et d'un texte latin. Celui-ci ne décrit pas l'image; sans doute copié d'une quelconque *Passio Ursulae*, il constitue plutôt le support littéraire de la représentation, le modèle qui a guidé le peintre dans son travail. L'image est donc ici illustration du texte et non le texte commentaire de l'image. À la rigueur, le texte permet même une critique de la représentation picturale. Sur le grand cycle de 1456, la situation est analogue, en tout cas pour ce qui est des inscriptions originales, copiées d'une *Vita* en bas-allemand dont on conserve quatre éditions publiées à Cologne à la fin du XV^e et au début du XVI^e

³² Ulrike MADER, *Heiligenverehrung als Ordenspropaganda. Zur Interpretation eines Bilderzyklus aus der Kölner Kartause*, dans: Werner SCHÄFKE (éd.), *Die Kölner Kartause um 1500: eine Reise in unsere Vergangenheit. Aufsatzband*, Cologne, 1991, pp. 275-290.

³³ ZEHNDER, *op. cit.* (1990), pp. 392-395.

³⁴ *Ibidem*, pp. 395-400.

³⁵ TÜMMERS, n° A166.

³⁶ De cet encadrement feint ne subsiste, sur le Repas des vierges à la table du pape, qu'un fragment de la colonnette gauche.

siècle³⁷ – les inscriptions du XVIII^e siècle, en revanche, sont une description des ‘tableaux’³⁸.

Une telle subordination implicite de l’image mérite attention. En dépit de la valorisation de la représentation figurée dont témoignent les grands cycles narratifs colonais, ils véhiculent une attitude foncièrement sceptique quant à la validité de celle-ci. Ils donnent ainsi forme à une préoccupation traditionnelle du clergé médiéval, celle de protéger par diverses mesures symboliques la priorité de l’écrit contre les assauts de l’image³⁹. L’usage du latin dans les inscriptions du cycle du ‘Pseudo-Bruyn’ limitait toutefois de manière considérable l’efficacité d’une telle protection. Seuls les clercs eux-mêmes, connaissant le latin, étaient véritablement à même de comprendre les inscriptions, et donc de saisir le juste rapport devant exister entre texte et image. Pour les laïcs, la présence de bordures inscrites à la base des différents ‘tableaux’ pouvait difficilement remettre en cause la prépondérance optique de la représentation figurée.

Au-dessous de la représentation de sainte Ursule racontant son rêve (fig. 8) figurent, en format miniature, les effigies des donateurs. Ainsi que l’a fait remarquer Frank Günter Zehnder, elles ont été ajoutées : la diminution du pouvoir couvrant de la couleur, liée au vieillissement de la couche picturale, a rendu apparent sous les têtes le manteau du personnage au bâton et celui de la compagne d’Ursule croisant les bras. Si l’on peut situer les toiles du cycle dans les années 1515-1520, par analogie avec la période de jeunesse de Barthel Bruyn, les portraits, en revanche, doivent remonter à la troisième décennie du XVI^e siècle. Ils sont incontestablement d’une autre main. D’un point de vue stylistique, ils évoquent la maturité de Barthel Bruyn.

Les donateurs ont été identifiés sur la base de leurs armoiries : comme Vogts a pu l’établir dès 1955⁴⁰, il s’agit de l’apothicaire colonais Heinrich von Bergen (c. 1480-avant 1531) et de son épouse Drutgen vom Struyse. Le même auteur, ayant observé que Heinrich von Bergen était le petit-fils d’un certain Statius Beguirre, originaire de Mons, cherche à expliquer par cette « *origine wallonne* » « *le type roman du jeune Heinrich* »⁴¹. C’est avec un certain étonnement que l’on constate que l’opinion de Vogts a été reprise dans le tout récent catalogue des peintures colonaises du Musée Wallraf-Richartz, où il est question, pour le donateur, d’un « *type physionomique wallon (wallonische(r) Gesichtstyp)* »⁴² !

³⁷ ZEHNDER, *op. cit.* (1985), pp. 169-171.

³⁸ Pour une transcription de toutes les inscriptions du cycle, voir Guy DE TERVARENT, *La légende de sainte Ursule dans la littérature et l’art du Moyen Âge*, Paris, 1931, pp. 69-78.

³⁹ Voir en général, sur le conflit entre clergé et image dans la culture chrétienne du Moyen Âge, Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990, pp. 11-27.

⁴⁰ VOGTS, *op. cit.*, p. 322.

⁴¹ *Ibidem*, p. 321.

⁴² ZEHNDER, *op. cit.* (1990), p. 188. Voir, pour une critique de ce type d’argumentation, Jean Charles BALTY, *Portrait grec, portrait romain*, dans : *Annales d’Histoire de l’art et d’Archéologie de l’Université de Bruxelles*, 3, 1981, pp. 50-52.



Fig. 10a. 'Pseudo-Bruyn' (actif dans le 1^{er} quart du XVI^e siècle). *Nativité* (huile sur bois; 78 × 43 cm; détail). Litoměřice, Évêché. (Photo Tařána Billerová, Prague)

Fig. 10b. 'Pseudo-Bruyn' (actif dans le 1^{er} quart du XVI^e siècle). *Repas des vierges à la table du Pape* (détrempe sur toile; 66 × 65,5 cm; détail). Cologne, Wallraf-Richartz-Museum. (Photo Grazia Martens-Berger, Bruxelles)

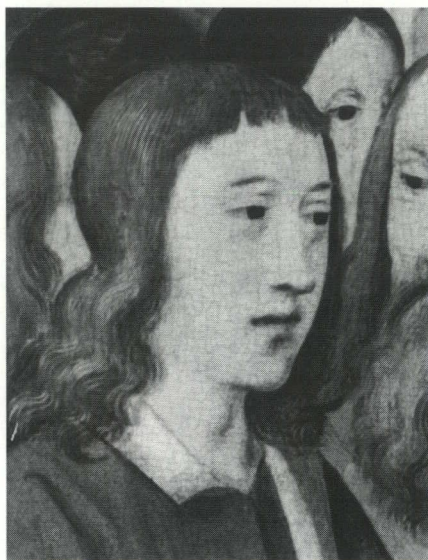


Fig. 10c. 'Pseudo-Bruyn' (actif dans le 1^{er} quart du XVI^e siècle). *Entrée du Christ à Jérusalem* (huile sur bois; 78 × 43 cm; détail). Litoměřice, Evêché. (Photo Tařána Billerová, Prague)

Fig. 10d. 'Pseudo-Bruyn' (actif dans le 1^{er} quart du XVI^e siècle). *Sainte Ursule racontant son rêve à ses compagnes* (détrempe sur toile; 150 × 84 cm; détail). Cologne, Wallraf-Richartz-Museum. (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne)

Ainsi que je l'ai annoncé plus haut, je propose d'attribuer les huit panneaux de Litoměřice au 'Pseudo-Bruyn'. On rencontre dans ces œuvres des physiologies rigoureusement identiques à celles figurant sur les 'Ursula-Bilder'. C'est ainsi, par exemple, que le visage de la Madone de la Nativité (fig. 10a), avec ses paupières épaisses, son long nez légèrement courbe et son menton pointu, se retrouve à pas moins de trois reprises sur le Repas à la cour pontificale: tant la compagne assise de profil dans l'angle inférieur gauche de la composition que celle placée immédiatement à la droite d'Ursule (fig. 10b) ou l'ange visible à l'extrême droite (fig. 16b) peuvent être considérées comme des sœurs jumelles de cette figure mariale aux traits vraiment caractéristiques. De même, le visage du saint Jean (fig. 10c) de l'Entrée du Christ à Jérusalem pourrait quasi être superposé à celui de sainte Ursule (fig. 10d) racontant son rêve à ses compagnes. On sera aussi frappé par les analogies existant entre la compagne de profil visible dans l'angle inférieur droit du 'Repas' (fig. 9) et la figure féminine également de profil représentée au même endroit sur la Résurrection de Lazare (fig. 3): non seulement les visages sont à peu de chose près identiques mais en plus, le drapé de la manche et la position de la main gauche se répètent en partie. Enfin, on peut rapprocher la figure d'Élie sur la Transfiguration de Litoměřice du personnage visible derrière l'évêque de Cologne sur la représentation de sainte Ursule racontant son rêve (fig. 8): ces deux figures au visage à peu près similaire portent l'une et l'autre un béret et leur main gauche se présente de façon à peu près identique.

IV

Entre 1505 et 1508, Jan Joest (c. 1460-1519), qui dominait alors de sa forte personnalité toute la scène artistique du Duché de Clèves, réalisa les volets double-face du maître-autel de l'église Saint-Nicolas à Kalkar⁴³. L'ampleur du projet impliquait, à ses côtés, la présence de plusieurs collaborateurs. Les historiens supposent que, parmi eux, se seraient trouvés le jeune Barthel Bruyn, alors âgé d'à peu près quinze ans, ainsi que Josse van Cleve, de quelques années son aîné. L'influence qu'exercèrent sur ces deux peintres certaines compositions du maître rhénan indique en tout cas une incontestable familiarité avec son art⁴⁴. Cette familiarité, on l'observe aussi chez le 'Pseudo-Bruyn', notamment dans le répertoire physionomique des volets de Litoměřice. Le Christ du

⁴³ FRIEDLÄNDER, IX, 1, n° 1; voir, sur cet ensemble, Friedrich GORISSEN, *Meister Matheus und die Flügel des Kalkarer Hochaltars. Ein Schlüsselproblem der niederrheinländischen Malerei*, dans: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 35, 1973, pp. 149-206; Guido DE WERD, *St. Nicolai. Kalkar*, Munich/Berlin, 1990³, pp. 22-26; Hans Peter HILGER, *Stadtpfarrkirche St. Nicolai in Kalkar*, Clèves, 1990, pp. 105-113.

⁴⁴ Voir, pour l'influence de Jan Joest sur Josse van Cleve, Cécile SCAILLIÉREZ, *Joos van Cleve au Louvre* (= *Dossiers du Département des Peintures*, 39) (cat. exp.), Paris, Musée du Louvre, 1991, pp. 20-21.



Fig. 11. Maître des anciens Pays-Bas (actif dans la première moitié du XVI^e siècle). *Nativité* (huile sur bois; 61,5 × 46 cm). Munich, Alte Pinakothek. (Photo du Musée)

Repas chez Simon, comme le saint Jean de la Résurrection de Lazare (fig. 3), rappellent certains Christ de Joest, notamment celui que l'on voit discuter avec la Samaritaine sur les volets de Kalkar. Et la Vierge de la Nativité (fig. 2) de Litoměřice est une cousine de celle figurant sur la Présentation au Temple de Kalkar.

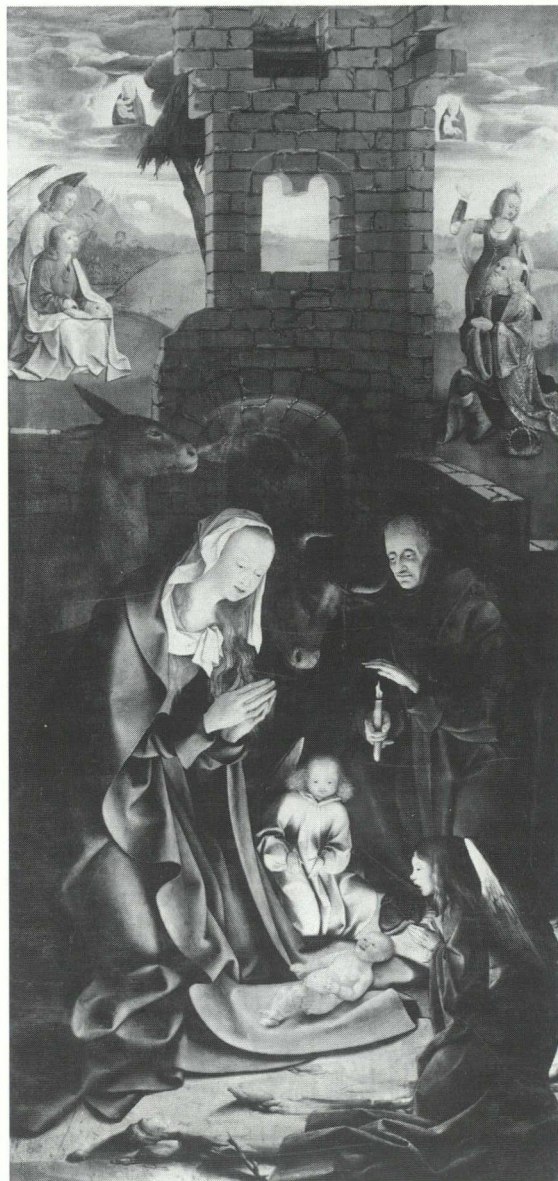


Fig. 12. Jan Joest van Kalkar (vers 1460-1519). *Nativité* (huile sur bois; 153 × 70 cm).
Kalkar, église Saint-Nicolas. (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne)

Mais les rapports ne s'arrêtent pas là. Jarmila Vacková a observé que la *Nativité* de Litoměřice « offre des similitudes avec une œuvre perdue de Hugo van der Goes connue à travers de nombreuses copies, notamment à Paris, dans la collection Koti, et aux musées de Valenciennes et de Kiev par le Maître de

Francfort»⁴⁵. Ce rapprochement est incontestablement correct : le ‘Pseudo-Bruyn’ a dû connaître la ‘Nativité en nocturne’ de Hugo van der Goes ou, plus vraisemblablement, l’une des nombreuses répliques et variantes qu’elle a suscitées à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, aussi bien dans les Flandres qu’à Cologne⁴⁶. On rencontre en effet, sur le panneau de Litoměřice, certains éléments du fameux modèle goesien, dont les deux versions de Vienne constituent sans doute, avec les exemplaires de Munich (fig. 11) et d’Annaberg, les répliques les plus fidèles. Ainsi, à Munich comme à Litoměřice (fig. 2), saint Joseph se trouve derrière la Vierge, tenant de la main gauche une bougie à la flamme vacillante qu’il protège de la droite ; un groupe de quatre anges agenouillés en prière occupe l’angle inférieur droit de l’image et entoure l’enfant Jésus sur deux côtés ; trois de ces anges se présentent à nous avec le visage quasi de face, un quatrième, à droite, a le corps de profil ; la Vierge, avec le visage tourné vers la droite, occupe la moitié gauche de la composition ; enfin, une diagonale ‘descendante’ relie les têtes de Joseph, de Marie et de l’ange du premier plan.

Une différence significative mérite toutefois d’être soulignée. Van der Goes avait représenté l’enfant Jésus couché à l’horizontale dans la mangeoire de l’étable de Bethléem. Ce détail s’observe sur quasi tous les ‘échos’ de la composition goesienne reproduits par Friedrich Winkler dans sa monographie sur Van der Goes, notamment sur les trois exemplaires que cite Jarmila Vacková⁴⁷. Seule une miniature du Bréviaire Grimani visiblement inspirée par la ‘Nativité en nocturne’ du maître gantois⁴⁸ omet le motif de l’enfant Jésus placé dans la mangeoire : l’Enfant est couché ici sur le sol nu de la grange. La position horizontale, toutefois, a été conservée.

Or, à Litoměřice, la situation représentée est tout autre : le Christ est couché en oblique sur le manteau de sa mère. Faut-il créditer le ‘Pseudo-Bruyn’ de cette modification du schéma goesien ? C’est fort douteux. Il me paraît plus probable d’admettre que l’anonyme colonais a subi l’ascendant de Jan Joest. En effet, à Kalkar, ce dernier a également introduit la figure de l’Enfant couché sur le manteau de sa Mère dans une Nativité en nocturne (fig. 12) inspirée par celle de Van der Goes (ce que Winkler, curieusement, n’a pas vu). Le prestigieux modèle a donc été altéré de la même manière que sur le panneau de Litoměřice. Par ailleurs, le motif des mains jointes de Marie dirigées vers le haut, commun aux compositions de Kalkar et de Litoměřice, se retrouve aussi dans des compositions de Josse van Cleve⁴⁹ et de Barthel Bruyn⁵⁰ dérivant

⁴⁵ VACKOVÁ, *op. cit.* (1985), p. 26.

⁴⁶ Voir, sur cette œuvre perdue de Hugo van der Goes, Friedrich WINKLER, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin, 1964, pp. 141-154 ; Ann M. ROBERTS, *The Lucy Master and Hugo van der Goes*, dans : *Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Jaarboek*, 1987, pp. 16-18.

⁴⁷ WINKLER, *op. cit.*, figg. 111, 114, 115.

⁴⁸ *Ibidem*, fig. 116.

⁴⁹ FRIEDLÄNDER, IX, 1, n° 26.

⁵⁰ TÜMMERS, n° s A39, A40. Voir aussi Horst-Johannes TÜMMERS, *Zwei unbekannte Tafelbilder von Bartholomäus Bruyn dem Älteren*, dans : *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 43, 1982, p. 116, fig. 1.



Fig. 13. Jan Joest van Kalkar (vers 1460-1519). *Résurrection de Lazare* (huile sur bois; 107 × 86 cm). Kalkar, église Saint-Nicolas. (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne)

manifestement de la 'Nativité en nocturne' de Van der Goes. En revanche, si l'on excepte une nouvelle fois la miniature du Bréviaire Grimani déjà citée, tous les 'échos' proprement 'flamands' suscités par ce modèle présentent Marie soit écartant les mains devant elle en signe d'émerveillement, soit priant avec les mains dirigées vers le bas.

On peut aussi rapprocher la Résurrection de Lazare de Litoměřice (fig. 3) de celle peinte par Jan Joest sur le retable de Kalkar (fig. 13). Le schéma de

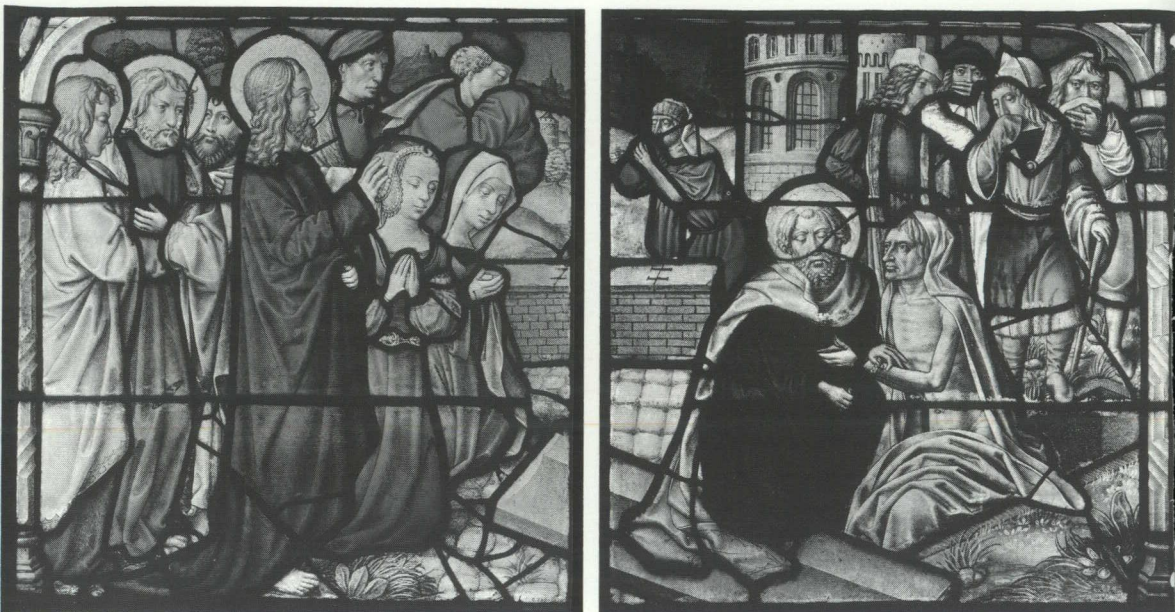


Fig. 14. Maître colonais (actif dans le 1^{er} quart du XVI^e siècle). *Résurrection de Lazare* (vitrail). Londres, Victoria and Albert Museum. (Photo du Musée)

la composition est analogue; les deux œuvres, à l'évidence, procèdent d'une même tradition iconographique: le Christ, vu de côté, fait face à Lazare; celui-ci a le torse dénudé et les bras pliés; près de lui se trouve saint Pierre et derrière lui un groupe de Juifs cherchant à se protéger des miasmes pestilentiels émanant du cadavre. Mais bien plus frappantes encore sont les parentés existant entre la *Résurrection de Lazare* de Litoměřice et une verrière de même sujet conservée au *Victoria and Albert Museum* de Londres (fig. 14). Cette verrière, très vraisemblablement colonaise, provient de l'abbaye cistercienne de Mariawald (Eifel). Elle se trouvait jadis dans le cloître, qui fut consacré en 1511⁵¹. Le Christ, représenté de profil, avec la main droite levée en train de bénir et la main gauche repliée sur un pan du manteau, est très proche de celui de Litoměřice. En outre, juste derrière lui, on aperçoit comme sur le panneau tchèque un visage d'apôtre barbu, en vue frontale. Pour le reste, comme l'a démontré Friedrich Gorissen⁵², le vitrail de Mariawald emprunte ses personnages à la *Résurrection de Lazare* du retable de Kalkar. Le cartonnier semble donc avoir combiné deux sources: le retable de Kalkar et un autre modèle, sans doute lui aussi rhénan, dont s'est également inspiré le 'Pseudo-Bruyn'.

⁵¹ Voir, sur les vitraux de l'ancien cloître de Mariawald, Bernard RACKHAM, *The Mariawald-Ashridge Glass*, dans: *Burlington Magazine*, 85, 1944, pp. 266-273; 86, 1945, pp. 90-94.

⁵² GORISSEN, *op. cit.*, p. 164.

Peut-on reconnaître la main du 'Pseudo-Bruyn' sur d'autres œuvres encore que le cycle fragmentaire de sainte Ursule et les panneaux de Litoměřice? Tümmers a proposé d'attribuer à son '*Meister der Ursula-Bilder*' plusieurs autres peintures. Il cite notamment un grand triptyque qui se trouvait jadis à Cologne dans la collection Lyversberg⁵³. Sur le panneau central figure la *Virgo inter Virgines*, sur les volets un donateur et quatre saints. L'œuvre est certes colonaise et remonte bien au début du XVI^e siècle mais elle ne saurait pour autant être attribuée au 'Pseudo-Bruyn': les visages ronds et massifs sont sans rapport avec les figures dolichocéphales chères à ce dernier. L'auteur du triptyque ex-Lyversberg est visiblement un disciple du Maître de la Parenté⁵⁴. Tümmers suggère aussi d'attribuer au '*Meister der Ursula-Bilder*' un panneau votif qui appartenait au Musée Wallraf-Richartz, avant d'être vendu en 1943⁵⁵. On y aperçoit un chanoine en prière, que saint Jacques recommande au Christ. Au nombre des intercesseurs figurent en outre saint Jean, les saintes Catherine et Barbe ainsi que Marie. À en juger d'après le cliché conservé au *Rheinisches Bildarchiv*⁵⁶, l'œuvre, incontestablement colonaise, ne présente aucune affinité particulière avec le style du 'Pseudo-Bruyn'. Si l'on excepte saint Jean, les visages sont eux aussi ronds et massifs, sans que l'on puisse pour autant songer à les attribuer au même peintre que le triptyque ex-Lyversberg. Tümmers cite encore, comme œuvre du '*Meister der Ursula-Bilder*', un vitrail de la collection Bremen à Krefeld⁵⁷. Il n'existe malheureusement aucune photographie publiée de l'œuvre, de sorte que tout jugement sur cette attribution demeure impossible.

Pour ma part, je voudrais attirer l'attention sur un étroit panneau du Musée National de Varsovie, représentant sainte Barbe, haut de 48 et large seulement de 13,5 cm (fig. 15)⁵⁸. La sainte est reconnaissable à la tour visible derrière elle et à la plume de paon qu'elle tient en main. Dans une lettre adressée au musée en 1956, Paul Coremans avait proposé d'attribuer l'œuvre à un «*imitateur de Jacob Cornelisz. van Oostzanen*». Cette attribution fut reprise dans le catalogue de l'exposition que le Musée National de Varsovie consacra en 1960 à la peinture des anciens Pays-Bas des XV^e et XVI^e siècles en Pologne⁵⁹, puis dans les inventaires successifs des collections du musée⁶⁰. Tout récemment,

⁵³ TÜMMERS, n° D7.

⁵⁴ Cette attribution figure dans *Sammlung Jakob Johann Lyversberg. Später Sammlung Virnich, Bonn und anderer Privatbesitz. 516. Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung* (cat. vente), Cologne, Lempertz, 26 mai 1971, n° 10.

⁵⁵ TÜMMERS, n° D5.

⁵⁶ N° 30873 (WRM 262).

⁵⁷ TÜMMERS, n° D6.

⁵⁸ N° d'inv. 186.872.

⁵⁹ Jan BIAŁOSTOCKI, *Malarstwo niderlandzkie w zbiorach polskich 1450-1550* (cat. exp.), Varsovie, Muzeum Narodowe, 1960, n° 20.

⁶⁰ Jan BIAŁOSTOCKI/Maria SKUBISZEWSKA, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Galeria Malarstwa Obcego. Malarstwo francuskie, niderlandzkie i włoskie do 1600*, Varsovie, 1979, n° 100.





- Fig. 15. 'Pseudo-Bruyn' (actif dans le 1^{er} quart du XVI^e siècle). *Sainte Barbe* (huile sur bois; 48 × 13,5 cm). Varsovie, Muzeum Narodowe. (Photo du Musée)
- Fig. 16a. 'Pseudo-Bruyn' (actif dans le 1^{er} quart du XVI^e siècle). *Sainte Barbe* (huile sur bois; 48 × 13,5 cm; détail). Varsovie, Muzeum Narodowe. (Photo du Musée)
- Fig. 16b. 'Pseudo-Bruyn' (actif dans le 1^{er} quart du XVI^e siècle). *Repas des vierges à la table du Pape* (détrempe sur toile; 66 × 65,5 cm; détail). Cologne, Wallraf-Richartz-Museum. (Photo Grazia Martens-Berger, Bruxelles)

Zsuzsa Urbach a proposé de rattacher la sainte Barbe de Varsovie à un retable fragmentaire de Jacob Cornelisz. (vers 1472-1533), dont elle a pu retrouver quatre autres panneaux, partagés aujourd'hui entre Bâle, Budapest et une collection privée⁶¹. Ces derniers comportent chacun l'effigie en pied d'un saint évêque. L'appartenance des quatre évêques à un seul et même ensemble, aujourd'hui démembré, paraît hors de doute. La présence de saint Ulrich, reconnaissable à son poisson⁶², sur l'un des volets de Bâle indique une commande étrangère, sans doute allemande, puisque l'évêque d'Augsbourg n'était pas vénéré dans les anciens Pays-Bas.

Deux raisons obligent en revanche à rejeter l'idée que la sainte Barbe ait pu faire partie du 'Retable des Évêques' de Jacob Cornelisz. D'une part, la hauteur des volets de Bâle et de Budapest (le volet appartenant à une collection privée est fragmentaire) dépasse de plus de 6 cm celle du panneau de Varsovie, lequel, pourtant, est intégralement préservé, comme l'indique la présence de bords non-peints sur les quatre côtés. D'autre part, la sainte Barbe de Varsovie n'est ni l'œuvre de Jacob Cornelisz., ni celle d'un imitateur amstellodamois : l'œuvre, en fait, est colonaise et doit être restituée au 'Pseudo-Bruyn'. On peut notamment rapprocher la sainte (fig. 16a) de l'ange (fig. 16b) qui sert les convives au banquet offert par le pape à sainte Ursule et à ses compagnes – le dessin des arcades sourcilières, du nez et de la bouche est identique. En outre, sainte Barbe porte un collier constitué d'anneaux que l'on rencontre à plusieurs reprises dans le cycle de sainte Ursule (figg. 7, 8).

Le panneau de Varsovie possède un caractère éminemment décoratif ; le dessin des briques constituant le soubassement de la tour ne présente aucune déformation convexe, bien que celui-ci soit de plan circulaire, à en juger par la portion que l'on peut en apercevoir juste au-dessus de la main droite de la sainte (l'arrondi du couronnement de la tour est indiqué de manière à peine plus manifeste). Le 'Pseudo-Bruyn' a donc avant tout cherché à faire de la tour une

⁶¹ Zsuzsa URBACH, *Ein unbekanntes Bild des Jacob Cornelisz. van Oostanen in Budapest*, dans : *Acta historiae artium Academiae scientiarum hungaricae*, 34, 1989, pp. 87-94 (pour la sainte Barbe de Varsovie, voir p. 89). Voir aussi EADEM, dans : ÉVA SZMODIS-ESZLÁRY/Zsuzsa URBACH, *Middeleeuwse Nederlandse kunst uit Hongarije* (cat. exp.), Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, 1990, p. 46.

⁶² Voir, à ce sujet, Joseph BRAUN, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart, 1943, coll. 702-703.



Fig. 17.

Barthel Bruyn (vers 1493-1555).
*Stigmatisation de saint François
avec sainte Marguerite*

(huile sur bois; 112,5 × 32 cm).

Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

(Photo du Musée)

surface plane ornée, analogue au drap d'honneur visible dans le fond de l'image ou même, dans une certaine mesure, au pré du premier plan. Semblable stratégie était coutumière chez ce peintre, comme le montre la représentation de sainte Ursule racontant son rêve : ici aussi, les surfaces ornées ont été multipliées et les motifs couvrants échappent à toute altération contextuelle, qu'il s'agisse du décor végétal ornant la robe de la sainte et la chasuble de l'archevêque de Cologne ou de celui visible sur les draps de brocart tapissant les fonds.

La sainte Barbe de Varsovie peut en outre être rapprochée de deux volets de retable certainement colonais conservés au *Landesmuseum* de Bonn⁶³. Sur l'un, on aperçoit, outre une minuscule effigie de saint Jean l'Évangéliste, la Vierge gravissant les marches du Temple sous le regard émerveillé de sainte Anne, reconnaissable à sa coiffe blanche, et de saint Joachim – c'est, selon toute vraisemblance, le personnage de profil dont l'isolement indique l'importance particulière. Sur l'autre volet (fig. 17) se trouvent l'effigie miniature de sainte Marguerite d'Antioche, reconnaissable à la croix qu'elle brandit et au dragon représenté à ses pieds, ainsi qu'une Stigmatisation de saint François. Sainte Marguerite présente des analogies frappantes avec sainte Barbe. Un schéma identique se trouve à la base des deux figures : la cape et le long surcot, que la sainte relève de la main gauche, dessinent un jeu de plis obliques fort semblable ; de plus, l'une et l'autre tiennent de la même façon un attribut de la main droite – on remarquera la position identique de l'auriculaire – et portent une résille.

En dépit de ressemblances stylistiques, il est clair que les volets de Bonn ne sauraient avoir été peints par le 'Pseudo-Bruyn'. Si l'on excepte le saint Jean, les personnages ne possèdent pas le type nettement dolichocéphale caractéristique du peintre. Tümmers, en 1964, avait attribué le saint Jean, la Présentation au Temple et la sainte Marguerite au jeune Barthel Bruyn et proposé d'y voir ses plus anciennes réalisations conservées. Pour peu que l'on ajoute foi à cette attribution, les parentés existant entre la sainte Marguerite de Bonn et la sainte Barbe de Varsovie permettraient de conclure à une certaine communauté de répertoire entre le jeune Barthel Bruyn et le 'Pseudo-Bruyn'. Peut-être ont-il travaillé l'un et l'autre, à un certain moment, dans le même atelier ? Peut-être furent-ils aussi, l'un et l'autre, élèves de Jan Joest ? Les parentés formelles unissant, d'une part, Barthel Bruyn au 'Pseudo-Bruyn' et, d'autre part, ces deux peintres à Jan Joest autorisent en tout cas semblables conjectures.

⁶³ TÜMMERS, nos A1, A2 ; KRUEGER, dans : GOLDKUHLE/KRUEGER/SCHMIDT, *op. cit.*, pp. 109-111.



Fig. 18. Josse van Cleve (vers 1490-1540). *Stigmatisation de saint François* (huile sur bois; 107 × 54 cm). Agaete, ermitage de la Madone des Neiges.

VI

Le fait que les volets colonais de Litoměřice aient été attribués à un atelier bruxellois n'a en soi rien d'étonnant. La confusion entre la peinture colonaise et celle de l'ancien Duché de Brabant est fréquente dans la littérature spécialisée⁶⁴. Elle résulte principalement de l'étonnant processus de 'flamandisation' qui touche la scène artistique du Rhin inférieur à partir des années

⁶⁴ Voir, à ce propos, mes articles *Espace et niveaux de réalité dans une Messe de saint Grégoire due au Maître de saint Barthélémy*, dans: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 48-49, 1987-1988, pp. 45-64 (une œuvre du Maître du Retable de saint Barthélémy attribuée à l'école brabançonne); *Lecture d'un 'Andachtsbild' colonais de la fin du XV^e siècle*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Bruxelles*, 12, 1990, pp. 55-72 (une œuvre du Maître de la sainte Parenté attribuée à l'entourage de Dieric Bouts); *Un soi-disant portrait de prédicant au Musée de la Ville de Bruxelles*, dans: *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain* (à paraître) (une œuvre de Barthel Bruyn attribuée à Josse van Cleve).

1460, suite à l'arrivée, dans la métropole rhénane, d'œuvres de Rogier de la Pasture et de Dieric Bouts. Au XVI^e siècle, l'influence s'exercera d'ailleurs dans les deux sens, ajoutant à la confusion : Josse van Cleve, devenu franc-maître à Anvers en 1511, introduira en Brabant un certain nombre de formules inspirées par le retable de Kalkar, tout en conservant des liens avec le monde rhénan, comme l'indiquent notamment les deux triptyques qu'il réalisa pour la famille colonaise des Hackeney⁶⁵. Dès ce moment, on peut en fait parler d'un langage artistique commun à ces deux régions, d'une *koinè*. C'est pourquoi on ne saurait s'étonner de retrouver à peu de choses près le même saint François recevant les stigmates sur le volet de Bonn et sur une œuvre de la maturité de Josse van Cleve, certainement postérieure à son installation à Anvers : le volet droit (mutilé) du triptyque d'Agaete (Canaries) (fig. 18)⁶⁶.

Les historiens d'art s'accordent en général pour limiter le champ de référence du terme 'peinture des anciens Pays-Bas' aux Pays-Bas bourguignons et aux possessions des Princes-Évêques de Liège, excluant du même coup l'art de Cologne ou de l'ancien Duché de Clèves. Pourtant, ils ne sauraient ignorer que la diffusion d'un style épouse rarement les frontières politiques, confessionnelles ou linguistiques. Le goût eut, dans la société de l'Ancien Régime, une autonomie véritable. À condition que l'on accepte de doter l'expression 'des anciens Pays-Bas/*altniederländisch*' d'un sens propre à l'histoire de l'art, ne serait-il pas judicieux de parler aussi, pour la Cologne du XVI^e siècle, de 'peinture des anciens Pays-Bas' ? La communauté de langage que l'on observe alors entre les peintres des deux régions légitimerait sans aucun doute un tel élargissement de la notion traditionnelle. En outre, il serait certainement bénéfique à la recherche car il aurait pour résultat que l'historien d'art, devant déterminer l'origine d'une œuvre d'aspect 'flamand', ne bornerait plus ses investigations au seul territoire actuel de la Belgique, des Pays-Bas, du Grand-Duché de Luxembourg, du Nord et du Pas-de-Calais, mais partirait d'une réalité historique vécue, celle de la diffusion du goût artistique des anciens Pays-Bas au-delà de ses frontières politiques.

⁶⁵ FRIEDLÄNDER, IX, 1, n° s 16, 17.

⁶⁶ Matías DÍAZ PADRÓN, dans : *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700, II* (cat. exp.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1985, n° C28 ; Juan Sebastián LÓPEZ GARCÍA, *El tríptico de Agaete (Gran Canaria) y unas pinturas de Joos van Cleve del Kunsthistorisches Museum de Viena*, dans : *Norba-Arte*, 10, 1990, pp. 7-16. Pour une copie ancienne d'une œuvre de Josse van Cleve comportant un même saint François, voir Irmgard HILLER/Horst VEY, *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln (= Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, 5)*, Cologne, 1969, pp. 28-29.

LA VISION SCULPTURALE DE ROLAND MONTEYNE*

THIERRY LENAIN

À Nadine

L'objet de la présente étude consiste à montrer comment l'œuvre d'un artiste contemporain, le sculpteur Roland Monteyne, réactualise de manière très particulière la problématique éminemment ancienne des rapports entre image artistique et expérience visionnaire.

Le terme « visionnaire » reçoit ici un sens précis. Il désigne ce qui se rapporte à un régime exceptionnel de la vision, caractérisé par le *surgissement* brutal et extraordinaire de contenus visuels qui, tout à coup, viennent s'imposer avec force à la conscience. Dans l'expérience visionnaire, ces contenus font irruption, indépendamment d'un contrôle perceptif et à la faveur d'une *rupture* dans l'économie normale de la vision. L'essentiel, dans le phénomène de l'expérience visionnaire, ce n'est pas la nature ou le statut ontologique de ces contenus, c'est précisément leur surgissement tout-puissant qui provoque une oblitération spectaculaire et momentanée, partielle ou totale, du monde normalement perçu. La chose vue sur le mode visionnaire peut être conçue comme une manifestation réelle, une hallucination, une image onirique ou mnémonique, ou encore une image provoquée par un agent extérieur – ce n'est pas ce qui importe quant à déterminer sa valeur de « vision »¹.

* Cet article reprend le texte d'une communication présentée au Quatrième Congrès de l'Association des Cercles Francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique (Liège, août 1992).

¹ P. DINZELBACHER (*Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Monographien zur Geschichte des Mittelalters, n° 23, Anton Hiersemann, Stuttgart, 1981, p. 33) propose de distinguer entre vision proprement dite et apparition, celle-ci se caractérisant par l'absence de rupture dans la continuité du perçu (la chose apparue se manifeste plutôt comme un objet entretenant des relations normales avec l'espace normalement perçu, donc sans effet d'oblitération). Pour une approche psychologique du phénomène visionnaire, voir J. DIERKENS, *Apparitions et théories psychologiques contemporaines* in: A. DIERKENS (éd.), *Apparitions et Miracles* (Problèmes d'Histoire des religions), Editions de l'Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 1991, pp. 7 à 46.

Ainsi, dans les présences dont la Vierge gratifie parfois ses adorateurs, celle-ci peut-elle se manifester dans toute la réalité de sa personne divine — c'est évidemment le *nec plus ultra* en matière de vision — mais elle peut aussi se contenter, pour ainsi dire, d'injecter une image d'elle-même dans la conscience du dévôt (ce qui est également miraculeux, mais néanmoins pas du même ordre). Il faut dire que, le plus souvent, lorsque cela arrive, l'âme dévote évite de trop s'interroger sur le statut exact de l'apparition, elle veut avant tout en jouir. On sait toutefois que les grands mystiques, ces spécialistes en la matière, connaissaient bien la diversité des «niveaux de réalité» auxquels peuvent correspondre les visions divines. À titre d'exemple, ce témoignage de sainte Thérèse d'Avila :

« En certains cas, ce que je voyais me paraissait une image ; mais, en beaucoup d'autres, il n'en était pas ainsi : il me semblait que c'était Jésus-Christ Lui-même. Cela dépendait de la clarté avec laquelle Il daignait se manifester à moi. Quelquefois, c'était d'une manière un peu incertaine, et alors je croyais voir une image, mais une image qui n'avait rien de commun avec les dessins d'ici-bas, si parfaits soient-ils (...)»².

Un tel texte mériterait un commentaire détaillé, mais je le cite seulement pour souligner le fait que ce n'est donc pas la nature ou le statut du contenu, mais bien la manière dont il se donne, qui est pertinent quant à déterminer sa valeur de vision. C'est pourquoi l'expérience visionnaire ne va pas forcément de pair avec le mysticisme. Le mystique est seulement celui qui accorde une valeur transcendante à ses visions. C'est souvent le cas — une certaine pente naturelle y incline — mais ce n'est le fait d'aucune nécessité. Il peut y avoir des expériences visionnaires complètement indépendantes de toute idée de transcendance ou de sacralité.

La problématique des rapports entre l'image artistique et l'expérience visionnaire s'avère capitale pour l'historien d'art. Avec de longues éclipses et de vifs retours de flamme, cette problématique réside en effet au cœur de l'esthétique occidentale au moins depuis le XV^e siècle. Deux remarques générales à ce sujet.

Premièrement, on ne devrait parler d'«art visionnaire» que lorsque le processus créateur fait intervenir d'une manière ou d'une autre des *images surgies*. Un tel art s'oppose évidemment de front aux pratiques créatrices fondées sur l'expérience perceptive normale, qu'elle soit directe (comme c'est le cas dans la peinture impressionniste) ou récréée artificiellement en atelier (le travail en atelier sur le modèle constituant une possibilité intermédiaire)³. Il s'oppose davantage encore aux poétiques constructivistes, où il s'agit de construire un contenu esthétique autonome en appliquant certains principes opératoires *a priori* (ainsi par exemple chez Mondrian). Enfin, l'art visionnaire s'oppose encore aux poétiques de la trace, où le contenu de l'image traduit directement sa genèse physique (chez les Expressionnistes abstraits, l'image ne renvoie pas

² Ste Thérèse D'AVILA, *Vie*, ch. XXVIII, cité par M. FLORISOONE, *Esthétique et mystique d'après sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix*, Seuil, Paris, 1956, p. 75.

³ Sur les divers modes de production de l'œuvre peinte et leurs contraintes respectives, voir R. PASSERON, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Vrin, Paris, 1980 (1962).

à un contenu séparable du processus créateur lui-même). Mais, en toute rigueur, l'art visionnaire se distingue aussi de celui qui s'alimente simplement au travail de l'imagination. On qualifie souvent de « visionnaires » des artistes qui, lâchant la bride à leur capacité d'imaginer, de figurer mentalement des contenus sans commune mesure avec l'expérience normale, produisent des représentations plus ou moins fantastiques. Mais de telles représentations peuvent fort bien être issues d'une élaboration imaginative continue, sans aucun effet d'irruption. Cela dit, il est clair que la mise en œuvre artistique de l'art visionnaire suppose aussi, le plus souvent, un travail d'imagination et de construction plastique. Mais il reste que l'on ne devrait parler d'art visionnaire que lorsque le processus créateur fait intervenir, de telle ou telle façon, l'enregistrement *a posteriori* d'images mentales ayant surgi dans la conscience.

Seconde remarque. Dans le domaine des arts plastiques, les voies privilégiées de l'esthétique visionnaire sont la peinture et le dessin. Non seulement le médium pictural offre, par l'intermédiaire de l'esquisse, la possibilité de transcrire très rapidement un contenu visuel évanescant ; mais en outre, et contrairement à l'image sculptée, l'image peinte possède essentiellement une structure d'image. Alors qu'une sculpture est toujours aussi un objet matériel à trois dimensions dont l'appréhension requiert des mouvements physiques dans l'espace, le tableau apparaît d'emblée et reste toujours une image qui se donne devant nous, pour nos yeux uniquement. C'est pourquoi, en règle générale, c'est le tableau qui constitue le meilleur équivalent matériel d'une vision au sens propre⁴. Il faut d'ailleurs ajouter que la dominante spiritualiste de la conscience esthétique occidentale a le plus souvent conduit à « picturaliser » la sculpture en la concevant et en la disposant en fonction d'un point de vue unique, de manière à limiter autant que faire se peut l'espace d'excédent physique qui découle de ses trois dimensions ; d'où la faveur accordée à la formule classique de la statue dans une niche⁵.

Les grandes éclipses de la problématique visionnaire dans l'histoire de l'art se sont produites lorsque l'accent fut porté soit sur le travail conscient de l'imagination idéalisante, soit sur la perception, soit sur la construction plastique (soit encore sur une combinaison de ces diverses fonctions). Par-delà la tradition classique, qui s'appuie pour l'essentiel sur la première, et par-delà l'esthétique moderniste, qui découle pour une très large part de la radicalisation des deux dernières, la principale résurgence de l'esthétique visionnaire fut le fait des Surréalistes. Ceux-ci se sont attachés à fonder leur esthétique sur la distinction entre deux économies de l'expérience : l'une grégaire, codifiée, cultu-

⁴ Rudolf Arnheim n'a pas manqué d'attirer l'attention sur le fait que les statues, qui sont aussi des objets physiques dans l'espace, demeurent toujours comme en porte-à-faux sur leur nature d'images : « Their substantial presence invites bodily intercourse, which interferes with their appearance as images. » (*Sculpture; The Nature of a Medium*, in : R. ARNHEIM, *To the Rescue of Art. Twenty-six Essays*, University of California Press, Berkeley, 1992, p. 85). Cette faculté d'interférence du corps statuaire envers sa propre présence d'image est évidemment à considérer, en dehors de toute détermination culturelle particulière, comme un caractère positif de l'image sculptée.

⁵ Je remercie D. Martens d'avoir attiré mon attention sur ce point.

ralisée et vide d'intensité poétique, l'autre au contraire sauvage, authentique et intense, enracinée dans la vie tumultueuse et secrète de l'inconscient. La pratique artistique consiste pour les Surréalistes à faire surgir et à capter au vol des images venues de l'inconscient, censées provoquer un bouleversement brutal et subversif du regard en général. D'où la promotion de pratiques telles que le dessin automatique, qui vise à saisir ces images à la racine et à l'état brut. D'où également une considération de l'image artistique en tant que restitution d'un contenu visuel préalable, ou du moins comme équivalent ou simulacre d'une telle restitution – l'image se présentant comme un écran de projection où une vision serait venue se fixer (je laisse de côté le cas particulier des « cadavres exquis »).

Or, la tradition surréaliste constitue la source principale de l'œuvre de Roland Monteyne. On peut dire qu'il est « tombé dedans » lorsqu'il était jeune, dans les années cinquante⁶, et qu'il n'a jamais cessé, depuis, d'y baigner à sa manière : son univers de références est resté pour l'essentiel celui du Surréalisme. À partir du choc fondateur que fut pour lui la découverte de ce mouvement, Monteyne a développé une production très personnelle basée sur ce que l'on pourrait appeler une « écoute visuelle » de l'inconscient. Ses œuvres participent de l'enregistrement de visions imaginaires impérieuses, souvent oniriques et arrivant parfois en rafales, indépendamment de tout contrôle conscient. Lorsque ces visions se manifestent, Monteyne éprouve le besoin urgent de les fixer par des croquis, quelquefois au prix d'une nuit blanche. Ces croquis, assez précis, sont ensuite transposés en sculptures. Il suscite en outre des images mentales spontanées par la pratique du dessin automatique⁷. Sa démarche correspond donc à une poétique à deux moments, tout à fait typique : il y a d'abord la vision, puis sa matérialisation sculpturale. Dans le détail, ce ne peut évidemment pas être aussi simple, mais c'est en tout cas le modèle général à partir duquel les choses se compliquent.

Je soulignerai en outre la présence explicite d'une thématique visionnaire par l'intermédiaire des *titres* de certaines de ses œuvres. Par exemple : *Le rêve de sainte Aldegonde* (1971), *Incident mystique à Vézelay le 31 mars 1146* (1971),

⁶ Roland Monteyne, né en 1932, est décédé en septembre dernier. Le présent texte fut rédigé avant sa mort et animé de sa présence, c'est pourquoi j'y parle de lui au présent ; l'idée de corriger le temps des verbes ne m'a pas plu du tout. Pour l'information biographique, voir cat. exp. *Monteyne. Un cheminement à XIV moments simultanés, rétrospective*, Alost, Ancien Hôpital, nov.-déc. 1982.

⁷ Ces informations concernant la démarche de Monteyne sont issues des conversations que j'ai eues avec lui, ainsi que du texte d'une conférence qu'il a présentée en 1983 lors d'un colloque sur l'art et la psychanalyse (Bruxelles, Centre de Psychanalyse). Notons que le mode de manifestation de ces « visions » répond bien à la définition proposée plus haut. Dans le cas des visions oniriques, l'oblitération du monde normalement perçu est assurée par le sommeil. S'il s'agit de contenus produits par l'imagination (avec ou sans l'aide du dessin automatique), l'effet d'oblitération découle de la vive attirance fascinatrice exercée par ces contenus, qui provoque une soudaine diversion de l'attention : celle-ci lâche tout-à-coup le perçu pour aller se fixer momentanément sur le champ de l'imaginaire intérieur ; ce détournement subit se manifeste le plus souvent par une expression physiologique d'absence.



Fig. 1. *L'Annonciation*, 1954. (Photo R. Monteyne)

L'ermite découvre l'inexprimable grâce à deux catalyseurs propres et bien polis (1972), *Souvenir de Lourdes et de Fatima* (1981).

Enfin, et le seul énoncé de ces titres l'indique déjà, il n'y a rien de mystique dans la pratique visionnaire de Monteyne. Non seulement les images qui lui viennent sont considérées comme de purs produits de l'inconscient, sans origine transcendante, mais en outre le travail artistique consiste avant tout à *jouer* de manière à la fois humoristique et ironique sur les produits et le processus même de la vision sculpturale. Autant que d'enregistrer fidèlement pour elles-mêmes des images surgies, il s'agit d'expérimenter, sur un mode résolument ludique, les potentialités esthétiques et poétiques liées à leur incarnation sculpturale. Monteyne est membre du Collège de pataphysique, et c'est tout dire. Ses œuvres constituent pour une part essentielle les produits d'une interprétation pataphysicienne de leur propre processus d'émergence.

Monteyne a commencé ses expériences artistiques par la peinture, ce qui n'a rien d'étonnant. Mais il n'a pratiqué ce médium que quelques années, car



Fig. 2. *Pierre le Grand* (1970). (Photo R. Minnaert)

il sentait qu'il n'y excellerait jamais (s'estimant très mauvais coloriste). Ses tableaux s'avèrent néanmoins intéressants en ce qu'ils présentent déjà les principaux ingrédients de ses futures visions sculpturales. Dans une toile de 1954 intitulée *l'Annonciation* (fig. 1), on reconnaît, sur la droite, un élément qui ressemble assez à ce que seront ses futures sculptures : une chose vivante posée

sur un socle, pourvue en bas de formes rondes où l'on peut reconnaître des seins et d'une sorte de tête qui s'étend sur les côtés. D'autres éléments du répertoire visionnaire de Monteyne, présents dans ses tableaux, se retrouveront par la suite. Ainsi les organes sexuels, les thèmes chrétiens pervers, l'auto-perforation ou encore la guillotine et le pélican.

Rompant ses attaches avec la peinture dès le début des années soixante, Monteyne s'est orienté vers le dessin en noir et blanc, puis vers la réalisation de reliefs en métal, et enfin vers la sculpture en ronde-bosse. Ses premières œuvres en ronde-bosse, qui datent de l'année 1970, conservent toutefois la structure du relief et demeurent donc soumises au côté pictural de la sculpture. Ceci apparaît notamment avec des œuvres telles que *Pierre le Grand* (fig. 2) et *Petite chanson discursive* (fig. 3), laquelle présente une sorte de phallus pourvu de membranes étirées en largeur.

C'est par cette réorientation vers la sculpture que Monteyne va pouvoir développer une problématique esthétique bien à lui. Pour en apprécier l'originalité, il faut d'abord se souvenir qu'il y eut très peu de vrais sculpteurs surréalistes. Max Ernst et, pour une certaine phase de sa production, Giacometti, en sont quasi les seuls exemples. En tant que Surréalistes, ils ont d'ailleurs pratiqué une sculpture assez peu « sculpturale », une plastique de type essentiellement graphique, caractérisée par la prédominance du visuel sur le tactile (formes aisément convertibles en images à deux dimensions). Ces artistes ont tourné le dos à la lignée des sculpteurs modernes qui, de Calder à Henry Moore, ont au contraire exploré les possibilités d'émancipation de la forme par rapport à la vision de face, poussant à la limite le principe des angles de vue multiples développé à partir du XVI^e siècle par Cellini et Giambologna⁸.

Tout comme les sculpteurs surréalistes, Monteyne a développé une sculpture où la facialité domine largement – ce primat de la vue frontale étant en quelque sorte le cordon ombilical qui rattache les statues à leur origine visionnaire. Mais il se distingue nettement de ses prédécesseurs par la mise en jeu d'une abondance de caractéristiques et de signes extérieurs de la « sculpture-sculpture » : richesse des suggestions tactiles, utilisation du bronze selon les procédés artisanaux les plus classiques (avec déploiement d'effets de patine et de texture très maîtrisés), « pose » typiquement sculpturale de l'image, présentation sur socle – et jusqu'à ces « pieds » qui rappellent le piédoche des figures en buste de la sculpture classique.

Or, une telle position peut apparaître contradictoire à la fois du point de vue de l'esthétique sculpturale et des principes d'un surréalisme « orthodoxe » valorisant l'inscription immédiate des visions. C'est qu'en choisissant de pratiquer la sculpture, Monteyne s'est donné l'occasion de développer un jeu ironique qui touche à la fois l'élément visionnaire et la pratique sculpturale elle-même, en exploitant au mieux les tensions entre le côté « vision » et le côté « chose » de l'image.

⁸ Cf. R. WITTKOWER, *Sculpture. Process and Principles*, Penguin Books, Harmondsworth 1991 (1977), pp. 147 et sq.

Outre les caractéristiques mentionnées plus haut, les sculptures de Monteyne montrent le plus souvent des structures biomorphes ou anthropomorphes — ce sont des espèces de champignons ou d'anémones de mer à organes sexuels multiples et épanouis (fig. 4). Ces formes se déploient symétriquement, croissant sur la gauche, sur la droite et vers le haut, à partir d'un pied central. Ainsi la figure vient-elle pour ainsi dire s'étaler face au regard, souvent selon une orientation oblique vers le haut, de sorte qu'elle paraît tenir à la fois du tournesol bien orienté et de l'écran vidéo ergonomiquement disposé en fonction de la position du spectateur. La sculpture se présente ici comme un être dont le tropisme fondamental le pousse à venir se montrer, lui et ses nombreux organes en émoi. Il y a une sorte d'exhibitionnisme dans le visionnaire. La vision appelle le voyeur, la chose vue se donne à voir, dévoile ses parties, s'exhibe sous le nez du spectateur en prenant des poses d'une lubricité foncière. Ces effets participent d'ailleurs d'un jeu très concerté sur la rhétorique pornographique. Il faut considérer que l'obscénité sexuelle transposée, omniprésente chez Monteyne, sert essentiellement au jeu imaginal sur les dispositifs de la vision par la mise en œuvre d'affinités troubles entre le visionnaire et le voyeurisme.

Comment, dans une telle optique, ne pas reconnaître la justification de cette fastueuse « bronzéité » dont se parent les sculptures de Monteyne — ce luxe d'effets de patine, cette matérialité dispendieuse qui les fait ressembler de loin aux bronzes de nos grand-mères qu'on peut voir s'afficher à prix d'or dans les vitrines de certaines galeries bruxelloises, trop soigneusement astiqués ? C'est comme une cosmétique du bronze que la vision utiliserait à l'excès, ainsi qu'une prostituée qui, derrière sa vitrine elle aussi, cherche à capter le regard du chalant. C'est la vision faite bronze jusqu'au bout des ongles — chair-de-bronze, d'une teinte cuivrée trop belle pour être honnête, fardée de reflets capiteux, comme parfumée pour le regard aux extraits de pièce de musée (fig. 5).

Ce n'est pas tout. Bon nombre des figures de Monteyne montrent une tendance à *s'auto-affecter*, à *se toucher* ou à *se blesser*, à l'aide de ces membres qui poussent à partir du corps central. Cela ajoute une composante sado-masochiste à leur exhibitionnisme. Considérons une œuvre telle que *Marie-Madeleine traumatisée par la mort de Jesus Ben Panthera* (fig. 6) : nous voyons ici comme deux bras formant des poignards qui vont transpercer deux formes rondes aisément assimilables aux seins de « Marie-Madeleine »⁹. C'est que Monteyne accorde un rôle essentiel à la réflexivité du visionnaire : *ses visions* jouent avec elles-mêmes en se montrant, elles se touchent, se blessent voluptueusement, se rejoignent dans l'écartement.

On voit aussi qu'au-delà de la forme frontale plantée sur son pied, ces sculptures se spatialisent par le jeu des membres qui se déploient dans l'espace et, souvent, reviennent sur le corps. Le spectateur est amené à se déplacer sur la

⁹ À moins — et l'androgynie fondamentale des figures-visions de Monteyne laisse souvent place à la double lecture — qu'il ne faille y voir plutôt l'évocation d'un martyr proprement masculin dont le spectacle aurait en effet de quoi traumatiser une sainte ; dans les deux cas, l'effet répulsif de ce motif d'auto-perforation est assuré...



Fig. 3. *Petite chanson discursive* (1970). (Photo R. Minnaert)

droite et sur la gauche pour saisir ces mouvements qui, de manière générale, se rapportent à l'avant de la figure et sont donc relatifs à sa disposition frontale. On voudrait parler ici de «spatialité perverse»¹⁰: le spectateur est invité à effectuer des mouvements de détournement, à prendre des vues de travers, afin de saisir le déploiement spatial de la statue, et ces mouvements ramènent inévitablement le regard aux gestes qu'effectue la figure pour mieux s'exhiber de face – la troisième dimension apparaissant dès lors comme un effet de devanture.

Ainsi Monteyne joue-t-il à explorer les paradoxes de la vision sculpturale. Ses œuvres exacerbent l'opposition entre les deux natures d'une image qui, d'une part, conserve la structure d'une vision surgie de l'inconscient en pleine face de l'imagination et, d'autre part, exhibe son allure de belle posture en bronze. La statue manifeste comme un excès d'objectivité par rapport à la vision qu'elle traduit. Ainsi, par exemple, l'arrière de ces sculptures essentiellement frontales apparaît en quelque façon «de trop» – une vision n'a pas de dos; et pourtant il est bien là, soigné comme l'avant, on peut le voir aussi, il suffit de faire

¹⁰ La notion d'«espace pervers» a été thématifiée en un sens différent, plus proche du concept freudien de perversion, par Victor BURGIN, au sujet d'une photographie de Helmut Newton (*Perverse Space*, in: *Interpreting Contemporary Art*, éd. S. Bann et W. Allen, Reaktion Books, Londres, 1991, pp. 124 à 138).



Fig. 4. *La mère d'Icare amoureuse du soleil*, 1975. (Photo R. Minnaert)

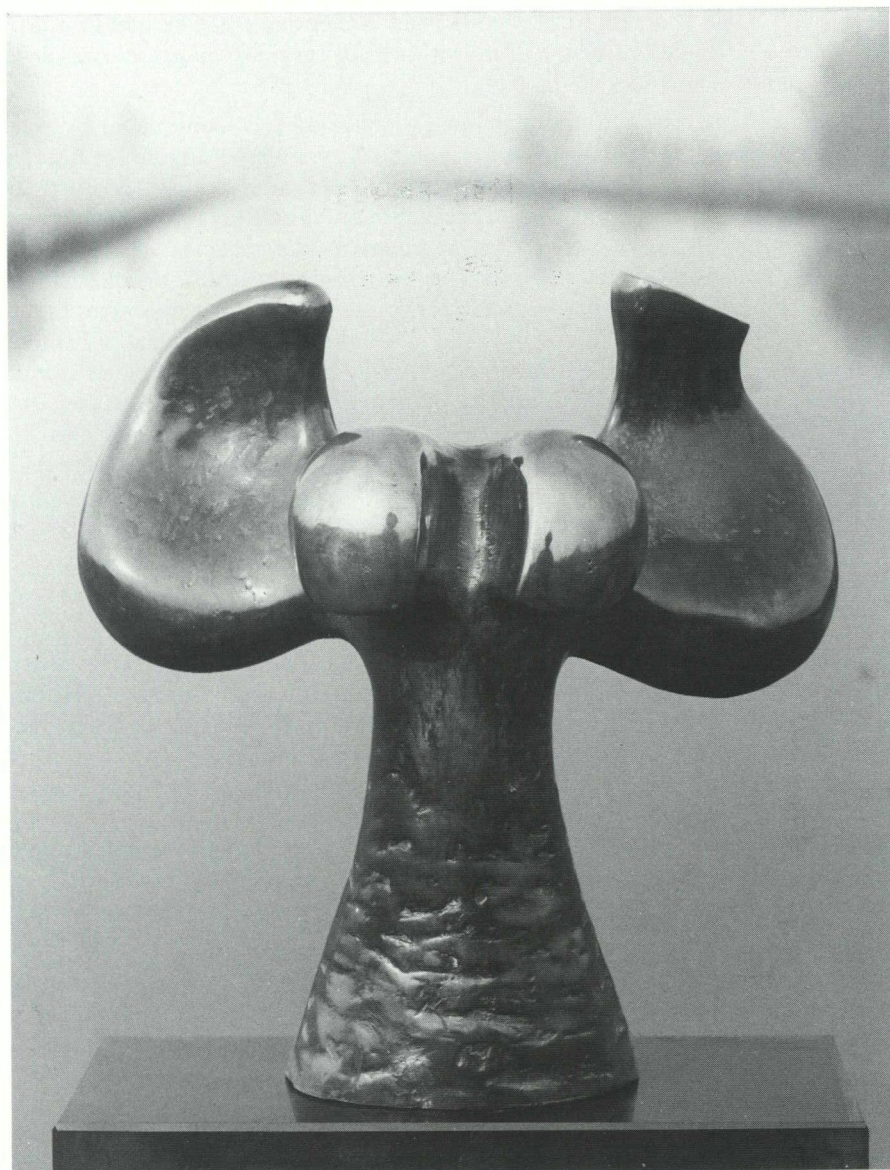


Fig. 5. *Petit hommage à Cyrille Ndoulaké*, 1975. (Photo R. Monteyne)

le détour. Ainsi s'instaure une vive tension esthétique entre ce que l'on doit savoir être la simple projection d'une vision et la chose sculpturale, laquelle paraît massivement superfétatoire.

Il faut savoir que Monteyne se montre toujours très ironique au sujet de la sculpture comme telle. « *Attention à la sculpture* » est l'une de ses paroles favorites. Cela signifie en clair : ne prenez pas ces figures pour les postures de cheminée qu'elles paraissent être, si excellente qu'en soit la facture, car *ce sont en fait de purs produits matérialisés du travail de l'inconscient* – des visions statufiées mais pas des statues au sens propre, des brûlots obsessionnels lancés par l'imaginaire et destinés seulement à provoquer un choc en retour dans l'imagination du spectateur. Monteyne avoue d'ailleurs que, par rapport à l'élaboration première de ses visions, tout ce travail de bronzier où il excelle l'ennuie au plus haut degré. Il ne l'exécute que pour livrer un produit fini – ainsi que pour parodier les valeurs statuaires. Et en effet, on comprend que plus ces valeurs de belle posture parviennent à séduire le spectateur, plus le choc provoqué par l'exhibitionnisme pervers du contenu imaginaire sera violent et confusif, et plus l'ironie esthétique fera sentir son aiguillon.

Enfin, les titres ajoutent pour leur part à cette distanciation ironique. Donnés après-coup, ils sonnent comme des interprétations pataphysiciennes de la sculpture elle-même ou de sa genèse. Certains donnent des « explications » farfelues des formes visibles, d'autres évoquent les circonstances de leur apparition, d'autres encore ironisent sur la sculpturalité même de l'image – et tous manifestent ainsi un détachement parodique envers les fruits du processus créateur (*Sacher-Masoch s'identifiant à une posture de cheminée représentant un grand événement historique, 1985; Sculpture pour table de salon: perforation de deux vides opposés, 1984; La suite désastreuse d'un air d'été suffocant. On aurait pu l'éviter, 1977*).

Sainte Brigitte et sainte Thérèse regardaient des tableaux pour stimuler leurs visions – et que voyaient-elles ? Des visions-tableaux, bien sûr. À sa manière, lorsque Monteyne se met à l'écoute de ses visions, il voit toujours-déjà des sculptures. En retour, celles-ci se présentent avec des structures formelles découlant directement de leur origine visionnaire. Et une fois là comme sculptures, elles insistent pour apparaître *de trop* par rapport à cela même qu'elles sont. L'œuvre de Monteyne est l'exploration drolatique de ce paradoxe sans fond.

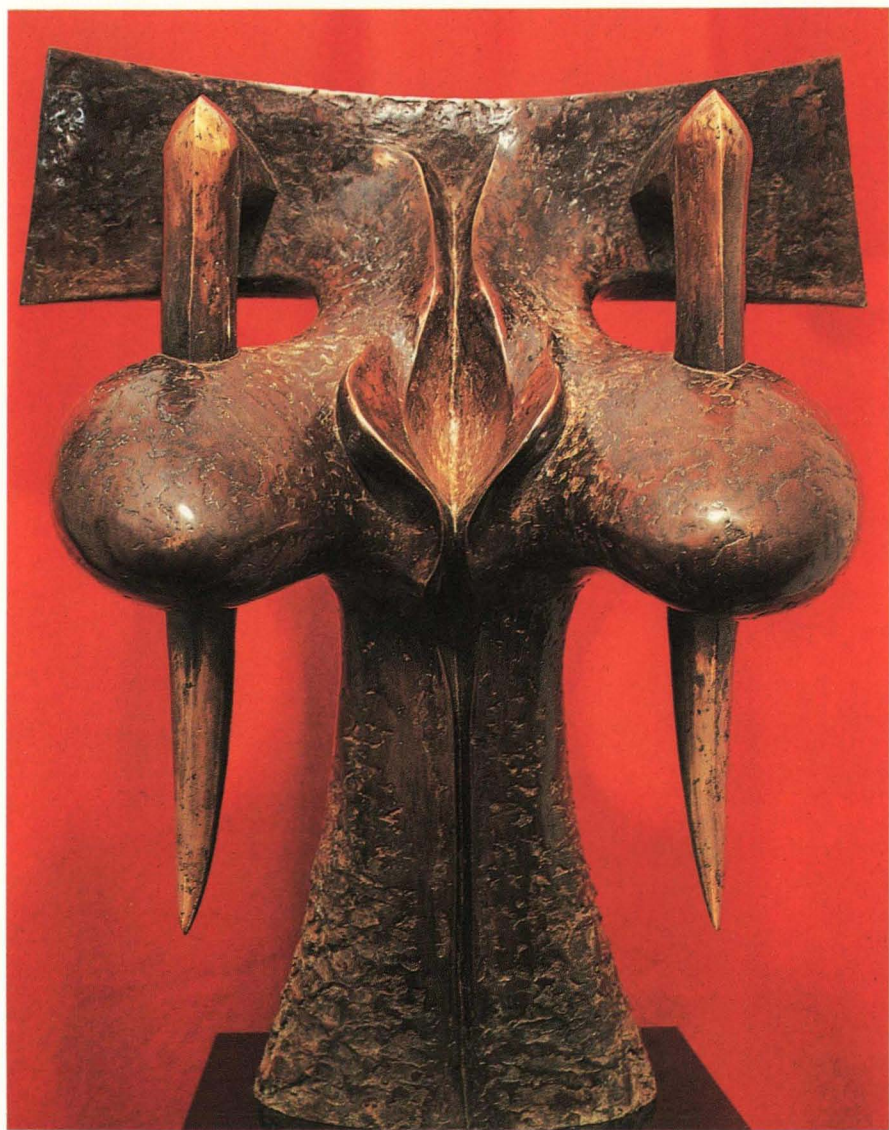


Fig. 6. *Marie-Madeleine traumatisée par la mort de Jesus Ben Panthera*, 1983. (Photo E. Ledegen)

NOTE SUR LA VIERGE À L'ENFANT
AU TRÔNE ATTRIBUÉE À MEMLING,
UNE ŒUVRE AUTOGRAPHE DE JEUNESSE

A. GODFRIND-BORN

La Vierge à l'Enfant au trône est-elle une œuvre autographe? Quand se situe-t-elle dans la production de Memling? Ces questions, si elles n'ont pas suscité de réelles controverses, restent néanmoins ouvertes parce qu'à ce jour elles n'ont fait l'objet d'aucune démonstration. Notre propos est d'essayer d'y apporter une réponse en développant de nouveaux critères qui procèdent de l'examen du style associé à celui de la technique d'exécution et de l'interprétation des documents techniques.

Auparavant, résumons les opinions émises par les historiens. Il semblerait que ce soit M. Gómez-Moreno qui, le premier, considéra le tableau de Grenade comme une œuvre de jeunesse de Memling en raison de la forte influence de Van der Weyden qu'il y décèle¹. Cette opinion est partagée par M.J. Friedländer qui situe l'exécution du panneau vers 1475², date reprise par M.P. Silva Maroto³. R. Van Schoute, quant à lui, estime que son style se distingue de l'art du maître bruxellois et considère que «l'œuvre peut être cataloguée comme étant très probablement de Memling»⁴. Enfin le tableau est aussi donné au

¹ M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Un trésor de peintures inédites du XV^e siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, XL, 1908, p. 289-314.

² M.J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, VI. *Hans Memling und Gerard David*, Berlin, 1928. Nous nous référerons à la traduction anglaise *Early Netherlandish Painting*, VIa. *Hans Memling and Gerard David*, Leyde-Bruxelles, 1971, p. 19 et pl. 101, n^o 55.

³ M.P. SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, II, Valladolid, 1990, p. 705.

⁴ R. VAN SCHOUTE, *La Chapelle royale de Grenade. (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 6)*, Bruxelles, 1963, p. 77-78. Pour une bibliographie exhaustive sur l'œuvre étudiée (jusqu'en 1963), voir *idem*, p. 78-79.



Fig. 1a.
H. Memling,
Vierge à l'Enfant au trône,
Grenade, Capilla Real,
Musée de la Sacristie.
(Photo IAPH)



b. Radiographie.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Fig. 2.
H. Memling,
Vierge à l'Enfant au trône,
Berlin, Gemäldegalerie der
Staatlichen Museen
Preussischer Kulturbesitz.
(Photo du Musée)



Fig. 3.
Anonyme,
Vierge à l'Enfant au trône,
Burgos,
Museo Arqueologico Provincial.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)



maître brugeois par G. Faggin et B. Lane, cette dernière le datant des années 1480-85⁵. C'est à la même période de la carrière artistique de Memling (vers 1485-87) que M.L. Lievens-De Waegh rattache la *Vierge à l'Enfant* du Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne, œuvre qu'elle rapproche du tableau de Grenade⁶.

En résumé, les auteurs cités attribuent, sans justification précise, la *Vierge à l'Enfant au trône* à Memling et la datent entre 1475 et 1485.

Le tableau (fig. 1a), de format rectangulaire⁷, présente une Vierge à l'Enfant assise sur un trône en pierre derrière lequel est tendu un drap de brocart. Le groupe se tient dans un espace architectural ouvert délimité par quatre colonnes en marbre entre lesquelles se profile le paysage où évoluent, à gauche, saint Joseph et l'âne. Leur présence incite à reconnaître dans la scène non pas une *Vierge à l'Enfant au trône* mais plutôt un *Repos pendant la Fuite en Égypte* ou une fusion des deux thèmes iconographiques⁸.

La construction spatiale de la composition, avec son feuilletage de plans parallèles au spectateur, créant différents niveaux de profondeur, et la manière d'insérer la Vierge dans l'espace s'apparentent à celles d'autres œuvres de Memling. Parmi les plus significatives, citons les deux *Vierge à l'Enfant au trône* du musée de Berlin-Dahlem (fig. 2)⁹.

Le tableau de Grenade se distingue cependant des autres œuvres mentionnées par la puissance et la solidité qui s'en dégagent, sentiment provoqué par la structure massive du trône et par le déploiement horizontal du drapé. Ce dernier semble écrasé dans le plan, soulignant ainsi la stricte frontalité de la figure de la Vierge. Remarquons que si, dans les panneaux de Berlin, la Vierge occupe une même position frontale, l'effet qui en résulte est différent. Memling, en insérant de biais la partie inférieure du corps, rompt cette frontalité et souligne de cette manière la plasticité des drapés.

⁵ G.T. FAGGIN (Introduction de M. CORTI), *L'Opera completa di Hans Memling (Classici dell'Arte, 27)*, Milan, 1969, p. 106, n° 73 et B. LANE, *Hans Memling (Die grossen Meister der Malerei)*, Francfort-sur-le-Main, 1980, p. 34 et 36, n° 49.

⁶ M. L. LIEVENS-DE WAEGH, *Le Musée National d'Art Ancien et le Musée National des carreaux de faïence de Lisbonne, I (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle)*, 16, Bruxelles, 1991, p. 174.

⁷ Grenade, Musée de la Sacristie de la Capilla Real. Panneau de chêne, dimensions du support : 75,5 × 61,4 cm. Barbe et bord non-peint sur chaque côté. L'état de conservation de la couche picturale est généralement bon sauf quelques dégâts localisés, notamment à gauche dans la bordure verte du drap de brocart et une longue fissure partant du poignet droit de l'Enfant et se poursuivant jusqu'au milieu du drapé du manteau de la Vierge.

⁸ Pour R. VAN SCHOUTE (*op. cit.*, p. 75), la présence de saint Joseph et de l'âne pourrait être la première étape de l'apparition du thème du *Repos pendant la Fuite en Égypte* dans la peinture brugeoise. Notons que l'image radiographique montre que le peintre n'avait prévu aucune réserve pour ces deux figures qui n'ont donc été réalisées qu'au stade peint.

⁹ Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, panneaux de chêne, *Vierge et Enfant trônant* : 81 × 55 cm, inv. n° 529 (ill. voir M.J. FRIEDLÄNDER, *op.cit.*, pl. 103, n° 56) et *Vierge et Enfant trônant et un ange* : 60 × 46,5 cm, inv. n° 529 D.

L'étalement du manteau de la Vierge confère une monumentalité à la scène — inconnue dans les autres peintures du maître — qui évoque l'art de ses prédécesseurs. Memling, selon nous, s'est inspiré librement des compositions de J. Van Eyck, notamment de la *Madone de Lucques* (Francfort, Staedelsches Kunstinstitut) qu'il traduit dans ses propres idiomes formels tout en conservant une manière analogue d'asseoir la Vierge, de face, sur un trône imposant, la tête légèrement inclinée vers la gauche¹⁰. Notons que le tableau de la *Vierge au Chanoine Van der Paele* (Bruges, Musée Communal des Beaux-Arts), proche dans sa conception de la *Madone de Lucques*, était visible à Bruges pendant la période d'activité de Memling. Il fut placé dans l'église Saint-Donatien, probablement après la mort du chanoine, vers 1444, et y resta jusqu'en 1584, date à laquelle il fut provisoirement mis en sécurité pendant les troubles religieux¹¹.

Memling doit aussi au grand peintre brugeois son goût pour les brocarts, les tapis d'orient et les échappées entre colonnes de marbre. Il observe attentivement la nature et accorde un soin particulier au rendu des paysages qu'il agrémente volontiers de détails pittoresques empruntés au répertoire de Van der Weyden (chemin serpentant, étang, animaux,...) (fig. 1a). L'influence de ce dernier est prépondérante dans l'art de Memling et particulièrement sensible dans la peinture de Grenade. Friedländer relève ainsi le thème de la Vierge allaitant, la morphologie de l'Enfant — qui rappelle celle de l'Enfant du *triptyque de Sainte-Columba* (Munich, Alte Pinakothek) — et le voile qui retombe sur la poitrine de la Vierge¹². Le type de la Vierge allaitant dérive, selon D. De Vos, de celui de la *Vierge à l'Enfant* de Berlin (Staatliche Museen), copie d'un prototype perdu de Rogier, tandis que le drap sur lequel est couché l'Enfant provient du *Saint Luc peignant la Vierge* (Boston, Museum of Fine Arts)¹³.

L'œuvre de la Capilla Real est le seul exemplaire connu de Memling qui montre à la fois une Vierge trônant et allaitant, combinaison qui semble avoir eu très peu d'écho auprès des contemporains et suivants du maître. En effet, seule une copie interprétative de la fin du XV^e siècle attribuée à un artiste castillan anonyme a été relevée¹⁴ (fig. 3).

Le thème de la Vierge allaitant, vue en buste, a pourtant été traité à plusieurs reprises par Memling comme l'attestent deux *tondi* (New York, Metro-

¹⁰ Ill. voir M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, I. *The Van Eycks-Petrus Christus*, Leyde-Bruxelles, 1967, pl. 52.

¹¹ Voir A. JANSSENS DE BISTHOVEN, *Musée Communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge) Bruges*, I (*Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 1), Bruxelles, 1983 (3^e éd. en français, trad. de la 2^e éd. en néerl., revue et augmentée), p. 204, 205 et 214, pl. CCVII.

¹² M.J. FRIEDLÄNDER, *E.N.P.*, VIa, 1971, p. 19.

¹³ D. DE VOS, *De Madonna-en-kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende flemalleske voorlopers*, extrait du *Jahrbuch der Berliner Museen*, XIII, 1971, p. 107-110, fig. 41.

¹⁴ Burgos, Museo Arqueologico Provincial, inv. n° 409, huile sur bois, 92 × 64 cm. Voir M.P. SILVA MAROTO, *op. cit.*, p. 705 et 706, fig. 246.

politan Museum et Cleveland, Museum of Arts) qui lui sont attribués¹⁵ et quatre panneaux issus de son atelier ou entourage¹⁶.

Si l'on compare la peinture étudiée au *tondo de Cleveland*, on remarque une certaine parenté dans la morphologie du visage de la Vierge où l'on retrouve un même front haut, des sourcils marqués, des yeux effilés à la paupière supérieure peu soulignée, un nez droit et fin et une petite bouche charnue. L'Enfant à la chevelure bouclée et au visage joufflu est aussi très similaire.

Les parentés relevées tendent ainsi à montrer la filiation iconographique et stylistique existant entre ces petites œuvres de dévotion et celle de Grenade.

Cependant, afin de situer la *Vierge à l'Enfant au trône* dans la production reconnue de Memling, il convient de la comparer avec des œuvres autographes du maître.

L'étude du style met en évidence de nombreuses analogies notamment avec la *Vierge à l'Enfant, saint Antoine l'ermite et donateur* (Ottawa, National Gallery of Canada), la *Vierge à l'Enfant* (Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga) et la *Vierge de Jacques Floreins* (Paris, Musée du Louvre). Ces trois tableaux, de grande qualité, appartiennent à différentes phases de la carrière de Memling. Le panneau d'Ottawa qui porte la date de 1472¹⁷ peut être considéré comme une œuvre de jeunesse, celui de Lisbonne, situé vers 1485¹⁸, une œuvre de maturité et, enfin, celui de Paris, dont l'exécution se placerait après 1489-90¹⁹, une œuvre tardive.

¹⁵ Le *tondo* du Metropolitan Museum of Art est donné au maître par M.J. FRIEDLÄNDER (*op. cit.*, p.19 et pl. 99, n° 52). G.T. FAGGIN (*op. cit.*, p.106, n° 72) mentionne le panneau du Museum of Art de Cleveland comme appartenant encore à la coll. V. Bulkeley-Johnson (The Mount Trust, Churchill Oxon, Grande-Bretagne) et le considère de qualité supérieure à celui du Metropolitan Museum de New York, daté de c. 1480-90 par B. Lane (*op. cit.*, p. 48-49, n° 64).

Remarquons que la *Vierge allaitant* de New York présente un réseau dense de craquelures qui gêne la perception d'ensemble et rend de ce fait difficile une comparaison qualitative des deux œuvres. Le *tondo* de New York nous paraît cependant postérieur à celui de Cleveland vu l'importance accordée au paysage et la morphologie plus fine du visage de la Vierge.

¹⁶ Boston, Museum of Fine Arts; Madrid, commerce Linares, 1949; Cleveland, Museum of Art et Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Ill. voir G. FAGGIN, *op. cit.*, p.105, n° 61, 62, 63 et 64.

¹⁷ La date de 1472 inscrite sur le mur du fond, près de la fenêtre, n'est pas originelle mais a probablement été recopiée du cadre original sur lequel elle figurait. La date en tant que source d'information est acceptée par la critique. Voir M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 18 et 54 et ill. pl. 107, n° 64; G. FAGGIN, *op. cit.*, p. 86, n°2; K.G. MAC FARLANE, *Hans Memling*, Oxford, 1971, p. 13, n° 61, p. 49 et 58 et B. LANE, *op. cit.*, p. 16, n° 6.

¹⁸ Pour la date de c. 1485 proposée pour la *Vierge à l'Enfant* de Lisbonne, voir M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 52, n° 49 et ill. pl. 97, n° 49 et M.L. LIEVENS-DE WAEGH, *op. cit.*, p. 167-179. B. LANE (*op. cit.*, p. 60, n° 71) propose une fourchette chronologique plus large: 1485-90.

¹⁹ K.G. MAC FARLANE (*op. cit.*, p. 31, note 16, p. 50 et 59) considère que le panneau a été complété après l'épidémie de peste de 1489-90 qui tua Jacques Floreins et une partie de sa progéniture. Cette datation est reprise par B. LANE (*op. cit.*, p. 68, n° 75) tandis que Friedländer propose une date quelque peu antérieure: c. 1485. Voir M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 54 et ill. pl. 109, n° 66.

La composition de Grenade a déjà été analysée précédemment et nous avons souligné ce qui la rapprochait (même mise en page et conception spatiale) et la différenciail (frontalité et monumentalité) de celle des panneaux de Berlin. La même formule sera reprise et adaptée notamment dans la *Vierge de Jacques Floreins*. Ainsi, on constate que le maître crée un schéma de composition qu'il répétera pendant plusieurs décennies en y apportant seulement de légères modifications. Sa démarche artistique sera critiquée par E. Panofsky qui n'hésite pas à écrire que « Memling n'est ni un explorateur comme Jan Van Eyck ni un inventeur comme Rogier »²⁰. Le maître brugeois adopte la même approche dans l'élaboration de la morphologie de ses personnages.

L'évolution lente et quasi imperceptible de l'art de Memling rend, souvent, difficile la datation de ses œuvres sur la base de la seule étude traditionnelle de style. Il existe cependant quelques clés pour aborder sa production sous cet angle : l'indépendance que Memling acquerra progressivement par rapport aux modèles de ses prédécesseurs et aussi la métamorphose des types représentés. Ainsi, Friedländer observe, avec raison, nous semble-t-il, que les Vierges de Memling perdent peu à peu de leur sublime et de leur austérité pour devenir plus charmantes et gracieuses²¹. Cette remarque permet de préciser la place occupée par la Vierge de Grenade dans la production du maître, la morphologie de son visage (fig. 4a) étant proche de celle des Vierges d'Ottawa, de Lisbonne et de Paris. Son aspect encore plein s'allègera pour donner naissance à un visage fin et élégant comme celui de la Vierge du Louvre qui montre l'aboutissement final de ce travail sur la forme. L'allure de la Vierge se veut également moins majestueuse que celle de la Vierge d'Ottawa et son expression rêveuse et bienveillante évoque celle de la Vierge de Lisbonne.

La physionomie de l'Enfant subit aussi de légers changements. Dans les œuvres de jeunesse de Memling, tel le tableau d'Ottawa, l'Enfant appartiendrait, selon M.L. Lievens-De Waegh, au type « puer - senex », pour prendre peu à peu des traits plus enfantins, comme dans le tableau de Lisbonne²². L'Enfant de Grenade se situe, selon nous, à mi-chemin dans cette évolution. La morphologie de son visage est très comparable à celle de l'Enfant de Lisbonne. On y retrouve une forme identique, un peu protubérante, du nez et de la bouche et une même expression attentive. Par contre, les gestes sont traduits avec moins de souplesse et l'anatomie de l'Enfant rappelle celle des Enfants de Van der Weyden.

Les observations stylistiques précitées nous permettent de tirer de premières conclusions quant à la datation probable de la *Vierge à l'Enfant au trône*. Son exécution nous paraît, en effet, postérieure à celle du panneau d'Ottawa mais antérieure à celle de l'œuvre de Lisbonne.

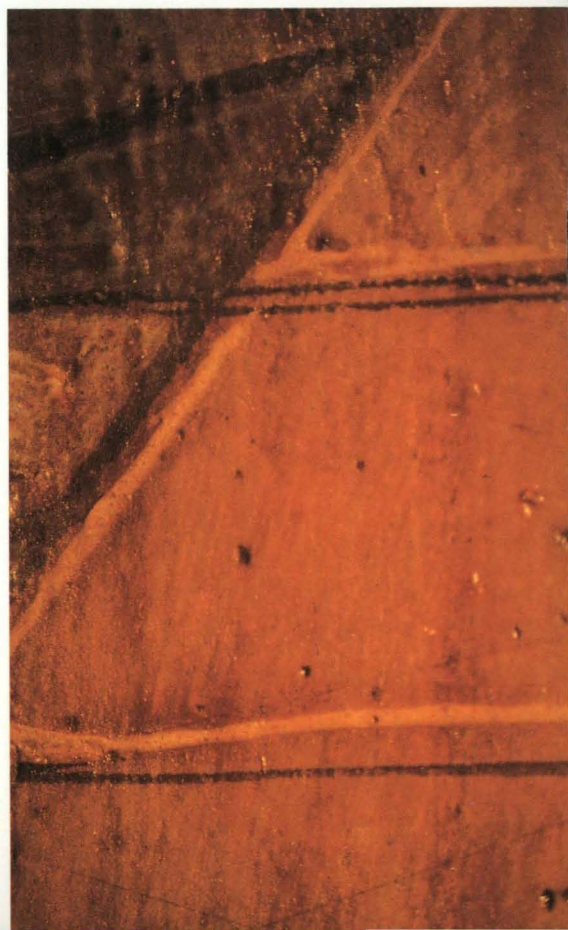
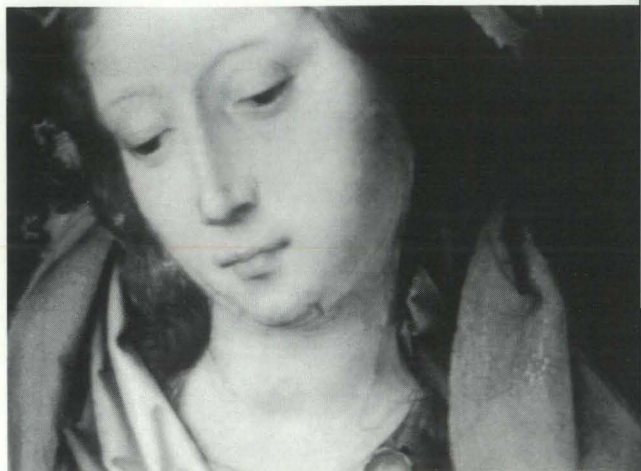
²⁰ E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, New York (Icon Edition), 1971, p. 348.

²¹ M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 20.

²² M.L. LIEVENS-DE WAEGH, *op. cit.*, p. 174-175.



Fig. 4.
Vierge à l'Enfant au trône
(Grenade),
détails du visage de la Vierge:
a. lumière ordinaire. (Photo IAPH)
b. réflectographie dans l'infrarouge.
(Photo IAPH)



L'étude comparative de la technique d'exécution avec des œuvres autographes de Memling vient encore confirmer ces observations.

Comme l'a remarqué C. Périer-D'Ieteren, les modelés des carnations peints par Memling dans le triptyque du *Jugement Dernier* de Dantzig sont profonds, lumineux et émaillés. Par la suite, le maître renouvellera imperceptiblement sa technique. Ses modelés seront éclairés plus uniformément par addition de blanc et animés par des effets de facture. Ces modifications sont visibles dans le *Mariage Mystique de sainte Catherine* (Bruges, Hôpital Saint-Jean, vers 1479) et surtout dans la *Vierge de Jacques Floreins* (vers 1489-90)²³.

La technique d'exécution du panneau de Grenade appartient déjà à la nouvelle tendance développée par Memling. Néanmoins, les modelés des carnations restent subtils et fluides dans leurs transitions, tout en gardant encore un aspect lisse bien que le ton de fond soit rehaussé de très légers effets de facture²⁴. Les hautes lumières, posées sur le front, l'arête du nez, la lèvre supérieure et le menton apparaissent comme bien intégrées au volume, ce que confirme l'image radiographique (fig. 4a et 1b). Les parties ombrées du manteau, relevées par de nombreuses petites touches graphiques foncées, d'intensité variable, participent directement au modelé. Ce procédé d'animation des surfaces rendant le moiré des drapés et des velours est spécifique à Memling et s'affirme également dans ses œuvres tardives comme la *Vierge de Jacques Floreins*²⁵.

Son souci constant de traduire avec acuité les matières et les textures se retrouve aussi dans la représentation du trône de pierre et dans le rendu du tapis d'orient et des brocarts. La technique d'exécution de ces derniers, bien que simplifiée par rapport à celle de Van Eyck, n'en est pas moins soignée et comparable à celle des brocarts du *Mariage Mystique de sainte Catherine* et du panneau du Louvre. Les fils d'or, représentés par de petites stries aux reliefs variables selon la vibration de la lumière sur le métal, sont reproduits sur un ton de fond moyen lui-même modulé en fonction de la lumière. Le traitement de la végétation et en particulier des fleurs n'échappe pas à ce rendu minutieux (fig. 5a). Le volume des pétales et des feuilles est façonné par des empâtements clairs ou foncés, de diverses épaisseurs, apposés sur le ton de fond. Les iris et les lys ainsi observés et représentés sont caractéristiques de Memling et se rencontrent dans plusieurs de ses œuvres dont la très célèbre composition florale peinte au revers du *Portrait de Jeune Homme* de la collection Thyssen-Bornemisza (Madrid, Palais de Villa Hermosa)²⁶.

²³ Voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*, Bruxelles, 1985, p. 30.

²⁴ Le ton de fond est plus sensible qu'il devrait l'être suite à un nettoyage maladroit. Par endroits, le glacis a été partiellement gratté, ce qui donne en surface un aspect un peu confus au modelé. Ces irrégularités dans le vernis se rencontrent aussi à la gauche du trône et dans l'architecture.

²⁵ C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, p. 30 et fig. 2c.

²⁶ Ill. voir M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, t. VI b, pl. 234, n° 232.

Fig. 5.

Vierge à l'Enfant au trône
(Grenade), détails :

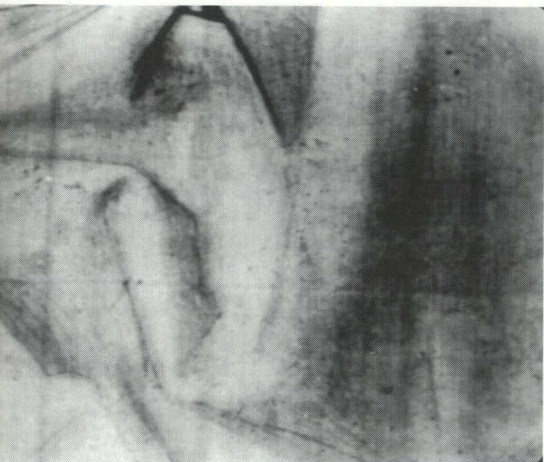
- a. *paysage* à droite du trône. (Photo IAPH)
- b. *détail du carrelage*. (Photo IAPH)



Fig. 6.
Vierge à l'Enfant au trône
(Grenade), détails en
réflectographie dans l'infrarouge:
a. L'Enfant. (Photo IAPH)
b. Drapé du manteau de la Vierge.
(Photo IAPH)



Fig. 7.
Vierge à l'Enfant au trône
(Berlin),
détail du manteau de la Vierge,
photographie dans l'infrarouge.
(Photo du Musée)



Le soin évident apporté à l'ensemble de l'exécution de la *Vierge à l'Enfant au trône* est confirmé par l'image radiographique (fig. 1b)²⁷. Celle-ci, d'un aspect très homogène obtenu par l'application d'une fine couche d'impression blanche sur l'ensemble de la surface, perceptible dans le ciel, est conforme à celle des autres œuvres du maître. L'artiste recourt à un dessin finement gravé dans la préparation pour les lignes du carrelage, l'architecture du trône et les colonnes. Ce type de dessin, très apparent en radiographie comme nous avons pu le relever, est difficilement observable à l'œil nu parce que masqué en surface par un fin trait en léger relief (fig. 5b). Il a aussi été employé dans le triptyque du *Jugement Dernier* de Dantzig pour préciser la mise en place de l'architecture des revers et de l'*Entrée des Élus au Paradis*²⁸. Les éléments qui se profilent sur le ciel, fortement chargé de blanc, ont été réservés. Les lignes de contours du corps de l'Enfant et de la main de la Vierge ont également été réservées. Cette technique d'élaboration de l'œuvre, fréquente chez Memling, apparaît à plusieurs reprises dans les triptyques du *Jugement Dernier* et du *Mariage Mystique de sainte Catherine*²⁹. La radiographie montre encore un repentir de forme, à droite, dans la marche du trône qui était initialement prévue plus large. La correction apportée a permis de rectifier la perspective. Des changements insignifiants sont aussi lisibles dans les contours de l'accoudoir et de la pomme de pin (fig. 1b).

La réflectographie dans l'infrarouge³⁰ révèle un dessin sous-jacent de mise en place de contours des formes soumis à plusieurs modifications de peu d'importance n'ayant pas d'incidence sur la perception de la composition d'ensemble. Ainsi, la position des yeux et les doigts de la main droite de la Vierge, du bras et d'un des pieds de l'Enfant (fig. 4b et 6a) ainsi que de certains éléments décoratifs du trône a été légèrement modifiée. Un repentir plus significatif est celui du voile blanc de la Vierge qui, dans un premier temps, retombait à droite, dissimulant davantage le cou (fig. 4b). D'une manière générale, le dessin s'avère peu précis et un grand nombre de détails sont à peine esquissés pour ne recevoir leurs formes définitives qu'au stade peint, ou abandonnés, ce qui est propre à la démarche de Memling. Le tracé des plis du drapé

²⁷ Les radiographies du présent tableau ont été réalisées par G. Van de Voorde de l'Institut royal du Patrimoine artistique.

²⁸ Ill. voir J. BIAŁOSTOCKI, *Les Musées de Pologne (Gdańsk, Kraków, Warszawa) (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 9)*, Bruxelles, 1966, pl. CCXXVIII et CCXXXI.

²⁹ *Idem*, voir pl. CCXXII, CCXXIV, CCXXVI, CCXXVI-CCXXVIII et CCXXXI. Dans le panneau central, la figure du Christ et des anges buccinateurs, la masse des cheveux et les lignes de contours des personnages ont été réservées. La même démarche peut-être observée sur les volets et leurs revers.

Pour le *Mariage Mystique de sainte Catherine*, consulter les radiographies numéros R 129 L, R 130 L et R 131 L (1979), conservées à l'IRPA.

³⁰ L'examen en réflectographie dans l'infrarouge a été effectué par l'Institut andalou du Patrimoine historique. Nous remercions M. R. Baca-Casares, Directeur de l'Institut de nous autoriser à publier ces documents.

est net et seuls quelques réseaux de hachures en indiquent les zones d'ombre comme dans le manteau de la *Vierge à l'Enfant au trône* de Berlin (fig. 6b et 7)³¹.

La Vierge à l'Enfant au trône de la Capilla Real de Grenade est sans aucun doute une œuvre autographe de Memling. L'influence marquée de l'art de ses prédécesseurs, le schéma de composition qu'il reproduira en y apportant d'infimes changements et l'introduction de légers effets de facture, annonçant l'évolution de sa technique, nous incitent à reconnaître une œuvre de jeunesse de Memling dont l'exécution se situerait peu après celle de la *Vierge à l'Enfant* d'Ottawa, datée de 1472. La datation avancée semble pouvoir être confirmée par les résultats de l'examen dendrochronologique qui place la date d'abattage de la planche A du support après 1468 et de la planche B après 1464³² à laquelle il convient d'ajouter, approximativement, les dix années de séchage et d'entreposage du bois, ce qui situerait l'exécution probable de l'œuvre vers 1478. Cette date se rapproche de celle de 1475 proposée par Friedländer qui nous paraît plus justifiée en raison des caractéristiques précitées.

Il est difficile d'établir si la *Vierge à l'Enfant au trône* fut envoyée en Espagne peu de temps après sa réalisation. D'après Sánchez Cantón, elle serait mentionnée dans l'inventaire de 1505 des biens ayant appartenu à Isabelle la Catholique³³. À ce jour, les archives n'ont apporté aucune nouvelle donnée permettant de préciser cette information. Il est cependant certain que le présent tableau était visible en Espagne à la fin du XV^e siècle comme l'atteste une copie interprétative du tableau de Grenade, la *Vierge à l'Enfant trônant*, exécutée vers 1485-90 par un artiste castillan (fig. 3)³⁴. Cette composition, qui montre une Vierge entourée d'anges musiciens dans un paysage aux nombreux détails anecdotiques, témoigne aussi de la connaissance du maître anonyme des tendances propres à l'école brugeoise et d'autres œuvres de Memling³⁵.

³¹ Le dessin sous-jacent de la *Vierge à l'Enfant au trône* de Berlin (inv. n° 529 D) a fait l'objet d'une étude plus détaillée. Voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *Un tableau inédit d'Adrien Isenbrant : une Vierge et Enfant trônant et la copie interprétative*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LVIII, 1989, p. 5-21.

³² La dendrochronologie a été effectuée par J. Vynckier de l'Institut royal du Patrimoine artistique. Rapport du 12 nov. 1992. Support constitué de deux planches exclusivement en bois de cœur issu de chênes originaires de la Baltique. Planches A et B abattues respectivement au plus tôt, sinon peu après 1468 et 1464 si on tient compte d'un aubier de 15 cernes.

³³ Fr. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, p. 172 et 173 et R. VAN SCHOUTE, *op. cit.*, p. 8, 76 et 79.

³⁴ M.P. SILVA MAROTO, *op. cit.*, p. 705 et 706, fig. 246.

³⁵ Nous tenons à exprimer notre reconnaissance à M^{me} C. Périer-D'eteren pour la lecture critique du manuscrit de notre article et pour les précieux conseils qu'elle a apporté à notre recherche.

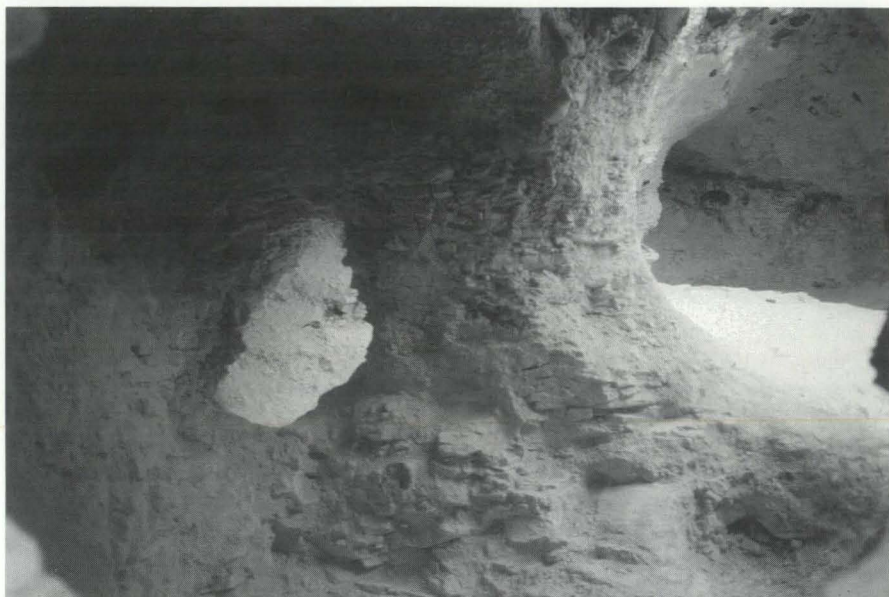
CHRONIQUE ARCHÉOLOGIQUE DU SERVICE DES FOUILLES DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE & LETTRES 1991-1992

SPIENNES (MONS, HAINAUT): MINES NÉOLITHIQUES DE SILEX

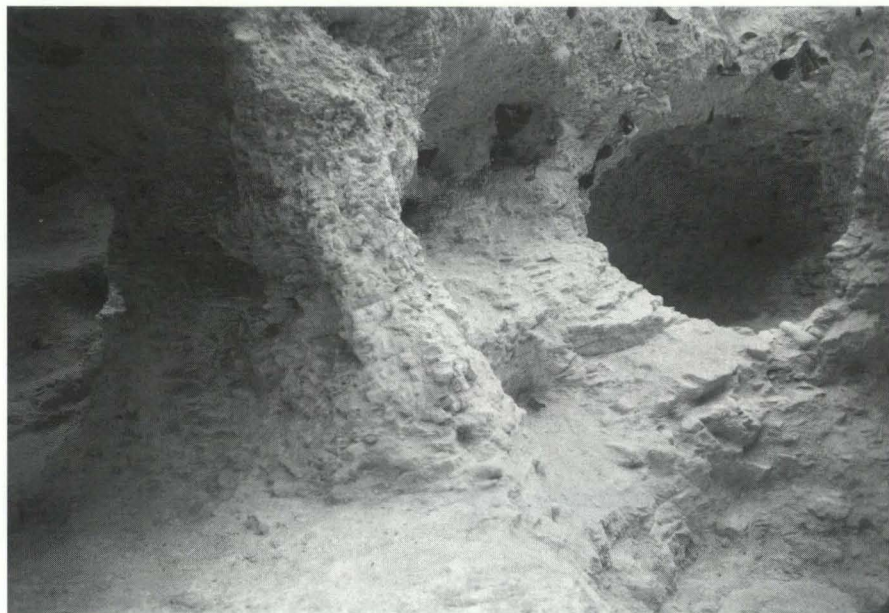
On se souviendra de la participation du Service des Fouilles de l'U.L.B. à la campagne de fouilles menée par la Région Wallonne dans le grand site minier de Spiennes (M^{me} Soumoy, direction F. Hubert). Le Service des Fouilles de l'Université a assuré l'achèvement des fouilles engagées au « Camp à Cayaux » aux abords de la base archéologique, c'est-à-dire dans la zone des puits de 15 m de profondeur (direction sur place : M^{me} Auzou).

Une confirmation très nette des conclusions qui se dessinaient est intervenue. On a bien dû constater, ici, l'existence d'une aire d'exploitation où au moins une demi-douzaine de puits ne dépassent pas trois mètres de profondeur : les mineurs avaient visé le premier banc de silex exploitable, dédaigné par leurs voisins immédiats qui avaient creusé des puits de 15 m. L'idée d'une progression systématique de l'extraction du silex dans un seul banc et selon le pendage géologique, depuis les affleurements en bord de plateau jusqu'à la zone « centrale » exigeant des forages d'une quinzaine de mètres, se révèle trop simple : au moins deux groupes d'exploitants, bien distincts (mais relevant l'un et l'autre de l'ensemble culturel Michelsberg, deuxième moitié du IV^e millénaire av. J.-C.) ont œuvré côte à côte dans la partie centrale du « Camp à Cayaux ». Bien entendu, la matière première extraite à 3 m était différente de celle des puits profonds, avec toutes les conséquences que cela suppose pour la suite de la chaîne technico-économique.

L'étude des remplissages de puits a été, elle aussi, instructive. Il est apparu que des colonnes de 3 m présentent un comblement beaucoup plus homogène chronologiquement que des colonnes de 15 m dont le diamètre ne dépasse pas non plus 1 mètre : dans le dernier cas les remplissages sont toujours actifs, des tassements se produisent encore de nos jours. L'étude des comblements des puits de 3 m apparaît donc plus pertinente en ce qui concerne les opérations de l'exploitation néolithique en surface (débitage et taille du silex).



Ill. 1. Une galerie dans un puits de 3 m de profondeur.



Ill. 2. Mines néolithiques civilisation Michelsberg.
Les mineurs exploitaient le silex que l'on voit au plafond de la mine ouverte dans la craie en réservant des piliers de soutien.

À côté du comblement « classique » en cuvette, résultant d'un déversement progressif depuis le pourtour du puits, au fur et à mesure du tassement des remblais, on a pu observer aussi un véritable cône de versage de déchets de taille sans terre interstitielle, montrant qu'il s'agissait là d'un déversement effectué en une fois à partir d'une concentration venant d'un lieu « propre » c'est-à-dire d'un atelier construit.

L'achèvement des fouilles a permis, en outre, des constatations *in situ* sur les traces laissées par les outils des mineurs. De l'outillage en bois de cerf a également été recueilli. Le tri du matériel lithique a été activement poursuivi. Des réserves ont été organisées dans nos locaux de Nivelles.

Pierre-P. BONENFANT

FORTIFICATION CELTIQUE EN ARDENNE : LE CHESLÉ DE LA ROCHE (LUXEMBOURG)

Le Service des fouilles de notre Université a entrepris, dans le prolongement de ses recherches sur l'architecture militaire celtique de Belgique (retranchements hallstattiens d'Hastedon à Namur – daté vers 500 av. J.-C. –, ou laténiens du Boubier à Châtelet, près de Charleroi, daté vers 350 av. J.-C.), l'investigation du secteur de la porte de l'enceinte du Cheslé de Bérisménil à La Roche en Ardenne.

Il s'agit d'une fortification assez vaste pour nos régions. Occupant un méandre presque fermé de l'Ourthe, elle contient une douzaine d'hectares.

Les premiers éléments de datation qui ont permis de situer cette fortification à la fin de l'époque de Halstatt, soit vers 500 av. J.-C., ont été obtenus lors des fouilles menées dans les années 60 par le cercle archéologique Ségna de Houffalize, travaillant en liaison avec le Service National des Fouilles de l'époque.

Puis, dans les années 80, des recherches touchant les structures successives du rempart ont eu lieu, surtout à l'extrémité sud où une reconstruction d'un tronçon a été réalisée (J. Papeleux).

Par ailleurs, diverses investigations partielles avaient été entamées vers l'extrémité nord, dans et autour de la porte. Archéologiquement, il s'agit toujours là d'un point névralgique et difficile. Dans l'ensemble de l'enceinte du Cheslé, cette porte est, en effet, unique. Son dispositif architectural devait être particulièrement significatif. Mais par l'imbrication probable de réfections répétées, une fouille de ce genre est le plus souvent une opération délicate. Il importait tout d'abord de réaliser ici une sorte de sauvetage et d'enregistrer coupes et plans des tranchées laissées ouvertes et abandonnées, ceci avant leur érosion inévitable.

Il fallait ensuite mener à bien l'ensemble de l'investigation du secteur de la porte. Celui-ci débordait évidemment la seule percée d'accès dans le rempart. Il englobe tout ce qu'il est convenu d'appeler le « mur de barrage » défendant l'isthme étroit qui rattache le méandre au plateau. Ce front défensif se partage en deux segments de 50 m chacun qui dessinent un vaste rentrant en angle obtus au fond duquel s'ouvrait la porte large de 6 m et formant dans l'épaisseur du rempart un couloir long de 12 m. Le chemin qui montait vers elle longeait une des courtines qui, le dominant de haut, assurait un flanquement particulièrement efficace. L'ensemble offre une topographie impressionnante.

Ce qui augmente l'intérêt du site, c'est qu'on a repéré depuis longtemps en différents points des courtines et, jusque dans la porte même, des traces de combustion. Une fouille systématique laisse espérer ici une approche significative des superstructures.

Les travaux de l'U.L.B. en 1992 ont été menés dans le cadre d'une convention avec la Région Wallonne et avec l'appui matériel et logistique de la Ville de La Roche. Sur place, le groupe de fouilles de l'U.L.B. a été encadré par l'archéologue J. Papeleux. Un de nos stages de fouilles s'y est déroulé durant trois semaines en juillet et août ; il y a été dirigé par Pol Defosse, chef de travaux. Enfin le cours d'Études approfondies de questions de Pré- et Protohistoire de 1992-93 a fait le point sur le Cheslé et a comporté des travaux de fouilles en octobre et novembre.

Le premier objectif des nouvelles fouilles, à savoir l'enregistrement des plans et coupes des tranchées antérieures, a été atteint. L'approche des structures de la courtine ouest a montré des parements de maçonnerie sèche exceptionnellement épais. Deux états ont été observés, comportant, au moins pour l'un d'eux, des poteaux de façade espacés d'un peu plus d'un mètre. Dans la porte même, les investigations antérieures sont loin d'avoir été exhaustives : beaucoup de contrôles sont encore possibles et de substantielles recherches s'annoncent. La fouille systématique de la courtine nord-est a été engagée à l'automne, nécessitant tout d'abord l'élimination de nombreux arbres. Ensuite seulement, le versant interne a pu faire l'objet d'une approche en aire ouverte sur 40 m de long. À ce premier niveau de fouille, les concentrations de blocs de schistes brûlés et de galets brûlés apparaissent assez lâches. Les températures de combustion ont dû être parfois extrêmement élevées, atteignant le point de fusion.

La poursuite de l'examen systématique de la porte et de la courtine nord-est, ainsi que le déboisement de la courtine ouest sont d'ores et déjà prévus pour 1993.

Dans une nature très belle, le site peut être visité. Visites guidées pour ceux qui le souhaitent : s'adresser au Centre Nature de Borzée (tél. 084/41.17.87).

Pierre-P. BONENFANT

BIBRACTE, MONT BEUVRAY (FRANCE) : CAMPAGNE DE 1990-1991

Durant les mois de juillet et d'août, un des deux stages de fouille annuels de notre Université s'est poursuivi régulièrement à Bibracte, dans l'ancienne capitale des Éduens¹.

Depuis la redécouverte par l'équipe belge de la localisation perdue de ce que Déchelette appelait le « Grand Atelier de Forge », ainsi que celle des trois grandes caves proches (*Annales*, XIII, pp. 127-130), l'urbanisme du centre de Bibracte se dessine.

En effet, nous avons effectué, dans la partie nord de la Pâture du Couvent (*Annales*, XIII, fig. 4, p. 128), une fouille extensive et mécanique.

Décapé à la pelleuse, repris manuellement puis traité par les aspirateurs industriels, le terrain a livré des concentrations de cailloux arrondis, derniers vestiges de l'empierrement d'une large voie. La bordure de cette voie montrait, quant à elle, des restes archéologiques par poches éparses. La voie, large d'une douzaine de mètres, est apparemment l'artère principale de Bibracte, elle monte vers « la Terrasse ».

¹ À 25 km d'Autun, Bibracte dans le haut Morvan peut être visité (via Saint-Léger-sous-Beuvray). Les fouilles font l'objet d'un vaste et actif programme de mise en valeur.

La rue longeant le Grand Atelier de Forge (large de plus ou moins 4 mètres), identifiée antérieurement, y débouche un peu plus haut que le Bassin (découvert la première année par l'équipe espagnole).

Nous pouvons maintenant situer nos travaux dans l'angle formé par la grande voie et la rue adjacente. Il est appelé l'Îlot 1 et est défini comme un ensemble cohérent de constructions qui englobent les trois caves et l'espace, en terre-plein essentiellement, compris entre celles-ci et la voie.

Le chantier d'en bas

Les trois caves

La cave PCO2 (6,72 m de long sur 5,65 m de large) avait été reconnue et fouillée complètement par Déchelette. Le sol a toutefois été nettoyé jusqu'au substratum montrant que celui-ci a été égalisé par une préparation noyant la blocaille dans un limon jaune assez plastique. La fonction de cette cave a dû être différente de celle de sa voisine, la cave PCO2bis, qui la jouxte et appartenait au même bâtiment. La PCO2 présente une large entrée faite de quatre marches de granit rose ouvrant à l'est. La PCO2bis n'était accessible que depuis l'ouest et par un escalier intérieur beaucoup plus étroit dont subsiste la base de l'échiffre. La première des deux semble avoir joué un rôle d'entrepôt, la seconde un rôle plus domestique.

Seul le périmètre interne de PCO2bis (6,80 m sur 5 m) avait été délimité par Déchelette au moyen d'une tranchée d'1 m de large longeant les quatre murs. La fouille stratigraphique de tous les remblais centraux restait donc à faire. Elle fut conduite selon le principe des bermes décalées, dérivant du système élaboré par A.E. van Giffen (fig. 1).

Les modalités de la démolition des parties hautes de la cave, puis du comblement progressif jusqu'au nivellement de mise en culture, ont pu être mises en évidence. Des éléments intéressants ont pu aussi faire l'objet d'une analyse, tel un bloc de torchis provenant soit d'un mur de la superstructure, soit du plafond de la cave. Au centre de PCO2bis avait été creusée une profonde dépression oblongue s'amorçant en pente douce non loin du pied de l'escalier et descendant rapidement vers le centre. Sa fonction reste à déterminer.

Séparée de ces deux caves, une troisième, PCO3 – entièrement fouillée par Déchelette – appartient à un autre bâtiment. Plus petite (6 m sur 4,20 m), elle offre un accès semblable à celui de PCO2 : quelques marches de granit gris ouvrant vers l'est. Le centre en est également creusé mais cette fois d'une cavité cylindrique (fig. 2). La zone qui la sépare de la grande voie possède un sol à tessons d'amphores avec une concentration de gros blocs de rhyolithe annonçant une perturbation.

Le chantier d'en haut

Le terre-plein du bâtiment aux grandes caves est en cours de fouille et les universités de Bruxelles et de Madrid y poursuivent parallèlement leurs travaux. Il semble qu'il soit divisé en plusieurs secteurs. En effet, deux espaces principaux ont été définis et cette séparation paraît se matérialiser au sol par un lit de tessons d'amphores. Le secteur sud-ouest – fouillé par l'équipe espagnole – fait apparaître un terre-plein au sol damé sur lequel diverses activités métallurgiques ont eu lieu : soles-foyer – fosses à scories – pierres d'enclume. Plusieurs trous de poteau semblent être dans l'alignement général du mur de PCO2.



Fig. 1. Bibracte (France) dans la cave PCO2bis. Fouille des bermes après l'étude détaillée des stratigraphies.



Fig. 2. La cave PCO3 retrouvée.

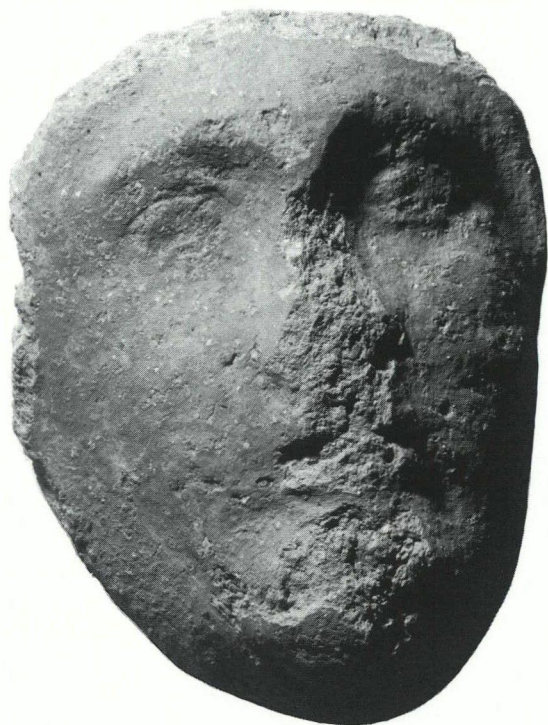


Fig. 3. Visage humain moulé en pâte de *tegula*
(fragment d'acrotère?). L; 12 cm, l: 9 cm.

La connaissance du bâti à front de la voie principale progresse et sera le but de nos fouilles ultérieures. Le matériel archéologique est très abondant. Ainsi, uniquement dans la fouille de la cave PCO2bis, il y eut 1.650 tessons de céramique fine et 2.632 tessons de céramique grossière.

Pierre-P. BONENFANT

LE MUSÉE «BRUXELLA 1238»

Trait d'union entre le cœur primitif de Bruxelles que fut l'île Saint-Géry, dont le quartier est en cours de rénovation, et «une des plus belles places du monde» (Gérard de Nerval) – le premier musée archéologique aménagé *in situ* dans une artère de la ville s'étend le long du bâtiment de la Bourse.

Le visiteur découvre, dans un parcours souterrain, les vestiges d'un couvent oublié de l'histoire, faute d'archives et d'iconographies conservées, mais qui joua, durant 500 ans, son rôle dans la vie bruxelloise avant de disparaître à la Révolution française. Il s'agit du couvent des franciscains ou frères mineurs, devenus recollets (ou cordeliers) lors d'une réforme intervenue au début de l'époque moderne.

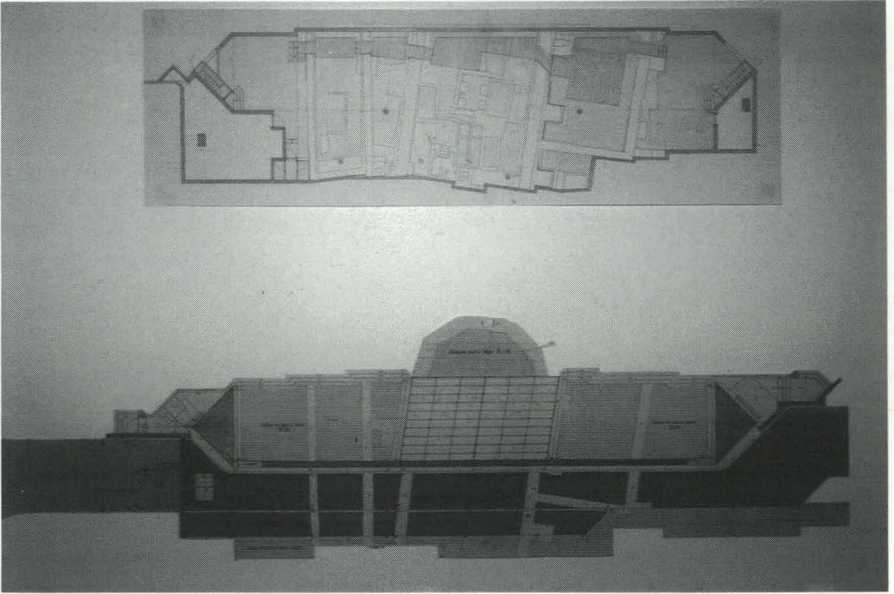


Fig. 1. Les plans de l'architecte.



Fig. 2. Vue extérieure du musée.

Ici fut enterré en 1294 Jean I^{er}, duc de Brabant et de Basse Lotharingie, gendre de saint Louis et vainqueur à Woeringen d'une coalition dirigée par l'archevêque de Cologne (1288). Les derniers restes de sa sépulture sont visibles.

L'édifice, détruit lors des guerres de religions (1583), reconstruit peu après mais encore endommagé lors du bombardement de Bruxelles par le maréchal de Villeroy (1695), fut rétabli par le gouverneur Maximilien-Emmanuel de Bavière.

Ce qui a été créé, rue de la Bourse, n'a rien à voir avec un musée habituel. C'est un musée de site et la conception architecturale en a été conçue par l'architecte J.P. Jourdain. On a tenu à ce que, depuis la rue actuelle, le passé soit visible pour le passant. D'où la verrière centrale. D'où le plan des murs anciens transcrit dans le pavement des terrasses. L'architecture rasante du musée respecte l'environnement spatial du bâtiment classé de la Bourse de Commerce.

L'élégance des solutions imaginées par l'architecte J.P. Jourdain s'appuie sur d'indispensables études techniques¹ car la réalisation a dû surmonter plusieurs obstacles :

- conserver impérativement une atmosphère de 80% d'humidité indispensable à la bonne conservation des murs anciens au contact de la nappe phréatique;
- conserver une bonne visibilité à travers la verrière;
- permettre le passage d'une voie de circulation lourde au-dessus du musée.

Les premières découvertes se produisirent en juin 1988, voici près de 5 ans, à l'occasion de travaux de voirie. La Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, avec l'appui du Service des Fouilles archéologiques de l'U.L.B., mit alors au jour les puissantes fondations et les premières assises d'élévation de ce qui était le chœur de l'église (*Annales*, XIII, pp. 133-136). Cette année 1993, le musée s'ouvre². Nous en présenterons la muséographie dans la prochaine chronique.

Grâce à la volonté politique de la Ville, grâce aussi à l'intervention d'un sponsor, les Assurances Populaires, qui a pris en charge la finition extérieure et intérieure du Musée, Bruxelles peut s'enorgueillir de ce qui est, à plusieurs égards, une grande première non seulement pour notre ville mais aussi au-delà.

Pierre-P. BONENFANT

¹ Menées par le Bureau d'Études *B Group* sous la direction de M. Provost.

² Les visites du musée sont uniquement des visites guidées. Pour tous renseignements, téléphoner au 650.24.86.

CHRONIQUE

Les suggestions concernant la *Chronique* et les exemplaires de travaux (des membres du corps académique, 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 Bruxelles¹.

I. LISTE DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 1992

Sous-section Préhistoire – Protohistoire

BOSQUET, Dominique – *Les dispositifs d'entrée des enceintes du Rubané de Belgique. Interprétations et reconstitutions en trois dimensions des entrées de Darion et Waremme-Longchamps*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

CARPENTIER, Sabine – *Étude préliminaire de deux gisements karstiques de l'Âge du Bronze ancien et moyen en Provence orientale*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

DENUTTE, Isabelle – *Un site laténien du Hainaut occidental : Quevaucamps « Les Marlières »*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

Sous-section Antiquité

DESMET, Yves – *Contribution à l'étude de l'architecture domestique en Etrurie du VII^e au I^{er} siècle av. J.-C.*; directeur: M. J.Ch. Balty.

GAILLY, Olivier – *Art et société dans l'Égypte ancienne pendant la première période intermédiaire. Les stèles de Naga-Ed-Der*; directeur: M. R. Tefnin.

¹ Je tiens à remercier de tout cœur Madame Jeanne Gallardo, secrétaire de la section d'histoire de l'Art et d'Archéologie, et surtout Nathalie Nyst, qui m'ont aidé, avec gentillesse et efficacité, dans la mise au point de la présente chronique.

LUFFIN, Xavier – *Les façades rupestres de Phrygie. Etude chronologique et fonctionnelle*; directeur : M. R. Tefnin.

MAZARAKIS-AINIAN, Philippos – *Les structures portuaires en Grèce antique*; directeur : M. G. Raepsaet.

Sous-section Moyen Âge – Temps Modernes

BAUGNET, Joëlle – *Denis-Georges Bayar, sculpteur namurois du XVIII^e siècle*; directeur : M^{me} M. Frédéricq-Lilar.

DE JAEGER, Anne – *Les retables en terre cuite moulée des Pays-Bas à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle*; directeur : M^{me} C. Périer-D'Ieteren.

DEKONINCK, Emmanuel – *Dürer aux Pays-Bas en 1521. Le Saint Jérôme de Lisbonne. Antécédents et répercussions*; directeur : M^{me} N. Crifó-Dacos.

DELLIS, Philippe – *Contribution à l'étude de l'œuvre du paysagiste bruxellois Lucas Achtschellinck (1626-1699)*; directeur : M^{me} C. Périer-D'Ieteren.

DELSAUTE Jean-Luc – *L'histoire de la Camera Obscura: ses implications scientifiques et culturelles; ses rapports avec l'évolution de la perspective et son rôle dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle*; directeur : M. P. Philippot.

HENNARD, Séverine – *Le manuscrit 11040 de la Bibliothèque royale Albert I^{er}, Bruxelles*; directeur : M. P. Cockshaw.

JERNANDER, Laurent – *Réflexions sur l'évolution du décor de la montre française aux XVII^e et XVIII^e s. Sources iconographiques, évolution stylistique et typologique*; directeur : M^{me} M. Frédéricq-Lilar.

KOTAJI, Véra – *La fortune critique de François Boucher (1703 - 1770). Succès et déclin auprès de ses contemporains*; directeur : M^{me} M. Frédéricq-Lilar.

MONTENS, Valérie – *Le décor intérieur du château d'Hex. Analyse stylistique de l'ornementation stuquée*; directeur : M^{me} M. Frédéricq-Lilar.

Sous-section Art Contemporain

AMADEI, Sabine – *André Delvaux. Une vie, une œuvre, un film: Benvenuta et les feux de l'amour*; directeur : M. A. Nysenholc.

BERTRAND, Isabelle – *Jean Tinguely*; directeur : M. M. Draguet.

D'URSEL, Valérie – *«Les dernières paroles de Marc-Aurèle. Baudelaire et Delacroix au salon de 1845». Un moment clef dans l'histoire de la critique d'art*; directeur : M. Th. Lenain.

DE PENARANDA, Clotilde – *L'œuvre d'Ania Staritsky dans ses rapports avec la poésie*; directeur : M. M. Draguet.

DE VRIES, Nathalie – *Les mises en scène mensongères de Christian Boltanski. Chronologie d'une œuvre*; directeur : M. J. Sojcher.

GAUTHIER, Eric – *Walter Schwarzenberg «un mécène à Bruxelles»*; directeur : M. P. Hadermann.

GIELEN, Florence – *La période matiériste de Marc Mendelson en regard de l'œuvre de Jean Dubuffet*; directeur : M.M. Draguet.

GOHR, Sophie – *Les allégories non religieuses dans la peinture de Puvis de Chavannes*; directeur: M. M. Draguet.

GOLDBERG, Sophie – *Contribution à l'étude des thèmes iconographiques impressionnistes et de leurs interprétations plastiques. Café, Café-concert, Théâtre, Opéra*; directeur: M. M. Draguet.

GROLIG, Gwendolyn – *Serge Vandercam: essai de monographie*; directeur: M. M. Draguet.

ISIKVEREN, Emine – *Gustave Moreau et l'Orient. Une vision fin de siècle de la mythologie*; directeur: M. M. Draguet.

JACQUES, Stéphanie – *La problématique des «ruines» chez Anne et Patrick Poirier*; directeur: M. M. Draguet.

LANGERMAN FALSE SWARZBERG, Natascha – *Contribution à l'étude du symbolisme en Belgique: l'œuvre de Georges Le Brun (1873-1914)*; directeur: M. M. Draguet.

LEROY, Laurence – *Georges Braque – René Char: «Le perpétuel contre l'éternel». Une approche de la poésie de Georges Braque nourrie du dialogue entre le peintre et le poète*; directeur: M. P. Hadermann.

MEYNAERTS, Laurence – *Emile Verhaeren défenseur des XX. Etude des positions et des jugements d'un critique d'art belge à la fin du XIX^e s.*; directeur: M. P. Hadermann.

MIDDAGH, Christian – *Edouard Pignon. La Quête de la Réalité et Tentative d'approche des concepts de temporalité dans l'œuvre picturale*; directeur: M. J. Sojcher.

MOLLE, Isabelle – *La notion de nature chez Odilon Redon. L'œuvre de Redon face à l'impressionnisme*; directeur: M.M. Draguet.

N'GOM, Gaël – *Erro et l'impact de l'image dans la société au XX^e siècle*; directeur: M. P. Hadermann.

PREUD'HOMME, Sandra – *Les effets de spatialité dans la peinture gestuelle américaine. Willem de Kooning et Jackson Pollock*; directeur: M. Th. Lenain.

STOUFFS, Julie – *Du Land Art au Végétal. Contribution à l'analyse critique de la notion d'espace dans l'art végétal. Andy Goldsworthy, Nils Udo, Bob Verschueren*; directeur: M.M. Draguet.

VERMEIRE, Karin – *La notion de destruction chez les Nouveaux Réalistes*; directeur: M. D. Abadie.

WEICHELBAUM, Valérie – *L'écrit dans l'œuvre d'Alechinsky*; directeur: M. P. Hadermann.

Sous-section Civilisations non-européennes

BASTIN, Mireille – *La décoration murale bantoue en Afrique du Sud chez les groupes linguistiques Sotho et Nguni*; directeur: M^{me} D. Hersak.

CASTRO SUAREZ, Alexis – *Introduction générale à l'étude des pipes à eau musulmanes*; directeur: M^{me} A. Destrée.

COLLART, Nadine – *Les pratiques funéraires mayas au Préclassique et au Protoclassique*; directeur: M. M. Graulich.

DE BOECK, Cécile – *Les représentations figuratives dans l'art fatimide au Caire. Les oiseaux*; directeur: M^{me} A. Destrée.

DI CARPEGNA, Isabella – *Analyse des sites de la Naviundu et de la Luano – Lubumbashi – Zaïre*; directeur : M. P. de Maret.

FAGARD, Sylvia – *Les centres cérémoniels de la côte centrale et nord-centrale du Pérou – période céramique initiale (1800 à 800 AC)*; directeur : M. M. Graulich.

FENAU, Sylvie – *Fouilles archéologiques à Schum Laka (Cameroun). Etude préliminaire du matériel osseux humain*; directeur : M^{me} R. Orban.

LEFORT, Geneviève – *La royauté sacrée chez les Mayas de l'époque classique : un état de la question*; directeur : M. M. Graulich.

LUNTUIMBE, Muteba – *Vision de l'homme dans les archives photographiques du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervueren*; directeur : M^{me} D. Jonckers.

MARCHAL, Anne – *Méthodes de conservation et de restauration de deux calligraphies arabes et d'une miniature indienne. Théorie et application*; directeur : M. P. Cockshaw.

MASSUN, Anne – *Le culte des ancêtres à l'île de Pâques et le matériel artistique y afférent*; directeur : M. M. Graulich.

RIEMER, Karin – *Conservation et restauration de monuments préhispaniques en terre crue sur la côte nord et centrale du Pérou*; directeur : M. M. Graulich.

VERSTRAETEN, Karine – *L'âge d'or de la céramique. Etude approfondie et comparative de la collection de céramique à reflet métallique de l'époque Seldjoudide aux Musées royaux d'Art et d'Histoire du Cinquantenaire*; directeur : M^{me} A. Destrée.

Sous-section Musicologie

DEFOSSE, Arnaud – *Lieux topiques rhétoriques dans les opéras de Haendel. La symbolique des Eléments naturels. Annexe : Corpus des partitions*; directeur : M. W. Corten.

DUMOULIN, Géry – *Les opéras-comiques de Gossec*; directeur : M^{me} M. Haine.

MAILOT, Eric – *François-Auguste Gevaert et le renouveau de la musique ancienne. Etude de dix concerts historiques organisés au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles de 1879 à 1896*; directeur : M^{me} M. Haine.

PIÉRARD, Frédéric – *Introduction des Lieder de Schubert en France de 1830 à 1845, avec une approche sur la situation en Belgique*; directeur : M^{me} M. Haine.

REIBER, Danièle – *Serge Rachmaninoff: musique et existentialisme. Hypothèses et réflexions*; directeur : M. H. Vanhulst.

VISNYEI, Piroska – *Temps vécu dans la musique. Recherche de moyens pour accéder à la réalité de ce temps*; directeur : M. D. Bariaux.

II. RÉSUMÉS D'UNE THÈSE DE DOCTORAT (1991) ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1992)

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

a) THÈSE DE DOCTORAT

Catherine LECLERCQ, *Alexander Calder. Mobile / Couleur et Forme*. 1 vol., 451 p., 3 annexes : – annexe I : choix d'œuvres avec fiches signalétiques et archives, 137 p., annexe II : 369 ektachromes, – annexe III : tableau de répartition des couleurs (*directeur* : M. Ph. Roberts-Jones).

Ce travail consiste en une analyse systématique des mobiles de Calder, abordés par le biais de leurs constituants fondamentaux : la couleur et la forme. Plusieurs hypothèses de travail se présentaient pour mener cette analyse. L'une d'elles consiste à développer une méthode basée sur l'approche chronologique de la couleur et de la forme.

L'étude complémentaire des stables, des stables/mobiles et des mobiles sur pied offre des possibilités de comparaison. C'est pourquoi je les ai naturellement inclus dans mon travail.

Pour mener à bien l'enquête entreprise, il a fallu opérer un tri dans l'œuvre de Calder. J'ai choisi un certain nombre de réalisations pour leur valeur représentative, parce qu'elles étaient les plus typiques ou encore les plus remarquables, et cela en respectant pour chaque catégorie un équilibre quantitatif.

De l'étude chronologique de la couleur, il ressort que Calder utilise essentiellement le rouge, le jaune, le bleu, le noir et le blanc et de temps en temps un peu d'orange. Ces couleurs sont présentes du début des années 1930 à 1976. Elles ne se regroupent pas de manière à délimiter des périodes. Nous ne pouvons pas, par exemple, parler d'une période rouge qui dominerait les réalisations d'une certaine époque.

Pour ce qui est de la forme, Calder s'inspire principalement des formes organiques ou des figures géométriques simples. Il travaille le cercle, le triangle, le polygone irrégulier, déclinés dans toutes leurs variations possibles.

Comme corollaire, l'étude de la forme véhicule un questionnement relatif à l'emploi de la notion d'abstraction dans l'œuvre de Calder.

Comme pour la couleur, la forme est caractérisée par une absence d'évolution. Du point de vue de leur distribution chronologique, les œuvres sont interchangeables. « Mobile rouge » (1954) et « Red shapes, yellow wires » (ca. 1975), par exemple, semblent avoir été créés au même moment, ce qui rend difficile l'insertion de réalisations non datées dans l'ensemble de la production de l'artiste.

Enfin, il faut noter qu'il n'existe pas de rencontre privilégiée entre couleur et forme. Mais toutes deux sont pensées dans le but de faire fonctionner au mieux l'organisme visuel que constitue le mobile ou le stable. Formes et couleurs visent à permettre à la sculpture de s'affirmer dans l'espace, de créer avec ce dernier une opposition. Elles accentuent l'articulation de l'œuvre, mettent en exergue son essence ou détaillent ses composantes. Couleur et forme introduisent aussi l'humour et le jeu (présents parfois dans le choix des titres). Chez Calder, le jeu n'est soumis à aucun mode d'emploi. L'artiste joue « just for the fun ». Cette expression est une mise en garde méthodologique contre les excès de l'analyse et de l'interprétation.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Joëlle BAUGNET, *Denis-Georges Bayar, sculpteur namurois du XVIII^e siècle*. Vol. I: *Texte*, 167 p. et 24 annexes, 72 p.; vol. II: *Illustrations*, 176 p. (sous-section Moyen Âge/Temps Modernes; directeur: M^{me} M. Frédéricq-Lilar).

Ce travail est une première approche de l'œuvre d'un sculpteur namurois du XVIII^e siècle (1690-1774), à partir de son *livre de comptes*, manuscrit heureusement conservé mais resté pratiquement inexploité jusqu'ici. Ce document, de 282 folios, mentionne les nombreuses commandes et livraisons de Bayar, tels que sculptures et ornements d'autels, de tabernacles, de chaires de vérité, de confessionnaux, destinés aux églises et aux abbayes. Les descriptions que l'artiste fournit de ses œuvres sont assez vagues; par contre, il cite pour chacune d'entre elles la localité, le prix ainsi que la date.

Dans une première partie, après avoir passé en revue la plupart des œuvres du sculpteur, nous présentons, classées par ordre chronologique et par localité, celles qui nous paraissent les plus intéressantes. Dans une seconde partie, nous donnons l'inventaire complet de son œuvre, classée également année par année.

Tout au long de sa vie, Bayar s'est montré polyvalent: entrepreneur, architecte, sculpteur et ornemaniste. Il travailla aussi bien la pierre ou le marbre que le bois. Il eut une carrière prolifique et très longue, au cours de laquelle il fut assisté par les membres de son atelier. Artiste de qualité et suivant l'évolution du goût de son époque, sa renommée dépassa largement les limites du Namurois (Maastricht, Averbode, Saint-Trond, ...).

Sabine CARPENTIER, *Étude préliminaire de deux gisements karstiques de l'Âge du Bronze Ancien et Moyen en Provence Orientale*. 1 vol., 95 p., 33 pl., 4 cartes, 3 plans (sous-section Préhistoire/Protohistoire; directeur: M. P. Bonenfant).

Le matériel archéologique qui fait l'objet de ce mémoire provient de deux gisements karstiques situés en Provence orientale. Le premier site, l'aven du Clos, se trouve sur le versant sud du bassin du Loup. Le second site, la grotte de Peygros, est situé dans le bassin de la Siagne. Dans les deux cas, le matériel recueilli est le fruit d'un ramassage de surface; il n'y a donc pas eu de stratigraphie.

Dans l'aven du Clos, le matériel se compose de tessons et de quelques ossements humains et animaux (des bovidés). Seuls les ossements humains ont été pris en compte; le décompte de ceux-ci donne un nombre minimum d'individus égal à deux. Le matériel céramique est généralement de grande taille et une dizaine de formes ont pu être partiellement ou complètement reconstituées. Les formes céramiques recueillies dans l'aven sont représentatives du Bronze Ancien, montrant des influences très diverses. Les urnes ou jarres à panse renflée, cordons horizontaux et fond plat, munies d'anses ruban ou de mamelons allongés placés sur un cordon lisse horizontal, appartiennent au groupe suisse du Valais, bien que des formes identiques se retrouvent en Toscane. Les décors de tradition campaniforme, attestés dans le Bronze Ancien provençal, ne sont pas présents dans l'aven du Clos; on y trouve cependant les anses ornées issues du substrat local. Un tesson est à rapprocher du type Pala II ou Peyroche II, Bronze Ancien de l'Ardèche. Comme forme symptomatique du Bronze Ancien, il y a aussi les récipients à quatre anses disposées deux par deux à hauteur différente.

Pour la grotte de Peygros, un certain nombre d'ossements humains ont été récoltés. Leur décompte donne un nombre minimum d'individus de deux adultes et deux enfants. Le matériel métallique, une épingle en bronze à tête renflée et perforée, ornée d'un fin décor, est du style du groupe d'Unétice ce qui la situe dans le Bronze Ancien. Pour

le mobilier céramique, peu de remontages complets ont pu être effectués. Les décors sont peu variés, il y a des impressions aux doigts, des décors de chevrons ou de formes géométriques incisés dans la pâte. Un certain nombre de céramiques présentent une anse *ad ascia* indiquant une influence du Bronze Ancien avec la civilisation de la Polada. Des tessons incisés d'un décor de zigzags rappellent la tasse de la grotte de Rouvière dans les Bouches du Rhône datée du Bronze Moyen.

Les deux sites présentent un matériel assez varié. Le site du Clos semble très homogène au niveau chronologique, les influences stylistiques venant du Valais suisse, de l'Ardèche ou de la vallée du Rhône. Pour le site de Peygros, deux périodes chronologiques sont présentes avec une influence d'Europe Centrale pour la métallurgie et principalement d'Italie pour la céramique.

Anne DE JAEGER, *Les retables en terre cuite moulée des Pays-Bas à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle*. Vol. I: *Texte*, 89 p. ; vol. II: *Illustrations*, 93 pl., Annexes, cartes, catalogue, 140 p. (sous-section Moyen Âge/Temps Modernes; *directeur*: M^{me} C. Périer D'Ieteren).

Les retables en terre cuite moulée des XV^e et XVI^e siècles fournissent un excellent exemple du phénomène de production en série qui s'empare de tous les secteurs artistiques aux Pays-Bas à la fin du Moyen Âge. Réalisés dans un matériau peu coûteux et à l'aide d'une technique rapide, ils devaient être considérés à l'époque comme des substituts à bon marché d'œuvres en bois.

Partant de l'observation directe des œuvres (pour la plupart conservées en France) et de la lecture critique des publications qui leur furent consacrées, nous avons tenté d'établir un état de la question et de proposer de nouvelles hypothèses de travail quant à l'origine et aux modalités de production de ces œuvres. Dans la première partie de notre travail, nous avons brièvement rappelé l'existence des grands centres de production d'objets en terre cuite moulée aux Pays-Bas. Dans la seconde partie, nous avons décrit la technique de fabrication des retables et précisé des hypothèses déjà formulées par d'autres grâce à des comparaisons avec les procédés en usage dans les ateliers brabançons de sculpture de retables en bois. Nous nous sommes intéressée ensuite à la problématique du moulage en montrant l'incidence de cette technique sur le style. Nous avons mis en évidence les éléments caractéristiques d'une production qui tend à «s'industrialiser» ou du moins à rationaliser le travail (répétition de figurines dans plusieurs retables, etc.). Enfin, nous avons tâché d'identifier l'origine des œuvres en examinant la possibilité de la provenance d'Utrecht, qui est la thèse la plus généralement admise, ainsi que celle de la production locale.

Jean-Luc DELSAUTE, *L'histoire de la Camera Obscura: ses implications scientifiques; ses rapports avec l'évolution de la perspective et son rôle dans la peinture hollandaise du XVII^e s.* 1 vol., 101 p., 5 schémas, 2 fig., 10 ill. (sous-section Moyen Âge/Temps Modernes; *directeur*: M. P. Philippot).

La Camera Obscura est souvent considérée comme l'ancêtre de l'appareil photographique. Si cette définition n'est pas complètement erronée, elle est déformée par notre point de vue historique. Afin de déterminer le rôle que la Camera Obscura a pu jouer dans l'histoire de l'art, on doit essayer de comprendre ce qu'elle a été au cours de son histoire.

Au XII^e s., Al-Hazen utilise le principe de la Camera Obscura pour expliquer la propagation rectiligne de la lumière ; il s'en sert aussi pour ébaucher une théorie « intro-missionniste » et « punctiforme » de la vision qui sera adoptée par les savants occidentaux du XIII^e s. (Bacon-Pecham-Witelo). À partir du XIV^e s., la Camera Obscura trouve sa première application pratique : les astronomes s'en servent pour observer le soleil, Levi-ben-Gerson pourra ainsi mesurer la variation saisonnière du diamètre de l'astre du jour. Donc, si dès cette époque la Camera Obscura permet d'observer des phénomènes naturels, ceux-ci sont exclusivement célestes et jamais terrestres. Ce fait curieux vaut la peine d'être relevé : avant Leonardo da Vinci, personne n'y a observé les choses de notre monde ou, du moins, personne n'en parle.

Dès le XVI^e s., la Camera Obscura sera très souvent associée à la production d'une « peinture naturelle » et Della Porta conseille aux *picturae ignari* (et non aux peintres) de l'utiliser pour dessiner, mais il ne donne pas une méthode satisfaisante. En 1604, Kepler formule la théorie des images rétinienne fondée sur une structure de l'œil analogue à celle de la Camera Obscura.

Au XVII^e s., seuls deux textes mentionnent explicitement l'utilisation de la Camera Obscura pour le dessin d'après nature, mais dans les deux cas, il s'agit de fournir une vue topographique objective qui relève davantage de la science appliquée que de l'expression artistique.

Si l'on examine l'aspect sous lequel se présente la Camera Obscura au XVII^e s., on se rend compte que, techniquement, aucun des modèles disponibles ne peut être utile au dessinateur : le modèle « à observateur interne » est trop grand et trop peu maniable ; celui « à observateur externe » (*Cistula parastatica* de Zahn) oblige l'utilisateur à travailler dans l'obscurité quasi-totale. À cette époque, le statut de la Camera Obscura est comparable à celui des « machines à dessiner en perspective » inventées par Dürer : elles ne servent pas réellement à dessiner, mais illustrent le principe de la perspective géométrique, tout comme la Camera Obscura illustre la théorie des images rétinienne.

Ce n'est qu'au XVIII^e s. (avant 1717) que sera mis au point un modèle de Camera Obscura exclusivement destiné à être utilisé par les peintres.

Clotilde DE PENARANDA, *L'œuvre d'Ania Staritsky dans ses rapports avec la poésie*. 2 vol., 142 p., 65 pl. (sous-section Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

L'objet de cette étude consiste à mettre en lumière l'originalité de l'œuvre de Staritsky, à savoir le lien entre le mot et l'image.

Ania Staritsky naît en janvier 1908 à Poltava en Ukraine. Après avoir suivi des cours à l'Académie des Beaux-Arts de Sofia, ainsi qu'à l'Institut Supérieur des Arts Décoratifs en Belgique (La Cambre), elle s'installe à Paris en 1952. Dès cette époque, le rapport au mot éveille sa curiosité. Ainsi intègre-t-elle des textes poétiques au cœur de ses œuvres afin de fournir un écho à l'émotion ressentie. Michel Butor, Pierre Albert-Birot, Albert Dasnoy et Philippe Jones lui confieront leurs textes à mettre en image.

Avec Staritsky, l'illustration acquiert une dimension nouvelle. Loin de produire une transposition purement ornementale du texte, l'artiste s'efforce de mettre en valeur, par ses moyens propres, l'essence même du poème. Ses œuvres ne se fondent désormais plus sur le principe de représentation, mais se colorent d'une intensité subjective. Ne répondant pas à la dénomination d'illustration, les œuvres de Staritsky éveillent des résonances et des affinités avec le poème. Ainsi naît un nouveau lieu de rencontre où la contribution du poète n'asservit plus celle du peintre.

Ce travail a également donné lieu à une étude sur le livre-objet. Dans ce cadre, nous avons rattaché la production de l'artiste aux expériences futuristes russes. Bien que Staritsky n'ait ni appartenu à la même génération, ni revendiqué cette filiation, ses livres révèlent des affinités avec ceux des Russes. En outre, l'estime que l'artiste portait à l'œuvre de Zdanévitch, ancien futuriste, témoigne de cette communion d'esprit. Le mouvement futuriste russe cherchait à affirmer l'autonomie du mot, en le débarrassant de sa fonction linguistique. Dans ce glissement opéré entre la chose et le mot, la peinture s'imposera comme l'écho ou le ton de sentiment, qui accompagne le poème. Dès lors, formes et couleurs deviendront pour Staritsky les signes d'un vocabulaire soumis à l'intuition. Le livre devient le lieu où le son appelle la couleur, où le mot suggère une matière. La mise en page dévoile le rythme du texte. Staritsky confère au poème plastique la mission de faire perdurer la sensation et d'en renforcer la vibration intérieure.

Au terme de ce mémoire, nous avons tenté d'élaborer le premier catalogue raisonné des livres réalisés par l'artiste. Sur la base de ce catalogue, nous avons fondé notre analyse, tant stylistique qu'esthétique, afin d'y présenter le travail de Staritsky dans l'éclat de sa spécificité.

Géry DUMOULIN, *Les opéras-comiques de Gossec*. 1 vol., 126 p. (sous-section Musicologie; directeur: M^{me} M. Haine).

Les opéras-comiques représentent une partie peu connue de l'œuvre de François-Joseph Gossec (1734-1829), compositeur originaire du Hainaut, mais actif à Paris durant la seconde moitié du XVIII^e siècle et au début du XIX^e. Le but du mémoire est d'apporter un premier éclairage sur ce pan de la production lyrique de Gossec, via des témoignages d'époque et des commentaires plus récents. Les opéras-comiques, au nombre de cinq, sont donc abordés par le biais historique plus que par une démarche purement analytique des œuvres. Ils sont replacés dans leur cadre musical et situés dans l'évolution du genre. Les opéras-comiques de Gossec représentent la première véritable confrontation du compositeur avec le public de théâtre parisien et constituent l'ensemble le plus homogène de toute sa production dramatique; ils possèdent une unité dans le temps (tous créés entre 1765 et 1767), dans l'espace (tous créés au Théâtre de la Comédie-Italienne) et dans le style (genre «léger» de la comédie mêlée d'ariettes).

L'apport de Gossec dans le domaine n'a pas été négligeable, même s'il n'a pas vraiment été significatif. Ses cinq opéras-comiques ont été créés en deux ans et demi, et trois d'entre eux ont connu un certain succès, puis ont joui d'une diffusion assez large à l'étranger et connu de nombreuses traductions; ils ont été appréciés durant toute la fin du XVIII^e siècle. La musique de Gossec a été davantage reconnue que les livrets de ses collaborateurs, qui étaient rarement des librettistes affirmés. Finalement, si Gossec a cessé l'expérience de la mise en musique de comédies, c'est sans doute par manque de conviction musicale ou par manque d'affinités avec le genre, ou alors à cause d'une rivalité peut-être trop difficile à gérer, celle de Grétry, qui allait dominer le genre de 1768 à la fin du siècle.

Emine Gül ISIKVEREN, *Gustave Moreau et l'Orient*. 1 vol., 106 p., 32 ill., 33 annexes (sous-section Art contemporain; directeur: M. M. Draguet).

Mot magique que celui d'Orient, son seul nom évoque des richesses inouïes, mêlant l'or aux pierres précieuses, la sensualité exacerbée à la cruauté sanguinaire. À l'instar

de ses contemporains, Gustave Moreau s'enfoncé avec délectation dans cet Orient fantasmagorique. Il est d'un siècle qui tout entier «penche vers l'Orient».

Moreau n'appartient pas à l'école orientaliste à proprement parler. Souvent, l'intérêt porté par l'Occident à l'Orient n'est qu'une manière d'affirmer sa puissance et de montrer sa supériorité. Les peintres académiques se plaisent à évoquer au travers des images de harem des plaisirs interdits en Europe, au travers de savantes et laborieuses reconstitutions historiques. L'hymne de Moreau est tout différent, sa fuite correspond plutôt à une profonde indifférence à l'égard d'une époque qui ne satisfait plus les âmes éprises comme la sienne d'idéal. Orient comme échappatoire, mais surtout comme terre bénie de nos origines vers laquelle Moreau fait un pèlerinage. Il remonte le cours de la migration des mythes là où ils ont éclos. Orient chimérique qu'il compose, irréel, fantastique. Nourrie de récits de voyage, de lectures innombrables, de conversations animées, de l'admiration qu'il voue aux maîtres primitifs qui lui inculquent le goût de la «richesse nécessaire» et de la «beauté de l'inertie», aux maîtres contemporains tels que Delacroix ou Chassériau, son imagination, parfois difficile à contrôler, enfante des créatures éthérées, belles, cruelles et fatales dont les victimes sont des adolescents languides.

Natascha LANGERMAN, *Contribution à l'étude du symbolisme en Belgique : l'œuvre de Georges Le Brun (1873-1914)*. 2 vol., 99 p., 59 ill. (sous-section Art contemporain; directeur: M. M. Draguet).

Georges Le Brun, natif de Verviers, se découvre très tôt la vocation de peintre. À l'exception de quelques séjours à Bruxelles et à Paris, d'un voyage en Hollande et d'un périple de deux mois et demi en Italie, l'artiste vécut essentiellement en Fagne et dans les Ardennes. La quasi-totalité de son œuvre représente d'ailleurs cette région encore sauvage à la fin du XIX^e siècle. Dans ce cadre, Le Brun se limite surtout à deux types de représentation: les scènes d'intérieur et les paysages. Ces derniers présentent le plus souvent de vastes étendues vierges jalonnées de vallons que peuplent quelques masures ou un hameau, et où apparaît quelquefois, de loin, un personnage. Quant aux intérieurs paysans, l'artiste les exploite comme des espaces fermés sur eux-mêmes, qu'une fenêtre ou une porte ouvre discrètement sur l'extérieur. Au sein de ces lieux dépouillés et au caractère immuable, le peintre dispose une figure de paysanne assise, filant ou tricotant, et/ou une série d'objets choisis avec soin en vue de célébrer le quotidien.

L'œuvre de Georges Le Brun, oubliée durant plusieurs décennies, se situe aux frontières du réalisme et du symbolisme. L'artiste n'ayant jamais clairement défini dans quelle mouvance il entendait se situer, les rares écrits qui lui furent consacrés rattachèrent son œuvre, pour les uns, au réalisme, pour les autres, au symbolisme. L'intention de ce mémoire visait, d'une part, à (re)découvrir ce peintre verviétois et, d'autre part, à analyser le symbolisme dans son œuvre. Néanmoins, il ne s'agissait pas d'intégrer Le Brun dans le mouvement symboliste tel qu'on l'entend généralement, c'est-à-dire cette veine irréaliste vouée à l'idéalisme définie par le Sâr Péladan et soutenue par les artistes rosicruciens. En réalité, le symbolisme envisagé ici dépasse l'idéalisme et ses stigmates pour découvrir le lien menant du réel au symbole. À l'instar de Fernand Khnopff dans des œuvres telles que le *Portrait de Marguerite*, l'art de Le Brun oscille sans cesse entre ces deux limites et l'ambiguïté de son œuvre résulte de ce dialogue perpétuel qui embrasse tantôt la réalité, tantôt le symbole. C'est pourquoi nous nous sommes essentiellement concentrée sur cette problématique incarnée dans les scènes d'intérieur comme dans les paysages. En effet, des thèmes caractéristiques du symbolisme tels que le silence et la solitude y apparaissent de manière récurrente. Des climats de sérénité, de méditation

et de recueillement y règnent. Un symbolisme caché transparaît sous le couvert de l'environnement quotidien. La sobriété, l'exploitation tout en nuances de la couleur ainsi que la construction savamment étudiée des œuvres de Le Brun entraînent une perception symboliste de l'art du peintre. Aux côtés de Khnopff, Degouve de Nuncques et Spilliaert, Le Brun, par son aspiration à rendre au mot ou à l'objet sa charge émotionnelle, consacre une voie qui, loin de l'idéalisme et de ses excès rosicruciens, manifeste le symbolisme dans l'élargissement de la réalité objective.

Geneviève LE FORT, *La royauté sacrée chez les Mayas de l'époque classique: un état de la question*. 1 vol., 126 p., 2 annexes, ill. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. M. Graulich).

La question du statut du roi dans la société maya de l'époque classique pose encore quelques problèmes. Dans une civilisation où le politique et le religieux sont intimement liés, le roi apparaît comme un personnage qui intervient sur les deux plans. La sacralité de son pouvoir, cependant, n'est pas toujours définie clairement. C'est le souverain qui est au centre du répertoire iconographique de la période classique et il y est représenté avant tout comme un homme. Il prend soin de se positionner dans une lignée dynastique, et l'épigraphie nous renseigne principalement sur les activités liées à la fonction royale (naissance, accession, guerres, prises de captifs...). Le roi affirme donc sa position au sommet de la pyramide sociale. Il convient néanmoins de dépasser cette dimension politico-historique et d'examiner de plus près son lien avec le religieux.

Parmi les nombreux symboles qui entourent le souverain dans l'iconographie, les références au surnaturel ou aux divinités sont fréquentes. Les dieux dits de la « Triade de Palenque », par exemple, sont souvent représentés dans l'iconographie et ceci de manière répandue dans toute l'aire maya. Même s'il faut noter que ces dieux sont figurés sous forme d'attributs du costume royal, la relation qu'ils entretiennent avec le souverain a pu être profonde au point que ce dernier ait pu être considéré comme leur représentant sur terre. Les hypothèses sont nombreuses à ce sujet et il se peut en effet qu'en certaines occasions, le roi se substituait à l'une ou l'autre divinité. Il faut cependant rester prudent car il y a de la marge entre les notions de personnification et de divinisation.

Parmi les questions examinées par les chercheurs actuels, celles de l'origine divine de la dynastie et de la transmission du pouvoir par voie surnaturelle (notamment à Palenque) restent parfois controversées. La symbolique entourant la mort du roi peut faire penser qu'était réservée pour ce dernier une survie céleste, après son passage dans l'infra-monde. Il est possible que le roi défunt ait été divinisé ou du moins, en tant qu'ancêtre, qu'il ait joué un rôle dans la vie rituelle, liée par exemple à la fertilité. Il est intéressant aussi de noter que les pyramides, qui occupent le centre cérémoniel de la cité, servent à la fois de monument funéraire et de cadre pour les activités rituelles, notamment les sacrifices humains et auto-sacrifices.

La question du statut du roi vivant reste confuse. La présence d'autels souvent sacrificiels devant les stèles représentant le souverain n'indique pas nécessairement que le roi était l'objet d'un culte. Celui-ci était peut-être dirigé vers le dieu que le roi incarnait pour la circonstance. Il semble que l'hypothèse de la personnification soit la plus prudente puisque le roi pouvait incarner des divinités différentes. Quelle que soit la nature exacte de son pouvoir, il semble que le roi ait été avant tout un médiateur. Il occupait probablement une position intermédiaire entre la société et le monde divin ou surnaturel. Cette position privilégiée semble avoir fait de lui le prêtre par excellence, le coordinateur indispensable pour le bon fonctionnement de l'univers.

Philippos MAZARAKIS AINIAN, *Les structures portuaires en Grèce antique*. Vol. I: *Texte*, 123 p.; Vol. II: *Texte*, 120 p.; Vol. III: *Planches*, 225 plans et coupes (sous-section Antiquité; directeur: M. G. Raepsaet).

Les structures portuaires forment l'interface des activités humaines terrestres et maritimes. En Grèce antique (mer Égée, mer Ionienne et île de Crète, mais aussi côte sud de l'Asie Mineure et Chypre, importantes historiquement et archéologiquement pour leurs liens avec la Grèce), nous trouvons une multitude extraordinaire de ports qui, malgré leur diversité et le manque d'études approfondies sur le sujet, révèlent un caractère commun, différencié du reste de la Méditerranée. Ces éléments communs corroborent les autres données historiques et archéologiques et trahissent la spécificité de la Grèce. Celle-ci doit être mise en rapport avec la géographie découpée du pays (installations nombreuses, mais généralement, de petites dimensions) et avec son histoire (importance des cales-sèches pour navires militaires). De nombreuses autres remarques peuvent être faites, comme par exemple l'importance moindre de la Grèce, par rapport aux autres centres, dans la stratégie et le commerce maritime hellénistique et romain, conduisant à une pauvreté relative dans le développement technique.

Le mémoire est divisé en deux parties. Un catalogue exhaustif des vestiges archéologiques publiés (vol. II), accompagné d'un volume de planches (vol. III), forme la base de l'étude proprement dite et traite tous les problèmes ponctuels. L'analyse générale (vol. I), elle, consiste en un essai de classement comparatif des structures portuaires selon les types, les formes, les techniques de construction et la situation géographique.

Sandra PREUD'HOMME, *Les effets de spatialité dans la peinture gestuelle américaine. Willem de Kooning et Jackson Pollock*. 1 vol., 182 p., 47 pl. (sous-section Art contemporain; directeur: M. Th. Lenain).

Ce travail d'esthétique appliquée a pour objet l'étude des effets de spatialité dans la peinture gestuelle américaine et plus particulièrement à travers l'œuvre des deux principaux représentants de ce mouvement: Jackson Pollock et Willem de Kooning. Il consiste en une étude rapprochée d'un certain nombre de tableaux de ces deux artistes du point de vue de l'espace pictural. Le but n'est pas d'analyser le contexte historique, sociologique, biographique, ni l'évolution chronologique de leur œuvre (questions pour lesquelles, par ailleurs, le lecteur peut trouver une bibliographie étendue sur le sujet en fin de travail). L'étude fait intervenir des considérations sur les aspects techniques, les qualités plastiques, visuelles, ou tactiles de tous les composants du tableau: le support et ses dimensions structurelles, les couleurs, la matière, le geste du peintre et son rapport à la toile, les «outils» utilisés... Elle met en évidence, et explicite, la distinction entre les notions de *champ* et d'*espace pictural*, ainsi que les raisons pour lesquelles il convient dans le cas de la peinture gestuelle, de parler d'*effets de spatialité* plutôt que d'*espace* au sens strict.

Le travail comprend trois parties: la première traite des effets de spatialité chez de Kooning, sur la base de l'analyse de deux principaux tableaux (*Woman I* et *Ruth Zowie*); la deuxième envisage les effets de spatialité dans les grands «drippings» de Pollock (notamment *Number 1A* et *Autumn Rythm*); une conclusion comparative vise à mettre en évidence les caractéristiques communes et les oppositions entre l'espace pictural des toiles de ces deux artistes.

Sont ainsi réenvisagées les problématiques du geste, de la prédominance de l'acte de peindre sur le résultat esthétique (et par là-même du statut esthétique de l'œuvre), du rapport de l'artiste à sa toile et des conséquences au niveau de son espace pictural,

du format et de la notion d'espace-temps, du *all-over*, du rôle de la couleur et de la matière, de l'environnement et du rapport au spectateur...

L'étude, tout en mettant en évidence et en confrontant de nombreuses théories et analyses de spécialistes de la peinture gestuelle (M. Rowell, M. Rohn, H. Rosenberg, C. Greenberg, ...), tend à proposer d'autres possibilités d'approche. Les spécificités mises en évidence par notre analyse nous poussent d'ailleurs à nous distancier de la vision généralement adoptée quant à l'apport respectif de ces artistes au niveau de la tradition picturale ainsi qu'à leur place dans le mouvement de l'Action Painting des années '50.

Danièle REIBER, *Serge Rachmaninoff. Musique et Existentialisme. Hypothèses et réflexions*. 1 vol., 219 p., 6 ill., annexes, partitions, 2 cassettes audio (sous-section Musicologie; *directeurs*: MM. H. Vanhulst et D. Bariaux).

Comprendre un être humain, ce n'est pas le considérer sous un angle de vue réducteur mais bien plutôt le faire vivre au travers de ses multiples aspects et sous la diversité de ses rapports au monde dans lequel il se retrouve. La démarche esthétique ici choisie tente en effet de saisir l'homme et l'artiste, sa philosophie existentielle ainsi que son processus créateur à la lumière d'une étude comparative réunissant divers artistes – contemporains ou plus tardifs – tels que Stanislavski, Giacometti, Bonnefoy, dont la mission artistique se rapproche singulièrement de celle de Serge Rachmaninoff: l'expression, au-delà des contraintes formelles et conceptuelles de la «représentation», de l'*acte* par lequel l'*être* se manifeste, d'une *présence* par laquelle l'art devient *universel*. L'art existentialiste de Rachmaninoff se manifestant avec tout autant de véracité dans ses compositions que dans ses interprétations n'a en effet d'autre mission que l'*ascèse* de la matière au profit du spirituel d'un matériau sonore qu'il révèle à lui-même, qu'il décante et purifie au même titre que ses mélodies et ses harmonies afin d'en dévoiler l'essence: ce qui est visé n'est point «l'objet» pensé, créé et déjà réalisé mais son existence potentielle dans l'*acte* par lequel la vie se forme.

Si l'œuvre de Rachmaninoff a ainsi le pouvoir de mettre les hommes en présence de «l'essence intime du phénomène» (Schopenhauer), c'est parce que l'artiste, maître du devenir de sa musique, dut lui-même expérimenter cette ascèse sous une forme préexistante à son acte: sa propre existence.

L'artiste existentialiste est un artiste *responsable* et *libre* dont l'existence maîtrisée – une attitude de vie foncièrement russe – lui permet d'affronter ce chemin déserté par la raison calculatrice et la passion impétueuse, ce chemin vers la connaissance de soi, vers la libération du moi: cette quête de la communication universelle. L'analyse de son processus créateur met ainsi en lumière les multiples aspects d'une entreprise artistique profondément humaine qui, guidée par une philosophie de vie authentiquement russe, se cristallise au cœur de ses amples mélodies et de ses interprétations pianistiques dont le message universel devait transgresser les frontières et survivre à l'épreuve du temps.

Karin RIEMER, *Conservation et restauration de monuments préhispaniques en terre crue sur la côte nord et centrale du Pérou*. 2 vol., 93 + XII p., 190 ill., 24 annexes (sous-section Civilisations non-européennes; *directeur*: M. M. Graulich).

Ce mémoire, basé essentiellement sur la documentation obtenue au cours d'un voyage d'études au Pérou en avril 1992, analyse la problématique de la conservation des monuments archéologiques en adobe sur la côte nord et centrale du Pérou. Il est structuré

autour de deux axes en particulier. La politique de conservation du patrimoine a été examinée à la lumière de la législation péruvienne en la matière et de ses modalités d'application. Suivent une étude des sites restaurés et, le cas échéant, une confrontation avec la documentation existante : récits historiques, descriptions de voyageurs et/ou d'archéologues, photos anciennes et rapports de fouilles, ces derniers étant rarissimes.

Dans la mesure où aucune philosophie de la restauration ne se dégage de la loi, une telle philosophie – si elle existe – ne pouvait être déduite qu'au moyen d'une analyse des restaurations elles-mêmes. Ces travaux s'étendent des années 1940 avec la reconstitution de l'*Acclahuasi* de Pachacamac jusqu'à nos jours en passant notamment par les travaux du palais Tschudi de Chan Chan et de la Huaca El Dragon à Trujillo dans les années 1960. La Huaca de la Luna ainsi que le complexe El Brujo représentent les projets de « mise en valeur » actuels sur la côte nord.

En ce qui concerne les théories de restauration mises en œuvre, on distingue grosso modo deux tendances radicalement opposées : la première s'articule exclusivement sur les exigences d'une présentation spectaculaire dictée par le tourisme culturel. La deuxième théorie, par contre, purement scientifique, considère que le monument archéologique est d'abord document d'histoire. Toute intervention doit avoir comme but principal la préservation des vestiges authentiques. Ces deux tendances définissent le cadre à l'intérieur duquel les réalisations sur le terrain peuvent être classées.

En conclusion, l'accent a été mis sur un certain nombre d'incohérences et de compromis sur le plan politique d'abord, mais également sur le plan de la restauration elle-même, et en particulier sur celui du traitement de l'adobe par rapport aux principes définis par la Charte de Venise. Actuellement, on s'oriente vers un moyen terme entre les deux tendances évoquées en cherchant à concilier les nécessités de la mise en valeur touristique dictée par les impératifs économiques avec l'esprit de rigueur scientifique.

Karin VERMEIRE, *La notion de destruction chez les Nouveaux Réalistes*. 1 vol., 127 p. (sous-section Art contemporain ; directeur : M. D. Abadie).

Dans le présent mémoire, nous avons tenté d'analyser un phénomène artistique caractéristique de notre époque : la notion de destruction dans l'art, particulièrement chez les Nouveaux Réalistes. L'analyse du travail de ces artistes a montré, à différents niveaux, leur besoin de se manifester au travers d'un moyen ou d'un concept destructeur. Chacun a, en effet, par un médium bien particulier, exprimé ou extériorisé une violence inhérente à sa personnalité ou reflétant celle de la société.

Que ce soit en tirant sur la peinture comme Niki de Saint-Phalle, en cassant, piétinant ou brûlant des objets comme Arman, en laissant les machines se détruire toutes seules comme Tinguely, en compressant la ferraille comme César, en attaquant la toile par le feu comme Klein ou en s'appropriant les affiches lacérées par des anonymes, le résultat de ces altérations physiques renvoie en général à une situation analogue dans le monde industriel. Ces gestes limites sont l'expression d'une motivation fondamentale dans l'art : la violence.

De leur côté, Arman, Spoerri et Christo ont réalisé une destruction plus mentale par leurs accumulations ou leurs emballages d'objets. Ces différents modes de pétrification de la réalité ont pour conséquence d'en transformer l'identité. Si l'aspect destructeur est présent chez chacun, c'est toujours dans un but de re-création. La finalité est positive car de l'appropriation du réel résulte toujours une œuvre d'art.

Parallèlement à cette notion de destruction, le groupe des Nouveaux Réalistes a mis en exergue certains problèmes fondamentaux de notre société. De plus, les différentes possibilités de transformation de l'objet, déjà amorcées par le groupe Dada, semblent s'être systématisées dans le travail de nombreux artistes à cette époque et font encore beaucoup d'émules actuellement. Cette négation des conventions esthétiques, c'est-à-dire des moyens picturaux et sculpturaux traditionnels, souvent appelée non-art ou anti-art va, grâce à l'action de nombreux mouvements parmi lesquels le Nouveau Réalisme, bénéficier d'une certaine reconnaissance dans le monde artistique et auprès du public.

c) AUTRE MÉMOIRE

Mémoire en rapport avec l'Histoire de l'Art mais défendu en octobre 1991 en vue de l'obtention du titre de licencié en Sciences Politiques et Administratives :

Nicolas BAUCHAU, *Administration et police des spectacles au Grand-Théâtre de Bruxelles sous Charles de Lorraine (1749-1780)*; directeurs: M^{me} M. Haine et M. J.-J. Heirwegh.

À une époque où le théâtre contribuait à asseoir le pouvoir, à le magnifier et à le mettre en contact avec la population, l'autorité centrale s'ingéra de plus en plus dans l'organisation des spectacles bruxellois. C'est sous Charles de Lorraine que s'édictèrent les premiers règlements relatifs au monde théâtral, sous le prétexte du mécénat princier, des subsides ou encore de l'intérêt du public.

Dans les octrois nécessaires à l'exploitation exclusive du théâtre dans la ville, le pouvoir local n'hésitait pas à imposer moult injonctions au directeur de la troupe. Des règlements disciplinaires concernant les comédiens furent également édictés par l'entourage du gouverneur général, ayant pour modèle ceux de Paris. Une prison fut aménagée non loin du Théâtre de la Monnaie pour colloquer les acteurs indisciplinés ou qui manquaient de respect envers le public. Une certaine hypocrisie voulait que ceux-ci, appréciés pour la vivacité de leur esprit et accueillis à toutes les tables, ne fussent jamais défendus par ceux qui se flattaient de les côtoyer. Certains règlements visaient aussi le public qui devait respecter le calme et porter une tenue vestimentaire de circonstance. Le bon ordre dans la salle importait autant que la moralité dans les coulisses.

Consciente de la nécessité du théâtre comme moyen de stabilité et de contrôle, la censure d'un État en voie de laïcisation allait pourtant se faire de plus en plus tolérante. Ainsi, seules les œuvres susceptibles de troubler la tranquillité publique et d'introduire l'inquiétude ou la révolte des esprits étaient prohibées. La valeur récréative des spectacles s'avérait empêcher le désordre auprès des oisifs. Cette ouverture entraîna notamment le développement d'un nouveau répertoire, l'opéra-comique, qui remettait pourtant la société en question et annonçait 1789.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ACADÉMIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1992)

a) PUBLICATIONS EN 1992 (ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Daniel ABADIE

- *Survage, les années héroïques*. Paris, Editions Anthèse, 1992.
- *Le chien de Véronèse*. Préface au catalogue de l'exposition *Viallat*, Montbéliard, Musée et Centre d'art contemporain, 1992.
- *Manessier, les flux de la mémoire*. Préface au catalogue de l'exposition *Manessier*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1992.
- *Réflexion aux couleurs de Jean Dubuffet*, dans *Conférences et colloques: Jean Dubuffet*, Paris, Galeries nationales du Jeu de Paume, 1992.
- *Le grand atelier*. Préface au catalogue de l'exposition *Une rencontre: Hans Hartung et Julio Gonzalez*, Paris, Galerie de France; Lugano, Galerie Pieter Coray, 1992.
- *Soto, le temps du regard*. Préface au catalogue de la rétrospective *Soto*, Meymac, Centre d'art contemporain, Abbaye Saint-André, 1992.
- *Les Pièges de l'apparence*. Préface au catalogue de la rétrospective *Pavlos, 30 ans de papier*, Paris, Chapelle de la Sorbonne, 1992.
- *Stables et mobiles: une relecture*, dans *Calder monumental (Beaux-Arts Magazine, numéro hors série)*, 1992.
- *Entretiens avec Jean Dewasne, Jean-Michel Meurice et François Rouan*, dans: catalogue de l'exposition *La Tentation des Gobelins*. Le 13^e Art, Paris, 1992.

Marie-Louise BASTIN

- *The Mwanangana Chokwe Chief and Art (Angola)*, dans E. BEUMERS et H.-J. KOLOSS (eds), *Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa. Collection Museum für Völkerkunde Berlin*, Maastricht, Foundation Kings of Africa, 1992, p. 65-70 et 313-315.

Claudine BAUTZE-PICRON

- *A Representation of the Buddha from Kurkihar, Preserved at the Indian Museum, Calcutta*, dans T.S. MAXWELL (ed.), *Eastern Approaches – Essays on Asian Art and Archaeology*, Delhi, Oxford University Press, 1992, p. 53-62.
- *Buddhist Slabs from Nālandā*, dans *Berliner Indologische Studien*, VI-VII, 1990-1991, p. 48-67.
- *A Preliminary Report on the Buddha Image from Betagi*, dans C. JARRIGER (ed.), *South Asian Archaeology 1989, Proceedings of the Tenth International Conference of the Association of South Asian Archaeologists in Western Europe*, Washington, The Prehistoric Press, 1992, p. 301-308.
- *Lakhi Sarai, an Indian Site of Late Buddhist Iconography, and its Position within the Asian Buddhist World*, dans *Silk Road Archaeology, Journal of the Institute of Silk Road Studies*, Kamakura, II, 1991-1992, p. 239-284.

Jean BLANKOFF

- *Novgorod. Documents sur écorce de bouleau. Bibliographie*, Bruxelles, Petits guides bibliographiques sur l'archéologie et l'histoire de l'URSS, fasc. 2, 1992, 24 p.
- *Tchernigiv – supernik Kieva? z privodu iogo mis'kogo rozvitku*, dans *Tchernigivs'ka Starovina*, Tchernigiv, 1992, p. 6-14.

Annick BORN

– Edition (en collaboration avec C. PÉRIER-D'ETEREN) de *Retables en terre cuite des Pays-Bas (XV^e-XVI^e s.)*. Etude stylistique et technologique, Bruxelles, U.L.B., 1992 (Cahier d'Études, III), 112 p., ill.

Laurent BUSINE

– *From Edward Burne-Jones to Fernand Khnopff*, dans *Burne-Jones, 1833-1898. Dessins du Fitzwilliam Museum de Cambridge* (Catalogue de l'exposition), Nantes, Musée des Beaux-Arts/Charleroi, Palais des Beaux-Arts/Nancy, Musée des Beaux-Arts, 1992, p. 58-67.

– *Jean, François et Octave*, dans *Kuutti Lavonen – J.-F. Octave*, Joensuu, Joensuu Taidemuseo, 1992, p. 61-64.

Walter CORTEN

– *Fatto per la notte di Natale: le Concerto opus VI n° 8 de Corelli*, dans *Analyse Musicale*, XXIX, 1992, p. 5-17.

Nicole CRIFÒ-DACOS

– *Les artistes flamands et leur influence au Portugal*, dans *Flandre et Portugal*, Anvers, 1991, p. 142-175.

– *Do grotesco ao brutesco. As artes ornamentais e o fantástico em Portugal (Seculos XVI a XVIII)*, dans *Portugal e Flandres. Visões da Europa 1550-1680*, Lisbonne, Instituto Português do Património Cultural, Mosteiro dos Jeronimos, Abril-Maio 1992, p. 37-53.

– *La mostra di Raffaello e i suoi a Villa Medici. Due fogli a confronto: Giulio Romano e copia di bottega*, dans *Giornale dell'arte*, C, 1992, p. 28.

– *Dirck de Quade van Ravesteyn avant Prague: des Pays-Bas à Fontainebleau et à Sienne*, dans *Kunst des Cinquecento in der Toskana* (Italienische Forschungen herausgegeben von Kunsthistorischen Institut in Florenz, III. F., 17), Munich, 1992, p. 292-307.

– *Le retable de l'église Saint-Denis à Liège: Lambert Suavius, et non Lambert Lombard*, dans *Oud Holland*, CVI, 1992, p. 103-116.

– *Lo Zaga a Genova*, dans *Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento. Giornate di studio (9 – 10 maggio 1989)*, Florence, Kunsthistorisches Institut, 1992, p. 37-55.

– *Bottega di Pietro Bonaccorsi detto Perin del Vaga. Due fogli di studi per ornamenti*, dans *Sotto il segno di Alessandro Maggiori. Disegni dal Cinque- al Settecento*, Monte San Giusto, 1992, p. 20-23.

René DALEMANS

– *Cent ans d'Arts Plastiques en Belgique*, III: *D'Hier à Aujourd'hui (1945-1983)*, Bruxelles, Ed. Artis-Historia, 1989.

– *Jean Timmermans (1899-1986), Rétrospective*, Bruxelles, Editeurs d'Art Associés, 1989.

Luc de HEUSCH

– *Une culture en état de siège: les Tsiganes*, dans *Revue suisse de Sociologie*, vol. XVIII, n° 3, 1992, p. 719-721.

Pierre de MARET

– *Fouilles archéologiques dans la vallée du Haut-Lualaba, Zaïre – III. Kamilamba, Kikulu et Malemba-Nkulu*, Tervuren, 2 vol., 1992 (Annales du Musée Royal de l'Afrique Centrale, n° 131).

– *Et la suite...*, Interview de Luc de Heusch, dans *Cobra en Afrique* (= *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1991, n° 3-4), p. 31-59.

– *Sédentarisation, agriculture et métallurgie du Sud Cameroun: synthèse des recherches depuis 1978*, dans J.M. ESSOMBA (éd.), *L'archéologie au Cameroun. Actes du premier colloque international de Yaoundé (6-9 janvier 1986)*, Paris, Karthala, 1992, p. 247-262.

– *Archaeological Research, Site Protection and Employment Generation: Central African Perspectives*, dans I. SERAGELDIN and J. TABOROFF (eds), *Culture and Development in Africa. Proceedings of an International Conference Held at the World Bank*, Washington DC, 1992, p. 374-390.

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY

– (en collaboration avec Chr. SOMERHAUSEN), *Dora. 1943-1945*, EPO éditeur, 1992, 231 p.

Alain DIERKENS

– *Hanzinne*, dans *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*, XXIII (Paris, 1990), col. 316-318.

– Edition (avec J.-M. DUVOSQUEL) et préface (avec J.-M. DUVOSQUEL) de *Le Culte de saint Hubert en Namurois* (= *Saint-Hubert, Art – Histoire – Folklore*, III), Bruxelles, Crédit Communal de Belgique et Saint-Hubert, Centre P.-J. Redouté, 1992, 159 p.

– Préface de J. DOCQUIER et R. BIT, *La Nécropole de Saint-Victor à Huy (V^e-VII^e siècles)*, Amay, 1992 (= *Bulletin du Cercle Archéologique Hesbaye-Condruz*, XXI, 1989-1990), p. 9-10.

– Edition (et Note de l'éditeur) de *Le Libéralisme religieux*, Bruxelles, Editions de l'U.L.B., 1992 (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, III), 218 p.

– *Het getuigenis van de archeologie*, dans L. MILIS (éd.), *De Heidense Middeleeuwen*, Turnhout, Brepols, 1992, p. 47-68 (réimpr. d'un ouvrage paru à l'Institut Historique Belge de Rome, 1991).

– *Autour de Saint-Clément de Watermael-Boitsfort*, dans *Chroniques de Watermael-Boitsfort*, n° 1, février 1993, p. 2.

Michel DRAGUET

– Edition de *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*, Bruxelles, Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'ULB, 1991.

– Edition de *Lismonde*, Bruxelles, Centre Culturel de la Communauté française de Belgique «Le Botanique», 26 mars-30 mai 1992.

– Edition (avec M. BIANCHI) de *Rops. Actes du colloque qui s'est tenu à Paris le 15 février 1992*, Bellinzona, Galleria Civica dei Cedri (Quaderni della Villa dei Cedri), 1992.

– (avec K. MATTHEYS) *Les Belges*, Bruxelles, Labor, 1992.

– *Mikhail Larionov et l'abstraction. Le pneumo-rayonnisme dans la peinture européenne des années 1910*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, X, 1988, p. 67-86.

– *Sublime et démoniaque dans l'œuvre de Mikhail Vroubel*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, 1989, nos 10-12, p. 80-100.

– *Rops ou la double nature de la modernité*, dans *Rops et la modernité*, Bruxelles, Musée d'Ixelles, 24 avril-26 mai 1991.

– *Le rêveur fantastique. Portrait bibliographique de Philippe Roberts-Jones, ou la poésie comme méthode de l'histoire de l'art et Le paysage fin de siècle entre impressionnisme*

et symbolisme. Monet, Redon, Seurat, Khnopff, dans *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*, Bruxelles, Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, 1991, p. 19-49 et 227-253.

– *Lismonde et l'architecture*, dans *Lismonde*, Bruxelles, Centre Culturel de la Communauté française de Belgique «Le Botanique», 26 mars-30 mai 1992.

– *Notes sur Rops et la décadence: la mélancolie et la langue entre Baudelaire et Huysmans*, dans *Quaderni della Villa dei Cedri*, XII, 1992, p. 17-28.

– *Aux origines de la Jeune Peinture Belge. L'animisme et la guerre et La Jeune Peinture Belge en perspective*, dans *La Jeune Peinture Belge*, Bruxelles, CCB, 1992, p. 13-39 et 177-199.

– *Variations entre la feuille et l'arbre. Nils-Udo et Bob Verschueren*, dans *Nils-Udo et Bob Verschueren*, Bruxelles, Atelier 340, 25 septembre – 29 novembre 1992, p. 4-25.

Cécile EVERS

– *Betrachtungen zur Ikonographie des Maxentius. Zu einem neuen Porträt im Kestner-Museum Hannover*, dans *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, XXXI, 1992, p. 9-22.

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

– *Geschilderde wand -en plafond decoraties*, dans *Gentse wooncultuur in Mozarts-tijd*, Gand, 1991, p. 80-85.

– *Quelques aspects du rococo flamand: l'architecture et le décor intérieur*, dans *Etudes sur le XVIII^e siècle*, XVIII, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1991, p. 65-71.

– *Gand au XVIII^e siècle. Les peintres van Reysschoot*. Ruislede, 1992.

Jacqueline GUISET

– *Daumier-Rops-Ensor: trois esprits de caricaturistes*, dans *Catalogue de l'exposition Honoré Daumier*, Mons, Musée des Beaux-Arts, 1990.

– *Le siècle de Rubens*, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1990.

– *L'expressionnisme abstrait*, dans *Dossier n° 7 du Centre de Formation Continue en Histoire de l'Art*, Louvain-La-Neuve, 1990.

– *La sculpture au XX^e siècle: 1900-1940*, dans *Dossier n° 11 du Centre de Formation Continue en Histoire de l'Art*, Louvain-La-Neuve, 1991.

– *La sculpture au XX^e siècle: 1945-1965*, dans *Dossier n° 12 du Centre de Formation Continue en Histoire de l'Art*, Louvain-La-Neuve, 1991.

– *L'agrégation en Histoire de l'Art à l'ULB: vers la formation de guides-conférenciers*, dans *Actes du Quatrième Congrès de l'Association des Cercles d'Histoire et d'Archéologie de Belgique*, t. 1, Liège, 1992, p. 267-268.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

– *Kurbino* (en collaboration avec C. GROZDANOV), Skopje, Makedonska Kniga, 1992, 89 p.

– *La Vierge Kykkotissa et l'éventuelle origine latine de son voile*, dans *Εὐφροσύνη. Ἀφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*. Athènes, 1991, tome 1, p. 197-204.

– *A la mémoire de Charles Delvoye (1917-1991)*, dans *A.H.A.A.*, XIV, 1992, p. 135-138.

Paul HADERMANN

– *Synästhesie: Stand der Forschung und Begriffsbestimmung*, dans U. WEISSTEIN (ed.), *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1992, p. 54-72.

– *Die Musikalisierung der Malerei im 19. Jahrhundert*, dans P. ANDRASCHKE et E. SPAUDE (eds), *Welttheater. Die Künste im 19. Jahrhundert*, Freiburg, Rombach, 1992, p. 153-173.

Malou HAINE

– Direction scientifique de *Les instruments de musique à Bruxelles et en Wallonie: inventaire descriptif*, Liège, P. Mardaga, 1992, 528 p.

– Traduction (avec Ph. HAINE) de Ralph P. LOCKE, *Les saint-simoniens et la musique*, Liège, P. Mardaga, 1992, 496 p.

– Traduction (avec Ph. HAINE) de Bruce Brooks PFEIFFER, *Frank Lloyd Wright: 76 projets non réalisés. Trésors de Taliesin*, Liège, P. Mardaga, 1992, 168 p.

– *Charles-Simon Favart à la tête du Théâtre des armées du Maréchal de Saxe à Bruxelles (janvier 1746-décembre 1748)*, dans Ph. VENDRIX (éd.), *André-Modeste Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, P. Mardaga, 1992, p. 269-320.

– (avec M. A. WOUTERS), *Inventaire du magasin de Charles-Simon Favart (9 et 11 décembre 1748 à Bruxelles)*, dans Ph. VENDRIX (éd.), *André-Modeste Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, P. Mardaga, 1992, p. 321-335.

Dunja HERSAK

– *The Kifwebe Masking Phenomenon*, dans F. HERREMAN (éd.), *The Face of the Spirits: Masks from the Zaïre Basin*, Anvers, Musée d'Ethnographie, 1993.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

– *Tournai: deux fresques médiévales oubliées. Une Entrée du Christ à Jérusalem (XIV^e siècle) et un fragment d'Annonciation de Robert Campin*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LXI, 1992, p. 230-234.

– Diverses contributions, dans *Sirènes m'étaient contées, Catalogue d'exposition*, Bruxelles, Galerie de la CGER, 1992, p. 20-63 (aussi en néerlandais, dans *Van Sirenen en Meerminnen*).

Didier MARTENS

– *Une esthétique de la transgression: le vase grec, de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1992, 391 p. (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, Collection in -8°, 3^e série, tome II).

– *À propos d'un triptyque du Maître de la Légende de sainte Godelieve à Abbeville: grands et petits maîtres dans la peinture flamande du XV^e siècle*, dans *Revue du Louvre. La Revue des musées de France*, XLII, n° 3, 1992, p. 28-40.

– *Le triptyque de Bientina: motifs et sources*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, VI^e période, n° 120, 1992, p. 149-164.

– 6 notices dans *Lexikon iconographicum mythologiae classicae*, VI, Munich-Zurich, p. 44-45, 71-72, 83-84, 85, 205, 716-719.

Victor-G. MARTINY

– *Bruxelles. Architecture civile et militaire avant 1900*, Bruxelles, J.M. Collet, 1992, 100 p. (réimpr.).

– *Georges Dobbels, 1910-1988*, dans *Feuillets du Grand Orient de Belgique*, n° 163, 1992, p. 12-14.

– *Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique – I.S.A.V.H., Une Ecole d'architecture, des tendances. 150 biographies d'architectes* (en collaboration avec G. DE HENS), Bruxelles, 1992, 380 p.

- *Le néo-classicisme et l'enseignement de l'architecture*, dans *Journée du patrimoine. Région de Bruxelles-Capitale*, 13.09.1992, p. 38-41.
- *Neoclassicisme in de Academie*, dans *Open monumentendag. Hoofdstedelijk Gewest*, 13.09.1992, p. 38-41.
- Préface de J. VICTOIR et J. VANDERPERREN, *Henri Beyaert. Du classicisme à l'art nouveau*, Gand, Ed. de la Dyle, 1992, p. 10-11.
- *L'Académie royale d'archéologie de Belgique trois fois jubilaire*, dans *R.B.A.H.A.*, LXI, 1992, p. 11-73.
- *Evolution de la notion de protection des monuments historiques*, dans *La conservation et la restauration des monuments historiques*, Bruxelles, P.U.B., 1993, p. 5-21.
- *Les Journées du patrimoine architectural*, dans *La conservation et la restauration des monuments historiques*, Bruxelles, P.U.B., 1993, p. 187.

Georges MAYER

- Coordination générale du catalogue de l'*Exposition d'œuvres d'art belge contemporain*, Bruxelles, CCB, 1989, p. 15-70.
- *Le chat dans l'imaginaire du XIX^e siècle: De Nerval à Rodin*, dans L. DELVAUX et E. WARMENBOL (eds), *Les divins chats d'Égypte: un air subtil, un dangereux parfum*, Leuven, Editions Peeters, 1991, p. 11-16.
- Préface de *L'hommage à Victor Rousseau et l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles*, et *Catalogue des Exposants de l'Académie de Bruxelles*, Bruxelles, 1992, p. 35-47.
- *Roger Somville*, numéro spécial *Roman Pays*, 1992, 8 p.
- *Géo De Vlaminck et la formation artistique de Nicolas de Staël à Bruxelles: une collaboration, une amitié*, dans *Géo De Vlaminck 1897-1980*, catalogue de l'exposition, Bruxelles, 1992, p. 19-26.

Domnica NASTA

- *Meaning in Film: Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*, Berne, Peter Lang, 1991.
- *L'Humain et l'Étrange dans l'œuvre de Tarkovski*, dans *Nouveau Fantastique et Mythologies Modernes, Actes du huitième colloque du Cerli*, Bruxelles, Recto-Verso, 1987, p. 67-86.
- *Broken Situations: Dual Universes in Two Recent Films*, dans *Les Cahiers du Scénario*, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie, n° 4-5, 1989, p. 119-127.
- *Mara Pigeon: Voyages au bout de l'être*, dans *Cartes sur câbles*, Bruxelles, 1988-1989, p. 40-41.
- *Film's Distant Relative: a Theoretical Re-appraisal of Music in Film*, dans *Degrés*, n° 65, 1991, p. e1-e18.
- *ELICIT, Per imparare a scrivere sceneggiature*, dans *Cinema Nuovo*, mai-juin 1991, p. 37-39.
- Préface de *Cinéma et Littérature Hier et Aujourd'hui en Europe*, Actes du colloque, Bruxelles, V.U.B. Press, février 1992.
- *À la recherche de l'identité perdue: deux films français des années 80 («Diva» et «La Discrète»)*, dans *Actes du Colloque sur la Francophonie*, Bruxelles, Revue de l'Institut de Sociologie, novembre 1992.

Nathalie NYST

- *Les statues en plâtre de saint Hubert produites par la Maison Gérard*; (avec Hélène LEJEUNE) *Félicien Rops et saint Hubert*; (avec Anne RAMAEKERS) *Le petit patrimoine*

namurois dédié à saint Hubert et Confréries, pèlerinages, processions et fêtes dédiés à saint Hubert dans le Namurois, dans A. DIERKENS et J.-M. DUVOSQUEL (eds), *Le culte de saint Hubert en Namurois* (Saint-Hubert en Ardenne, Art – Histoire – Folklore, III), Bruxelles – Saint-Hubert, 1992, p. 117-121, 109-111, 55-73 et 75-87.

Judith OGONOVSKY-STEFFENS

– 49 notices bibliographiques dans *La Jeune Peinture Belge 1945-1948*, Catalogue de l'exposition, Bruxelles, CCB, 1992.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

– *Los primitivos flamencos en la Colección de la Capilla Real de Grenada*, dans *Cuadernos. Un proyecto para la Capilla Real de Grenada*, (I.A.P.H.), Grenade, 1992, p. 19-34.

– Edition et avant-propos du catalogue *Retables en terre cuite des Pays-Bas aux XV^e-XVI^e siècles*, Bruxelles, 1992, 112 p.

– *Apport à l'étude du Retable de la Multiplication des pains de Melbourne. Le volet des Noces de Cana*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'Université Libre de Bruxelles)*, XIV, 1992, p. 7-25.

– *L'Histoire de la restauration en Belgique et l'exemple du nettoyage des peintures*, dans *Histoire de la restauration en Europe, Actes du Congrès international « Histoire de la Restauration »*, Bâle, 1991, Worms, 1993, II, p. 11-30.

Paul PHILIPPOT

– *La conservazione degli affreschi di Ninfa*, dans *Ninfa, una città, un giardino, Atti del colloquio della Fondazione Camillo Caetani (Roma Sermoneta Ninfa, 7-9 ottobre 1988)*, a cura di Luigi FIORANI, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1990, p. 281-284.

– *Crispin van den Broeck aux Musées Royaux des Beaux-Arts*, dans *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1989, n° 1-3, [1991], p. 251-256.

– *Problèmes théoriques et éthiques de la dépose*, dans *La dépose des peintures murales. Actes du 4^e Séminaire International d'Art Mural*, Cahier n° 1, 1992, p. 101-105.

Yves ROBERT

– *Authenticité et restauration du patrimoine en Belgique*, dans *Bulletin d'information de l'Institut d'Urbanisme et d'Aménagement du Territoire de l'Université Libre de Bruxelles*, n° 2, 1992, p. 5-11.

– *La convention du Patrimoine: un consensus nominaliste ?*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, n° 47, 1992, p. 14-17.

Herman SABBE

– *Artaud en de Muziek*, dans *Aspecten van Antonin Artaud*, Gand, Documenta, X, n° 1, 1992.

– *Karlheinz Stockhausen: Muziek als symbolische Inrichting van Tijd*, Amsterdam, Livre-programme du Festival de Hollande, 1992.

Roland TEFNIN

– *Les yeux et les oreilles du Roi*, dans M. BROZE et Ph. TALON (eds), *L'atelier de l'orfèvre. Mélanges offerts à Ph. Derchain*, Leuven, Editions Peeters, 1992, p. 147-156.

– *Eléments pour une sémiologie de l'image égyptienne*, dans *Chronique d'Egypte*, LXVI, n° 131-132, 1991, p. 60-88.

Eric VAN ESSCHE-MERCHEZ

- *Quelques réflexions sur l'espace et le récit à Médi-net Habou*, dans *Annales d'His-toire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XI, 1989, 7-24.
- *Les félins à la guerre et Le chat dans les fables et les contes: la guerre entre chats et souris, le monde retourné*, dans L. DELVAUX et E. WARMENBOL (eds), *Les divins chats d'Égypte: un air subtil, un dangereux parfum*, Leuven, Editions Peeters, 1991, p. 31-48 et 69-83.
- *Le discours du texte: un extrait de la Grande Inscription de l'An 8 de Ramsès III à Médi-net Habou*, dans M. BROZE et Ph. TALON (eds), *L'atelier de l'orfèvre. Mélan-ges offerts à Ph. Derchain*, Leuven, Editions Peeters, 1992, p. 169-181.

Henri VANHULST

- 19 notices biographiques et explicatives dans S. SADIE (éd.), *The New Grove Dic-tionary of Opera*, Londres, Macmillan, 1992, 4 volumes.
- *Thomas Harding, Joannes Bogardus et «An answe-re to maister Iuelles chalenge»: le contrat de 1563*, dans *Quaerendo*, XXII, 1992, p. 20-27.
- *La diffusion de la musique de Mozart à Bruxelles d'après le dernier Catalogue de Weissenbruch (1813)*, dans *Etudes sur le XVIII^e siècle*, XIX, 1992, p. 83-122.

Didier VIVIERS

- *Recherches sur les ateliers de sculpture et la Cité d'Athènes à l'époque archaïque. Endoios, Philergos, Aristoklès*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1992, 263 p.

Thierry VAN COMPERNOLLE

- *Quelques réflexions, dans Epeios et Philoctète en Italie : données archéologiques et tradition littéraire. Colloque du Centre de Recherches archéologiques de l'Université de Lille III, 23-24 novembre 1987 (= Cahiers du Centre Jean Bérard, XVI)*, Naples, 1991, p. 147-149.
- *L'influence de la politique des Deinoménides et des Emménides sur l'architecture et l'urbanisme sicéliotes*, Leuven, Editions Peeters, 1992, V-94 p. (*Académie royale de Belgique, Classe des Lettres, Fonds René Draguet*, IX).
- *Scavi archeologici dell'Università di Bruxelles a Soletto: relazione preliminare sulla prima campagna (1991)*, dans *Comune di Soletto – Università Libera di Bruxelles: Campagna di scavi archeologici 1991*, Galatina, Editrice Salentina, 1992, 30 p.
- *Soletto (Lecce), I. Via N. Machiavelli; 2. Fondo Fontanella*, dans *Taras. Rivista di Archeologia*, XII, Tarente, 1992, p. 291-293.
- Deux interventions dans *Marseille grecque et la Gaule. Actes des Colloques de Mar-seille (18-23 novembre 1990)*, Lattes, A.D.A.M. éditions, 1992, p.461-463 et 466.

Eugène WARMENBOL

- *Le dépôt des haches à ailerons de Maaseik (Limburg). Les débuts du Bronze final en Belgique et dans le Sud des Pays-Bas*, dans *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz*, XXXVI, 1989 (1992), p. 277-299.
- (en collaboration avec M. BUELENS et T. POT), *A Palaeo-odontological Approach to the Bronze Age Cave-burials from Sinsin – Trou del Leuve (Namur, Belgium)*, dans *Anthropologie et Préhistoire*, n° 102, 1991, p. 61-75.
- (en collaboration avec H. WOUTERS), *EDXRF – spectrometrie als hulpmiddel bij archeologisch onderzoek. Een bronzen bijl uit Antwerpen en haar moderne afgietsels*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem – en Grotonderzoek*, 1991, n°3, p. 19-36.

– Edouard Bernays (1874-1940). *Un avocat de l'archéologie, Le matériel de l'Âge du Bronze: le seau de la drague et le casque du héros* et (en collaboration avec Y. CABUY), *La vaisselle de Madame de Gottal: le Moyen-Âge dans une autre collection Bernays* dans E. WARMENBOL, Y. CABUY, V. HURT et N. CAUWE, *La collection Edouard Bernays. Néolithique et âge du Bronze, époques gallo-romaine et médiévale*, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1992 (= *Monographie d'archéologie nationale*, n° 6), p. 12-18, 67-122 et 147-154.

– *L'utilisation de l'or à l'Age du Bronze final (Belgique, Nord de la France)*, dans *Actes du LI^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique*, Liège, 1992, p. 45-46.

– *Cinq + cinq nouveaux témoins de Sinsin. À propos de dix bronzes du Bronze final trouvés au Trou del Leuve à Sinsin (Nr.)*, dans *Archéo-Situla*, n° 13-16, 1992, p. 5-15.

– *Avec des obélisques pour uniques montagnes*, dans M. BROZE et Ph. TALON (eds), *L'atelier de l'orfèvre. Mélanges offerts à Ph. Derchain*, Leuven, Editions Peeters, 1992, p. 183-200.

– *Graven van maçons en maçonnieke graven op het Antwerpse Schoonselhof*, dans *Epitaf. Vereniging voor funeraire archeologie*, V, 1992 (n° 17), p. 2-4.

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.

Christine BALLMAN

– Liège, Quatrième Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique, LI^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique, 20-23 août 1992; communication: «*Susanne un jour*», 40 ans de mise en tablatore.

Jean BLANKOFF

– Directeur d'études d'un séminaire *Novgorod et son environnement au Moyen Âge*, à la IV^e section de l'École Pratique des Hautes Études, Paris, novembre-décembre 1992.

– Participation en juillet 1992 aux chantiers de fouilles de Novgorod (Russie).

– Bruxelles, ULB, Journée des Slavisants, mai 1992; communication: *Staraja Ladoga, Russie*.

Annick BORN

– Louvain-La-Neuve, UCL, 12-14 septembre 1992, Colloque IX pour l'étude du dessin sous-jacent et pratiques d'atelier; communication: *Apport à l'étude du dessin sous-jacent et pratiques d'atelier du Maître de 1518*.

– Liège, Quatrième Congrès de l'Association des Cercles Francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique. LI^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique, 20-23 août 1992; communication: *Essai d'attribution d'une peinture de Vierge à l'Enfant avec deux anges conservée à la Chapelle royale de Grenade*.

– Expositions (coordination): *L'œuvre d'art publi-citée* (en collaboration avec V. HEYMANS), février 1992; *Retables en terre cuite des Pays Bas aux XV^e-XVI^e siècles* (en collaboration avec C. PÉRIER-d'ETEREN), novembre 1992 (Bruxelles, ULB, Centre de Recherches et d'études technologiques des arts plastiques).

Laurent BUSINE

– Expositions (organisation): *Les Danses tracées – Les Ecritures de la Danse*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1^{er} mars – 26 avril 1992; *Edward Burne-Jones, 1833-1898. Dessins du Fitzwilliam Museum de Cambridge*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 5 septembre – 15 octobre 1992; *Un peu d'Histoire(s)*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 22 octobre – 19 novembre 1992.

– Président de la Commission Consultative des Arts plastiques de la Communauté Française de Belgique depuis août 1992.

Nicole CRIFÓ-DACOS

– Malines, Société archéologique, juin 1992, Congrès International sur *Michiel Coxie*; communications: *Michiel Coxie dans l'atelier de Bernard van Orley et Michiel Coxie et les peintres romanistes*.

René DALEMANS

– Présidence de l'ACBF (Association des Conférenciers de Belgique francophone).

Pierre de MARET

– Bruxelles, XI^e Congrès International de Numismatique, 8-13 septembre 1991; invité comme «discussant» pour la session *Monnaies non conventionnelles*.

– Los Angeles, UCLA, Society of Africanist-Archaeologists 11th Biennial Conference, 26-29 mars 1992; présidence d'une séance et communication: *Preliminary Results of New Excavations in Shum Laka Rock Shelter, N.W. Cameroon*.

– Washington DC, The World Bank, International Conference on Culture and Development in Africa, 2-3 avril 1992; présentation d'une étude sur le thème: *Archaeological Research, Site Protection and Employment Generation: Central African Perspectives*.

– Rouen, Colloque sur les premiers cycles de lettres et sciences humaines dans la Francophonie, 10-11 septembre 1992; exposé introductif au colloque: *La situation en Belgique ou le perpétuel et infernal retour du 1^{er} cycle*.

– Rome, Congresso di Preistoria Africana e Studi Correlati – Seminario Organizzativo, 18-19 septembre 1992, à l'invitation du Ministère italien de la Culture.

– Berlin, 45th International Conference on Educational Exchange, 3-5 novembre 1992; communication: *What Kind of Exchanges with what Kind of African Universities?*

– Gand, Groupe de contact FNRS Paléozoologie du Quaternaire, 3 décembre 1992; communication (en collaboration avec R. ORBAN et S. FENAUX): *Les restes humains du site de Shum Laka (Cameroun, LSA, Age du fer). Étude préliminaire*.

– Elu «member at large» du Board of Directors of the Society of Africanist Archaeologists, University of California, Los Angeles, mars 1992.

– Elu membre du Comité exécutif du Forum for African Archaeology and Cultural Heritage, Rome, septembre 1992.

– Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, membre associé de la Classe des sciences morales et politiques (Arrêté ministériel du 23.12.1987), membre titulaire depuis 1992.

Alain DIERKENS

– Bad Homburg, Colloque *Karl Martell in seiner Zeit*, 26-29 février 1992; communication: *Propos sur le monachisme et la vie monastique entre Loire et Rhin dans la première moitié du VIII^e s.*

– Rouen, Musées Départementaux de Seine-Maritime, 16 mars 1992; conférence: *La tome de Charlemagne à Aix-la-Chapelle: mythes et réalités*.

- Monceau-sur-Sambre, colloque *Sorciers sur Sambre*, 28-29 mars 1992; communication: *Sorcellerie et haut Moyen Âge*.
- Université de Lille III, Centre d'Histoire du Haut Moyen Age, 7 mai 1992; leçon de séminaire: *Réflexions sur la politique religieuse du maire du palais Carloman (741-747)*.
- Université Libre de Bruxelles et Abbaye de Maredsous, colloque *Le monachisme à Byzance et en Occident, du VIII^e au X^e siècle. Aspects internes et relations avec la société*, 14-16 mai 1992; conclusions.
- Centre Universitaire de Luxembourg, colloque *Productions et échanges artistiques en Lotharingie Médiévale*, 30-31 octobre 1992; conclusions.
- Organisation: (avec J.-M. SANSTERRE) du colloque *Le monachisme à Byzance et en Occident du VIII^e au X^e siècle. Aspects internes et relations avec la société* (ULB et Abbaye de Maredsous, 14-16 mai 1992); du colloque *Le libéralisme religieux* (ULB, Institut d'Etude des Religions et de la Laïcité, 21-22 mai 1992); (avec J.-M. DUVOSQUEL et N. NYST) de l'exposition *Le culte de saint Hubert en Namurois* (Saint-Hubert, Centre P.-J. Redouté, 5 juillet-27 septembre 1992 et Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 16 octobre-29 novembre 1992).
- Membre du jury de recrutement du Service des Fouilles de la Région Wallonne (1992).
- Secrétaire du jury du Prix des Alumni, 1987-1992 (Fondation Universitaire), Groupe Histoire-Histoire de l'Art-Archéologie.
- Membre des réunions préparatoires du projet quinquennal de l'European Science Foundation (Strasbourg), *The Transformation of the Roman World, 4th-9th Century* (Rome, British School, 18-20 avril 1991; Vienne, Institut für Österreichische Geschichtsforschung, 25-27 mai 1992); après approbation officielle du projet (1993-1998), nomination comme responsable (avec P. Périn, Rouen) du thème 4 (*The Transformation of Beliefs and Culture*) et organisation de la réunion préparatoire de ce thème (U.L.B., 20 janvier 1993).
- Directeur (section Histoire) de la *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, depuis 1992.
- Membre du Conseil d'Administration du CLUDEM (Centre Luxembourgeois de Documentation et d'Etudes Médiévales; Centre Universitaire, Luxembourg), depuis 1992.
- Membre du Centre national de Recherches d'Histoire Religieuse, depuis 1992.
- Membre du Conseil d'Administration de l'A.F.A.M. (Association Française d'Archéologie Mérovingienne), depuis 1993.
- Membre fondateur et membre du Conseil d'Administration du Ce.Be.L.H.U. (Centre Belgo-Luxembourgeois d'Histoire Urbaine), depuis 1993.

Jean DIERKENS

- Université de Lyon, Congrès International du Centre d'Etudes des Nouvelles Religions (CESNUR), 4-8 avril 1992; communication : *Etats de conscience et transes médiumniques*.
- Braine-l'Alleud, Journée organisée par la Clinique de Braine-l'Alleud, 9 mai 1992, présidence et communication sur les *Informations à donner aux futurs parents dans le cadre d'une consultation prénatale*.
- Charleroi, Faculté Ouverte pour l'étude des religions (FOREL), 18 juin 1992; conférence: *Les apparitions de la Déesse-Mère*.
- Namur, Congrès International de Cybernétique, 24-30 août 1992; communication: *La triple structure du rêve*.
- Torbay, Congrès International de la Spiritualist Federation, 12-20 septembre 1992; communication: *States of Consciousness of mediums and specific information*.
- Reus, Journées Internationales organisées par l'Université de Barcelone, 15-18 octobre 1992; communication: *Les apparitions de la Vierge et des Déeses Mères*.

Michel DRAGUET

- Clermont-Ferrand, Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Colloque consacré à Mozart, 11-13 décembre 1991; communication: *Du génie au démon: le «Mozart et Salieri» de Pouchkine revisité par Vroubel.*
- Paris, Centre Wallonie-Bruxelles, Journée Félicien Rops, 8 février 1992; communication: *Rops et les Sataniques: l'ambition du Sublime.*
- Liège, 4^e Congrès de l' Association des Cercles Francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique, août 1992; communication : *Fernand Khnopff et la philosophie du portrait.*
- Direction de la journée *Félicien Rops* au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris le 15 février 1992.
- Commissaire de l'exposition *Rops et la modernité*, Bruxelles, Musée d'Ixelles, 24 avril-26 mai 1991; Paris, Centre Wallonie-Bruxelles, 16 octobre 1991-27 février 1992; Bellizona, Villa des Cèdres, 5 septembre – 15 février 1992.
- Bruxelles, Palais des Académies, colloque *L'artiste et les formes du pouvoir* organisé par la Fondation Ochs-Lefèvre, 30 octobre 1992; communication : *L'artiste, le patrimoine et «L'État Culturel».*

Cécile EVERS

- Participation en février 1992 au chantier de fouilles du Centre Belge de Recherches Archéologiques en Italie à Ortona (Fo); mission d'étude du matériel sculpté au Musée de Foggia.
- Participation en juillet 1992 au chantier de fouilles de l'École Française d'Athènes à Thasos.

Jacqueline GUISET

- Liège, Quatrième Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique (section muséologie), août 1992; communication: *L'agrégation en Histoire de l'Art à l'U.L.B.*
- Membre ICOM (depuis 1987) et membre de la Commission CECA (Education et Action Culturelle) de l'ICOM depuis 1991.
- Membre de l'ACBF (Association des Conférenciers de Belgique francophone) depuis 1991.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

- Bruxelles – Maredsous, 14-16 mai 1992; présidence d'une séance au Colloque *Le monachisme à Byzance et en Occident du VIII^e au X^e siècle.*
- Salonique, Society for Macedonian Studies, Symposium Byzantine Macedonia, 29-31 octobre 1992; communication: *Influence de miniatures constantinopolitaines sur les peintures murales des Saints-Anargyres de Castoria et de Saint-Georges de Kurbinovo.*
- Membre du Conseil d'Administration de l'Institut Supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles, depuis 1991.
- Membre du Conseil d'Administration de la revue *Byzantion*, depuis 1992.

Paul HADERMANN

- Université de Gand, 9 mars 1992, préparation du Colloque *Wereldbeeld en Vormen-taal. Fragment en Fragmentatie in Literatuur, Plastische Kunsten en Muziek*, comme membre du groupe interuniversitaire *Literatuur – Wereldbeeld – Ideopoëma.*

- Université d'Anvers, 21-23 mai 1992, présidence de séance au Congrès International sur *Le Tournant du Siècle*.
- Bruxelles, Fondation Universitaire, 23-24 juin 1992, organisation comme président de la Société belge de Littérature générale et comparée – du Colloque International sur *Les Problèmes méthodologiques relatifs à une histoire comparée des littératures*.

Malou HAINE

- Professeur invité à l'École Normale Supérieure à Paris (D.E.A. en musicologie) en 1990-1991.

Dunja HERSAK

- Bruxelles, Fondation Universitaire, 1992, organisation du Colloque International sur *Les objets magiques en Afrique Centrale*; communication: *Songye Community Figures: Power, Process and Statement*.

Vincent HEYMANS

- Participation en 1989, 1990, 1991 et 1992 au chantier de fouilles de Bibracte pour la Base archéologique du Mont Beuvray.

Thierry LENAIN

- Bruxelles, ULB, 17 mars 1990, *Le vrai et le faux*, travaux du Groupe Interdisciplinaire en Sciences Humaines; communication: *Du faux considéré comme l'un des Beaux-Arts*.
- Liège, ULg, Colloque International *L'histoire de la connaissance du comportement animal*, 11-14 mars 1992; communication: *La peinture des singes. Au croisement entre l'histoire des sciences zoologiques et l'histoire de l'art*.
- Bruxelles, VUB, Journée d'études *Les arts et l'imaginaire* du Centre de Recherches Esthétiques, imaginaire et création, 28 mars 1992; communication: *L'imaginal*.
- Liège, 4^e Congrès de l'Association des Cercles Francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique, 21 août 1992; communication: *La vision sculpturale de Roland Monteyne*.
- Poitiers, Université, XXIV^e Congrès International des Sociétés de Philosophie de Langue Française, 29 août 1992; communication: *La mort de l'art selon Jean Baudrillard*.
- Chargé de cours invité à l'Université de Fribourg (Suisse), chaire d'histoire de l'art des Temps Modernes et de l'Époque Contemporaine. Cours: *L'histoire du faux en art*; séminaire: *Le Post-modernisme et ses avant-courriers dans l'art du XX^e siècle*. Semestre d'hiver 1992-1993.

Victor-G. MARTINY

- Bruxelles, Hôtel de Ville, *150^e anniversaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, 16 octobre 1992; communication sur l'histoire de l'Académie.
- Bruxelles, Palais des Académies, *L'artiste et les diverses formes de pouvoir dans la société d'aujourd'hui*, 30-31 octobre 1992; interventions.
- Anvers, Conseil de l'Europe, *La protection des monuments et leur patrimoine artistique contre les délits et les dommages volontaires*, 3-6 novembre 1992; interventions.
- Bruxelles, Région de Bruxelles-Capitale et Institut de Sociologie, colloque *Archéologie et projets urbains*, 8-10 décembre 1992; présidence.
- Direction du stage de restauration des Jeunesses du patrimoine architectural à la ferme-château de Treignes, 15-27 août 1992.

- Président du jury des Régles d'or d'urbanisme 1991-1993,
- Membre du jury du Prix Louis Schmidt 1992.
- Membre des comités d'accompagnement pour un projet d'ordonnance sur les fouilles archéologiques (Région de Bruxelles-Capitale), pour le *Bombardement de Bruxelles et la reconstruction qui s'ensuivit* (Région de Bruxelles-Capitale), pour *Les statues en voirie régionale* (Région de Bruxelles-Capitale).
- Président d'honneur du Comité Belge d'Europan.
- Membre du Conseil d'Administration de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique.

Georges MAYER

- Membre du Jury d'Etat pour l'admission dans l'Enseignement Supérieur en Arts Plastiques.
- Membre depuis 1989 de la *Societas Belgica Historiae Medicinae* et de la *Société d'Histoire des Hôpitaux et de la Santé Publique*.
- Coordonnateur du Jury de sélection des artistes pour l'*Exposition d'Art belge contemporain* organisée pour le 50^e anniversaire de l'Institut Jules Bordet, et commissaire de cette exposition, Bruxelles, 1989.
- Bruxelles, Institut des Hautes Etudes de Belgique, Section d'Histoire des Sciences et de la Pensée scientifique, février 1992; participation et communication au *Cycle d'Histoire de la Médecine*.
- Membre fondateur et membre du Comité de Rédaction de la revue d'esthétique *La Part de l'Œil*.
- Délégué par la Direction de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles pour la coordination de l'exposition rétrospective du sculpteur *Victor Rousseau*, Abbaye Saint-Denis, Forest, septembre 1992.
- Collaboration scientifique à la *Rétrospective Geo De Vlaminck*, Bruxelles, septembre-octobre 1992.
- Coordonnateur de l'exposition *Roger Somville*, Waux-Hall, Nivelles, décembre 1992.
- Membre des Jurys du Prix et Fondations de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, du Prix de sculpture du Ministre, du Gouverneur du Brabant, du Collège à Forest, 1992.

Domnica NASTA

- Traductions de scénarii et sous-titrage anglais et espagnol pour différents films belges et étrangers (*Benvenuta* et *Babel Opéra* d'André Delvaux; *Du verbe aimer* et *La moitié de l'amour* de Mary Jimenez; *La planète noire* de G. Frydman; *Allo Police* de Manu Bonmariage; *Kurdistan* de M. Hoogsteijns; *Berlin Murmures* de St. Lejeune).

Nathalie NYST

- Participation au chantier de fouilles archéologiques de Shum Laka I (Nord-Ouest, Cameroun) et (en collaboration avec Emmanuel DE CRITS) de Banock (Ouest, Cameroun), en février 1992, pour la Section Préhistoire du Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren, l'Université de Yaoundé et l'Université Libre de Bruxelles, sous la direction de Pierre de Maret.
- Organisation (avec A. DIERKENS et J.-M. DUVOSQUEL) de l'exposition *Le culte de saint Hubert en Namurois* (Saint-Hubert, Centre P.-J.Redouté, 5 juillet au 27 septembre 1992; Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 16 octobre au 29 novembre 1992).

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- Liège, 4^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique, août 1992; conférence: *Les peintures de la Capilla Real de Grenade, Vierge et Enfant trônant avec quatre anges*.
- Québec, Comité de Conservation de l'ICOM, septembre 1992; conférence introductive et modérateur du débat *Restauration ou destruction*.
- Participation au Bureau du Comité international de la Conservation (ICOM/CC) à Amsterdam du 11 au 14 février 1992 et à Québec du 18 au 20 septembre 1992.
- Cours sur *La technique picturale flamande des XV^e et XVI^e siècles*, Maastricht, Stichting Restauratie Atelier Limburg, mars 1992.
- Séminaire sur *La personnalité artistique et la production picturale de Th. Bouts et H. Memling*, à l'Université de Grenade en juin 1992.

Yves ROBERT

- Participation au chantier de fouilles archéologiques de Tell Beydar (Syrie) pour le Centre européen de recherches sur la Haute Mésopotamie, septembre 1992.
- Louvain-La-Neuve, Groupe de contact FNRS «Dances-Université», Colloque *Les philosophies de la danse: à l'écoute des chorégraphes*, 5 décembre 1992; communication: *Akarova; le geste comme signe de la matière sonore*.
- Cours dispensé à l'Institut Supérieur d'Architecture de la Communauté Française La Cambre: *Archéologie et conservation – restauration de patrimoine*.

Roland TEFNIN

- Président-fondateur du Centre pour l'Etude et la Sauvegarde de la peinture égyptienne ancienne, ULB.
- Membre de la mission archéologique française à Tanis (Egypte), automne 1992.

Thierry VAN COMPERNOLLE

- Organisation du chantier de fouilles archéologiques de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'ULB à Soletto (Italie).

Henri VANHULST

- Madrid, XV^e Congrès de la Société Internationale de Musicologie, avril 1992; communication: *Plantin et le commerce international des éditions de musique polyphonique (1566-1578)*.
- Liège, 4^e Congrès de l'Association des Cercles Francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique – 51^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire, 20-23 août 1992; communication: *Plantin et les débuts du commerce international des éditions de musique polyphonique (avant 1566)*.
- Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, Colloque international *Musiques en mouvement*, 1-4 octobre 1992; communication: *Aspects de la musique baroque*.
- (avec I. BOSSUYT et B. HUYS), promoteur du *Catalogue descriptif des manuscrits de musique (circa 1600 – circa 1850) conservés en Belgique*, projet de recherche financé par le SPSS «Centres de Services et Réseaux de Recherche» (1992-1996).

Didier VIVIERS

- Rethymno, VII^e Congrès international d'Études crétoises, août 1991; communication: *Hérodote et la neutralité crétoise en 480 a.d.: la trace d'un débat athénien?*
- Participation au chantier de fouilles archéologiques d'Apamée en 1989, 1991, 1992;

Char des Rhodiens (Delphes) en avril-mai 1992; théâtre grec et romain de Thasos (juin-juillet 1992).

Eugène WARMENBOL

– Han-sur-Lesse, «Les Masures», Organisation et coordination de la Rencontre Annuelle (Annual Conference) du Bronze Age Studies Group (Newcastle/Londres), 27 avril – 1er mai 1992.

– Bruxelles, ULB, Membre du comité organisateur du colloque *La notion de pouvoir et ses modes d'expression dans les sociétés anciennes*, organisé par ARGO, Centre d'études comparées des civilisations anciennes, 13 et 14 novembre 1992.

– Genève, Département d'Anthropologie et d'Écologie de l'Université, Séminaire *Le Bronze final en Belgique, ou la dynamique des périphéries*, 19 mai 1992 (sur l'invitation d'E. Huysecom et J.-L. Voruz).

– Liège, 4^e Congrès de l'Association des Cercles Francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique, LI^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique, 20-23 août 1992; communication: *L'utilisation de l'or à l'Âge du Bronze final (Belgique, Nord de la France)*.

IV. QUESTIONS D'ACTUALITÉ D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

Au cours de l'année académique 1991-1992, douze 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. 12.11.91 : Benoît de TAPOL, *La restauration préventive*.
2. 4.12.91 : CEREP (Nadine LEMAÎTRE, Georges WALCKIERS), *Les entreprises recrutent-elles des diplômés de lettres ?*
3. 11.12.91 : Michèle LOZE, ASBL *Gestion du Patrimoine artistique*.
4. 20.12.91 : André NAYER et Suzanne CAPIAU, *Le statut de l'artiste*.
5. 21.2.92 : Selim SASSON, *Expérience personnelle*.
6. 28.2.92 : Nancy GRAULICH (Le Journal des Collectionneurs) et Antonio NARDONE (De Facto), *Anciens étudiants dans la vie active*.
7. 13.3.92 : Jacqueline GUISET (ULB), *L'importance de l'agrégation (visites guidées,...)*.
8. 20.3.92 : Sergio PURIN (M.R.A.H.), *Administration de la section Amérique aux M.R.A.H.*
9. 27.3.92 : Françoise MOYSON, Service des Fouilles de la Région Wallonne : *expérience*.
10. 3.4.92 : Christine GYSELINGS, *Musique à la télévision*.
11. 10.4.92 : Françoise VANDERVOORST, *Edition du disque*.
12. 15.5.92 : Annie GRENEZ, *Cercle d'Education Populaire, Service Educatif des M.R.B.A.*

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 1991-1992. Conjointement à l'organisation de cette exposition, intitulée *Le culte de saint Hubert en Namurois*, les étudiants ont également contribué à la rédaction d'un livre-catalogue, qui constitue le tome III de la Collection *Saint-Hubert en Ardenne. Art – Histoire – Folklore*.

L'exposition d'été à Saint-Hubert devant être consacrée alternativement (un an sur deux) à la famille Redouté et/ou la Ville de Saint-Hubert d'une part et à saint Hubert et son culte d'autre part, il était logique que le sujet de cette année porte sur le patron des chasseurs. Cette manifestation reprenait donc les grandes lignes de la première exposition qui fut consacrée au grand saint des Ardennes à Liège durant l'été 1990 (*Le culte de saint Hubert au Pays de Liège*).

Étaient rassemblées au Centre culturel Redouté des œuvres « conventionnelles » (statues de bois, de pierre ou de plâtre, polychromées ou non; reliquaires en bois ou en métal,...) et des productions typiquement namuroises, comme les terres à pipe et les porcelaines d'Andenne, les statues en plâtre de la Maison Gérard (Namur), les presse-papier et autres verreries de Namur et de Chênée, les images pieuses de Maredret,... Un volet important de l'exposition était consacré aux confréries namuroises dédiées au Grand saint Hubert (Confréries d'Andenne, de Dinant, de Ciney,...), dont la vie et les activités étaient illustrées par des registres, des bannières, des photographies de pèlerinages, des reproductions de bornes-potales.

L'exposition présentée à Saint-Hubert du 5 juillet au 28 septembre 1992 a été remontée et amplifiée au Musée des Arts anciens du Namurois à Namur (15 octobre-29 novembre 1992). Deux sections y ont été développées, la première présentant les enseignes, médailles et cornets du XV^e au XX^e siècle, la seconde illustrant les œuvres que l'artiste namurois Félicien Rops consacra au Patron des Ardennes.

Cette exposition a pu se concrétiser grâce à l'obligeance de différents prêteurs, dont diverses Fabriques d'église du Namurois, plusieurs 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 treizième fois, en mars 1993. Il a couronné M^{lle} Natascha LANGERMANN FALSE SWARZBERG pour son mémoire intitulé *Contribution à l'étude du symbolisme en Belgique : l'œuvre de Georges Le Brun (1873-1914)* (voir le résumé, *supra*, p. 141-143).

VII. PRIX LOUIS SCHMIDT

Le 43^e Prix Louis Schmidt (1993: Peinture), décerné conjointement par la Commune d'Etterbeek et l'U.L.B., a été attribué à Vincent Batens; Florimond Dufoor a reçu la mention spéciale Eugène Delattre. Les œuvres primées de ce 43^e Prix ont été exposées à la Salle Allende de l'U.L.B. du 7 au 17 décembre 1992.

VIII. CHRONIQUE DE L'AGRÉGATION EN HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE

Depuis septembre 1991, les structures de l'Agrégation ont changé, suite au départ à la retraite de Madame Flausch. Jacqueline Guisset a repris le mandat d'assistant-chargé d'exercices, ainsi qu'une part des fonctions de déléguée au stage. Madame Evelyne Cramer, déléguée au stage, s'occupe en outre plus spécifiquement de la Vidéoscopie. Messieurs René Dalemans et Georges Mayer renforcent l'équipe des délégués au stage, le premier pour les cours destinés aux adultes dans les Académies du soir, le second à l'Académie royale de Bruxelles.

L'Agrégation s'est, en outre, ouverte à la pratique des visites guidées (collections permanentes des Musées ou expositions temporaires), de façon à refléter les divers débouchés de type enseignement qui s'offrent aux historiens d'art agrégés.

De nouvelles activités permettent d'assurer une meilleure communication entre les Musées et l'Université. Dans le cadre de l'exposition *Le Sport dans la Grèce antique*, une journée de formation a été offerte aux guides du Palais des Beaux-Arts ainsi qu'à nos stagiaires par le Professeur Georges Raepsaet. Une journée de recyclage a été consacrée en novembre 1992 à deux thèmes importants: *La diapositive, outil de l'historien d'art et non substitut de l'œuvre d'art* (avec la participation de Monsieur Alexandre Vanautgaerden) et *Le travail avec des enfants aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* (avec la participation de Madame Brigitte de Patoul, responsable du Service Éducatif des MRBAB).

Dans le but d'assurer une formation plus proche de l'élaboration des œuvres d'art, des stages pratiques ont été organisés dans des ateliers de peinture (2 séances chez Antonio Nardone, peintre et historien de l'art), de sculpture (1 séance à l'Académie des Arts de Woluwé-Saint-Pierre dans l'atelier de Monsieur Lecomte), de gravure (1 séance à l'Académie des Arts de Woluwé Saint-Pierre dans l'atelier de Madame Mayer), de photographie (2 séances à l'Académie des Arts de Woluwé-Saint-Pierre dans l'atelier de Monsieur Ceysens) et de céramique (1 séance dans l'atelier des Musées royaux d'Art et d'Histoire).

IX. COMPTES-RENDUS

1. MARTENS (Didier), *Une esthétique de la transgression. Le vase grec de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1992; un vol. in-8°, 391 p., 160 ill. (*Mémoire de la Classe des Beaux-Arts*, 3^e série, tome II). Prix: 1950 FB.

Consacrer une étude à la peinture des vases grecs, c'est aborder l'un des domaines les plus vénérables de l'Archéologie et de l'Histoire de l'Art. Cette respectabilité, acquise de longue date, s'explique aisément. Par l'abondance du matériel, sa bonne capacité de conservation et le fait qu'il nous soit parvenu «en personne» plutôt qu'à travers le filtre d'une production de copies, le monde des vases grecs offre à la science historique des conditions de fiabilité heuristique particulièrement satisfaisantes; il forme de ce fait un terrain d'exercice idéal pour l'érudition et le *connoisseurship*. On sait, de plus, que les vases peints sont pratiquement les seuls témoignages de l'art pictural de la Grèce antique, alors même que les sources écrites nous parlent d'une importante production de peinture sur support plan, dont il n'est resté que des noms de légende et quelques anecdotes pour faire rêver l'Occident. Ainsi le prestige attaché à une production censée livrer les échos d'une «grande peinture» perdue à jamais s'ajoute-t-il aux avantages mentionnés plus haut. Enfin, autre facteur de respectabilité archéologique, il se trouve qu'hormis quelques scènes bachiques à voiler, l'art du vase grec présente ce quelque chose d'inoffensif que notre culture attribue spontanément à ce qu'on y appelle les «arts décoratifs».

À cette vénérabilité bien installée, le livre de Didier Martens, issu d'une dissertation doctorale, rend hommage tant par l'ampleur du savoir mis en œuvre que par le côté matériel d'une superbe publication très illustrée, due aux bons soins de l'Académie Royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts).

Quant au propos, toutefois, l'auteur secoue son domaine de recherche d'une triple révolution. D'abord, il annonce d'emblée que la peinture sur vase de la Grèce antique participe fondamentalement d'une «esthétique de la transgression». Ensuite, il montre que cette production ne devient intelligible dans sa spécificité et son unité phénoménologique qu'à condition de se départir du modèle de la peinture sur support plan (et plus particulièrement du tableau), dont elle diffère essentiellement. Enfin, Didier Martens soutient que le phénomène de la peinture des vases grecs s'obscurcit à coup sûr si on le traite à partir de l'opposition entre «grand art» et «art décoratif» (que ce soit pour l'attirer d'un côté ou de l'autre).

Pour prendre la mesure de cette perturbation conceptuelle, il faut se souvenir que, dès les aurores de l'archéologie moderne, l'art des vases grecs fut principalement appréhendé sous les espèces de la «*plate peinture*» (comme on disait à la Renaissance), laquelle constitue le domaine privilégié de l'art pictural occidental depuis la fin du Moyen Âge (Reichhold, Haspels). Comme s'il s'agissait de tableaux de chevalet simplement transférés sur un objet sphéroïdal, l'analyse des scènes peintes posait en principe la nécessité de leur «redressement» dans le plan — d'où la pratique commune consistant à détacher les médaillons, à isoler les «scènes» ou à dérouler les frises dans les deux dimensions de la page de livre. Par cette annexion forcée, les archéologues et historiens d'art répétaient selon d'autres voies la capture de la peinture des vases grecs par les peintres néo-classiques. Ainsi s'accordaient-ils avec la tendance profonde de la culture visuelle issue de la Renaissance qui porte à concevoir *a priori* l'image en termes de plan (fenêtre ou écran de projection). Dans le même temps, toutefois, certains auteurs (Pottier, Berch-

mans) étudiaient les vases grecs en des termes opposés, essayant de comprendre les structures peintes comme de simples éléments décoratifs destinés à former un réseau ornemental totalement soumis à l'objet-vase. Et si les deux approches se conjugaient parfois contradictoirement au sein d'un même texte (Dugas), c'est que l'annexion au règne du plan — le vase grec comme « peinture de chevalier » accidentellement sphéroïdale — et la réduction au décoratif — le vase grec comme « art industriel » — constituent deux gestes complémentaires. Tous deux sont dictés par une même dichotomie, puissamment stabilisée dans notre propre horizon culturel, où elle assume le rôle d'un véritable schème transcendantal à travers lequel nous appréhendons, classons et interprétons l'ensemble des choses peintes que nous sommes amenés à rencontrer. Dans un cas, le lien intrinsèque entre la peinture et l'objet-vase était escamoté; dans l'autre, sa reconnaissance ne permettait pas de faire droit à la complexité visuelle inhérente à la peinture des vases grecs, le plus souvent très superfétatoire par rapport à sa soi-disante vocation ornementale, et dont on ne savait dès lors mieux rendre compte qu'en y voyant un « défaut du style décoratif »...

Dans la mesure où cette impasse méthodologique se trouvait nécessitée par les structures profondes de la conscience esthétique héritée des Temps Modernes, nous devons considérer qu'elle correspondit bel et bien à une époque de notre compréhension de l'art antique. Mais en s'attachant à la mise en cause systématique des principes traditionnels, l'esthétique contemporaine a contesté ce paradigme du plan au profit d'une nouvelle conception de l'image comme objet-en-soi. Par incidence dans le champ de l'archéologie classique, une telle mutation devait finalement instaurer la possibilité de dépasser l'impasse. Partant de là, et s'appuyant sur les auteurs qui s'étaient déjà ponctuellement engagés dans cette direction, Didier Martens propose une analyse systématique qui échappe enfin aux distorsions interprétatives induites par la dichotomie entre peinture plane et peinture ornementale.

Cette avancée nouvelle repose sur le concept central de « transgression esthétique ». Celui-ci désigne l'effet visuel par lequel telle ou telle propriété liée au caractère d'objet céramique du vase se trouve contestée par les « décorations » peintes; à l'inverse, on parlera aussi de transgression lorsque le volume du vase provoque un afflux d'informations anormal dans l'image peinte elle-même. Cette négation (bien sûr toujours partielle et momentanée) de l'identité objectale du vase ou du caractère d'image peinte du décor peut s'effectuer selon deux grandes modalités auxquelles s'attachent diverses figures de rhétorique visuelle. Il y a d'abord l'« illusion », spatiale ou volumique. L'illusion volumique se manifeste lorsque le rapport entre le corps du vase et les structures peintes invite à percevoir la rotondité du premier comme un effet de volume propre aux configurations plastiques véhiculées par les secondes. Ainsi en est-il par exemple si l'épaule du vase coïncide avec la ceinture scapulaire d'un ou de plusieurs personnages qui s'y trouvent représentés. On parlera d'« illusion spatiale » si les configurations peintes appellent, de par leur spatialité propre, la perception d'un espace en lieu et place d'une partie de l'objet; c'est ce qui se passe lorsqu'une figure peinte sur le col du vase paraît assise sur la plate-forme constituée par l'épaule de celui-ci. La seconde modalité de la transgression esthétique est l'« animation ». Allant dans le sens inverse de la première, elle consiste à attribuer au corps du vase lui-même des propriétés anormales par l'intermédiaire des formes peintes. Didier Martens y reconnaît quatre grandes figures: l'animation simple (le vase est assimilé à un organisme vivant animé d'un mouvement d'expansion ou de croissance verticale), l'animation concentrique (le vase semble emporté dans un mouvement circulaire par un écart entre l'axe des anses et celui de la scène peinte), l'animation rythmique (le vase devient visuellement le lieu d'un mouvement

scandé) et enfin l'animation anthropomorphique (le vase se mue en visage – comme dans le cas des coupes à yeux).

L'application variée de ces principes donne lieu à une multitude d'effets esthétiques qui intègrent donc, pour s'en jouer, le caractère volumique du vase. Ces jeux visuels ne sont évidemment saisissables qu'à condition de ne pas abstraire les éléments peints de l'objet-vase. Et ils ne se bornent pas à la dimension décorative, dans la mesure où ils sont davantage que de simples commentaires formels qui viendraient se surajouter à l'objet pour en pimenter visuellement la surface. Le trait commun fondamental de ces jeux est justement qu'ils tendent à agir sur le corps du vase pris comme objet visuel en transgressant certaines de ses propriétés normales de chose sphérique, dure et inerte – ou, à l'inverse, à exploiter le volume du vase afin de contester les limites de la représentation picturale.

Or, c'est précisément dans l'exploitation des potentialités de ce jeu transgressif que résiderait l'essentiel de cet art du vase peint, dont Didier Martens conteste qu'en sa spécificité il obéisse par priorité à des motivations d'ordre strictement symbolique. Bien entendu, la pertinence de ce propos et l'argumentation qui le soutient s'évaluent à l'aune des analyses très précises de cas, effectuées à l'aide des clefs méthodologiques fournies par la psychologie de la perception appliquée à l'étude des arts visuels (Arnheim, Gombrich). Ainsi trouvons-nous des relectures approfondies d'œuvres aussi célèbres que le Vase François ou l'Amphore de la Prothésis. Certains exemples sont d'ailleurs convoqués sur plusieurs plans de l'analyse, ce qui indique une coexistence significative de diverses figures de rhétorique au sein d'une même œuvre. Deux grands apports me semblent se dégager du travail.

Premièrement, l'étude de Didier Martens débouche sur l'intégration méthodologique de l'univers des vases grecs à l'histoire de l'image picturale qui se développe en aval – mais, cette fois, sans qu'un « moderno-centrisme » plus ou moins subreptice ne force le phénomène à entrer dans un lit de Procuste. Jusqu'ici, l'étude des vases grecs n'a fait partie intégrante de l'Histoire de l'Art que sur un mode abstrait, les auteurs n'arrivant pas vraiment à conduire leurs analyses sur le même plan que celle d'un tableau classique sans amputation interprétative. Pour sa part, le texte de Didier Martens fait intervenir en permanence des liens méthodologiques et des comparaisons avec d'autres secteurs de l'histoire de l'art classique et moderne, effectuant maints rapprochements avec les grands auteurs de la *Kunstwissenschaft* proprement dite, tels que Panofsky, Pächt ou Gombrich. Ainsi l'auteur tire-t-il le meilleur parti de ses compétences de spécialiste en histoire de la peinture occidentale du XV^e au XVIII^e siècle.

Le second apport essentiel tient en ce que cette intégration méthodologique du monde des vases grecs à l'horizon de la *Kunstwissenschaft* classique engendre, entre ce monde et notre manière propre de comprendre les images, une soudaine proximité. Par la voie des concepts, voici qu'une distance est franchie. Et des noms jusqu'ici associés dans notre conscience culturelle à la froide distance des vitrines (le Peintre de Nessos, Klitias, Exékias) prennent tout à coup une tonalité d'expérience esthétique concrète. Par l'analyse de ces jeux de rhétorique picturale qui reçurent leur statut le plus éminent dans la culture figurative grecque entre le VII^e et le VI^e siècle, nous entrons en communication avec le peintre de vases comme avec un peintre tout court. Enfin, en ressaisissant les principes propres à cet art pictural-là et en comprenant ainsi combien il diffère de la peinture plane, nous perdons définitivement l'idée que les vases puissent remplacer la « grande peinture » perdue de la Grèce antique. Au fond, Didier Martens achève de nous convaincre que celle-ci a vraiment disparu. Mais en contrepartie, nous nous voyons offrir précisément autre chose : ces vases que nous avons sous les yeux depuis tou-

jours, mais que nos concepts esthétiques nous forçaient à contempler d'un point de vue unique, sans pouvoir suivre l'invitation qu'ils nous tendaient désespérément à tourner autour d'eux afin que notre regard puisse jouer sans retenue avec leur corps d'objet.

Thierry LENAIN (U.L.B.)

2. VAYSON DE PRADENNE (André), *Les fraudes en archéologie préhistorique*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993 ; un vol. in-8°, 512 pages, 46 planches, 38 figures (collection *L'Homme des Origines*, 2). Prix : 245 FF.

Ce second volume de la collection « L'Homme des Origines », dirigée par M. Groenen (U.L.B.), constitue la réédition d'un ouvrage paru en 1932, fréquemment cité dans la littérature archéologique ainsi que dans les ouvrages consacrés à la problématique du faux et des faussaires – mais souvent absent des bibliothèques, même spécialisées. Alors que la nécessité d'une vigilance méthodologique ne cesse de se confirmer en archéologie, et à un moment où la question de la contrefaçon des objets culturels retient un intérêt plus ouvert que jamais, notamment de la part des historiens d'art (voir par exemple l'exposition de 1990 au British Museum « *Fake? The Art of Deception* »), il était donc très opportun de restituer l'ouvrage à ses publics.

La première partie du livre, quantitativement la plus importante, propose l'examen exhaustif et systématique d'une quinzaine de cas de fraude en archéologie préhistorique, rapprochés de sept cas comparables issus des domaines de l'archéologie générale et des sciences naturelles. Vayson de Pradenne (1888-1939) s'y attache à mettre en œuvre une approche formalisée des fraudes, étudiant chaque exemple comme cas particulier d'un processus-type. Dans la seconde partie, l'auteur livre une description approfondie de ce processus, ressaisi cette fois en termes génériques, afin d'aboutir à la mise en évidence d'impératifs méthodologiques précis. Outre le texte de Vayson de Pradenne lui-même, le volume comprend une bibliographie complète de l'auteur ainsi qu'une introduction signée P.-P. Bonenfant, qui fait apparaître l'actualité toujours brûlante du problème des fraudes archéologiques sur la base d'une analyse de cas récents.

L'ambition critique de Vayson de Pradenne consiste véritablement à extraire les principes opératoires de la fraude archéologique en général, qu'il décompose en six moments – début, « prise » de la fraude, développement, découverte, controverse et fin. À chacun de ces moments correspondent certains mécanismes, constants sous leurs variantes particulières, actionnés par les ressorts psychologiques caractéristiques du phénomène de la duperie. Le déclenchement de ces ressorts s'opère à la fois en fonction des modes d'organisation de la recherche (qui permettent notamment de contrôler et de moduler l'accès aux informations) et des codes de sa diffusion (symbolique de la publication, lois idéales de la communication scientifique toujours susceptibles d'une mobilisation purement rhétorique, interactions souvent perverses que subit le discours des savants avec les exigences de la communication de masse, etc.).

À la lecture de Vayson de Pradenne, il ressort clairement que seule l'étude systématique de ces divers mécanismes psychologiques et des procédés selon lesquels ils sont sollicités par les faussaires permet d'expliquer le succès au moins momentané de duperies qui paraissent quasi toujours invraisemblables *a posteriori*. Les phénomènes de fraude requièrent une analyse globale, attentive aux structures autant qu'aux faits eux-mêmes, effectuée par le menu et dans une perspective qui descend des actes à leurs motivations

sous-jacentes. Ce n'est qu'à la faveur d'une telle approche qu'il devient possible de comprendre comment peuvent naître tant d'enthousiasmes aberrants, comment, par effet de boule de neige, se renforce la résistance à l'évidence chez les professionnels du sens critique et comment l'aplomb rhétorique d'une pseudo-argumentation (toujours secrètement codifiée selon les bonnes règles de la mauvaise foi) permet à la dupe d'emporter sa propre conviction puis, par contamination et effet d'autorité, celle de son public.

Deux idées-clef émergent de ces analyses. La première indique que la dupe est le partenaire actif du fraudeur et que tous deux constituent, ensemble, une véritable cellule opératoire qui produit la fraude par la mise en système de deux intentionnalités distinctes. Il est même fréquent que le faussaire s'adresse directement à sa victime pour orienter le cours de la fraude de manière à répondre le mieux possible à ses attentes. De là découle précisément la nécessité d'une approche globale, loin du schéma de sens commun qui isole abstraitement l'auteur de la fraude, son objet et sa victime (celle-ci étant alors soigneusement maintenue au-dehors du processus). Chose frappante, un tel mode de lecture globalisante rejoint les principes de la psychologie transactionnelle, laquelle se penche sur la structure des relations des différents sujets impliqués dans une situation donnée plutôt que sur l'attitude et les réactions propres de chacun de ceux-ci.

La seconde idée est celle de l'unité du monde de la contrefaçon scientifique. Quel que soit le domaine particulier où il se produit, le phénomène de la fraude présente des constantes fondamentales qui le rendent intelligible. Tel est l'objet des comparaisons effectuées par Vayson de Pradenne entre des fraudes propres au domaine de l'archéologie préhistorique (« iconolithes » de Würzburg, mâchoire de Moulin-Quignon, gravures sur os de Tayngen et des Grottes du Chaffaud) et des cas issus d'autres secteurs de l'archéologie. Cela nous vaut d'ailleurs des analyses fort complètes d'affaires célèbres telles que les autographes de Vrain-Lucas ou la tiare de Saïtapharnès ainsi que des sciences de la nature (« expériences » de Kammerer sur l'hérédité des batraciens).

Ajoutons que cette mise en évidence de l'unité phénoménologique du monde des faux pourrait s'étendre au-delà du champ scientifique. En effet, la plupart des principes mis en évidence par Vayson de Pradenne s'appliquent aussi à l'étude du faux en art, dont le matériau de base n'est pourtant pas par priorité les systèmes de motivations liés à la pratique de la connaissance scientifique, mais les attentes du goût et du sentiment esthétique envers les monuments du « génie créateur de l'Homme ». Ainsi pourrait-on montrer, par exemple, que l'affaire des faux Vermeer réalisés par le faussaire hollandais Van Meegeren cadre étroitement avec la grille d'analyse de Vayson de Pradenne (cf. Lord Kilbracken, *Van Meegeren: Master Forger*, New York, 1967). Les jeux sur le contexte, la symbolique de l'expert et des institutions chargées d'officialiser les valeurs artistiques, les usages rhétoriques de la raison et leur amplification médiatique, enfin la circularité vicieuse et éminemment productive des rapports entre les dupes et le faussaire – telles sont les multiples fonctions dont l'interdépendance constitue en effet le phénomène de la contrefaçon artistique. De même que la fraude scientifique, celui-ci est le produit d'une chimie si complexe qu'il apparaît toujours après coup comme une sorte de miracle négatif dont la relation la plus sobre évoque immanquablement quelque antique tragi-comédie de l'Esprit aux prises avec lui-même.

Thierry LENAIN (U.L.B.)

3. Catheline PÉRIER-D'ETEREN/Annick GODFRIEND-BORN (éd.), *Retables en terre cuite des Pays-Bas (XV^e-XVI^e siècles). Étude stylistique et technologique* (cat. exp.), Bruxelles, Université Libre, Salle Allende, 22 oct.-7 nov. 1992 (= *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles. Cahiers d'Études*, 3), un vol. 21 × 29,5 cm; 112 p.; 67 fig. Prix: 800 FB.

Le présent ouvrage est moins un catalogue d'exposition qu'un ouvrage de synthèse sur un sujet jusqu'ici plutôt négligé par les historiens de l'art : la petite plastique en terre cuite moulée de la fin du Moyen Âge. C'est pourtant dans cette technique particulière que furent réalisés, dans les anciens Pays-Bas aux XV^e et XVI^e siècles, un certain nombre de retables, principalement destinés à l'exportation à ce qu'il semble. On en retrouve plusieurs, par exemple en Normandie.

L'ouvrage intègre les contributions de différents auteurs. Dans son texte d'introduction, Hans Nieuwdorp souligne la difficulté qu'il y a à déterminer précisément le statut des retables en terre cuite dans l'ensemble de l'imagerie sacrée flamande. Il est clair qu'il s'agissait d'objets relativement bon marché que l'on réalisait en série. Mais faut-il en conclure pour autant que des quantités énormes en furent produites, comme on l'a parfois écrit ? Ou bien s'est-il agi d'une production « occasionnelle », comme le pense l'auteur ? Le très faible nombre de retables conservés plaiderait pour cette seconde hypothèse. Fabienne Joubert présente brièvement un retable en terre cuite conservé au Musée de Cluny. L'œuvre, qui aurait été réalisée dans un atelier des anciens Pays-Bas, provient d'un prieuré situé près de Bernay, dans l'Eure. Agnès Cascio et Juliette Lévy ont étudié les retables en terre cuite sous l'angle de vue technologique. Elles montrent que les figurines étaient moulées, soit individuellement, soit par groupe. Après cuisson, elles recevaient une polychromie destinée à travestir le matériau utilisé, nettement moins noble que le bois. « La polychromie de cette production, notent-elles, s'inscrit dans la tradition des retables en bois des Pays-Bas au XV^e siècle et fait appel aux mêmes techniques (...) » (p. 31). Celles-ci, toutefois, apparaissent le plus souvent sous une forme simplifiée. Le tableau synoptique reproduit p.39 présente un intérêt tout particulier. Il montre que l'on peut identifier les mêmes moules dans différents retables. L'imagerie de ces retables apparaît du même coup comme la résultante de diverses opérations combinatoires s'effectuant sur un nombre restreint de figures et de groupes. Il pouvait même arriver qu'un même personnage soit répété sur deux scènes différentes d'un même retable.

Anne Bouquillon, Guirec Querre et Myriam Eveno rendent compte des premiers résultats des analyses physico-chimiques qui ont été effectuées sur un groupe de 9 retables en terre cuite. Anne De Jaeger étudie les relations existant entre certaines caractéristiques stylistiques des retables en terre cuite et la technique du moulage. La question de savoir dans quelles villes des anciens Pays-Bas se trouvaient les centres de production est difficile à résoudre. Anne De Jaeger reprend la thèse traditionnelle qui attribue à Utrecht les principaux retables et tente de l'étayer par de nouveaux arguments stylistiques et iconographiques. Tony Oost attire l'attention sur quelques figurines en terre cuite du XVI^e siècle découvertes lors de fouilles récentes à Anvers. Enfin, outre un catalogue descriptif des œuvres principales, on trouve dans l'ouvrage une bibliographie détaillée sur le sujet, due à Anne De Jaeger.

Le texte jette donc un éclairage multiple sur une matière peu connue. Sa riche illustration – en partie en couleurs – met en outre à la disposition des chercheurs une documentation exceptionnelle. L'ouvrage constitue une démonstration éloquente de ce qu'une véritable collaboration entre l'université et le musée peut apporter à l'histoire de l'art.

Didier MARTENS

Ont collaboré à ce volume :

- Albert P. ALBANO, Director of Conservation,
The Henry du Pont Winterthur Museum,
Delaware 19735
U.S.A.
- Annick GODFRIND-BORN
Assistante à l'U.L.B.
- Thierry LENAIN
Chargé de cours à l'U.L.B.
- Didier MARTENS
Chargé de cours à l'U.L.B.
- Catheline PÉRIER-D'ETEREN
Chargée de cours à l'U.L.B.
- Jean-Claude PINSON,
Professeur à l'Université de Nantes
147, av. du Séquoia
44300 Nantes
France

Adresse: UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES
Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie
50, Avenue Franklin Roosevelt (C.P. 175)
B-1050 Bruxelles

Etudiant et abonnement annuel (1 parution)

- Belgique: 700 FB + 50 FB de port
- Etranger: 900 FB + 100 FB de port

Vente au numéro

- Belgique: 800 FB + 50 FB de port
- Etranger: 1.000 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 (épuisé)

- **Watteau: technique picturale et problèmes de restauration**

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

Cahier d'études III, 1982

- **Retables en terre cuite des Pays-Bas (XV^e-XVI^e siècles)**
 - Belgique: 800 FB + 100 FB de port
 - Etranger: 800 FB + 150 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.