

## **DIGITHÈQUE**

**Université libre de Bruxelles**

---

*Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Bruxelles : L'Université, 1994.

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117\\_1994\\_000\\_16\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1994_000_16_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/>



XVI  
1994

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'ETEREN, *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).

ISSN 0771-2723  
ISBN 2-9600015-3-2

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

MONICA MINNECI

La partie centrale du codex Borgia : quelques interprétations  
p. 7-22

EMMANUELLE PIROTTE

Le signe de la croix dans les manuscrits insulaires.  
Camouflages et apparitions  
p. 23-45

CATHELINE PÉRIER-D'ETEREN

Apports à l'étude du triptyque de Melbourne :  
II. La *Multiplication des pains*, la *Résurrection de Lazare*,  
la *Fuite en Égypte* et *Saint Pierre*  
p. 47-78

DIDIER MARTENS

Observations sur la Châsse de sainte Ursule de Hans Memling :  
sa structure, ses commanditaires et ses sources  
p. 79-98

PHILIPPE DELLIS

Un portrait d'artiste peint par Lucas Franchois II  
p. 99-108

PHILIPPE JUNOD

Du péché de littérature chez les peintres.  
Origine et portée d'un débat  
p. 109-127

FRANÇOISE DIERKENS-AUBRY

Une pièce exceptionnelle de l'Art Nouveau belge redécouverte :  
le piano dessiné par G. Serrurier-Bovy pour le château de  
La Chapelle-en-Serval, 1901  
p. 129-136

DENYS RIOUT

Des yeux et des doigts  
(Marcel Duchamp et la stratégie du «retard»)  
p. 137-150

CATHY LECLERCQ

*Black Widow*, *Stainless Stealer*, *Vache rouge mais pas enragée*,  
*Red-Yellow-Blue* : l'intitulé dans l'œuvre sculptural  
d'Alexander Calder  
p. 151-162

Chronique de la Section  
p. 163-192



## LA PARTIE CENTRALE DU CODEX BORGIA : QUELQUES INTERPRÉTATIONS

MONICA MINNECI

Le codex Borgia est, de manière générale, considéré comme l'un des plus beaux manuscrits pictographiques que nous a légués le Mexique ancien. Il est actuellement conservé à la Bibliothèque Apostolique du Vatican. Le style de cet ouvrage, qui ne trahit aucune influence espagnole, donne à penser qu'il a été peint dans les décades qui précédèrent la conquête du Mexique. On a longtemps hésité à lui attribuer une origine géographique précise. Certains pensent qu'il provient de la vallée de Puebla, à l'Est de Mexico, d'autres le situent plus volontier dans la Mixteca Alta, en Oaxaca. La récente découverte, dans la région de Tlaxcala (vallée de Puebla), de peintures murales présentant un style étonnamment proche de celui du codex, amène de nombreux chercheurs à trancher en faveur de la première hypothèse.

La partie centrale du codex Borgia est unique en son genre. En effet, elle est le seul chapitre de manuscrit pictographique préhispanique racontant un récit de manière suivie, dans lequel interviennent plusieurs dizaines de personnages. L'interprétation de son contenu est sujette à controverse. D'après Seler, qui consacra plusieurs volumes à l'analyse de ce codex, cette section du manuscrit décrit le cycle de Vénus. La tendance actuelle, amorcée par Nowotny dans les années soixante, tend à y voir une description de rituels réels. Cependant, il semble que les premières pages du «récit» soient plutôt symboliques. Ce n'est qu'à partir de la page 35 que l'on est en présence d'une véritable narration. Nous constaterons également que plusieurs images peuvent présenter des facettes différentes d'un seul et même concept.

Quoi qu'il en soit, nous verrons que, comme le pensait Nowotny, le contenu de cette section n'est pas purement mythique et fait partiellement référence à des rituels. Notre propos est d'avancer des arguments suggérant qu'il est possible de mettre cette section du codex en rapport avec certaines fêtes de l'année solaire et avec les mythes qui s'y rattachent.



Fig. 1. Codex Borgia, p. 29.

Pour toutes les illustrations de cet article: Copyright Verlag Gebr. Mann, Berlin.

## Les phénomènes astronomiques comme métaphore du cycle du maïs

La première image de la partie centrale du codex semble représenter un trou (rabattu dans le plan) dans lequel est placé un vase anthropomorphisé (fig. 1)<sup>1</sup>. Le récipient est rempli d'une substance noire garnie de bandes de papier blanc, et se prolonge par de nombreuses volutes<sup>2</sup>. Certaines d'entre elles se terminent par des têtes de Quetzalcoatl-Ehecatl (le dieu du vent reconnaissable à son bec typique) et semblent cracher des petits dieux du vent. De petits Ehecatl émergent également de serpents à tête de dieu du vent représentés aux quatre coins de l'image.

D'après Selser, l'image est à mettre en rapport avec le célèbre mythe de la fin de Tollan<sup>3</sup>. Cette légende raconte que Quetzalcoatl, après avoir quitté Tollan, s'autosacrifia en se jetant sur un bûcher et devint l'étoile du matin<sup>4</sup>. La représentation qui nous occupe nous mettrait en présence, selon Selser, du vase dans lequel furent placées les cendres de Quetzalcoatl<sup>5</sup>. L'interprétation est séduisante. La figure de Tlahuizcalpantecuhtli, l'étoile du matin, qui apparaît au sommet de la masse cendreuse, paraît la confirmer.

Cependant, l'analyse de Selser néglige, de manière assez surprenante, des détails révélateurs. Cet auteur interprète les deux petites figures de Quetzalcoatl-Ehecatl qui quittent l'image (au centre en bas), comme des représentations de l'âme du dieu ressuscité de ses cendres. Rien ne vient étayer cette interprétation. Un élément important me suggère une identification plus plausible de ces curieuses petites figures. En effet, la forme de la tête de ces personnage, en volute, évoque celle du dieu Itztlacoliuhqui, «Obsidienne Recourbée». Itztlacoliuhqui était lui aussi l'étoile du matin.

Mais il y a plus. Itztlacoliuhqui était également Cinteotl, divinité du maïs et des plantes utiles. Cinteotl portait d'ailleurs la coiffe recourbée d'Itztlacoliuhqui lors de la fête Ochpaniztli, qui célébrait la conception et la naissance du jeune maïs<sup>6</sup>. Les petits personnages à tête en forme de volute et à bec d'oiseau, étant assimilés à Itztlacoliuhqui, faisaient peut-être également référence au jeune maïs et aux plantes utiles. Et pour cause. En effet, nous avons vu que l'image centrale représentait peut-être Vénus (Tlahuizcalpantecuhtli) naissant d'un paquet funéraire, c'est-à-dire se levant en tant qu'étoile du matin. Or le lever héliaque de Vénus en tant qu'astre de l'aube était comparé, par les

<sup>1</sup> Les illustrations de cet article sont tirées de Nowotny, K.A. *Tlacuilolli. Die mexicanischen Bilderhandschriften*. Monumenta Americana 3, Berlin: Verlag Gebr. Mann. 1961.

<sup>2</sup> SELSER, E. *Codice Borgia y comentarios al Codice Borgia*. 3 vols. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 1963: 2, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>4</sup> *Codice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles*. Trad. P.F. Velasquez (avec facs.) Mexico: Universidad Nacional Autónoma de Mexico. 1945, p. 11.

<sup>5</sup> SELSER, *op. cit.*, 1963: 2, p. 10.

<sup>6</sup> SAHAGUN, F.B. *Histoire Générale des Choses de la Nouvelle-Espagne*. Traduit et annoté par D. Jourdanet et Rémi Siméon. Paris: G. Masson. 1880, p. 135.

anciens Mexicains, à l'apparition des jeunes pousses de maïs<sup>7</sup>. La mise en parallèle que l'artiste semble effectuer, dans cette image, entre l'apparition de l'étoile du matin et la naissance du jeune maïs et des plantes utiles paraît donc assez logique.

Les serpents qui crachent les petits Itztlacolihqui-Cinteotl s'expliquent également dans un contexte de fertilité. En Mésoamérique, le serpent symbolise la foudre qui féconde la terre et permet la naissance du maïs et de la pluie. On ne doit donc pas s'étonner de voir ces reptiles dotés du bec du dieu du vent. En effet, Ehecatl, le vent, était censé balayer le chemin de la pluie, c'est-à-dire amener l'eau qui allait permettre la germination. Le nom de la fête qui commémorait la naissance du maïs au début de la saison des pluies signifiait d'ailleurs «Balayage». Des serpents (symboles d'eau, de pluie) affublés du masque d'Ehecatl (qui amène la pluie), sont donc parfaitement à leur place ici. Pluie et vent se confondaient d'ailleurs. Les Ehecatotontin, «Petits Vents», n'étaient-ils pas considérés comme des Tlaloque (les serviteurs du dieu de la pluie)<sup>8</sup>? Il est donc naturel que des symboles de la pluie et de l'éclair fertilisant soient représentés en train de cracher des petits Cinteotl-maïs. De la gueule du reptile situé à droite du paquet funéraire émerge d'ailleurs une plante.

L'image suivante semble présenter une variation sur le même thème (fig. 2). Des dieux de la pluie (Tlaloc) se tiennent dans les quatre angles de la page et percent, à l'aide d'un os aiguisé, un signe de jour. Ils portent sur le dos des arbres d'espèces différentes. Au centre de l'image se trouve, d'après Selser, une pierre précieuse garnie sur son pourtour de bandes noires et rouges, régulièrement ponctuées d'yeux stellaires<sup>9</sup>. Ces éléments se retrouvent dans la coiffe de Quetzalcoatl<sup>10</sup>. Pour Selser, la représentation centrale symbolise le cœur<sup>11</sup> de Quetzalcoatl, cœur qui, d'après le mythe, s'éleva des cendres du dieu et devint l'étoile du matin. Cependant, il semble plus probable qu'il s'agisse d'un soleil nocturne<sup>12</sup>. On sait que le soleil couchant féconde la terre en la pénétrant, et lui fait concevoir le maïs<sup>13</sup>. L'image illustre peut-être ce phénomène (ceci expliquerait peut-être la présence des deux petits Cinteotl au centre de l'astre). La naissance de Vénus-maïs a lieu au début de la saison des pluies. Celle-ci est peut-être signifiée par la présence des Tlaloc dans les coins de l'image.

Les deux premières pages de cette section du codex semblent donc nous présenter le maïs en association avec des phénomènes astronomiques. Dans la première, il est peut-être assimilé à l'étoile du matin, tandis que dans la seconde,

<sup>7</sup> GRAULICH, M. *Mythes et rites de vingtaines du Mexique central préhispanique*. Thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles. 1979: 1, p. 46.

<sup>8</sup> SAHAGUN, F.B. *Ritos, Sacerdotes y Atavios de los Dioses*. Traduit et annoté par M. Leon-Portilla. Mexico: Universidad Nacional Autonoma de Mexico. 1958, p. 155.

<sup>9</sup> SELSER, E. *op. cit.*, 1963: 2, p. 14.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>11</sup> Cœur et pierre précieuse étaient liés dans la pensée mexicaine. On plaçait une gemme dans la bouche du roi défunt. Celle-ci lui tenait lieu de cœur.

<sup>12</sup> GRAULICH, M.: communication personnelle.

<sup>13</sup> GRAULICH, M., *op. cit.*, 1979: 3, p. 724.

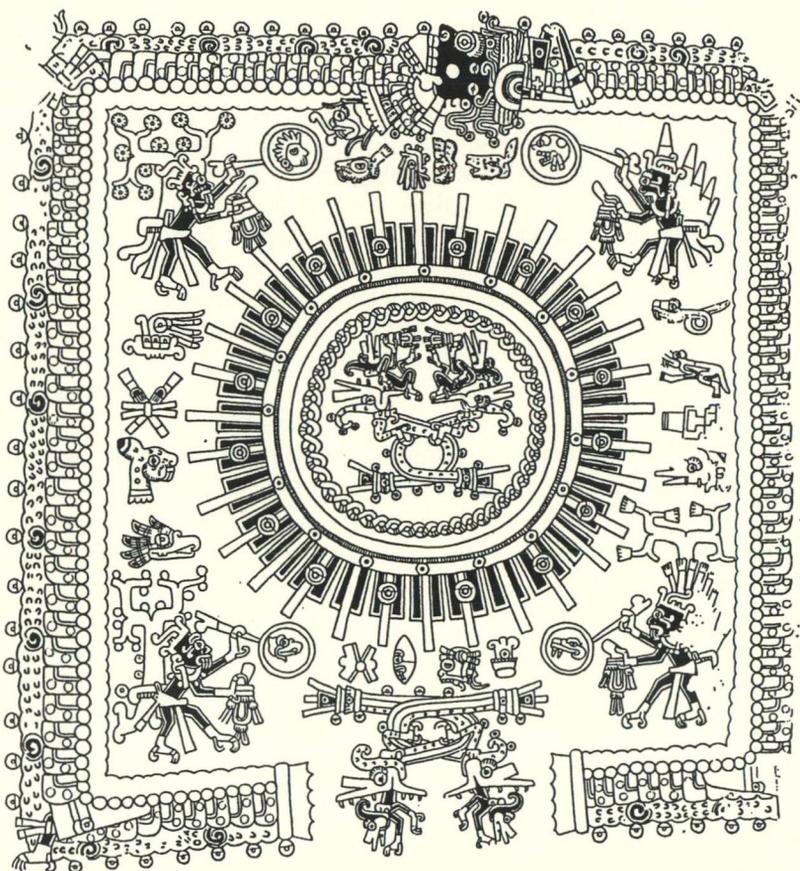


Fig. 2. Codex Borgia, p. 30.

il semble associé au coucher du soleil. Le codex présenterait donc face à face deux facettes d'un même événement : la naissance du maïs. Le parenté des deux images semble d'ailleurs rendue par la similarité de leur composition. Toutes deux s'articulent autour d'une représentation centrale circulaire. Les personnages secondaires sont regroupés dans les quatre coins de l'image. Deux petits Cinteotl-Itztlacolihqui émergent de serpents entrelacés à bec d'Ehecatl en bas des deux images. De plus, l'encadrement des deux représentations est similaire.

### Cinteotl et la souillure

Les deux sections suivantes, groupées sur une même page (fig. 3), présentent peut-être le maïs sous un autre aspect. En effet, elles semblent insister sur les liens que celui-ci entretient avec la souillure, le «péché».

Ici également, la composition des deux images est très proche. Leur encadrement est semblable. Toutes deux présentent, en leur centre, une déesse aux yeux bandés se tenant en position de parturiente. Du cœur de la figure de la section supérieure surgit un petit être noir à tête décharnée qui crache un serpent à tête de dieu du vent. Le cœur de la déesse du bas est remplacé par une pierre précieuse<sup>14</sup>. Un être noir à tête décharnée s'en échappe. Dans la division supérieure, à gauche, se tiennent deux divinités décharnées aux yeux bandés. L'une est associée à un plant de maguey (arbre dont la sève sucrée était l'ingrédient principal d'une boisson enivrante, le *pulque*<sup>15</sup>), l'autre à de l'herbe sèche appelée *malinalli*<sup>16</sup>. Devant elles sont assis sous une couverture deux petits êtres décharnés noirs. On aperçoit, du côté droit de la même image, deux autres déesses, qui déversent un flot d'eau au-dessus d'un petit être squelettique agenouillé dans un récipient. On retrouve dans l'image du bas, à droite, une représentation similaire. À gauche, par contre, on remarque deux déesses squelettiques se tenant derrière des récipients dans lesquels des figures décharnées associées à des épis de maïs sont couchées.

D'après Seler, ces images sont à mettre en rapport avec le «péché»<sup>17</sup>. En effet, le bandeau qui aveugle les déesses centrales (ainsi que certaines figures secondaires), le fait qu'elles soient dénudées et le serpent multicolore qui apparaît entre les jambes de celle du bas sont, pour Seler, des symboles de la souillure<sup>18</sup>. Les représentations du côté droit des images, qui nous montrent des petits personnages agenouillés dans des récipients sur lesquels des déesses de la mort déversent un liquide, symboliseraient le fait d'être submergé par le «péché»<sup>19</sup>. Cette dernière interprétation semble assez fantaisiste.

Seler suppose également que la présence de déesses associées au maguey et au maïs (dont on tirait le *pulque* et la *chicha*, des boissons enivrantes), est liée au «péché». En effet, les ivrognes encouraient la peine de mort<sup>20</sup>. Les petits êtres décharnés noirs qui émergent du cœur des figures centrales (des déesses de la mort, d'après Seler) symboliseraient l'âme de Quetzalcoatl.

Il est probable que, comme l'affirme Seler, les yeux bandés des diverses déesses fassent allusion au «péché». En effet, Ixquimilli, dieu associé dans les codex à la souillure et au châtement, est aveuglé de la même manière. Cependant, l'identification des deux figures centrales à la déesse de la mort semble trop unilatérale. En effet, plusieurs éléments donnent à penser qu'elles sont également associées à Tlazolteotl, déesse de la souillure, du «péché». L'élément conique que la déesse porte sur la nuque, typique des divinités de la mort, se retrouve

<sup>14</sup> SELER, *op. cit.*, 1963: 2, p. 14.

<sup>15</sup> SAHAGUN, *op. cit.*, 1880, p. 759.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>17</sup> Ce terme est, dans ce contexte précis, dénué de toute connotation judéo-chrétienne. Par «péché», je désigne toute faute susceptible d'être châtiée, et plus particulièrement la souillure d'origine sexuelle.

<sup>18</sup> SELER, *op. cit.*, 1963: 2, p. 14.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>20</sup> SAHAGUN, *op. cit.*, 1880, p. 230-368.

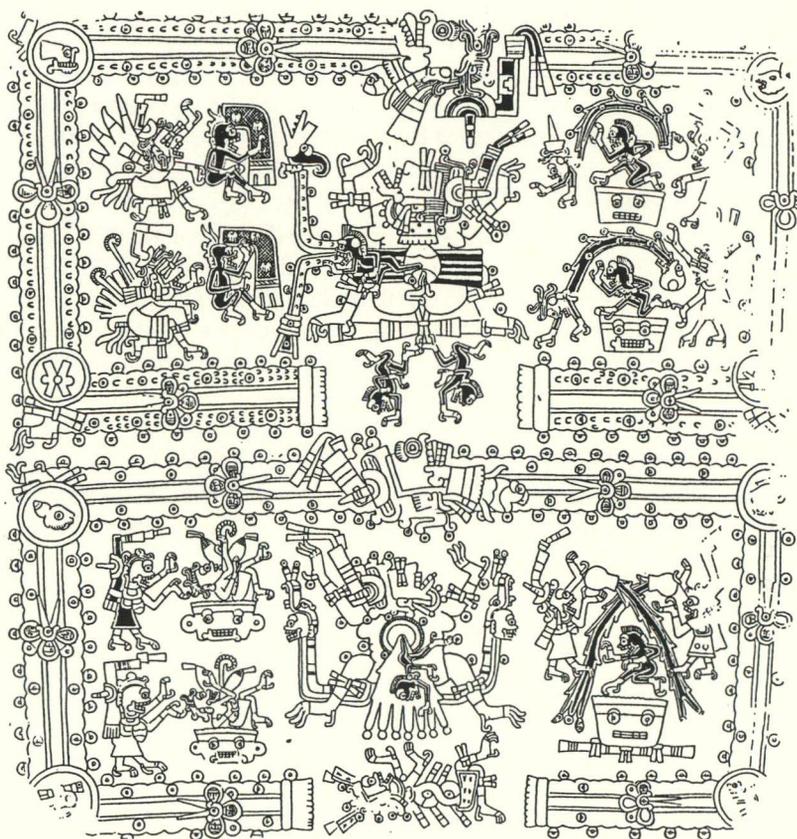


Fig. 3. Codex Borgia, p. 31.

également sur certaines représentations de Tlazolteotl<sup>21</sup>. Sa nudité et ses yeux bandés conviennent à merveille à une déesse de la luxure.

Nous avons vu que la déesse est en position de parturiente. Il s'agit peut-être d'une allusion à Ochpaniztli, fête dont Tlazolteotl était l'actrice principale. En effet, on commémorait, lors de cette fête, la naissance de Cinteotl. Lors de l'épisode central d'Ochpaniztli, un prêtre représentant Toci-Tlazolteotl mimait d'ailleurs son accouchement.

Seler avait donc raison d'affirmer que les deux représentations étaient, de manière générale, liées au «péché». En effet, la naissance du maïs était le fruit de la faute originelle. À l'époque du paradis, un dieu, Tezcatlipoca, séduisit Xochiquetzal (avatar de Tlazolteotl) et eut commerce avec elle. Ceci provoqua l'expulsion des dieux sur terre et la naissance du maïs<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> SPRANZ, B. *Los dioses en los codices mexicanos del grupo Borgia*. Mexico: Fondo de Cultura Económica. 1973, p. 225.

<sup>22</sup> GRAULICH, *op. cit.*, 1979: 1, p. 45-6.

La déesse décharnée associée à du maguey semble également à sa place dans un contexte commémorant la faute originelle. Dans le mythe de la fin de Tolland, le «péché» fut commis par un dieu qui avait perdu la raison en s'enivrant. La boisson suscite donc la faute. La frontière entre la déesse du *pulque* et celle de la souillure se fait donc assez imprécise... Il ne faut dès lors pas s'étonner de voir Tlazolteotl fréquemment associée à Mayahuel, la déesse du maguey, dans les codex du groupe Borgia<sup>23</sup>.

L'interprétation que je viens de proposer m'amène donc à identifier les petits êtres noirs qui émergent du corps des déesses centrales comme étant Cinteotl. En effet, ce sont ces petits personnages à tête décharnée qui semblent voyager d'une enceinte à l'autre, comme c'était le cas pour les petits Cinteotl-Itztlacolihqui que nous avons vus antérieurement. Il s'agirait donc ici également de représentations du jeune maïs. Les transformations physiques que ce petit personnage subit en passant d'une représentation à l'autre sont malaisées à expliquer. Celles-ci font actuellement l'objet de recherches.

L'image suivante ne semble, a priori, n'avoir aucun lien avec celles qui précèdent (fig. 4). Au centre de la page se tient une déesse au corps rayé de rouge, en position de parturiente. Des couteaux de silex anthropomorphisés remplacent sa tête et ornent ses membres et sa poitrine. Divers Tezcatlipoca<sup>24</sup> surgissent des couteaux placés sur les bras et les jambes de la déesse, tandis qu'un petit Quetzalcoatl émerge de celui qui barre sa poitrine. On remarque également deux petits personnages décapités qui se tiennent non loin des griffes de la figure centrale. La scène se passe dans une enceinte formée par des couteaux de silex. Des petits Tezcatlipoca et des dieux à tête en forme de couteau de silex ponctuent la bordure de l'image.

D'après Selser, l'image centrale représenterait la lune qui est mise en pièce lorsque le soleil se lève<sup>25</sup>. Les têtes coupées qui occupent l'encadrement de l'image appartiendraient à la lune et à Vénus, qui périssent tous deux au levé de l'astre du jour<sup>26</sup>.

Examinons attentivement cette image. D'après la posture de la déesse, il s'agit d'une scène d'accouchement. L'omniprésence des couteaux de silex peut s'expliquer dans cette optique. Le silex était l'étincelle principe de toute vie. Le couple suprême forait, dans le treizième ciel, ces étincelles qui fécondaient les femmes en tombant dans leur sein. Plusieurs images, dans les codex, signifient les relations sexuelles par un couteau de silex reliant les deux partenaires. Dans ce contexte, les enceintes de silex sont parfaitement appropriées pour présenter une scène d'accouchement.

Les petites divinités qui émergent des lames ne doivent pas non plus nous étonner. En effet, un mythe nous raconte qu'une déesse nommée Omecihuatl

<sup>23</sup> SPRANZ, *op. cit.*, 1973, p. 488.

<sup>24</sup> Tezcatlipoca était une divinité notamment liée à la souillure et au péché.

<sup>25</sup> SELSER, *op. cit.*, 1963: 2, p. 16.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 17.

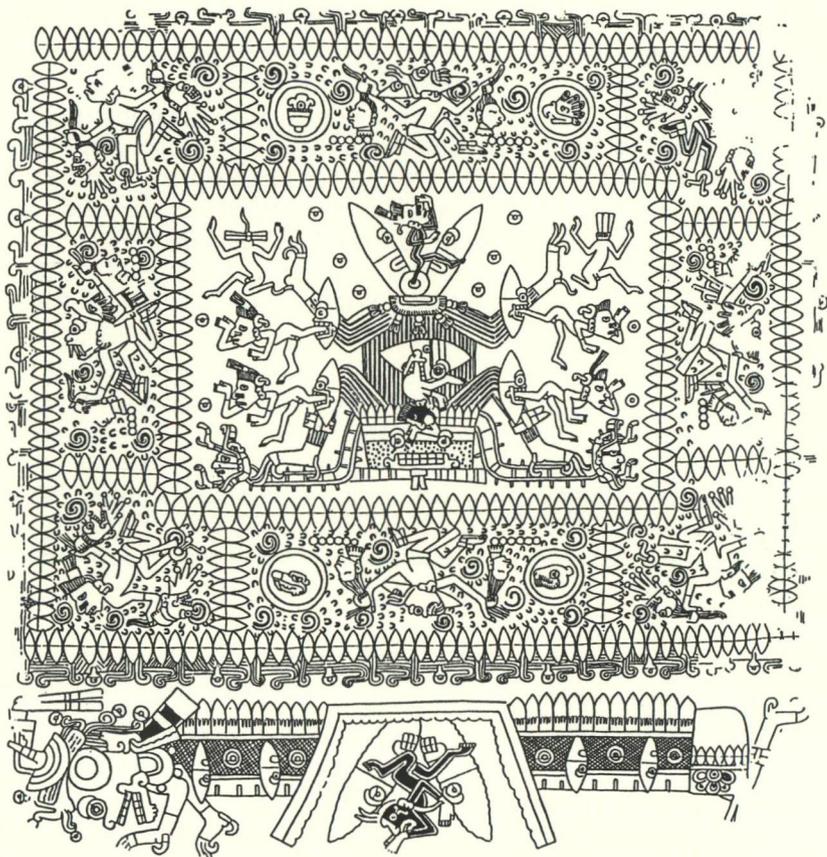


Fig. 4. Codex Borgia, p. 32.

ou Citlalicue donna naissance, au plus haut des cieux, à un couteau de silex. Ses enfants, effrayés par ce nouveau-venu, le précipitèrent sur la terre<sup>27</sup>. Celui-ci tomba au lieu-dit Chicomoztoc (Sept Cavernes) et mille six cent dieux en jaillirent<sup>28</sup>. Il est possible que notre image fasse référence à ce mythe.

Comparons cette page à la précédente, qui lui fait pendant. Leur structure est très semblable. Dans les deux (ou plutôt, les trois) cas, la figure centrale est une déesse en train d'accoucher. Nous avons constaté que la parenté de structure des deux premières images de cette section du codex s'expliquait par leur contenu parallèle. Est-ce le cas ici? C'est possible. En effet, le mythe de la naissance des dieux est une transgression au même titre que la naissance de Cinteotl, relatée dans les deux images précédentes<sup>29</sup>. Autre similitude entre les

<sup>27</sup> MENDIETA, F.G. *Historia Ecclesiastica Indiana*. Mexico: S. Chavez Hayhoe. 1945, 1: p. 83-4.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>29</sup> GRAULICH, *op. cit.*, 1979: 1, p. 98.

deux images : un serpent multicolore apparaît, dans les deux représentations, entre les jambes de la déesse centrale. Si ce reptile symbolise la souillure, comme le prétend Selser, les deux images pourraient symboliser la faute.

La déesse centrale de l'image aux couteaux de silex est décidément très proche des deux Tlazolteotl de la page précédente. Mais ne sont-elles pas toutes trois une seule et même déesse ? Nous avons vu que l'image précédente faisait peut-être référence à Ochpaniztli. La principale protagoniste de cette fête était Toci, que les textes appellent également Tlazolteotl ou Teteo Inan<sup>30</sup>. Toci, Tlazolteotl, Teteo Inan sont toutes des déesses de la terre. Or, c'est précisément à la terre que nous sommes confrontés dans l'image aux couteaux de silex. Revenons un instant au mythe que je crois pouvoir associer à cette représentation. Les dieux, effrayés par le couteau de silex dont Citlacue avait accouché, le précipitèrent sur terre, à l'endroit nommé « Sept Cavernes », et mille six cent dieux en jaillirent. Comprenons : la terre est fécondée par le silex, et donne naissance aux dieux<sup>31</sup>. En effet, les sept cavernes font référence aux sept orifices du corps humain. Il y a donc une faute sexuelle, comparable à celle qui aboutit à la naissance du maïs<sup>32</sup>, relatée dans les deux représentations précédentes. Il est donc naturel, pour l'artiste qui a peint ce codex, de mettre cette image face à celle qui fait référence à Ochpaniztli (naissance du maïs), et de lui donner une structure parallèle.

La déesse est décapitée. Or, la décapitation pouvait symboliser les relations sexuelles coupables, la faute. En Ochpaniztli, on amenait la personnification de Toci au temple et on lui disait de se réjouir car le roi allait passer la nuit avec elle. À minuit, un prêtre la prenait sur son dos et un autre la décapitait promptement<sup>33</sup>. D'après Selser, la mise à mort de Toci était son mariage, car un prêtre la portait sur son dos à l'instar des jeunes mariées que l'on conduisait chez elles<sup>34</sup>. Par mariage, il faut peut-être aussi entendre relations sexuelles. Les paroles que les prêtres adressent à Toci semblent sans équivoque à cet égard. La transgression, c'est-à-dire, les relations sexuelles, de Toci-Tlazolteotl était donc peut-être partiellement associée, dans le rituel, à sa décapitation. La décapitation de la déesse de notre image (déesse que le codex rapproche implicitement de Toci-Tlazolteotl, comme nous venons de le constater) avait peut-être la même connotation. N'était-elle pas aussi coupable d'une faute comparable ?

Examinons à présent l'encadrement de l'image. De petits Tezcatlipoca alternent avec des divinités à tête en forme de couteau de silex. Les premiers tiennent des têtes décharnées dont s'écoulent des flots de sang, les seconds portent des têtes non squelettiques. Les petits dieux-couteaux de silex semblent partiellement assimilés aux dieux de la pluie (Tlaloque), dont ils portent les crochets typiques.

<sup>30</sup> DURAN, F.G. *Book of the Gods and Rites and The Ancient Calendar*. Norman: University of Oklahoma Press. 1971, p. 234.

<sup>31</sup> GRAULICH, *op. cit.*, 1979, p. 98.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>33</sup> SAHAGUN, *op. cit.*, 1880, p. 134-5.

<sup>34</sup> SELSER, E. *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*. Berlin: A. Ascher & Co. 1902-1923: 2, p. 210, 501, 592.

L'alternance des têtes décharnées et des autres têtes évoque certaines statuettes (que l'on trouve aussi bien au Préclassique qu'à l'époque aztèque) dont une moitié du visage est vivante, tandis que l'autre est morte. On s'accorde pour les interpréter comme des symboles de l'indissociabilité de la vie et de la mort. Les ossements étaient considérés comme des germes qui fécondaient la terre et donnaient ainsi la vie. Les anciens Mexicains affirmaient que mourir, c'est «coucher avec la terre», c'est-à-dire la féconder comme une semence. Faut-il donc s'étonner que l'image du Borgia montre des flots de sang fécondant s'écouler de crânes décharnés?<sup>35</sup>

La représentation de têtes-semences est parfaitement à sa place dans une image qui se situe à l'époque des semailles. L'assimilation des divinités à tête en forme de couteau de silex à des Tlaloque, dieu de la pluie, ne semble d'ailleurs pas fortuite. En effet, les semailles avaient lieu au début de la saison des pluies. Les Tlaloque étaient d'ailleurs considérés comme les maîtres du maïs, comme l'atteste le mythe de la création des hommes. D'après cette légende, le Tonacatepetl («Montagne de Notre Chair») contenait le maïs destiné à nourrir l'humanité. Un dieu nommé Nanahuatl l'ouvrit à l'aide de son foudre lorsque les Tlaloque surgirent et s'emparèrent de tous les types de nourriture que la montagne contenait<sup>36</sup>. D'après le mythe de la fin de Tollan, ce sont les dieux de la pluie qui provoquèrent de terribles intempéries qui détruisirent tous les fruits de la terre, après une partie de jeu de balle malheureuse contre un Toltèque. Ce sont eux également qui annoncèrent quatre ans plus tard à un Toltèque le retour du maïs<sup>37</sup>. Il est donc naturel que les divinités assimilées au dieu de la pluie de l'encadrement de notre image soient présentées ici avec des têtes, symboles des graines, à la main. Les rapports étroits que les dieux de la pluie entretenaient avec les têtes coupées trouvent d'ailleurs une éloquente illustration dans le *tzompantli* (plateforme d'exposition de têtes) du grand temple de Mexico. En effet, ce monument masquait une cache dans laquelle étaient déposés des offrandes associées à Tlaloc, la foudre, l'eau, et la fertilité<sup>38</sup>.

Nous avons constaté qu'il est possible de mettre les premières images de la section centrale du codex Borgia en rapport avec la fête des semailles (Och-

<sup>35</sup> La décapitation a d'ailleurs, de manière générale, des connotations de fertilité. Il suffit d'examiner une représentation qui orne une banquette du terrain de jeux de balle de Chichen Itza pour s'en convaincre. Celle-ci montre sept serpents (symboles de fertilité) et un arbre fleuri jaillissant du cou d'un joueur décapité.

Un extrait du *Popol Vuh*, célèbre texte mythique maya, illustre à merveille les liens que les têtes de décapités entretiennent avec les semences et la fertilité. Un épisode de cette source raconte comment un dénommé Hunahpu fut décapité, et sa tête pendue à un arbre. L'arbre se couvrit immédiatement de Calebasses. L'une d'elle était la tête du défunt. Une jeune fille s'étant approchée de l'arbre pour y cueillir un fruit, la tête-calabasse de Hunahpu lui cracha dans la main. Ceci rendit la jeune fille enceinte. La tête de Hunahpu devient donc un fruit, un germe, et engendre post-mortem, donne la vie.

<sup>36</sup> *Codice Chimalpopoca, op. cit.*, 1945, p. 126.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>38</sup> MATOS MOCTEZUMA, E. *The Great Temple of the Aztecs. Treasures of Tenochtitlan*. Londres: Thames and Hudson. 1988, p. 81.

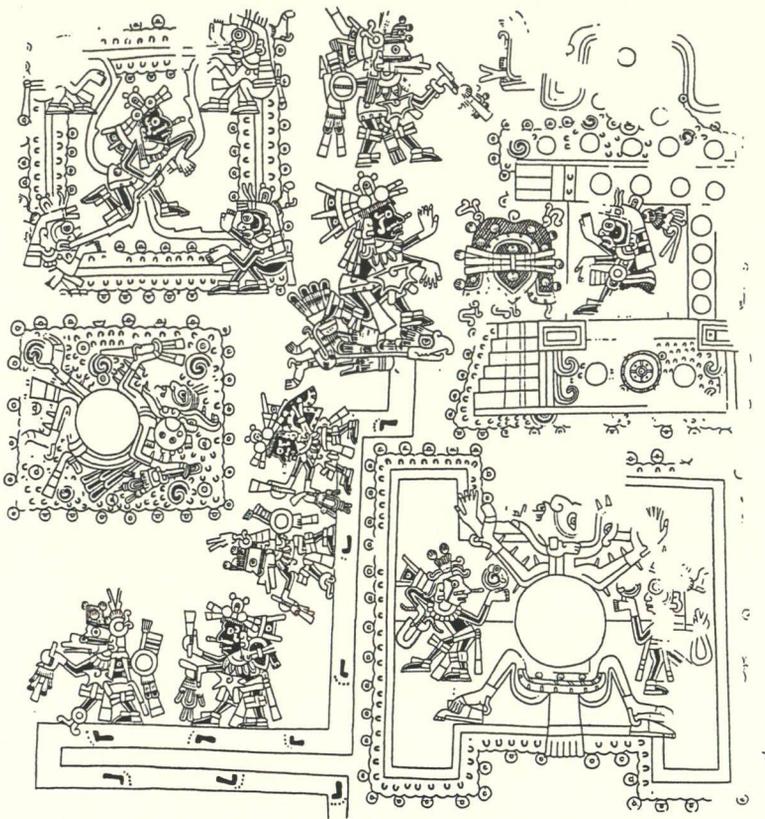


Fig. 5. Codex Borgia, p. 35.

paniztli) et le mythe fondamental de la faute, associée à la naissance du maïs. Je me suis concentrée, jusqu'à présent, sur des images qui ne semblent pas raconter une histoire de manière continue. Cependant, les pages suivantes du codex semblent avoir un contenu narratif, où l'action évolue continuellement. Nous y retrouvons, çà et là, des détails qui semblent également faire allusion au cycle de la végétation.

### La partie narrative de la section centrale du codex

Vu la complexité des images que nous allons aborder, la difficulté de leur interprétation et pour des raisons de concision, je me contenterai de citer ici quelques indices qui semblent intéressants. Je n'analyserai que quelques pages de cette partie du codex. Soulignons d'emblée que la peinture faciale (deux volutes derrière l'œil) que Quetzalcoatl porte pendant une bonne moitié de la partie narrative est typique du dieu de la pluie.

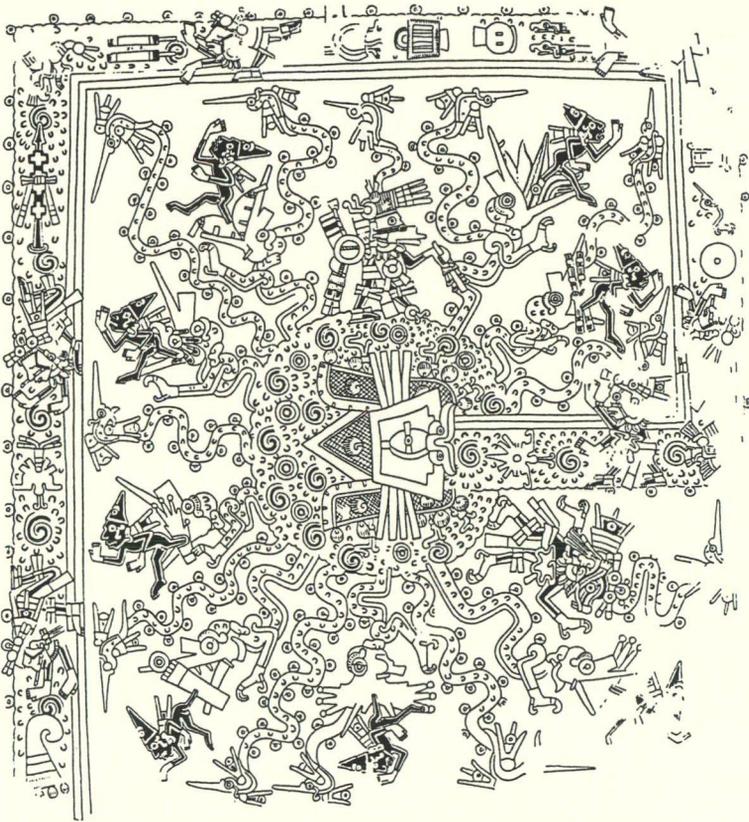


Fig. 6. Codex Borgia, p. 36.

La page 35 du codex nous montre Quetzalcoatl recevant d'un personnage assimilé à Tlaloc (il porte les yeux cerclés du dieu de la pluie) un paquet sacré (fig. 5). Il est également représenté en bas à droite, en train de jouer au jeu de balle contre le même individu «tlalocoïde». Le terrain de jeu est percé d'un trou en son centre. Ceci évoque immédiatement un passage du mythe des pérégrinations mexicains, comme le souligna à juste titre Selser<sup>39</sup>. D'après cette légende, les Mexicains construisirent à Coatepec un terrain de jeu de balle percé d'un trou en son centre. Ils transformèrent la région en lagune fertile en jetant de l'eau dans ce trou<sup>40</sup>. Après quelques vicissitudes, c'est par le même trou que l'eau disparut, transformant l'endroit en zone aride<sup>41</sup>. On sait déjà, par l'étude des représentations qui ornent les banquettes de certains terrains de jeu de balle, que ce rituel était lié à la fertilité. Le mythe que je viens de relater précise cette

<sup>39</sup> SELSER, *op. cit.*, 1963: 2, p. 30.

<sup>40</sup> TEZOZOMOC, H.A. *Cronica Mexicana*. 2 vols. Mexico: Editorial Leyenda. 1944, p. 12.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

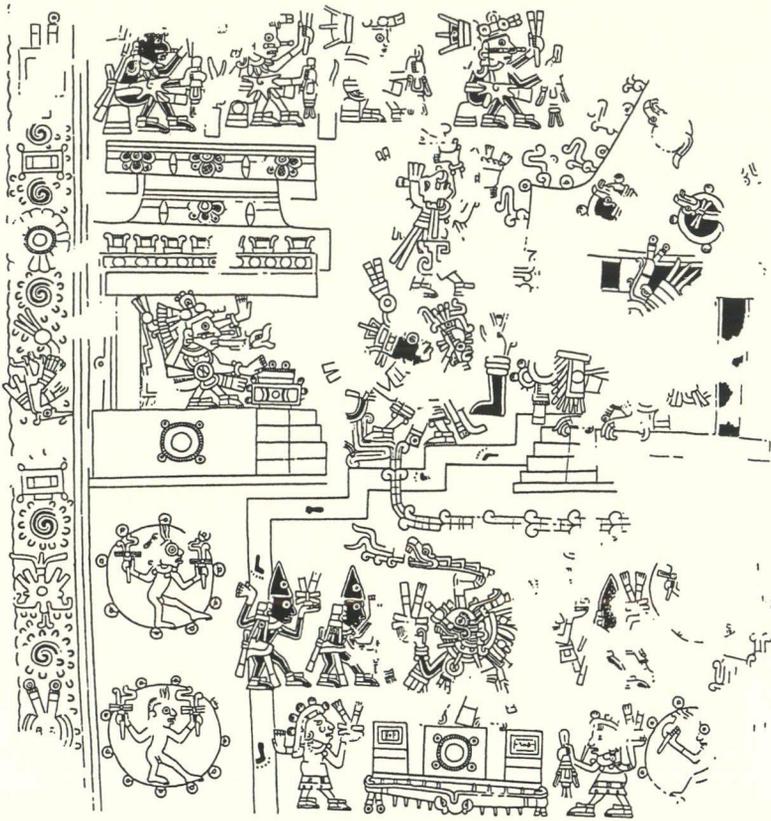


Fig. 7. Codex Borgia, p. 37.

idée. En effet, il semble que ce jeu soit lié au passage de la saison sèche à la saison des pluies<sup>42</sup>. Le fait que le personnage contre lequel joue Quetzalcoatl soit apparenté au dieu de la pluie semble confirmer cette hypothèse.

La page suivante montre l'ouverture du paquet sacré que Quetzalcoatl avait reçu dans l'image précédente (fig. 6). L'objet laisse s'échapper de grands tourbillons de vent. Une grande zone obscure<sup>43</sup> en émerge à droite, pour courir autour de l'image à la manière d'un encadrement. Les objets qui y sont représentés sont du plus haut intérêt. Beaucoup sont associés à la pluie et au soleil de l'après-midi, au soleil couchant qui féconde la terre à l'aube de la saison des pluies. On distingue par exemple des vases portant la peinture faciale de la déesse de l'eau, un bâton de sonailles (objet destiné à susciter la pluie par

<sup>42</sup> TALADOIRE, E. *Les terrains de jeu de balle. (Mésomérique et Sud-Ouest des États-Unis)*. Mexico: Mission Archéologique et Ethnologique Française au Mexique. 1981, p. 544-550.

<sup>43</sup> La zone obscure apparaît, dans le relevé du codex, comme une surface claire parsemée (notamment) de petits traits affectant la forme d'un «u».

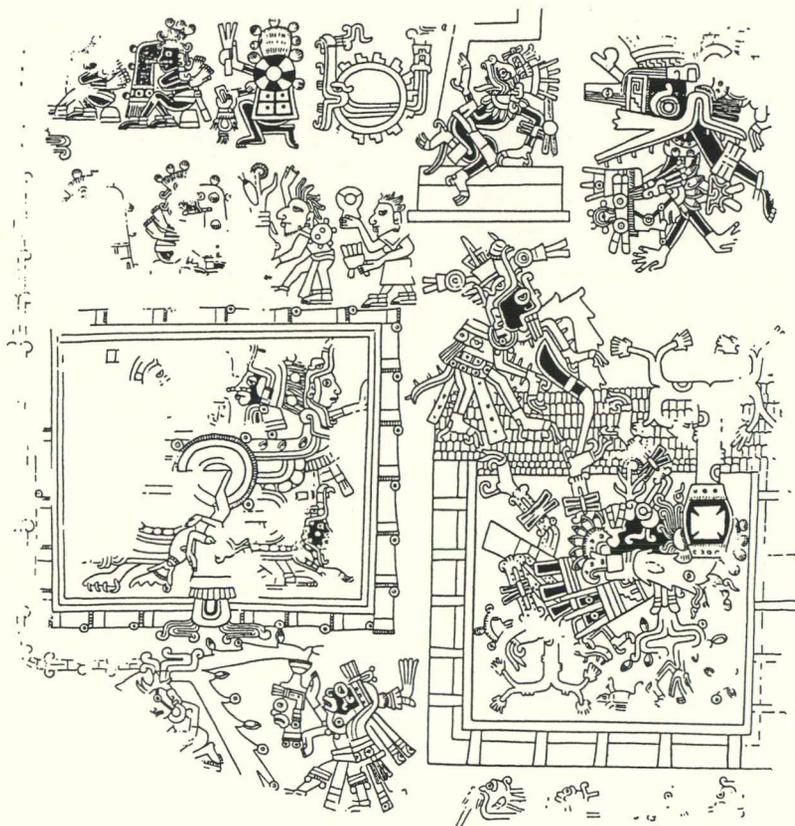


Fig. 8. Codex Borgia, p. 38.

magie imitative), des disques ornementaux présentant la peinture faciale de la déesse de l'eau et, enfin, de petites surfaces de différentes couleurs, qui forment l'insigne de Macuilxochitl, divinité associée au soleil de l'après-midi<sup>44</sup>. Revenons au paquet sacré. Des volutes de vent qu'il produit, terminées par des têtes à bec d'Ehecatl, émergent des épis de maïs ainsi que des pousses de *malinalli* et de maguey. Ce sont les mêmes végétaux que ceux représentés dans l'image associée à Ochpaniztli, fête de la naissance du maïs. Les petits personnages noirs qui émergent des volutes de vent portent un couteau d'obsidienne en guise de coiffe. Il s'agit peut-être de représentations du maïs, qui était assimilé au couteau d'obsidienne.

Les deux images suivantes nous offrent quelques éléments intéressants (fig. 7 et 8). Je me contenterai de les citer, car leur interprétation est très conjecturale. Sont à noter : la présence de plusieurs divinités de la pluie, dont l'une

<sup>44</sup> SELER, *op. cit.*, 1963 : 2, 32.

déverse de l'eau (en bas, à droite de la page 38, sous le bassin) et de personnages semblant offrir des épis de maïs. On remarque surtout la présence, dans le bas de la page 38, de deux bassins remplis de liquide<sup>45</sup>. Dans celui de gauche, qui semble contenir de l'eau, est couchée une divinité à peinture faciale du dieu de la pluie, dont émerge un arbre. Dans celui de droite, plein de liquide rouge, se tiennent des serpents entrelacés (fertilité?). De leur tête émergent des divinités de l'eau<sup>46</sup>. Au centre, là où le corps des reptiles se croise, est dessiné une pierre précieuse dont émerge un petit être et de grands épis de maïs.

La première image, qui montre Quetzalcoatl jouant au jeu de balle contre un être assimilé à une divinité de la pluie, fait penser au passage d'une saison à l'autre. Les éléments de la page suivante – le vent (qui amène la pluie), le soleil couchant (qui pénètre la terre au début de la saison des pluies), l'eau et les plantes (produites par les pluies) – pourraient évoquer le début de la saison humide. Cette image serait alors la suite logique de la précédente. Les deux dernières pages, dominées par la figure du dieu de la pluie, et où sont représentés des bassins d'où naissent le maïs et un arbre, semblent former une suite cohérente à une image représentant le début des pluies.

Je me contenterai donc de souligner l'omniprésence, dans ces images, de détails qui semblent liés à la végétation, au cycle des saisons, et à la pluie. Ceci va dans le sens des interprétations qui ont été proposées pour les images analysées dans la première partie de cet article. Tous ces éléments m'autorisent également à souligner la nécessité de considérer plus attentivement l'éventuel contenu saisonnier de cette partie du codex.

L'objet de cet article était de poser certaines questions, de proposer de nouvelles pistes pour l'interprétation de la section centrale du codex Borgia, qui ont été auparavant négligées. Nous avons pu constater que quelques passages du manuscrit semblent faire référence à certaines fêtes de l'année solaire, dont le contenu est essentiellement agricole.

Il m'a également été loisible de mettre en lumière la structure particulière des premières images de la section qui nous concerne. En effet, nous avons constaté que l'artiste semble délibérément placer face à face des images qui font référence au même aspect d'un concept donné. Il souligne encore davantage la parenté des deux représentations en leur donnant une composition similaire. Cette constatation m'a également permis de supposer que la section centrale du codex ne se lisait pas nécessairement comme une histoire où l'action progresse à chaque page, puisqu'il pouvait reprendre plusieurs fois une même idée<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 37-40

<sup>46</sup> *Ibid.*, 40.

<sup>47</sup> Je remercie vivement M. Graulich pour la relecture critique de cet article.

## LE SIGNE DE LA CROIX DANS LES MANUSCRITS INSULAIRES

### CAMOUFLAGES ET APPARITIONS

EMMANUELLE PIROTTE

Les premiers chrétiens hésitèrent longtemps à utiliser la Croix du Christ comme le symbole suprême de leur confession<sup>1</sup>. Quelles que soient les raisons de cette réticence, il fallut attendre quelques siècles avant que l'instrument du supplice de Jésus soit considéré comme le glorieux signe de la rédemption des péchés et de la victoire du Fils de l'Homme sur la mort<sup>2</sup>. Pendant le Haut Moyen Âge, il semble que toutes les formes de croix furent susceptibles d'accueillir un sens chrétien fort. Néanmoins, ces divers motifs ne doivent pas être tous interprétés comme autant de signes exclusivement chrétiens. La nouvelle religion qui investissait ce vaste vocabulaire formel ne pouvait le vider immédiatement de ses anciennes significations ni de ses antiques fonctions. « Bien loin que la forme soit le vêtement hasardeux du fond, ce sont les différentes acceptations de ce dernier qui sont hasardeuses et changeantes »<sup>3</sup>.

Cette réflexion de Henri Focillon s'applique on ne peut mieux aux œuvres de transition que produisent les artistes de l'Europe barbare. Celles-ci offrent un horizon sémantique étendu et complexe, reflet d'une culture qui se cherche

<sup>1</sup> LECLERCQ H., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, tome 3, Paris, 1926, p. 3046 où l'auteur explique que cette réticence était due au caractère infâmant de la mort par crucifixion, réservée aux esclaves dans l'empire romain.

<sup>2</sup> L'apparition du Christe à Constantin la veille de la bataille du pont Milvius en 312 et la « découverte » de la Vraie Croix par sa mère Hélène en 326 ont été deux événements décisifs dans l'histoire de la vénération et de la symbolique du signe. À ce propos voir FROLOW G., *La relique de la Vraie Croix. Recherche sur le développement d'un culte*, Paris, 1961.

<sup>3</sup> FOCILLON H., *La vie des formes*, Paris, 1939, p. 7.

et qui tente de trouver le point d'équilibre entre ses propres références esthétiques, religieuses, sociales, et celles nouvellement acquises. Les configurations cruciformes qui prolifèrent dans la décoration des plaques de chancels, des reliquaires, des bijoux ou des mosaïques de pavement sont autant de figures où se réalise ce processus fusionnel.

Dans les évangéliaires insulaires, la représentation de la croix prend une dimension particulière. Tout motif cruciforme, du plus petit au plus grand, du plus modeste au plus richement orné, doit être interprété, dans la mesure où il entretient une relation de proximité avec le texte sacré, comme une manifestation de la puissance divine.

C'est dans la page-tapis que se rencontrent la plupart des croix du livre insulaire. Ce type d'image, essentiellement abstraite, précède la page à initiale décorée qui commence chaque Évangile et succède à la représentation de l'Évangéliste ou de son symbole. Le «Novum Opus» de Jérôme<sup>4</sup> est généralement annoncé par une page-tapis.

Pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les auteurs n'ont daigné accorder à ces images qu'une fonction triviale, celle de plaire au regard. François Masai écrivait à la fin des années '40: «L'art des îles demeure un art décoratif. Ses plus belles réussites sont toujours celles d'un art mineur. Il ne vise pas à instruire, il n'a pas l'ambition d'élever l'esprit, il se borne à réjouir la vue, à satisfaire le sens. Cette fin modeste est, en somme, celle de tout l'art barbare de cette époque»<sup>5</sup>.

Ce genre d'attitude réductrice se rencontre encore trop fréquemment chez les spécialistes de l'art insulaire. Ceux-ci se montrent souvent hostiles à toute tentative de lecture de l'image non figurative. C'est ainsi que, pour ne parler que d'elles, nos pages-tapis sont restées, en dépit de leur célébrité, des énigmes.

On ne peut tenter de «lecture» de la page-tapis sans prendre pleinement conscience de sa valeur et de sa fonction au sein de l'ensemble dans lequel elle s'inscrit: le livre sacré.

L'évangélaire est le lieu de fixation de la parole vraie dans l'écriture. Dans les milieux insulaires, il représente bien plus: il est ce qu'Otto Pächt a nommé «la foi faite palpable»<sup>6</sup> en vertu du fait que contenant et contenu, medium et message fusionnent en un seul concept et un seul objet: le Livre. Ce dernier ne contient pas l'Évangile, il *est* l'Évangile. Il apparaît dès lors que tout acte lié à la fabrication d'un livre saint, la peinture, l'écriture, la reliure est un acte

<sup>4</sup> Il s'agit des deux premiers mots de la lettre que St Jérôme écrivit au pape Damase en 383 pour l'informer de sa nouvelle traduction latine de la Bible.

<sup>5</sup> MASAI F., *Essai sur les origines de la miniature dite irlandaise*, Bruxelles, 1947, pp. 22 et 23. Voir mon mémoire de licence en Histoire de l'art et archéologie intitulé «Le décor dans les manuscrits insulaires, le problème de la fonction signifiante» présenté en 1993 à l'U.L.B. sous la direction de MM. Alain Dierkens et Thierry Lenain. Cette recherche a donné lieu à la rédaction d'un autre article, pour le *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1994: «Puissance des formes et des couleurs dans les manuscrits insulaires du VII<sup>e</sup> siècle, la psychologie de la perception au service de l'image».

<sup>6</sup> PÄCHT O., *Book Illumination in the Middle Ages*, Oxford, 1986, p. 10.

de foi et de dévotion en soi<sup>7</sup>. De même, le fruit de cette action, l'image, la lettre, le moindre trait de pinceau possèdent un peu de la sacralité et du pouvoir du Livre tout entier, qui n'est autre que celle du Verbe<sup>8</sup>. La page-tapis est donc naturellement chargée de l'essence des mots auxquels elle ouvre la voie. Elle exprime, dans le langage de la forme et de la couleur, la transcendance du verbe divin.

De ce langage, malheureusement, nous ne connaissons plus rien. Certains auteurs ont mis en évidence le trouble perceptif qu'éprouve l'observateur d'aujourd'hui en contemplant une page-tapis<sup>9</sup>. D'autres ont affirmé qu'elle était conçue selon une volonté délibérée de créer l'ambiguïté visuelle<sup>10</sup>. Qu'en est-il? Parlons-nous d'ambiguïté de l'image parce que, ne connaissant plus son code de lecture, nous sommes incapables de distinguer ses différentes composantes?

Treize siècles nous séparent des artistes qui sont à l'origine de ces pages. Le regard métaphysique que nous posons sur le monde est aux antipodes du leur. Cependant, nous pouvons partir du principe que les lois qui régissent notre perception visuelle sont restées les mêmes<sup>11</sup>. J'ai donc analysé ces images en m'aidant des méthodes des psychologues de la perception. Il m'a ainsi été possible de comprendre comment elles étaient perçues par leurs contemporains et quelles réactions psychologiques elles étaient susceptibles de provoquer.

Les Évangiles de Durrow<sup>12</sup> et de Lindisfarne<sup>13</sup> sont particulièrement représentatifs de deux manières très différentes de concevoir la page-tapis et les motifs cruciformes qu'elle contient. Il s'agit véritablement de deux modes d'expression artistique, correspondant à deux pôles dans le traitement de l'espace, de la forme et de la couleur.

L'artiste du Livre de Durrow<sup>14</sup> crée une image dans laquelle les motifs cruciformes sont partiellement cachés. Ce procédé de «camouflage» invite l'obser-

<sup>7</sup> O'DWYER B. W., «Celtic Irish Monasticism and Early Illuminated Manuscripts», in *Journal of Religious History*, vol.15, n° 4, 1989, pp. 425-435.

<sup>8</sup> Un livre liturgique copié par un saint homme voyait son pouvoir sur le monde augmenter considérablement. L'objet devenait indestructible. Adamnan nous compte que les livres réalisés par saint Colomban résistaient au temps et aux intempéries. Plongés au fond d'un lac pendant une longue période, ils en ressortaient inaltérés. Cf. *Adamnan's Life of Sint Columba*, ANDERSON A.O., Oxford, 1991, pp. 104-107.

<sup>9</sup> ALEXANDER M.M.G., *Some Aesthetic Principles in the Use of Colour in Anglo Saxon Art*, in *Anglo Saxon England*, 4, 1975, pp. 145-154.

<sup>10</sup> STEVENSON R.B.K., *Aspects of Ambiguity in Crosses and Interlace*, in *Ulster Journal of Archaeology*, vol. 44, 1981, pp. 1-27.

<sup>11</sup> Nos organes sensoriels étant identiques à ceux de nos ancêtres du premier millénaire, seule la codification culturelle de cette perception a pu évoluer. C'est vers la compréhension de cette codification du sensible que va ma recherche. Je suis ainsi les théories de Rudolf Arnheim, qui confronte les méthodes de la psychologie de la perception aux arts visuels. Voir ARNHEIM R., *Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye*, Londres, 1956, (édition consultée: 1960)

<sup>12</sup> Trinity College Ms 4.5.

<sup>13</sup> British Library, Cotton Ms NERO D. IV.

<sup>14</sup> Je me range entièrement à l'avis de A.A.Luce qui propose qu'un seul et même artiste ait copié et décoré le Livre de Durrow. A.A. LUCE in *Evangeliorum Quattuor Codex Durmachensis, Complete Facsimile, Commentary*, Olten/Lausanne, 1960, p. 4.

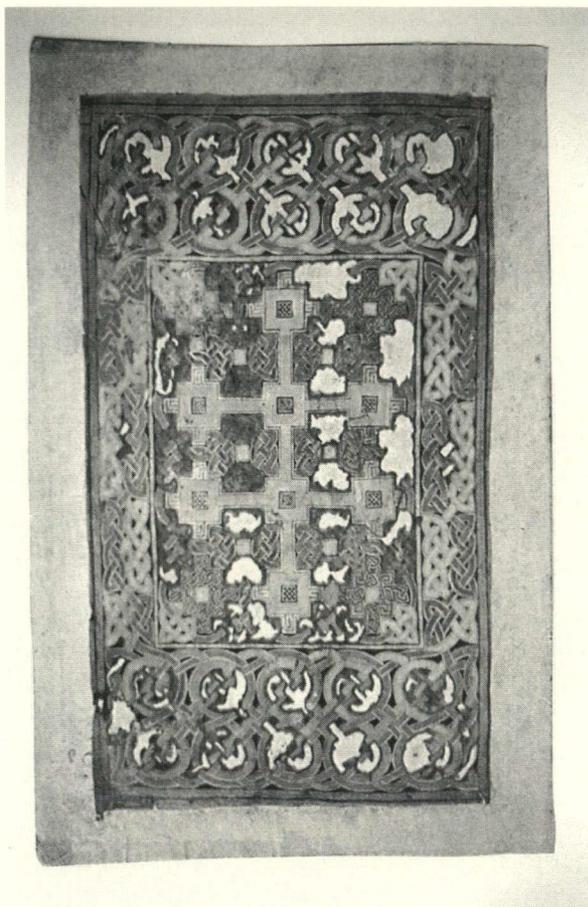


Fig. 1. Livre de Durrow, folio 1.

vateur à faire un effort perceptif important pour discerner le signe. Eadfrith de Lindisfarne<sup>15</sup>, au contraire, fait de la croix la figure la plus nettement perceptible de la page. À plusieurs reprises, celle-ci semble sortir de l'image, transgresser les limites de la représentation et acquérir ainsi un saisissant caractère

<sup>15</sup> Le Livre possède un colophon rédigé au X<sup>e</sup> siècle par un moine de Chester-Le-Street qui identifie les trois personnes à l'origine de la réalisation du codex. Ethewald, évêque de Lindisfarne en 721, l'a relié, Billfrith a paré la couverture d'or et de pierres et enfin Eadfrith, évêque de Lindisfarne en 698 a copié et/ou décoré le manuscrit (le verbe anglo-saxon «awritan» peut signifier «peindre», «sculpter» ou encore «écrire»). R. Bruce-Mitford affirme, après une solide analyse de la peinture et de l'écriture, qu'Eadfrith est le seul artiste qui ait copié et enluminé cette œuvre, ce en quoi il faut l'approuver. R. BRUCE-MITFORD in *Evangeliorum Quattuor Codex Lindisfarnensis, Complete Facsimile, Commentary*, Olten/Lausanne, 1960, part IV «Artist and Scribe», p. 123 et suivantes.

d'apparition miraculeuse. Ces deux approches ne s'excluent pas mutuellement : malgré l'écart chronologique qui les sépare, les artistes utilisent parfois des procédés comparables.

Les Évangiles de Durrow, réalisés probablement en Irlande dans le premier tiers du VII<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>, ne contiennent actuellement plus que six pages-tapis<sup>17</sup> disposées comme suit : une au début du codex, une devant le « Novum Opus » de Jérôme, les trois suivantes précèdent respectivement les Évangiles de Marc, Luc et Jean ; enfin la dernière page-tapis se trouve à la fin du livre.

La première page, le folio 1 (ill. n° 1), contient une grande croix à double traverse, couchée sur un lit d'entrelacs. La couleur de ce motif, sa taille, sa forme lui confèrent une intense présence visuelle. C'est pourtant la seule page-tapis du Livre de Durrow où la croix est figurée de manière aussi évidente. On comprend pourquoi l'artiste a réservé à cette image ce traitement particulier : le folio 1 ouvre le livre, sa fonction est d'annoncer la caractère très sacré de ce qui va suivre. Il est donc naturel que l'artiste pourvoie cette page d'un motif cruciforme particulièrement éloquent, représentatif du rôle important qu'elle assume.

En regardant attentivement le folio 1, on remarque que la croix à double traverse et les extrémités de ses bras ne sont pas les seuls motifs cruciformes de l'image. Quatre croix occupent les coins du panneau central ; leur forme en « escalier » et leur couleur grisâtre camouflent leur présence. Enfin, notre œil, en faisant un effort, distinguera peut-être les croix négatives formées par les boucles de la partie supérieure et inférieure du cadre<sup>18</sup>.

Comment s'effectue la reconnaissance de ces signes partiellement cachés ? Ce que nous percevons est toujours déterminé par ce que nous avons vu précédemment. Si l'on nous montre une forme dont les caractéristiques structurelles ne sont pas claires, nous nous aiderons de notre mémoire pour percevoir la forme plus distinctement<sup>19</sup>. Cet important travail de la mémoire devient très intense lorsque le sujet éprouve le besoin de distinguer une forme particulière<sup>20</sup>. Le contemporain de l'image qui se trouvait devant un évangélaire devait éprouver ce besoin et reconnaître la croix là où nous ne voyons qu'une intrication de nœuds.

<sup>16</sup> Au sujet des nombreuses hypothèses de datation du Livre de Durrow, voir le récapitulatif de ROTH U., « Studien zur Ornamentik frühchristlicher Handschriften des insularen Bereiches », in *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission*, 60, 1980, pp. 209-215.

<sup>17</sup> La page-tapis qui se trouvait entre le symbole de Mathieu et son Évangile a disparu. Il n'y a aucune raison de croire que cette page n'existait pas à l'origine ; il serait contraire à la logique interne du livre de priver une seule page à initiale de la page-tapis qui la précède. A.A. LUCE in *Evangeliorum Quattuor Codex Durmachensis, Complete Facsimile, Commentary*, Olten/Lausanne, 1960, p.69-71 et R. POWEL dans le même ouvrage, « The Original Make-up, the Repair and the Re-binding of 1954 », pp. 80-85.

<sup>18</sup> STEVENSON R.B.K., *op. cit.*, p.12.

<sup>19</sup> ARNHEIM R., *op. cit.*, p.33 (édition consultée 1960).

<sup>20</sup> *Idem*, p. 34.

La page-tapis suivante est le folio 3v (ill. n° 2) qui précède le «Novum Opus» de Jérôme. Je reviendrai plus tard sur cette image entièrement dépourvue de motifs cruciformes.

Le folio 85v (ill. n° 3), placé devant la page à initiale de Marc, est composé de quinze médaillons formés au départ de rubans d'entrelacs. Les motifs cruciformes de l'image se rencontrent tous dans le médaillon central. Quatre motifs en «feuille» y inscrivent une croix de saint André. Entre ces motifs s'intègrent les bras jaunes d'une croix grecque. Les quatre entrelacs de part et d'autre des «feuilles» forment également une croix à bras égaux.

De ces trois croix, on ne sait laquelle engendre l'autre. Elles semblent toutes naître de la forme qui leur est contiguë. Ceci est typique du traitement de l'espace dans l'art insulaire. Chaque forme en appelle une autre ou plutôt, chaque portion d'espace libre est susceptible de devenir une forme et cette forme, un signe. Ce n'est pas en vertu d'une prétendue «horreur du vide» que l'artiste accumule ainsi les croix dans un espace restreint, mais parce qu'il conçoit cet espace comme une aire aux innombrables possibilités sémantiques dont il profite pleinement.

Le reste de l'image fait écho au rapport dynamique qu'entretiennent les formes du médaillon central. Après nous être arrêtés sur ce dernier, nous percevons la forme polygonale réalisée par les médaillons cerclés de jaune. Les médaillons rouges semblent appartenir à un niveau de profondeur plus éloigné. Les rubans qui relient ces formes circulaires paraissent encore plus lointains. En réalité, ce que nous percevons ne correspond pas à la manière dont le schéma est construit : les médaillons sont formés par les rubans et appartiennent donc au même plan que ces derniers. Les médaillons jaunes et rouges occupent eux aussi le même plan. Ce sont leurs couleurs respectives qui nous donnent l'impression inverse. En effet, le jaune semble toujours effectuer un mouvement vers l'observateur contrairement à d'autres couleurs dont le bleu, qui semblent s'en éloigner<sup>21</sup>. Le rouge du Livre de Durrow possède la même qualité expressive que le jaune mais à un moindre degré d'intensité. Il paraîtra dès lors plus éloigné.

Les psychologues expliquent la perception de la profondeur par un besoin de simplification auquel répond un réflexe de subdivision<sup>22</sup>. «We earlier found that a figure will subdivide into several units within the frontal plane if this results in the simpler organization. It seems now that the same holds for the depth dimension. In order to avoid the interruption of the frontal surface, the splitting of the pattern into more than one depth level is accepted»<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 276 où Arnheim fait état des expériences de Goldstein. Celles-ci ont montré que l'organisme, soumis à la vue de différentes couleurs, est poussé vers l'extérieur ou se concentre sur lui-même.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 45 : «According to the basic laws of visual perception, any stimulus pattern tends to be seen in such a way that the resulting structure is as simple as the given conditions permit».

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 178.



Fig. 2. Livre de Durrow, folio 3v.

La perception des différentes strates de l'image lui confère un caractère très animé. «Depth is perceived not merely as a static agglomeration of distances, but as a dimension of directed action which leads from the observer to infinity»<sup>24</sup>. D'une manière générale, l'artiste du Livre de Durrow cherche à faire de la page-tapis une image dynamique. La manière dont il traite l'espace est entièrement dévolue à cet objectif.

Le folio 125v (ill. n° 4) précède l'Évangile de Luc et présente un programme visuel qui repose essentiellement sur des dessins cruciformes camouflés. Nous

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 343.

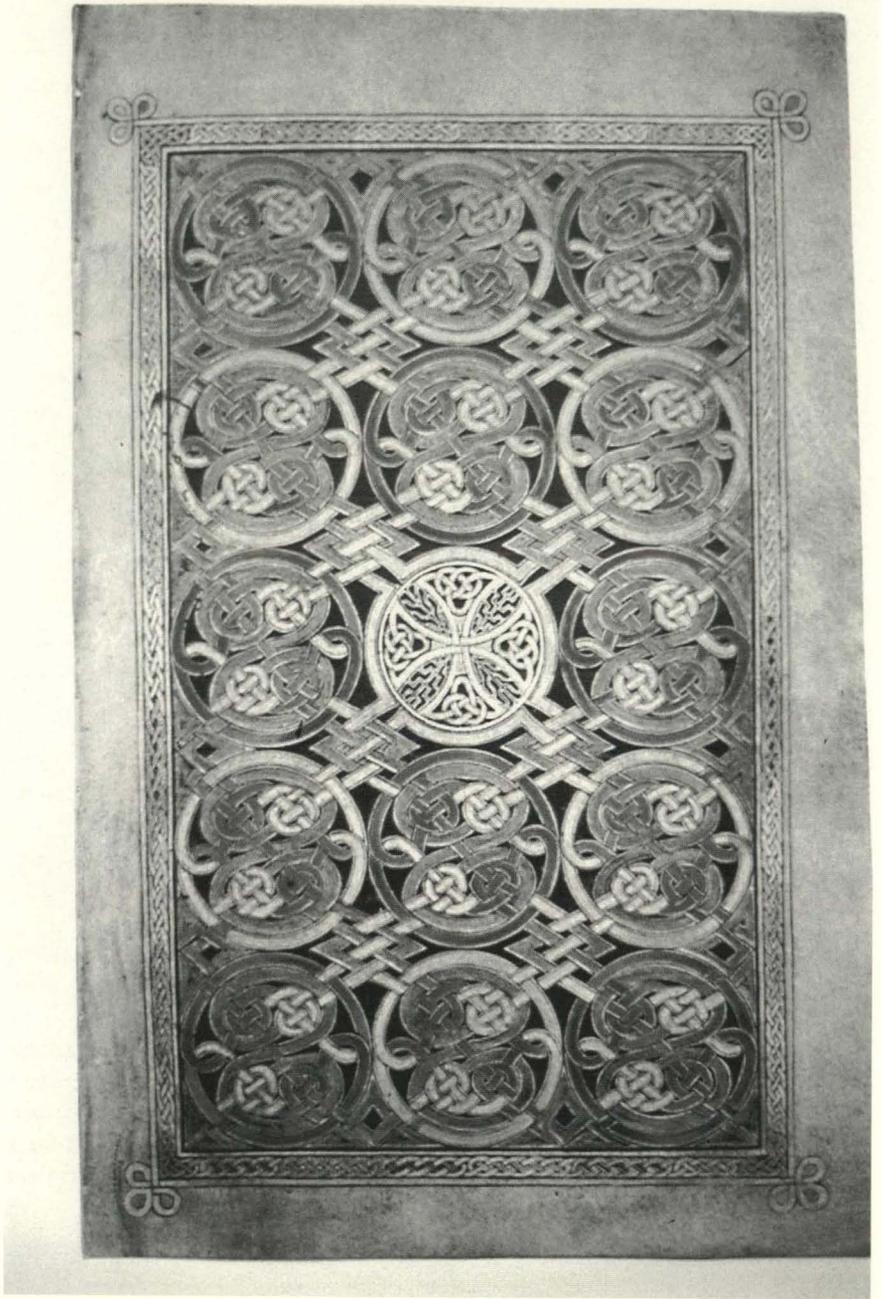


Fig. 3. Livre de Durrow, folio 85v.

repérons d'abord les croix contenues dans les plaques rectangulaires travaillées en «cellules». Celles qui occupent les parties supérieures et inférieures du panneau central présentent des croix de St André et des swastikas. Les huit nœuds au centre de l'image sont formés à partir de swastikas ainsi que les quatre petits nœuds aux coins du panneau central. Enfin, des croix négatives sont formées par les entrelacs des bords supérieurs et inférieurs du cadre. D'autres sont obtenues par les interstices entre les grands nœuds centraux.

Il est naturel d'éprouver de la peine à percevoir les figures négatives d'une composition. «Painters take care to verify the shape of interstices by forcing their eyes to reverse the spontaneous figure-ground effect. This requires training because the naïve observer sees such areas as shapeless parts of the underlying ground. He pays no attention to them and finds it difficult and unnatural to do so»<sup>25</sup>.

Il est probable que la reconnaissance des croix négatives était un exercice visuel et spirituel pour un contemporain du livre. Certaines habitudes culturelles peuvent jouer un rôle décisif dans l'activité de la perception. Nous voyons aujourd'hui dans l'alternance de figures positives et négatives une succession de «formes signifiantes et non-signifiantes»<sup>26</sup>. Un Insulaire y trouvait un ensemble très dense où chaque parcelle d'espace est porteuse de sens.

La large bordure d'entrelacs qui entoure le panneau central fait également partie de sa construction en le pénétrant par quatre ouvertures, disposées de manière à suggérer une croix. Cette ligne d'entrelacs qui appartient à la fois au cadre et à l'espace encadré trouble notre perception ; en effet, le cadre, depuis la Renaissance, établit une frontière entre le monde de la peinture et le monde réel. Toute transgression de cette limite sera perçue comme un fait exceptionnel<sup>27</sup>. L'artiste insulaire ne conçoit pas le cadre comme une délimitation nette entre deux aires. Il préfère faire naître un rapport dynamique entre les espaces en les laissant s'interpénétrer.

La page-tapis suivante est le folio 192v (ill. n° 5) qui annonce l'Évangile de Jean. On peut se demander pourquoi les motifs animaliers n'apparaissent qu'une seule fois dans le livre et en particulier dans cette page-ci. Comme le Livre de Durrow a perdu une page-tapis, le folio 192v est la sixième page du codex. Elle précède le texte de Jean qui commence par «In Principio», deux mots qui font référence au début de la Création dans la Genèse. Selon G. Henderson, cette image est une évocation du sixième jour de la Création, quand Dieu créa les animaux de la terre<sup>28</sup>. La manière dont l'artiste a élaboré cette image est très proche de cette interprétation : les animaux entrelacés semblent effectuer une marche en cercle autour du médaillon central, particulièrement mis en valeur par son pourtour jaune et le carré blanc sur lequel il est apposé.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>26</sup> *Loc. cit.* («meaningful and meaningless shapes»).

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>28</sup> HENDERSON G., *From Durrow to Kells, the Insular Gospel Books, 650-800*, Londres, 1987, p. 41.

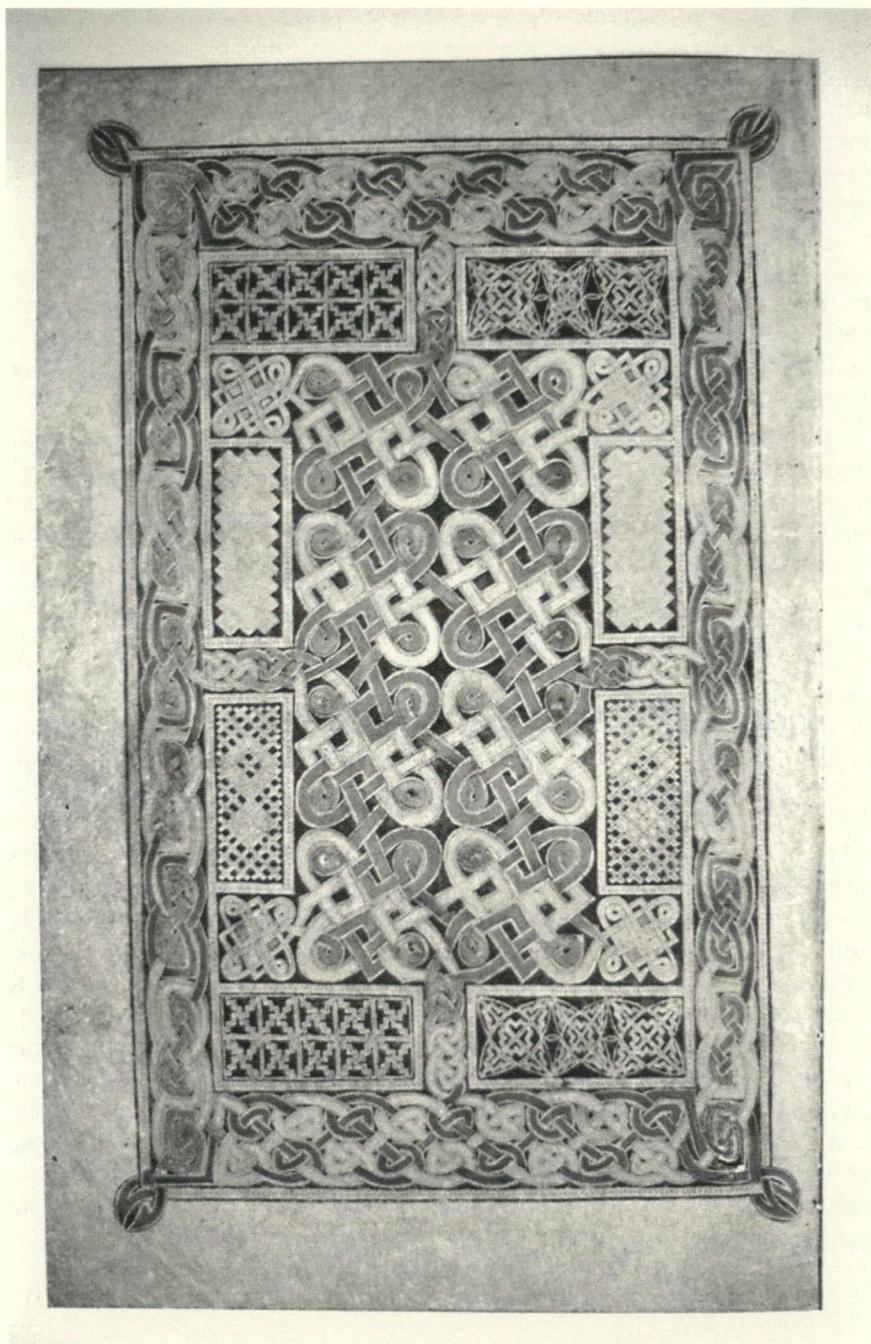


Fig. 4. Livre de Durrow, folio 125v.

Les quatre croix au centre de ce médaillon sont toutes cerclées de blanc. Tous ces motifs circulaires trouvent un écho formel dans l'aire qui les contient. Le schéma donne l'impression que la petite croix au centre du médaillon est le moteur de la composition : les formes qui l'entourent naissent d'elle et évoluent grâce à elle. Cette progression visuelle de l'unique vers le multiple, de la croix vers le règne animal, évoque Dieu comme force motrice de l'univers et origine de toute vie.

La dernière page-tapis du Livre de Durrow est le folio 248 (ill. n° 6). Comparée aux pages précédentes, celle-ci est d'une extrême sobriété, d'un dépouillement qui confine à l'austérité. Toutes les pages-tapis que nous venons d'étudier sont des portes qui mènent au texte ; leur caractère animé est la conséquence de leur rapport au mot sacré dont elles épousent la nature vivifiante et active. Le folio 248 n'annonce plus rien que la fin du chemin. Il n'assume plus la fonction médiatrice des autres pages. On comprend dès lors que son programme visuel soit aussi apaisé que l'esprit de celui qui atteint cette ultime étape.

J'avais laissé provisoirement de côté le folio 3v (ill. n° 2), la deuxième page-tapis du codex, en regard du «*Novum Opus*». Cette image est une des plus animées du livre. Les spirales et les trompettes évoquent un puissant mouvement rotatif et paraissent engendrer leur propre puissance d'action, ce qui donne à la composition un surprenant aspect organique.

La dynamique de la page-tapis est généralement le résultat de configurations spatiales complexes où les croix camouflées et apparentes se répondent et s'engendrent pour troubler le regard et stimuler l'esprit. Ici, nous ne retrouvons aucune de ces caractéristiques. L'aspect vivant de l'image est lié à la qualité expressive des formes. Soumettre ces dernières à un espace cloisonné, les associer à des formes géométriques rectilignes contribuerait à réprimer cette force. L'artiste les laisse donc «agir» librement dans un espace relativement aéré.

Le folio 3v est la seule page qui ne possède aucun motif cruciforme. Doit-on interpréter cette absence comme la preuve que cette image avait une valeur spirituelle moindre que celle de ses voisines ?

La spirale a fait une longue et brillante carrière dans l'art occidental ; déjà présente sur les monuments mégalithiques du III<sup>e</sup> millénaire, on la trouve en abondance dans l'art de La Tène. Elle va enfin connaître un destin particulier au contact du christianisme car c'est elle qui sera choisie pour épouser la forme des premières lettres de l'Évangile. En participant à l'anatomie de l'initiale, elle recevait un peu de son essence divine<sup>29</sup> et acquérait dès lors un statut privilégié au sein du vocabulaire formel insulaire.

Une page-tapis entièrement consacrée à ce motif devait avoir une signification religieuse très forte et une valeur mystique qui l'était tout autant.

<sup>29</sup> BURCKHARDT T., «*Considérations sur un évangélaire irlandais, le Livre de Kells*», in *Scriptorium*, 3, 1949, pp. 155-158. À propos de l'initiale insulaire, p.156 : «Son développement s'explique, du point de vue spirituel, par la vénération témoignée à l'écriture sainte dans sa forme visible même, la lettre participant d'une certaine manière à l'essence de ce qu'elle exprime.»



Fig. 5. Livre de Durrow, folio 192v.

Les pages-tapis du Livre de Durrow comptent parmi les plus beaux exemples de ce que j'appellerai la «contamination» d'un vocabulaire formel antérieur au christianisme par la foi nouvelle. Cependant, si la forme acquiert un sens neuf, si elle se régénère au contact de la religion chrétienne, celle-ci prend à son tour une dimension nouvelle grâce à la tradition qui l'accueille, «dès lors que cette tradition fait la part du mystère divin immanent aux formes»<sup>30</sup>.

Les Évangiles de Lindisfarne furent réalisées vers 698 dans le monastère dont ils portent le nom. Dans les grandes lignes, Eadfrith reprend les caractéristiques structurelles de l'Évangélaire insulaire, telles que nous les avons rencontrées dans le Livre de Durrow: chaque Évangile commence par une initiale décorée, précédée d'une page-tapis, elle-même précédée par une représentation de l'Évangéliste. Les deux manuscrits offrent un lien de parenté stylistique étroit. Néanmoins, un vent nouveau souffle sur l'Angleterre de la fin du VII<sup>e</sup> siècle, celui de la Méditerranée<sup>31</sup>. L'art du bassin méditerranéen va imprégner l'image insulaire de manière tantôt radicale – dans la représentation de la figure humaine – et tantôt plus discrète – dans la page-tapis.

Les pages-tapis du Livre de Lindisfarne semblent à première vue appartenir encore pleinement à la tradition insulaire. Le vocabulaire formel, le traitement de l'espace, la fonction de la page sont autant de traits typiquement indigènes. L'ordre, la symétrie, la clarté de la composition caractéristiques de l'art classique ont cependant affecté les créations d'Eadfrith; celui-ci fait de la page-tapis une image lisible, plus immédiatement explicite que celle du Livre de Durrow. Chaque page impose au regard un grand motif cruciforme qui est perçu d'emblée comme l'élément principal de la composition. «Each page is based on the fundamental principles of design evident in classical work, that is, the grouping in balanced opposition of lateral motifs about a center. Such a design is symmetric in that it appears unchanged when reflected in a mirror and in some cases rotated about an axis. Such a construction is stable and immutable»<sup>32</sup>. Ces deux derniers aspects devaient poser problème. En effet, une image stable et immuable est une image immobile, dont toute vie a disparu. Eadfrith va trouver quelques moyens ingénieux de défier l'ordonnance absolue et de préserver à la page-tapis un caractère vivant.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>31</sup> Le sud de l'Angleterre fut évangélisé à la fin du VI<sup>e</sup> siècle par des missionnaires envoyés par Grégoire le Grand. Néanmoins, le pays entretint peu de contacts avec Rome avant la fin du VII<sup>e</sup> siècle. Dans les années 660, la Northumbrie s'ouvre au monde méditerranéen grâce à quelques personnalités marquantes telles Benoît Biscop. Ce dernier entreprend plusieurs voyages à Rome et en ramène livres, objets d'art et idées. Il fait copier de nombreux manuscrits italiens dans les monastères qu'il fonda à Wearmouth et Jarrow. À propos de cette période que l'on appelle la Renaissance northombrienne, voir MAYR-HARTING H., *The Coming of Christianity to Anglo Saxon England*, Londres, 1972. HUNTER-BLAIR P., *The World of Bede*, Londres, 1970. WEBSTER L. & BACKHOUSE J., *The Making of England, Anglo Saxon Art and Culture, 600-900*, Londres, 1991.

<sup>32</sup> SWENSON C., «The Symetry Potentials of the Ornamental Pages in the Lindisfarne Gospels», in *Gesta*, XVII/2, 1978, pp. 9-17.



Fig. 6. Livre de Durrow, folio 248.

Le folio 2v (ill. n° 7) a la double fonction d'ouvrir le livre et d'annoncer le «Novum Opus» de Jérôme. Notre perception est immédiatement stabilisée par l'esprit d'ordre et de symétrie qui règne dans cette image. On la croirait absolument fixe et calme si on ne remarquait une chose: l'un des carrés qui composent la croix, le plus proche du bord inférieur du cadre, est séparé du carré au-dessus de lui par un espace plus petit que l'espace qui sépare tous les autres carrés.

On a cru qu'Eadfrith avait commis une erreur de mesure qui l'aurait obligé de rapprocher exagérément ces deux éléments. Il n'en est rien; la croix, comme celle des autres pages-tapis, a été construite selon les mesures du cadre et non insérée en lui ni même construite avant lui. Les dimensions des croix sont intimement liées à celles de leurs cadres respectifs. R. Stevick a retracé les stades de construction de cette page et de la suivante (folio 26v) et a montré que ce que l'on considérerait comme une erreur était prévu par l'artiste: le rapport proportionnel des côtés du cadre est dans ce cas-ci légèrement inférieur à 4/3 et permet ainsi cette légère anomalie<sup>33</sup>.

Si l'on trace deux lignes verticales tangentes aux côtés extérieurs des deux compartiments rectangulaires qui flanquent la croix, on remarque que ceux-ci ne sont pas alignés sur les côtés des compartiments carrés de la partie supérieure de l'image<sup>34</sup>. Cette particularité est difficilement perceptible. Cependant rien n'aurait empêché Eadfrith d'aligner ces motifs, sauf peut-être le besoin d'échapper à une symétrie parfaite.

Le folio 26v (ill. n° 8), qui se trouve devant la page à initiale de Mathieu, présente une anomalie semblable à celle du folio 2v. Le compartiment inférieur de la croix en forme de talon est séparé de celui au-dessus de lui par une distance plus grande que celle qui sépare les autres compartiments. Ceci est à nouveau la conséquence des dimensions du cadre: «Eadfrith adopted a frame in each case that is a ratio either slightly lesser or slightly greater than 4:3. He then derived from each frame a cross configuration that has one fundamental irregularity»<sup>35</sup>.

La croix est tangente à la bordure intérieure du cadre. Le contour du motif cruciforme, de même largeur et de même couleur que cette bordure, semble être la prolongation de celle-ci à l'intérieur de l'image. Ce lien optique entre la croix et le cadre affirme l'importance du rapport mathématique qui unit ces deux éléments.

R.B.K. Stevenson a montré que cette page-tapis comporte un nombre important de croix négatives<sup>36</sup> qu'il est presque impossible de distinguer tant l'œil est fasciné par le foisonnement d'animaux entrelacés. Eadfrith combine, comme

<sup>33</sup> STEVICK R., «The 3/4 Crosses in the Lindisfarne and Lichfield Gospels», in *Gesta*, XXV/2, 1986, pp. 171-184.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 175.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>36</sup> STEVENSON R.B.K., *op. cit.*, p. 16.

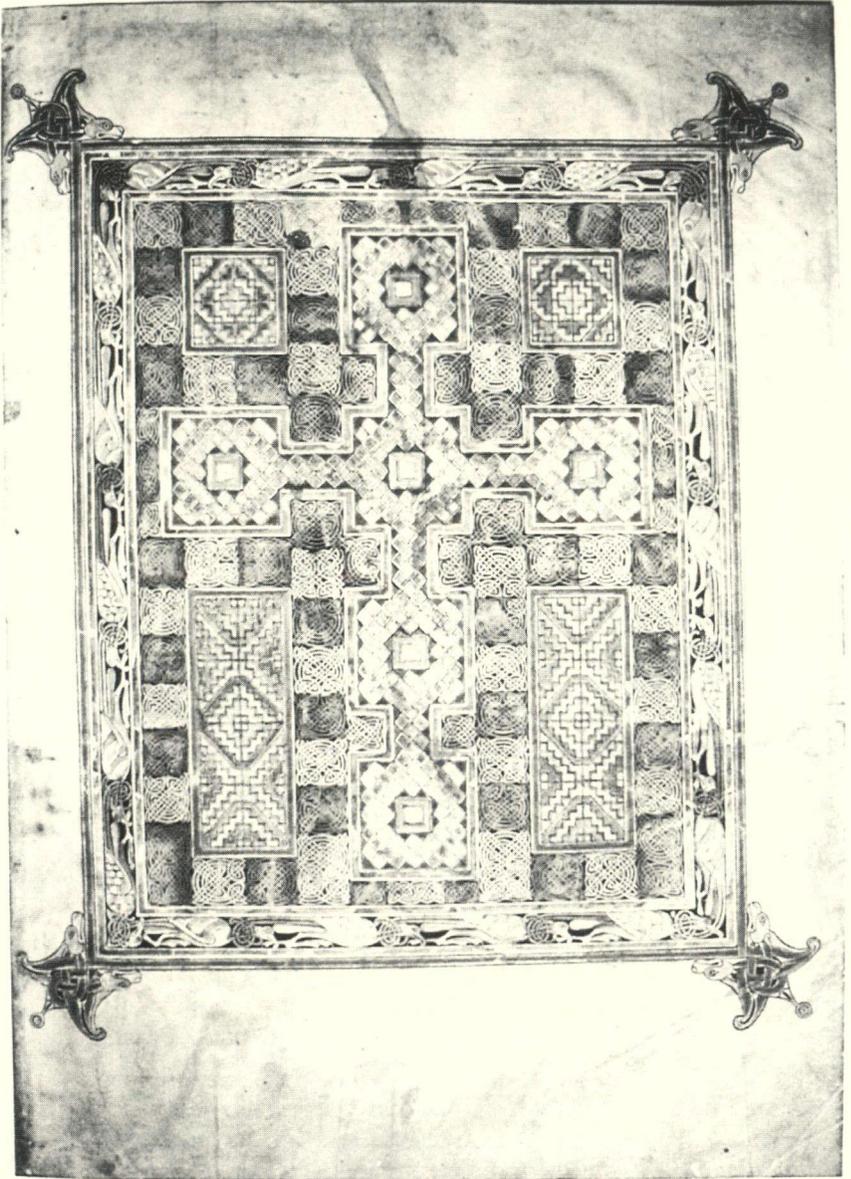


Fig. 7. Livre de Lindisfarne, folio 2v.

le faisait l'artiste du Livre de Durrow dans le folio 1, le procédé du camouflage à celui qui consiste à rendre la grande croix de l'image extraordinairement présente. Pour ce faire, il choisit de remplir cette croix par des animaux très semblables à ceux qui occupent l'aire alentour. Les effets de texture permettent, entre autres, de distinguer un fond de la forme qui lui est apposée<sup>37</sup>. Dès lors, si la texture de la croix ressemble de près à celle du fond, ces deux aires seront perçues comme une seule. Eadfrith réduit ainsi l'effet bi-dimensionnel de l'image et donne au spectateur d'aujourd'hui l'impression de regarder à travers un vitrail dont les éléments décoratifs seraient séparés par une ligne de plomb. Ce sentiment est renforcé par le fait que la croix est tangente au cadre. Enfin, grâce au choix d'une gamme chromatique subtile et chatoyante, Eadfrith transcende cette matière en l'irradiant de lumière. Il défie ainsi la nature du support matériel de l'image et nous donne l'illusion de la transparence.

Le folio 26v représente plus que la métaphore d'une porte ouverte sur les réalités sacrées. Cette image est une fenêtre par laquelle pénètre, de manière presque tangible, la lumière divine. Elle conforte mon sentiment que la page-tapis est un lien essentiel de communication avec Dieu et peut-être un lieu où Il est susceptible de demeurer.

La troisième page-tapis du codex, le folio 94v (ill. n° 9), regarde l'Évangile de Marc. Cette image est celle qui propose la lecture la moins aisée du motif cruciforme central. Ce dernier est constitué par l'interruption du fond d'entrelacs par quatre compartiments triangulaires remplis d'animaux. C'est la première et la seule fois que la grande croix occupe le niveau de profondeur le plus éloigné de l'observateur. Dans les pages-tapis précédentes, ce motif est très clairement identifiable. Le même signe dans le folio 94v se dématérialise pour retrouver une forme intelligible dans les pages-tapis suivantes (les folios 138v et 210v).

Eadfrith établit un rapport dialectique dynamique entre les pages-tapis. Chacune d'elles est conçue et perçue en fonction de celle qui la précède. Ce principe apporte une cohérence nouvelle à l'évangélaire qui apparaît dès lors un peu plus comme un parcours mystique, une quête spirituelle que l'artiste parseme d'épreuves intimement liées les unes aux autres.

L'idée d'un cheminement à travers le livre était probablement inconnue des fidèles et même des religieux, dans la mesure où un évangélaire aussi somptueux que celui-ci était un objet liturgique, non un livre fait pour être parcouru dans son intégralité. L'artiste a toutefois conçu ce programme visuel comme un ensemble parfaitement organisé, indépendamment de toute appréhension extérieure. En outre, on peut supposer que fermé et rangé dans l'armorium, le livre des Évangiles continuait de mener une existence propre. Soustrait aux

<sup>37</sup> «La texture d'une image est sa microtopographie, constituée par la répétition d'éléments». (Groupe  $\mu$ , traité du signe visuel, Paris, Seuil, 1992, p. 197). La perception individuelle de ces éléments cesse à partir d'une certaine distance et est remplacée par une perception globale de la texture comme aspect d'une surface.

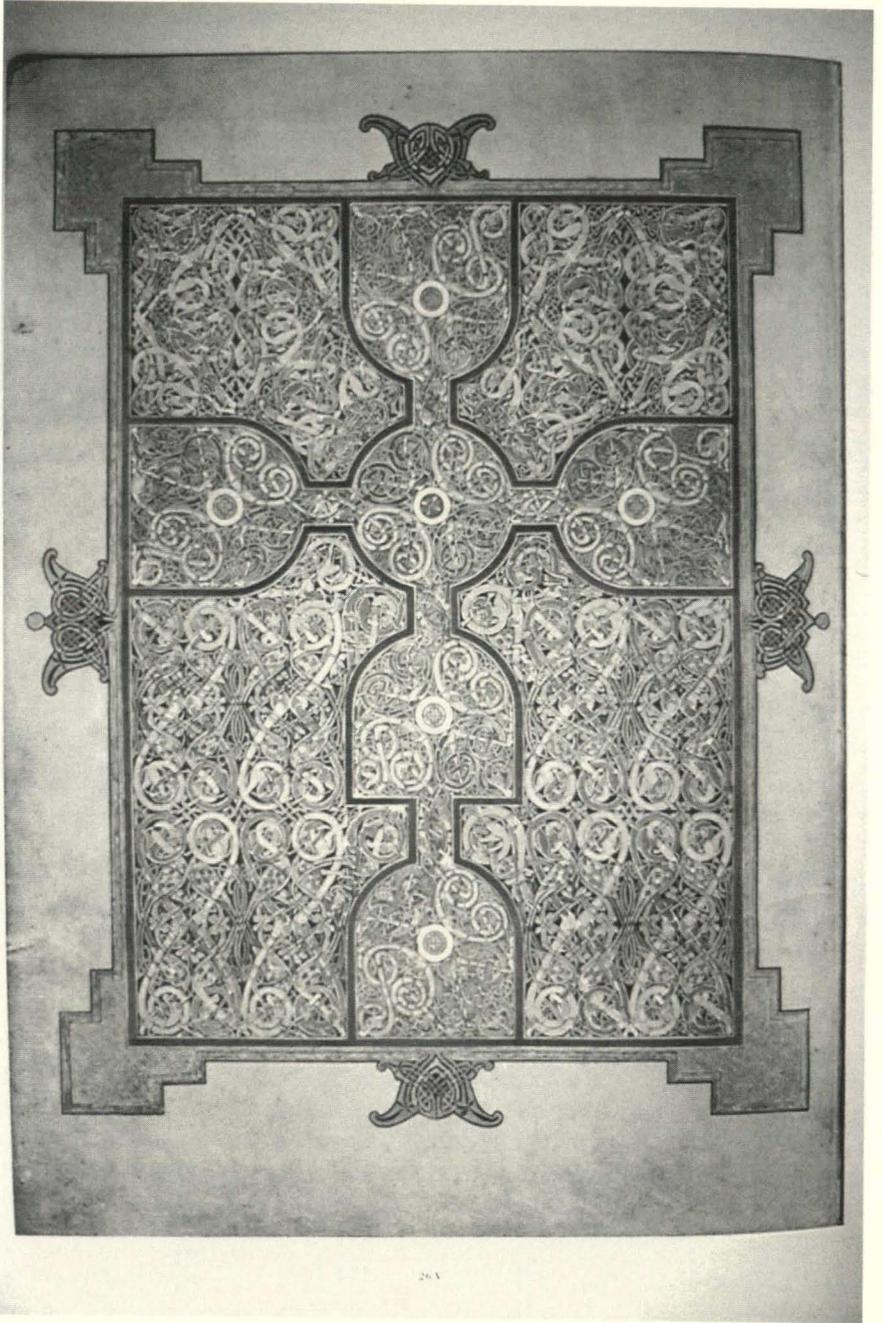


Fig. 8. Livre de Lindisfarne, folio 26v.



Fig. 9. Livre de Lindisfarne, folio 94v.

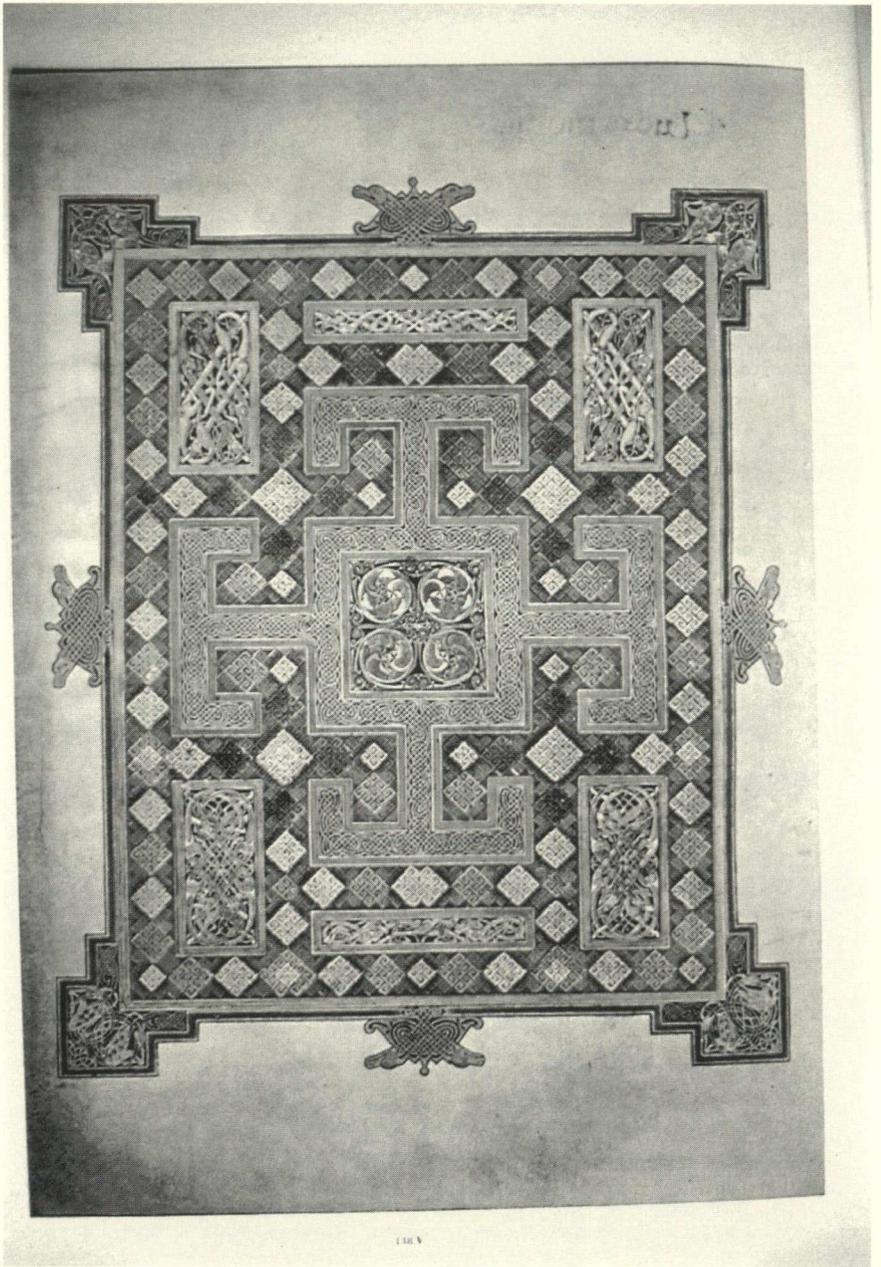


Fig. 10. Livre de Lindisfarne, folio 138v.

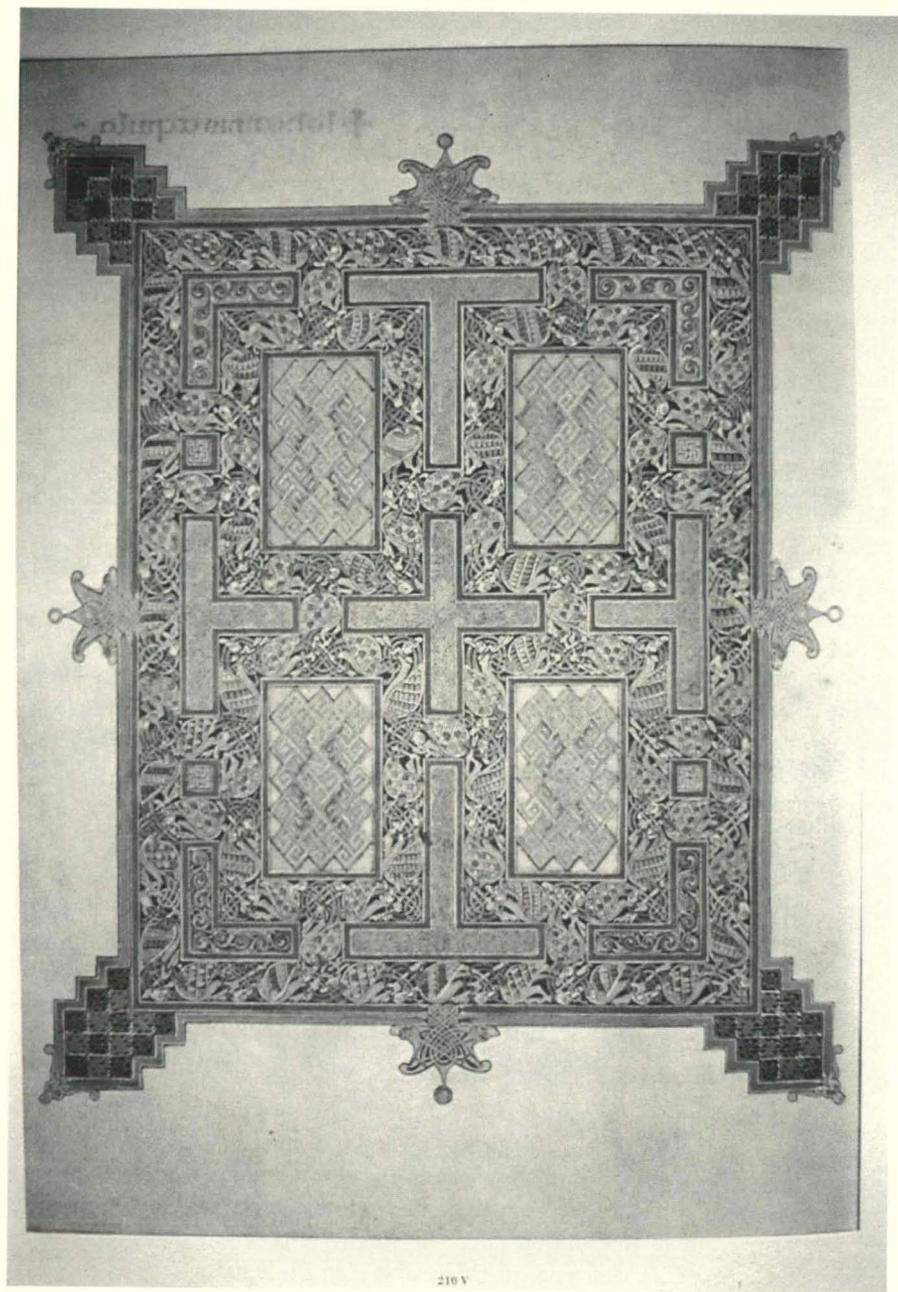


Fig. 11. Livre de Lindisfarne, folio 210v.

regards des hommes et plongé dans la plus profonde obscurité, il est toujours vivant et efficace tout comme l'est la Parole vraie fixée en lui.

Le folio 138v (ill. n° 10), opposé à l'Évangile de Luc, est construit à partir d'une grille très serrée de losanges<sup>38</sup>. Le moindre élément est réalisé au départ d'un nombre variable de modules, à l'exception des quatre spirales entourées de trompettes au centre de l'image. Eadfrith adopte une tout autre attitude que l'artiste du Livre de Durrow en soumettant ces motifs en spirales aux formes géométriques rectilignes. Ils semblent dès lors comprimés, leur mouvement paraît freiné par la forme qui les enserre. On retrouve cette caractéristique dans le traitement des animaux dont les corps sont toujours forcés de se soumettre à la construction géométrique propre aux entrelacs. Ceci est sans doute lié à l'évolution stylistique des motifs insulaires; on peut néanmoins y voir le reflet du goût et du don d'Eadfrith pour la géométrie.

Remarquons qu'il place des spirales dans les trois pages-tapis les plus symétriques présentant des croix à bras égaux. La spirale atténuée en effet la rigidité qui résulte d'une symétrie absolue. L'artiste insère des formes créatrices de vie dans des compositions qui, sans elles, en manqueraient singulièrement.

La dernière page-tapis du Livre de Lindisfarne est le folio 210v (ill. n° 11), en face de l'Évangile de Jean. Cette image contient une croix fragmentée en cinq unités perçues comme une seule forme entière. Il s'agit du phénomène perceptif qu'Arnheim appelle «consistent shape». «In the visual arts, similarity of location will make for the grouping of objects that appear close together. The factor of consistent shape creates connections across fairly large intervals as long as the given units indicate strongly enough a common pattern»<sup>39</sup>. Arnheim illustre ceci par un exemple très proche de notre croix<sup>40</sup>.

La fragmentation de la forme ne diminue en rien son impact visuel. Au contraire, cette image contribue à rétablir une perception nette du signe après le trouble du folio 94v.

Les études comparatives des Évangiles de Lindisfarne et de Durrow n'ont jusqu'à ce jour rendu compte que des différences ou des parentés stylistiques et paléographiques qui existent entre les deux manuscrits. Or, ce qui les distingue et les rapproche relève de manière fondamentale du domaine de l'esthétique et des signifiants que celle-ci induit.

L'artiste de Durrow nous propose un cheminement plus détourné où la conscience d'un code non révélé est perpétuellement présente, une approche plus souple, moins triomphante, faite de finesses et de non-dits. Le plaisir est d'autant plus vif – au moment où l'esprit contemplant croit saisir la stratégie esthétique du créateur – que la méditation aura été longue et profonde. On repense au sixième folio (le 192v), qui reprend vraisemblablement le thème du sixième jour

<sup>38</sup> GUILLEMAIN M., «On the Layout and Ornamentation in the Cross-Carpet Page of the Lindisfarne Gospels, folio 138v», in *Gesta*, XXIV, 1985, pp. 13-18.

<sup>39</sup> ARNHEIM R., *op. cit.*, p. 60.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 59, fig. 166.

de la Création. Plus on s'attarde à admirer cette page, plus la sensation de mouvement rotatif et créateur du médaillon central, berceau de la croix et source de vie, se fait sentir. Le foisonnement animal des six rectangles, miroirs si bien sentis de l'agitation permanente du monde, semblent être l'aboutissement de ce motif circulaire et primordial.

D'une image à l'autre, la croix peut se faire discrète, tout en restant le moteur omniprésent de la composition. Subtilement, l'artiste nous fait pénétrer au cœur de ses possibilités esthétiques en même temps qu'il nous révèle l'étendue de son pouvoir.

Dans le Livre de Lindisfarne, Eadfrith propose une démarche tout aussi exigeante mais plus directe, plus immédiate. Il nous fait voyager de la « construction » (folio 2v), à la « reconstruction » en jouant avec toujours plus de dextérité sur la décomposition de la forme. Il camoufle la croix (folio 94v) en la déstructurant, notamment par la couleur, pour mieux la faire réapparaître à la fin du livre.

Là où, dans le Livre de Durrow, la croix sous-tendait un effet permanent de création, Eadfrith lui donne un rôle plus étendu : le symbole universel et jaillissant du Christ Sauveur.

Si Durrow nous invite à suivre un itinéraire initiatique qui conduit à la *méditation*, Lindisfarne, par la plénitude absolue de chacune de ses pages-tapis, nous fait pénétrer au cœur du sacré, nous amène à la conception de l'Achévé, nous force à la *contemplation*.

Eadfrith et l'artiste de Durrow ont matérialisé, chacun à sa manière, la vérité que leur inspirait l'Évangile. Par le miracle de la perception, nous croyons pouvoir accéder à leur conception du sacré, à leur foi.

Toutes les photos reproduites dans cet article ont été prises par l'auteur à partir des facsimile des Évangiles de Durrow et de Lindisfarne : *Evangeliorum Quattuor Codex Durmachensis. Evangeliorum Quattuor Codex Lindisfarnensis*, Olten et Lausanne, 1960.



APPORTS À L'ÉTUDE DU TRIPTYQUE DE MELBOURNE :  
II. LA MULTIPLICATION DES PAINS,  
LA RÉSURRECTION DE LAZARE,  
LA FUITE EN ÉGYPTE ET SAINT PIERRE

C. PÉRIER-D'IETEREN

Cette étude, qui vient compléter celle des *Noces de Cana* (fig. 1a), volet gauche du retable de Melbourne, parue en 1992 dans ces mêmes *Annales*<sup>1</sup>, portera pour le panneau central (fig. 1b), en ordre principal, sur les caractéristiques du dessin sous-jacent, l'attribution de la peinture au Maître de la Légende de sainte Catherine, fils supposé de R. van der Weyden et héritier probable de son atelier, étant communément acceptée depuis M.J. Friedländer<sup>2</sup>.

Par contre, les attributions de la *Résurrection de Lazare* (fig. 1c), de *Saint Pierre* (fig. 2b), revers du même panneau et de la *Fuite en Égypte* (fig. 2a), revers des *Noces de Cana* seront discutées et revues à la lumière de comparaisons inédites avec d'autres œuvres de petits maîtres bruxellois du dernier quart du XV<sup>e</sup> s.

**Panneau central de la *Multipliation des Pains* (fig. 1b).**

Le style de l'ensemble de ce panneau présente, comme nous l'avons déjà écrit en 1990, toutes les caractéristiques que Friedländer a relevées comme étant propres au Maître de la Légende de sainte Catherine. Rappelons les brièvement : une dépendance étroite de son œuvre à l'égard de celle de Van der Weyden illustrée ici par la figure de la jeune femme au premier plan gauche, copie

<sup>1</sup> C. PÉRIER-D'IETEREN, *Apport à l'étude du Retable de la Multipliation 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.

<sup>2</sup> M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, IV, *Hugo Van der Goes*, Leyde-Bruxelles, 1969, p. 59.



Fig. 1. *Triptyque des Miracles du Christ*, ouvert, Melbourne, National Gallery of Victoria (photos du Musée).

- a) *Les Noces de Cana*,
- b) *La Multiplication des Pains*,
- c) *La Résurrection de Lazare*.

de celle de Marie-Madeleine dans la *Lamentation* de La Haye (fig. 6b), des physionomies caricaturales, une expression dure, une morphologie typique des visages, de forme triangulaire, des traits lourds et surtout des yeux en amande et l'oreille grande et placée trop haut, propres à la manière du maître. Enfin, la présence du petit chien terrier blanc et de la levrette sont des ornements privilégiés des compositions du maître qui apparaissent aussi dans le tableau de l'ancienne collection Van der Elst pris comme œuvre de référence par Friedländer et dans la *Dernière Cène* du Grand Séminaire de Bruges.

À ces particularités, nous ajouterons celles propres au panneau central de Melbourne, qui se prêtent encore à d'autres comparaisons : une composition narrative procédant d'une combinaison d'images, où recherche expressive et aspect anecdotique jouent un rôle important, des personnages issus du vocabulaire rogéresque mais figurés ici dans des positions un peu apprêtées qui se veulent élégantes, un souci du rendu des textures (remarquable dans le pourpoint en brocart du courtisan de droite, exécuté par petites touches serrées et en relief), enfin un goût pour les détails décoratifs illustré par les fleurs et les animaux et pour les scènes anecdotiques, comme celles des enfants aux gestes très naturels. Notons encore un traitement soigné des plantes, un intérêt marqué pour le paysage, vaste et lumineux, ainsi qu'une façon de rythmer les groupes et de souligner les axes de construction de la scène par une distribution très habile des couleurs des vêtements.

L'image radiographique (fig. 3a) de ce même panneau met en évidence les effets de facture appuyés, propres au maître, qui se retrouvent dans toutes ses œuvres (fig. 3b) ainsi que des modelés très chargés en blanc de plomb, notamment dans les visages et les drapés. On observe également une façon graphique de cerner les contours des coiffes par un mince empâtement continu de blanc et de reprendre le dos des plis.

L'examen en réflectographie dans l'infrarouge du dessin sous-jacent n'avait suscité jusqu'à ce jour qu'un intérêt limité. Dans le *Corpus Melbourne*, Ursula Hoff et Martin Davies le décrivent comme suit : «The preliminary drawing... consists of outlines with numerous corrections, as seen, to a lesser degree, in the pictures at Granada»<sup>3</sup>.

Une étude des peintures flamandes conservées à la Capilla Real de Grenade, confiée à l'Université Libre de Bruxelles, étant en cours, l'opportunité s'est offerte de comparer le dessin sous-jacent des deux œuvres. Nous y reviendrons brièvement après avoir décrit dans le détail les caractéristiques de celui de la *Multiplication des Pains* de Melbourne.

Le dessin de mise en place des formes est constitué de traits larges exécutés au pinceau. Il est d'une facture rapide et ne situe que les éléments principaux, à savoir le volume des personnages, les linéaments des visages et en particulier

<sup>3</sup> U. HOFF et M. DAVIES, *The National Gallery of Victoria, Melbourne (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 12)*, Bruxelles, 1971, p. 20.

l'emplacement des yeux, la forme des arcades sourcilières, du nez et de la bouche et, enfin, la situation des plis dans les coiffes et les drapés.

Ce dessin, comme l'avaient relevé U. Hoff et M. Davies, est effectivement soumis à de multiples modifications. Ainsi, dans le groupe de droite, le visage de la femme assise en deuxième position était initialement présenté non pas de face mais tourné vers la gauche. La première ébauche du nez, des yeux, de la



Fig. 3a. Maître de la Légende de sainte Catherine, *La Multiplication des Pains*, détail en radiographie (copyright A.C.L., Bruxelles).

bouche et de l'arrondi du menton est très apparente sur les documents infrarouges (fig. 4). Ce changement d'orientation a naturellement entraîné d'importantes corrections dans le dessin de la coiffe. Le port de la tête de son compagnon a aussi été changé, comme en témoigne la première mise en place des yeux figurés par des cercles, qui étaient peints plus bas, et du turban qui recouvrait davantage la joue.



b. Maître de la Légende de sainte Catherine, Retable de la *Vie de Job*, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, *Tribut de saint Pierre*, détail en radiographie (copyright A.C.L., Bruxelles).

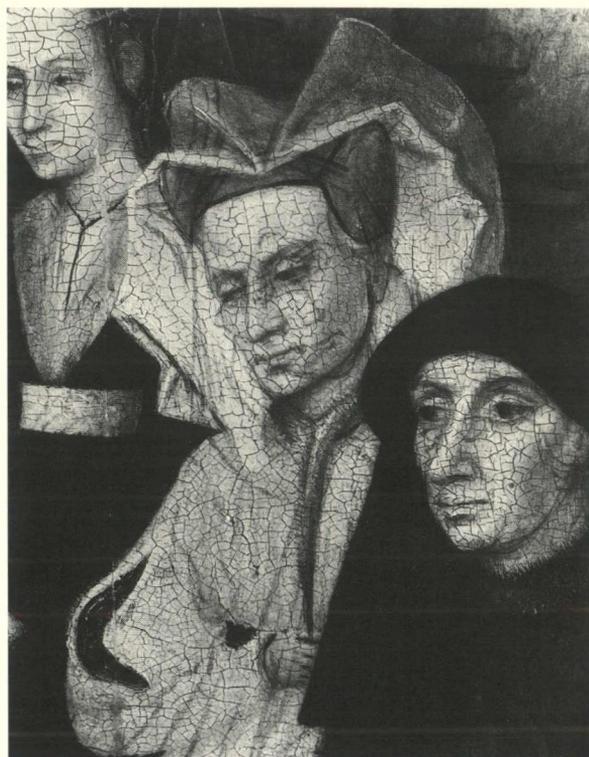


Fig. 4. *La Multiplication des Pains*, détails du groupe de droite en photographie dans l'infrarouge (copyright A.C.L., Bruxelles).

Des modifications du même genre s'observent chez plusieurs personnages de l'assemblée. Les principales se lisent dans le visage et les coiffes de deux des femmes du groupe de droite et dans la figure de l'homme barbu placé à gauche de la femme à la haute guimpe (fig. 4). La position de certains pieds et genoux a aussi été modifiée pour rendre plus vraisemblable les attitudes très affectées des personnages. Des changements de composition à caractère narratif sont également apportés par l'artiste entre la phase du dessin sous-jacent et celle de l'exécution picturale. Le plus spectaculaire affecte la figure de saint Pierre qui tendait originellement le bras droit pour donner un pain au petit garçon qui lui fait face et tenait de la main gauche – aussi déplacée – l'anse du panier (fig. 5). Le maître a modifié sa vision en cours d'exécution, afin de représenter la récolte des pains, épisode aussi rapporté dans les Évangiles<sup>4</sup>. Il centre ainsi davantage l'attention sur l'acteur principal du récit en laissant un espace libre entre saint Pierre entouré des paniers d'osier et les deux rangs de courtisans.

Le dessin de la robe de la femme (fig. 6a) assise au premier plan de la composition est riche en indications fournies pour la mise en place des plis, lesquel-

<sup>4</sup> Évangile selon Matthieu (XIV, 15-21).



Fig. 5. *La Multiplication des Pains*, détail des figures de saint Pierre et de l'enfant en réflectographie dans l'infrarouge (réflectogrammes du Musée).



|   |   |
|---|---|
| a | b |
|   | c |



Fig. 6. a) *La Multiplication des Pains*, figure féminine du premier plan gauche, détail en réflectographie dans l'infrarouge (photo du Musée).  
 b) R. Van der Weyden (attr. à), *La Lamentation*, La Haye, Mauritshuis, sainte femme à l'avant-plan gauche (copyright A.C.L., Bruxelles).  
 c) *La Multiplication des Pains*, macrophotographie de la robe de la même figure (copyright A.C.L., Bruxelles).



les ne sont néanmoins pas toujours suivies lors de l'exécution picturale. Plusieurs tracés, en effet, sont abandonnés, d'autres sont modifiés dans leur forme et même un pan entier de tissu, étalé sur le sol, n'a pas été repris. L'écriture se caractérise par sa sécheresse ; les lignes droites se cassent à angle droit tandis que de petits retours horizontaux ponctuent le bout des tracés. Le dessin plat, sans reprise et linéaire d'aspect, donne l'impression que l'artiste est parti d'un modèle, issu sans doute de l'atelier de Van der Weyden, et qu'à ce stade il ne se soucie pas du volume, aucun plan de hachures ne préfigurant les ombres alors que le drapé peint est très plastique. Les contrastes ombre-lumière y sont, en effet, fortement soulignés par les blancs épais dans les clairs qui s'opposent à la noirceur du creux des plis marqué d'un trait foncé (fig. 6b). S'il y a emprunts, il n'y a donc pas soumission, l'artiste retranscrivant le modèle à sa manière au stade pictural.

Les autres robes de la composition ont aussi fait l'objet d'une mise en place attentive des plis, bien que plus schématique, un trait ferme reprenant les axes principaux.

Au second plan, dans les scènes à plus petite échelle, les repentirs et changements de composition sont tout aussi fréquents. On constate, par exemple, à hauteur de la Vierge, que le disciple tenant le panier a été entièrement dessiné avant que le maître ne commence à peindre la dernière figure du rang des dignitaires. Ainsi les plis de la robe du saint se profilent-ils clairement sous le visage de la femme identifiée à Michelle de France<sup>5</sup>. On relève encore, à droite de la Vierge, une autre petite figure assise et vêtue de blanc qui, dans un premier temps, tendait la main gauche.

Le peintre soumet aussi le paysage à de multiples corrections, se livrant à une rapide ébauche des masses de la ville fortifiée pour n'en préciser les formes et les détails qu'au stade pictural.

Une description exhaustive de tous les repentirs, abandons et changements de composition serait fastidieuse, aussi en arrêtons-nous là le relevé pour en venir, sous forme de conclusion, aux comparaisons avec le dessin sous-jacent du *retable de Grenade*.

Le dessin du drapé de sainte Barbe dans le panneau central du *trptyque de Grenade* est effectivement apparenté, comme l'écrivaient U. Hoff et M. Davies, à celui de la femme du *retable de Melbourne* : on retrouve un système identique de stricte mise en place des plis se cassant de manière anguleuse, figurés à plat sans indication de volume et se terminant par un petit trait horizontal, parfois prolongé en retour. Toutefois, l'impression de construction géométrique des plis, dont certains paraissent même tracés avec une règle, est encore accentuée ici.

On note, par contre, dans les visages, l'architecture et la figure de l'Enfant de ce triptyque, l'usage de dessin au poncif, qui est inexistant dans le *retable de Melbourne*. Enfin, dans l'ensemble de la composition, il y a peu de remaniements, ce qui distingue totalement le dessin du triptyque de celui du panneau central de Melbourne.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 17, n° 7 et pl. II.

Toutes ces observations montrent que la comparaison Melbourne-Grenade n'est pas aussi convaincante que le pensaient les auteurs du *Corpus*<sup>6</sup>. Alors que dans le premier cas, on est en présence d'une œuvre originale et créative, dans le second, il pourrait s'agir d'une œuvre de jeunesse, partiellement d'emprunt, réalisée par le Maître de la Légende de sainte Catherine au départ d'un modèle en circulation, hypothèse confortée par l'utilisation du poncif. Il existe, en outre, une autre version du triptyque directement apparentée à celle de Grenade, anciennement en dépôt au Mauritshuis de La Haye et aussi attribuée au Maître de la Légende de sainte Catherine<sup>6bis</sup>.

L'examen en réflectographie dans l'infrarouge du panneau central du *retable de Melbourne* a donc permis de mieux caractériser l'écriture individuelle du dessin de l'artiste en mettant en évidence sa facture sûre et très libre. Il a aussi montré l'importance qu'il accorde au dessin de mise en place dans ce type de composition narrative dont la genèse se fait en plusieurs étapes. Le dessin est soumis à de constantes modifications, même dans les scènes secondaires et dans les détails qui paraissent les plus insignifiants<sup>7</sup>, l'essentiel étant l'impact de l'histoire racontée par l'image. La même démarche se retrouve dans les œuvres du Maître de la Légende de sainte Barbe.

Pour clore l'étude de ce panneau, nous aimerions nous arrêter à la figure d'homme assis au deuxième rang à gauche (fig. 1b et 7). Ne faudrait-il pas reconnaître un autoportrait de l'artiste dans cette figure, qui n'a jamais retenu l'attention des historiens de l'art, alors que plusieurs identifications ont été proposées pour les autres personnages. Sa tenue vestimentaire, très sobre, le distingue de ses compagnons, le bonnet et la robe, doublée de fourrure (tabbaert) étant, par ailleurs, portés par la bourgeoisie et notamment par les peintres. En outre, parmi tous les visages stéréotypés, le sien paraît être plus individualisé. Bien que ses traits répondent à un schéma type – ce qui est propre aux portraits de cette

<sup>6</sup> 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. 116-118 et pl. CXC.

<sup>6bis</sup> Ce triptyque était en dépôt au Mauritshuis jusqu'en 1984. Il a été vendu par Christie's le 9 avril 1990 (Catalogue, p. 50, lot n° 31). Une étude comparée de ces deux versions est actuellement en cours. L'examen du dessin sous-jacent des panneaux de Grenade a fait l'objet d'une communication par C. Périer-D'Ieteren, *Genèse de l'œuvre et dessin sous-jacent dans les peintures du Maître de la Légende de sainte Catherine* qui paraîtra dans les prochains actes du *Colloque X pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture. Le dessin sous-jacent dans le processus de création*, U.C.L., Louvain-la-Neuve, 5-7 sept. 1993. De plus, en 1988, lors d'une journée d'étude au Wallraf-Richartz-Museum, nous avons eu l'occasion d'examiner en réflectographie dans l'infrarouge le dessin sous-jacent des deux panneaux peints par le Maître de la Légende de sainte Catherine pour le *retable de Cologne*. Depuis, Mr. Till-Holger Borchert a entrepris une étude sur le *retable de Job* sous la direction du Prof. Molly Faries. Nous lui exprimons notre gratitude pour nous avoir communiqué les photocopies des montages de réflectogrammes ainsi qu'une copie des rapports rédigés lors de l'examen de ces œuvres.

<sup>7</sup> On retrouve la même démarche dans le dessin de mise en place des volets de la *Visitation* et du *Tribut de Saint Pierre* du *retable de Cologne*. Dans cette œuvre, par contre, du dessin de modelé est utilisé dans les drapés. Son écriture est énergique dans le tracé. Des hachures et des graphismes très divers apparaissent pour marquer localement les plans d'ombre (voir note 6).

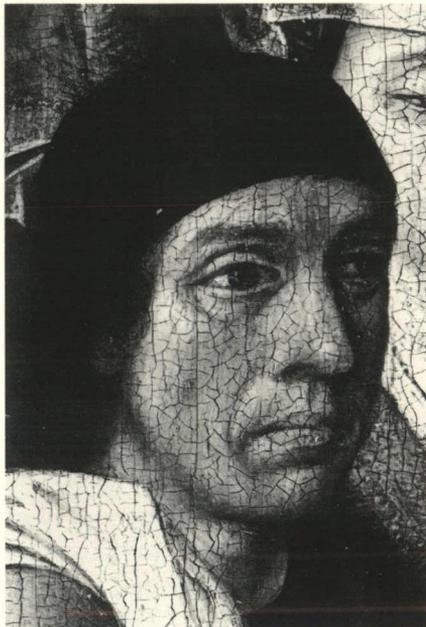


Fig. 7.  
Maître de la Légende de sainte Catherine,  
*La Multiplication des Pains*, détail,  
autoportrait du peintre (?)  
(copyright A.C.L., Bruxelles).

fin du XV<sup>e</sup> siècle – l'homme semble s'imposer par l'expression volontaire de la bouche et l'intensité plus forte du regard. Cette hypothèse nous paraît intéressante dans le contexte de l'exécution du retable. Le Maître de la Légende de sainte Catherine, honoré par la commande, a voulu figurer parmi les dignitaires de la cour. Il s'est peint, les pieds fermement posés sur le sol et les bras croisés, dans une position plus conventionnelle que celle, un peu maniérée, de l'assemblée aristocratique qui l'entoure. De plus, il s'est représenté à côté d'une jeune femme au modèle emprunté textuellement à une œuvre de l'atelier de R. Van der Weyden. Mal intégrée au groupe, celle-ci revêt l'aspect d'une figure héraldique donnant l'impression d'avoir été ajoutée de façon ostentatoire à la composition initiale<sup>8</sup>. Ce faisant, le Maître de la Légende de sainte Catherine n'a-t-il pas voulu affirmer la continuité de l'atelier renommé, dont il a hérité,

<sup>8</sup> Aucune donnée concrète d'observation ne confirme cette impression. L'image radiographique montre que la figure féminine ne se superpose pas à une autre existante. Le volume de sa robe a, par contre, été adapté à l'espace environnant, un pan de tissu dessiné n'ayant pas été repris au stade pictural, visiblement afin de laisser de la place aux jambes du peintre. Il y a toutefois un contraste frappant entre la distribution aérée des six personnages principaux du groupe de droite et celle anormalement serrée des sept personnages du groupe de gauche. La robe de la jeune femme occupe une surface importante au premier plan. De plus, tournée de manière artificielle vers le spectateur, elle semble isolée du groupe et elle laisse peu de place à l'autoportrait du peintre qui a dû être soumis à une distorsion des plans entre le buste et le bas du corps. En conclusion, on peut se demander si le peintre n'aurait pas décidé seulement lors de l'exécution picturale de s'ajouter à la figure-modèle. Seuls de nouveaux examens de laboratoire plus précis dans leur définition (réflectographie dans l'infrarouge et radiographie de la surface totale de la composition) pourront éventuellement apporter une réponse à cette question.

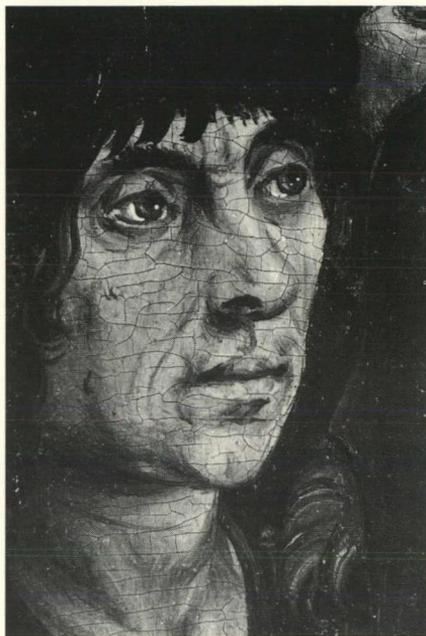
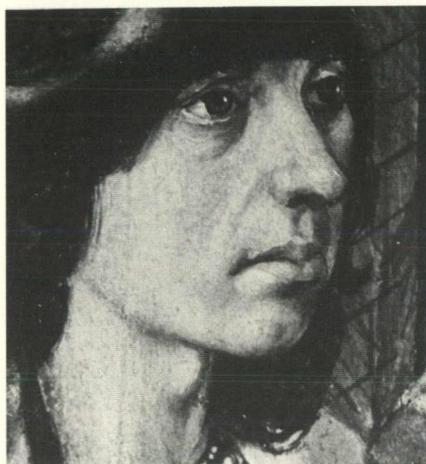


Fig. 8. Maître de la Légende de sainte Barbe, détails, autoportraits du peintre (?)  
(copyright A.C.L., Bruxelles)

- a) *Retable de la Vie de Job, Job au Festin*, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum  
b) *Cène de la Légende de saint Géry*, La Haye, Mauritshuis.

en montrant son savoir faire – la figure est exécutée avec brio – et souligner par sa présence sa fonction de peintre-entrepreneur, responsable du retable dont il partage l'exécution avec quatre de ses collaborateurs?

Nous avons déjà eu l'occasion de souligner le recours fréquent des maîtres bruxellois et, ensuite, des Maniéristes anversois, à différents genres de portraits, celui «perdu dans un groupe», autoportrait ou personnage de cour, étant une sorte de clin d'œil au spectateur qui peut le découvrir au sein d'une composition religieuse<sup>9</sup>. Depuis lors, nous avons relevé de nouveaux exemples de cette pratique dans le triptyque de la *Dernière Cène* du Grand Séminaire de Bruges. Nous pensons voir un portrait dans le premier personnage masculin assis à gauche de la table du volet de la *Pâque Juive* et dans l'homme au turban placé à gauche de saint Jean dans la *Cène*. Ce même personnage se retrouve dans le groupe de droite du panneau central de Melbourne où il est identifié à Jean IV de Brabant<sup>10</sup>. La présence de ces portraits s'expliquerait par la volonté du

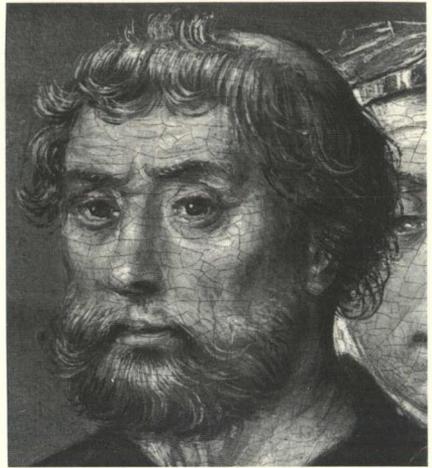
<sup>9</sup> C. PÉRIER-D'ETEREN, *Le retable du Martyre des saints Crépin et Crépinien et le Maître de la Légende de sainte Barbe*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Miscellanea Henri Pauwels*, 1989-1991, 1-3, p. 171 et note 22.

<sup>10</sup> U. HOFF et M. DAVIES, *op. cit.*, p. 18 n° 12 et pl. II.

Dans chacun de ces panneaux figure encore un personnage masculin (coiffé d'un béret noir et vêtu d'un tabbaert) qui pourrait aussi être un portrait.

Fig. 9.

Maître de la Légende de sainte Barbe,  
détails du visage de saint Pierre  
a) dans la *Résurrection de Lazare*,  
volet droit du triptyque de Melbourne  
(photo du Musée)



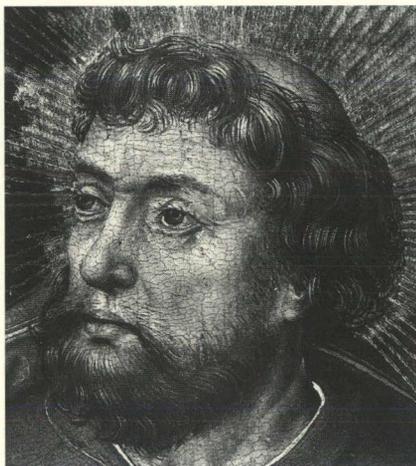
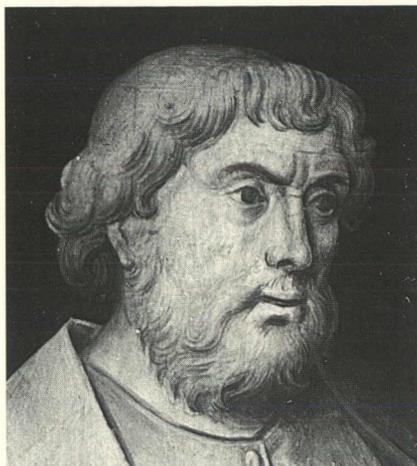
commanditaire de se voir représenter, lui-même ou quelque dignitaire de son entourage. Cette habitude, qui, au vu des exemples conservés, paraît courante au sein de la cour, dénote un lien étroit entre celle-ci et les ateliers bruxellois, notamment des Maîtres de la Légende de sainte Catherine et de sainte Barbe, qui prolongent ainsi la tradition de R. van der Weyden, peintre par excellence de portraits d'aristocrates. D'un autre côté, le peintre, conscient de l'importance de la tâche qui lui est confiée, s'intègre lui aussi à la composition.

Le *retable de Job* de Cologne, issu du même milieu artistique, présente aussi dans le *Festín* une série de portraits, parmi eux le visage du troisième convive attablé, à gauche, pourrait être un autoportrait du Maître de la Légende de sainte Barbe (fig. 8a), le même visage réapparaissant dans la *Scène de la Légende de saint Géry* (fig. 8b), conservée au Mauritshuis à La Haye, autre peinture qui lui est attribuée.

### **La *Résurrection de Lazare* (Fig. 1c).**

L'attribution de ce volet est depuis longtemps controversée. Nous aimerions donc présenter ici les arguments d'ordre stylistique et technique qui nous autorisent, pensons-nous, à reconnaître dans cette peinture la main du Maître de la Légende de sainte Barbe, actif à Bruxelles dans les années 1470-1500 et qui collabora à l'exécution du *Retable de la Vie de Job*, conservé au Wallraf Richartz-Museum de Cologne, avec le Maître de la Légende de sainte Catherine. Sans plus nous attarder à l'étude d'ensemble pour laquelle nous renvoyons au *Corpus Melbourne*<sup>11</sup>, ni à l'historique des attributions, repris dans notre article sur le *Retable du Martyre des saints Crépin et Crépinien* et le Maître de la Légende

<sup>11</sup> *Idem*, p. 7, 8, 14, 19 et 21.



b) au revers du retable de Job de Cologne (copyright A.C.L., Bruxelles)

c) au revers du triptyque de Melbourne (photo du Musée).

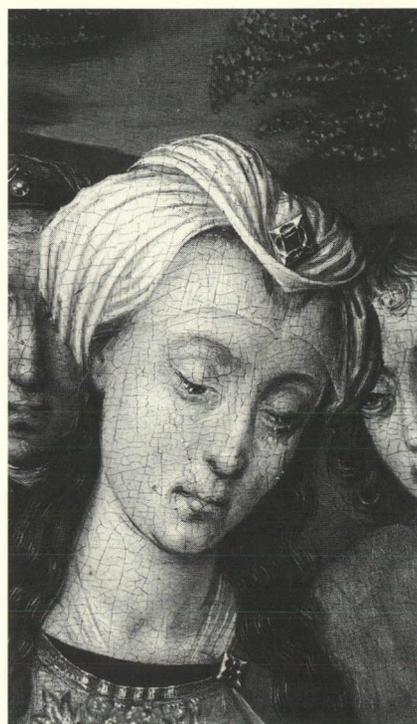


Fig. 10. a) Maître de la Légende de sainte Barbe, *Résurrection de Lazare*, volet droit du triptyque de Melbourne, détail du visage de Marie (copyright A.C.L., Bruxelles).

b) Maître de la Légende de sainte Barbe, *Légende de sainte Barbe*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, détail du visage de la sainte (copyright A.C.L., Bruxelles).

de sainte Barbe paru en 1991<sup>12</sup>, nous examinerons les rapports qui lient ce volet aux trois œuvres principales du maître, actuellement reconnues comme autographes par les historiens de l'art, à savoir : le panneau de base de la *Légende de sainte Barbe* (panneau de Bruxelles-Bruges), les scènes de la *Vie de Job* (*retable de Cologne*) et le retable du *Martyre des saints Crépin et Crépinien* (*retable de Varsovie-Bruxelles*)<sup>13</sup>.

En prémisses de la démonstration, rappelons qu'U. Hoff et M. Davies n'acceptent ni l'attribution au Maître aux Feuillages en broderie, avancée par M.J. Friedländer, les figures et le paysage étant trop différents – avis partagé par N. Reynaud et J. Foucart – ni la thèse selon laquelle la face et *saint Pierre*, au revers (fig. 9c), seraient dus à la même main. Ils reconnaissent le style du Maître aux Feuillages en broderie dans les feuilles et les plantes, mais non pas dans la figure du saint, et acceptent les analogies relevées par N. Reynaud et J. Foucart entre le visage et les mains du saint (fig. 9a) et ceux du revers du *retable de Job* (fig. 9b), donné au Maître de la Légende de sainte Barbe. Les auteurs relèvent en outre des différences d'écriture entre le dessin sous-jacent des deux compositions mais ne proposent cependant pas d'attribution<sup>14</sup>.

Pour nous, la *Résurrection de Lazare* ne présente aucune parenté stylistique importante avec les œuvres du Maître aux Feuillages en broderie mais un vocabulaire commun dans certains détails. Ainsi, le moulin à colombages placé à gauche du paysage est très similaire à celui présent dans le tableau de *Vierge à l'Enfant* du maître conservé à Philadelphie. Or, la reprise d'un tel motif, au sein d'une œuvre de collaboration, ne peut être considérée isolément comme critère d'attribution. Il est probablement issu, comme nous l'avons déjà suggéré en 1991<sup>15</sup>, de carnets de modèles qui devaient nécessairement constituer les outils de travail de l'atelier du Maître de la Légende de sainte Catherine qui poursuivait l'activité de Van der Weyden. Par contre, toutes les comparaisons stylistiques et techniques que nous avons pu établir avec les tableaux de base pré-cités du Maître de la Légende de sainte Barbe confortent l'attribution à ce dernier.

Examinons-les dans le détail. La composition est bien agencée (Fig. 1c). Le groupe qui entoure le Christ constitue un volume intermédiaire entre la scène principale construite en triangle et le vaste paysage qui donne de la profondeur à l'arrière-plan. La scène secondaire, très colorée, du Christ avec Marie, Marthe et les apôtres, qui se déroule entre le moulin et l'éperon rocheux surmonté d'un château, est bien intégrée à l'environnement et complète la narration. Cette

<sup>12</sup> C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, 1991, p. 157

<sup>13</sup> Par souci de concision, nous utiliserons parfois les dénominations abrégées suivantes : panneau de *Bruxelles-Bruges*, *retable de Cologne* et *retable de Varsovie-Bruxelles*.

<sup>14</sup> U. HOFF et M. DAVIES, *op. cit.*, p. 21.

<sup>15</sup> C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, 1991, p. 171.

Un examen attentif de l'édifice révèle de petites différences de détails et une modification des proportions qui excluent la reprise mécanique du motif et dénote une simple source commune d'inspiration.

même façon adroite de composer se retrouve dans les trois œuvres de référence. L'articulation des groupes dans l'espace se rapproche toutefois, plus particulièrement, de celle du *retable des saints Crépin et Crépinien* dans le volet de la *Décollation* et dans la portion de paysage occupant la partie supérieure droite du panneau central de Varsovie.

La morphologie du visage du Christ, aux traits fins, à la lèvre inférieure charnue et aux yeux expressifs ainsi que la barbe soignée et les cheveux agités, se retrouve dans le visage de Job (*retable de Cologne*) (fig. 11a). On reconnaît aussi une même gestuelle des mains aux formes identiques.

La forme du visage de Marie (fig. 10a) et son modelé doux rappellent celui de sainte Barbe du *panneau de Bruxelles-Bruges* (fig. 10b) tandis que sa déformation évoque celle du personnage assis en bout de table dans le *Festin* du *retable de Cologne*. Le type de profil un peu gauche est récurrent dans les œuvres du maître. On l'observe encore, par exemple, chez le bourreau des saints Crépin et Crépinien et chez l'homme à la tunique rayée dont l'aspect raide et théâtral renvoie à la silhouette du bourreau. L'homme qui se pince le nez constitue un de ces axes verticaux qui ponctuent toutes les compositions du maître; vêtu de brocart, il joue un rôle décoratif évident.

L'anatomie de Lazare, la morphologie des mains et du drapé, comme l'expression de ferveur du visage et sa construction, sont analogues à celles des saints Crépin et Crépinien (fig. 11 b).

Le visage de l'homme qui délie les mains du ressuscité évoque celui des juges du panneau de Varsovie. Enfin, les traits de Marthe et son port de tête rappellent le visage de Marie-Madeleine au revers du *retable de Cologne*.

Comme dans le *retable des saints Crépin et Crépinien*, le paysage est très soigné dans son exécution, fouillé dans le détail et subtil dans ses lumières bleutées. Il compte aussi des figures à toute petite échelle, comme dans les trois œuvres-clés du maître. Les plantes à hautes tiges et les graminées, représentées avec un tel souci de réalisme que les espèces peuvent être aisément identifiées, découlent d'un vocabulaire commun à toutes les œuvres du maître et qui, dans une certaine mesure, est aussi caractéristique de l'atelier bruxellois. Plusieurs espèces sont reprises textuellement, comme l'avait déjà souligné J. Białostocki<sup>16</sup>, à propos du panneau central de Varsovie.

Il ne nous paraît pas nécessaire de multiplier les exemples de parentés stylistiques, ceux relevés créditant à suffisance, nous semble-t-il, l'attribution au Maître de la Légende de sainte Barbe.

La technique d'exécution est aussi propre au maître. Pour ne reprendre que les caractéristiques principales, citons: les visages soignés et d'une exécution picturale serrée, modelés encore comme dans le tableau de base par fins glacis

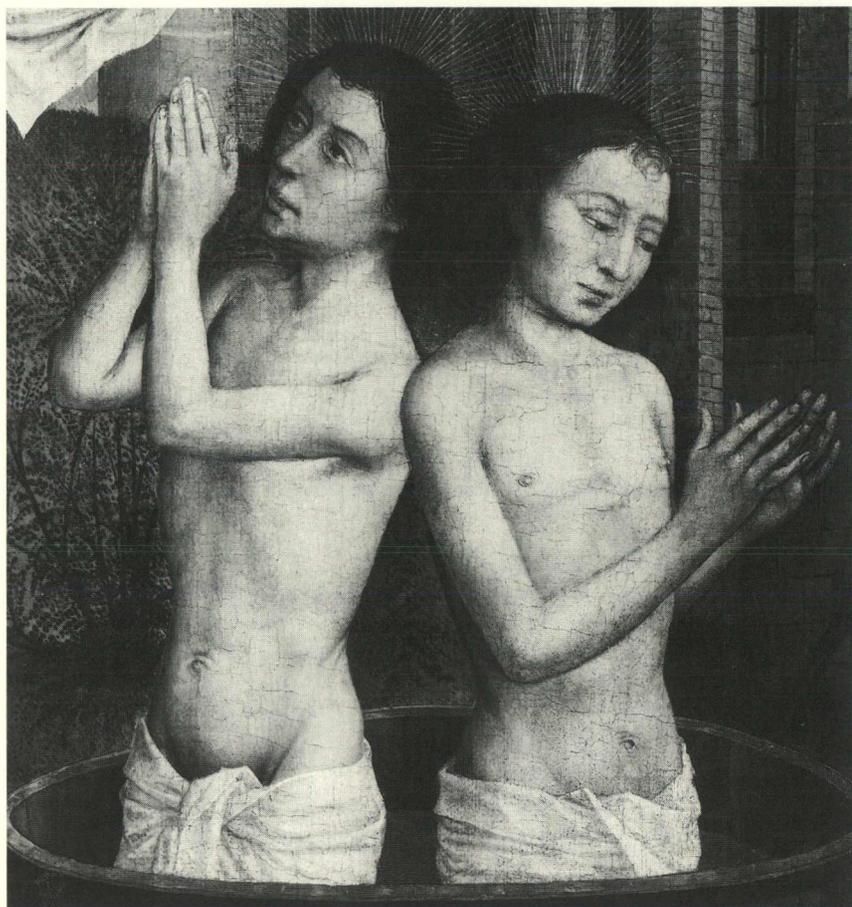
<sup>16</sup> J. BIAŁOSTOCKI, *Les Musées de Pologne, Gdańsk, Kraków, Warszawa (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 9)*, Bruxelles, 1966, p. 5-6.



Fig. 11. a) Maître de la Légende de sainte Barbe, retable de Cologne, détail de Job (photo du Musée).

dans des tonalités gris-rose; les lèvres sont translucides et un point blanc souligne le caractère expressif de l'œil (fig. 9a). On notera aussi l'écriture souple et légère dans le traitement des cheveux et des barbes ainsi que des fourrures, le rendu de qualité des textures, notamment du brocart pour lequel les aplats de couleur des motifs sont modulés dans le ton vert ou remplis de petits points jaunes serrés et aigus dans leur tracé. Les couleurs des vêtements gardent leur profondeur bien que le ton de fond soit plus mêlé de blanc; les empâtements dans les hautes lumières ont un faible relief, même dans le drapé blanc de Lazare, et une fluidité dans les passages de l'ombre à la lumière est ménagée à l'intérieur de formes pourtant très plastiques d'aspect.

L'exécution des plantes du premier plan et de l'architecture est rigoureuse et variée dans ses effets. Les feuilles des arbustes sont structurées par des touches claires en relief, disposées en arcs de cercle, et qui en dessinent les con-



b) Maître de la Légende de sainte Barbe, *L'ébouillantage*, volet gauche du retable du *Martyre des saints Crépin et Crépinien*, détail, Bruxelles, Musée Communal (copyright A.C.L., Bruxelles).

tours de manière dynamique mais d'une écriture moins systématique que celle du Maître aux Feuillages en broderie. Une attention particulière est portée aux détails décoratifs telles les assises de pierre, les baies et ouvertures, les toitures etc... De légers rehauts linéaires de blanc figurent les mouvements de l'eau et la configuration des roches au premier plan, à droite, est précisée avec beaucoup d'acuité.

La *Résurrection de Lazare*, à l'opposé des trois œuvres-clés, semble avoir été peinte entièrement par le maître. Seuls les visages des personnages secondaires présentent un modelé lourd et schématique, relâchement qui s'explique par leur fonction de «remplissage» du groupe. L'écriture de l'arrière-plan et du paysage, quoique plus rapide, est encore soignée et très détaillée. La gamme



Fig. 12. *Résurrection de Lazare*, détail en photographie dans l'infrarouge (copyright A.C.L., Bruxelles).

chromatique comprend dans les vêtements des tons vifs et variés : roses, jaunes, vermillons... et des couleurs douces un peu pastel pour le paysage.

La lecture de l'image radiographique<sup>17</sup> est rendue malaisée par l'interférence des éléments de la scène peinte au revers. L'utilisation limitée de blanc dans les carnations est néanmoins sensible. Les hautes lumières des visages du Christ, de saint Pierre et de Lazare sont relevées de petites touches graphiques empâtées. La radiographie montre aussi la sûreté de trait de l'artiste dans les plis des drapés et le dessin des coiffes blanches, modulés dans la charge du pigment. Une couche d'impression blanche, largement brossée, relevée également dans les autres œuvres du maître, est perceptible dans toute la composition. On note encore l'usage de contours réservés, entre autres dans les bras et les mains des figures, et de lignes réservées pour des détails vestimentaires comme les plis de la coiffe de Marthe. Cette pratique dénote de la part du maître un souci de rigueur dans la construction picturale ainsi qu'une vision claire des effets recherchés qu'il atteint avec une économie de moyen manifeste et une adresse notoire dans les modelés.

Les informations livrées par la photographie dans l'infrarouge (fig. 12) attestent la même recherche de perfection dans la préparation des modelés. De

<sup>17</sup> Illustration : voir U. HOFF et M. DAVIES, *op. cit.*, pl. XLIII.

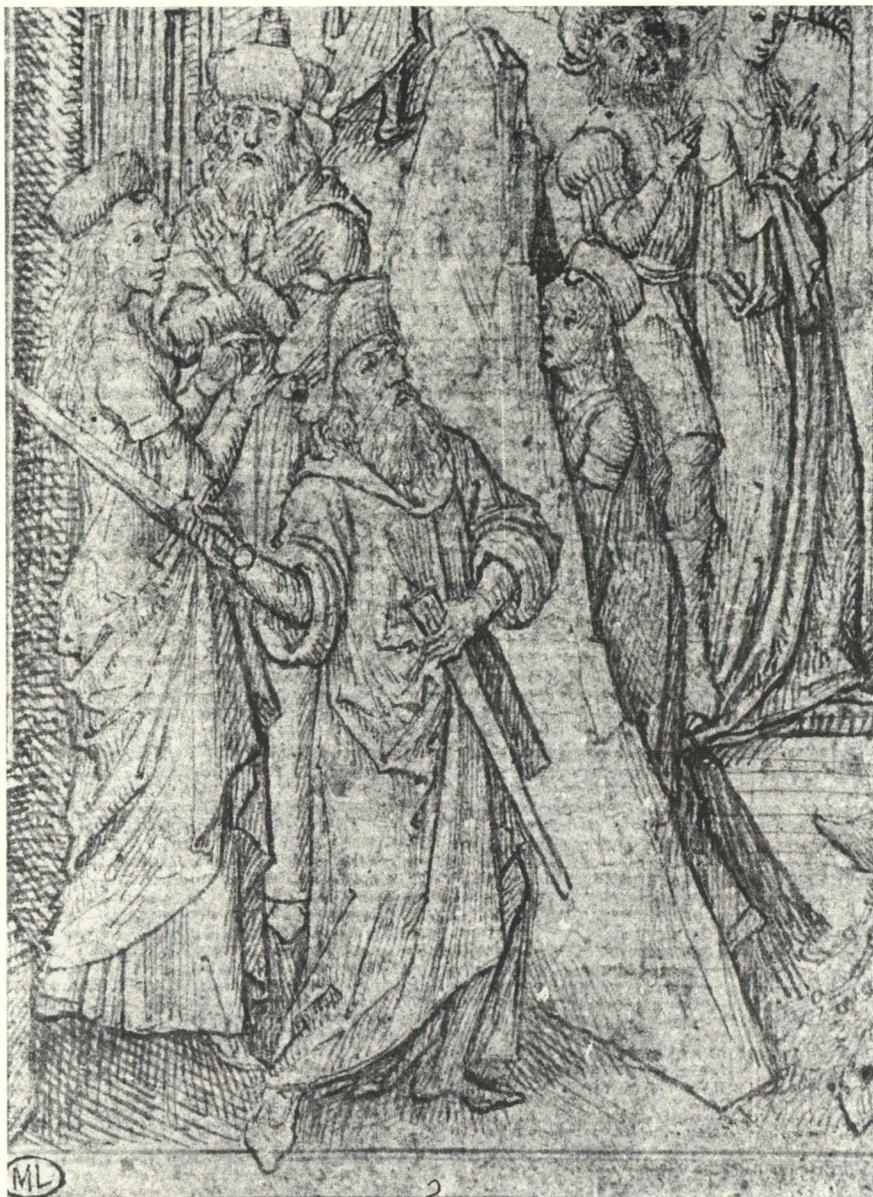


Fig. 13. Maître de la Légende de sainte Barbe, *Martyre de sainte Barbe*, détail, Louvre, Cabinet des Dessins (copyright Réunion des Musées Nationaux).

longues hachures, au pinceau, parallèles et serrées, d'un tracé régulier, indiquent les plages d'ombre des vêtements. Elles se retrouvent dans les carnations dont le modelé est aussi préparé, à d'autres endroits, par des bandes de brèves hachures obliques qui marquent, par exemple, l'ombre du bras de Lazare. Ce dessin, perpendiculaire à celui de mise en place, est conduit avec souplesse et liberté. Les plans d'ombre de l'épaule, du cou et de l'aisselle du personnage sont bien délimités et les accents forts sont préfigurés par des réseaux superposés de hachures.

Une attention identique portée au dessin se retrouve dans le *retable de Cologne*, en particulier dans la robe rouge du personnage du *Festin* placé dos au spectateur, même si le soin presque méticuleux apporté au tracé des hachures dans la *Résurrection de Lazare* ne s'y retrouve pas. Par contre, il est intéressant de constater que l'écriture dans son ensemble s'apparente à celle du dessin autonome préparatoire (fig. 13) au *panneau éponyme de Bruxelles-Bruges*<sup>18</sup>.

Le dessin de mise en place présente plusieurs repentirs, par exemple, dans la position des mains croisées de Marthe et dans la ceinture du soldat. Des auréoles tracées autour des têtes du Christ, de saint Pierre et de Marie n'ont pas été reprises au stade peint.

Des modifications de détails ont aussi été apportées au paysage, un clocher d'église et une maisonnette ont été abandonnés tandis que les arbres ont été distribués autrement sur le rocher de droite. Enfin, originellement, Dieu le Père apparaissait de face dans le ciel, comme dans le panneau central, alors que, dans un deuxième temps, il a été peint de profil dans une attitude identique à celle du *Festin* dans le *retable de Cologne*.

En conclusion, toutes les données d'observation nouvelles, issues de comparaisons avec les trois œuvres-clés, nous amènent à voir dans la *Résurrection de Lazare* une peinture autographe du Maître de la Légende de sainte Barbe, entièrement exécutée de sa main et de bonne qualité, ceci contrairement à l'affirmation de M.J. Friedländer qui y reconnaît la main d'un maître anonyme «ambitious but not very strong»<sup>19</sup>.

### **Saint Pierre** (fig. 2b).

Il nous reste maintenant à aborder le délicat problème de l'attribution du revers sur lequel figure *saint Pierre*. Par manque de données de preuve suffisantes – et ce malgré de longues recherches –, nous nous contenterons de formuler des hypothèses de travail.

<sup>18</sup> On peut supposer que dans ses premières œuvres encore proches de la tradition, le maître a davantage préparé le dessin de modelé, de façon à visionner dès ce stade l'effet pictural recherché, et que, dans ses peintures ultérieures à caractère plus narratif, la préfiguration des principaux plans d'ombre lui a suffi (voir aussi note 26).

<sup>19</sup> M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 59.

Ce panneau, attribué par M.J. Friedländer, au Maître aux Feuillages en broderie et par N. Reynaud et J. Foucart au Maître de la Légende de sainte Barbe, est malaisé à cerner<sup>20</sup>. En effet, le style et la technique d'exécution des arbres et des plantes sont propres à la manière du Maître aux Feuillages en broderie. Les iris, violettes, marguerites, d'un extraordinaire réalisme descriptif, ou fougères stylisées, sont issus directement de son vocabulaire formel<sup>21</sup>.

Le drapé, par contre, comme le relevaient U. Hoff et M. Davies, est d'un style beaucoup plus lourd que celui habituellement pratiqué par ce maître : il se caractérise par une surenchère de plis mal structurés tandis que le visage (fig. 9c), rapproché par les mêmes auteurs, à la suite de N. Reynaud et J. Foucart, de celui du saint Pierre au revers du *retable de Job* (fig. 9b), nous paraît s'apparenter plus étroitement dans sa morphologie et son exécution au visage du saint Pierre dans la *Résurrection* (fig. 9a)<sup>22</sup>. Il en va de même pour la chevelure, la barbe et le volume du cou. La technique d'exécution du modelé est cependant plus subtile encore que sur la face. D'autre part, comme signalé par U. Hoff et M. Davies, le dessin sous-jacent de la robe est purement linéaire (fig. 14). Il est d'un tracé peu appuyé et très indécis qui ne rappelle en rien celui, soigné, sûr et riche en indications de modelé, caractéristique du Maître de la Légende de sainte Barbe.

Ces quelques observations soulèvent plusieurs questions. Serait-on en présence d'un volet exécuté en collaboration ? Le paysage et ses éléments décoratifs, de très belle qualité, qui constituent l'essentiel de la composition, auraient-ils été réalisés par le Maître aux Feuillages en broderie, habitué à collaborer avec les peintres bruxellois dans l'atelier du Maître de la Légende de sainte Catherine ou dans celui du Maître de la Légende de sainte Barbe, pour qui il peignit, sans doute, les paysages et les fleurs du *retable des saints Crépin et Crépinien*<sup>23</sup> ? Un autre collaborateur aurait-il dessiné et peint la figure monumentale du saint au drapé sans équivalent dans la production du Maître de la Légende de sainte Barbe mais, aussi, au dessin sous-jacent malhabile, non conforme à celui plus construit du Maître aux Feuillages en broderie<sup>24</sup> ? Aurait-il pris le visage de la

<sup>20</sup> M.J. FRIEDLÄNDER, *E.N.P.*, *Jan van Scorel-Pieter Coeck van Aelst*, Leyde-Bruxelles, 1975, p. 14. L'auteur avait auparavant attribué ce volet au même artiste que celui qui avait peint la *Résurrection de Lazare* (*E.N.P.*, IV, p. 59). N. REYNAUD et J. FOU CART, *Exposition Primitifs flamands anonymes*, dans la *Revue de l'Art*, n° 8, 1970, p. 68.

<sup>21</sup> Nous tenons à remercier Madame Celia Fisher de nous avoir communiqué son rapport, encore inédit, sur *Les fleurs et les jardins dans la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle*. Elle relève ainsi des analogies dans le vocabulaire des plantes et des fleurs utilisé par les peintres brugeois, dont Memling, et celui utilisé par le Maître aux Feuillages en broderie. Les fougères stylisées, notamment, se retrouvent dans les œuvres des deux maîtres, la différence résidant dans «leur traitement stéréotypé» ou «naturaliste». Ces observations viennent confirmer les rapports stylistiques, déjà relevés par plusieurs historiens de l'art, entre l'École de Bruxelles et celle de Bruges le plus souvent à travers Van der Weyden et les peintres de son entourage ou les petits maîtres du tournant du XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>22</sup> Voir U. HOFF et M. DAVIES, *op. cit.*, p. 21 et N. REYNAUD et J. FOU CART, *op. cit.*, p. 68.

<sup>23</sup> C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, 1991, p. 172.

<sup>24</sup> Les photographies dans l'infrarouge disponibles d'œuvres de ce maître ne sont pas nombreuses, aussi nous basons-nous sur l'examen de la *Vierge et Enfant* du Musée des Beaux-Arts de Lille.



Fig. 14.  
*Saint Pierre*, revers du  
volet droit du triptyque de  
Melbourne, détail de la  
robe en réflectographie  
dans l'infrarouge  
(réflectogrammes  
du Musée).

face du panneau comme modèle ou son exécution aurait-elle été réservée au Maître de la Légende de sainte Barbe qui, vu son intervention limitée, aurait particulièrement soigné le travail? Cette dernière hypothèse qui paraît la plus plausible – on notera, par comparaison, la grossièreté du rendu des mains qui se démarquent de celles peintes par le maître – montre à nouveau combien est complexe la distribution du travail au sein d'un ensemble produit par un même atelier.

On peut se demander si ce collaborateur ne serait pas une fois encore le Maître B, tel que désigné par R. Guislain-Witterman, travaillant dans un style très proche de celui du Maître de la Légende de sainte Barbe mais avec une technique plus schématique<sup>25</sup>. Les analogies que partage le modelé des mains avec celui des personnages peints par ce maître sont évidentes, de même que la disproportion des pieds par rapport à la figure et la maladresse dans le rendu du volume plastique du drapé. Nous pensons relever aussi sa main dans les scènes latérales, plus narratives, du *Festin du retable de Cologne*, ainsi que dans certains personnages secondaires du *retable des saints Crépin et Crépinien*. Ce maître pourrait-il être identifié au Maître aux Feuillages en broderie spécialisé dans la représentation des plantes et de la végétation mais qui, occasionnellement, peindrait des parties de compositions moins importantes? Le type de dessin sous-jacent nous empêche cependant de souscrire à cette hypothèse séduisante, du moins dans l'état actuel de nos connaissances sur la distribution du travail à ce stade de la genèse d'une œuvre<sup>26</sup>.

### La Fuite en Égypte (fig. 2a).

La *Fuite en Égypte*, revers des *Noces de Cana* et œuvre d'un cinquième artiste bruxellois, constitue la dernière composition que nous examinerons. L'attribution traditionnelle au Maître de la légende de Marie-Madeleine, et acceptée par U. Hoff et M. Davies, nous paraît pouvoir être retenue, la Vierge présentant des caractères communs avec l'œuvre éponyme du maître<sup>27</sup>. Toutefois, c'est avec la *Vierge à l'Enfant* conservée au Musée de Berlin-Dahlem<sup>28</sup> (fig. 15), œuvre d'attribution reconnue du maître, que la comparaison nous paraît être la plus convaincante. Les parentés entre les deux peintures sont nombreuses

<sup>25</sup> R. GUISLAIN-WITTERMAN, *L'œuvre du Maître de la Légende de sainte Barbe*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t. XVII, 1978/79, p. 100.

<sup>26</sup> Dans le cadre des recherches sur la distribution du travail dans les ateliers bruxellois, il serait intéressant de se pencher sur les auteurs du dessin sous-jacent par rapport aux auteurs de l'exécution picturale. Doivent-ils nécessairement être les mêmes lors de la réalisation d'une œuvre en collaboration? Certains maîtres pourraient-ils préparer les compositions, d'autres les terminer? Genre de questions auxquelles il faudrait réfléchir en se livrant à un examen comparatif des nouveaux documents infrarouges réalisés en grand nombre ces dernières années.

<sup>27</sup> U. HOFF et M. DAVIES, *op. cit.*, p. 20.

<sup>28</sup> Maître de la Légende de Marie-Madeleine, *Vierge et Enfant*, cat. *Gemäldegalerie Berlin – Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1986, n° 376 (Kat. Nr. 552A). Nous remercions vivement le conservateur du département des peintures anciennes, Monsieur R. Grosshans, de nous avoir procuré une photographie d'ensemble et en lumière infrarouge du panneau afin de nous aider dans les comparaisons avec le volet du *retable de Melbourne*.



Fig. 15.  
Maître de la Légende  
de Marie-Madeleine,  
*Vierge et Enfant*,  
Berlin, Staatliche Museen  
Preussischer Kulturbesitz  
(copyright A.C.L., Bruxelles).

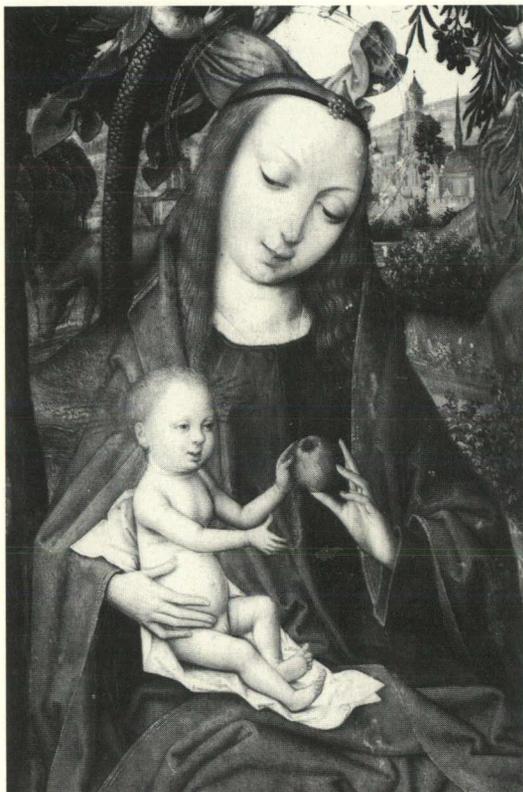
et probantes. On relève le même type de visage, aux yeux étirés et aux paupières globuleuses masquant la pupille, le nez long, le front large et le menton pointu ainsi que les mêmes cheveux d'aspect filandreux, exécutés en pâte avec un large pinceau (fig. 15-16a). L'air éveillé de l'Enfant à l'expression amusée, le dessin des mains et le style des drapés, aux plis amples et profonds, sont aussi analogues. On observe encore le même usage d'un cerne foncé pour souligner les contours des formes, en particulier dans les carnations de la Vierge et de l'Enfant.

Le format et le cadre de présentation, différents dans les deux œuvres, rendent, néanmoins, une comparaison plus approfondie malaisée. De plus, dans le volet de Melbourne, le paysage occupe une place très importante dans la composition, qui s'inspire d'une gravure de Martin Schongauer (ca. 1470)<sup>29</sup> pour les anges posés sur le palmier dattier, le dragonier, le motif de saint Joseph et de l'âne.

<sup>29</sup> Voir illustrations dans *Le beau Martin – Gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491)*. Musée d'Unterlinden, Colmar, exposition 13 sept. – 1<sup>er</sup> déc. 1991, p. 264-265.

Fig. 16.  
Maître de la légende  
de Marie-Madeleine,  
*La Fuite en Égypte*,  
revers du volet gauche  
du triptyque de Melbourne  
(photos du Musée)

- a) détail *Vierge et Enfant*
- b) détail drapé en  
réflectographie infrarouge.



L'examen en réflectographie dans l'infrarouge révèle une esquisse rapide des formes et des volumes ainsi que quelques repentirs dans la mise en place des éléments du paysage tel un léger glissement vers la gauche de la tour de l'église. Le dessin des plis des drapés (fig. 16b) procède de lignes au tracé sec et anguleux, du type de celui réalisé par le Maître de la Légende de sainte Catherine et qui nous semble être, de manière plus générale, spécifique à l'École bruxelloise. Il se retrouve notamment chez plusieurs artistes travaillant dans son atelier<sup>30</sup>. On relève par ailleurs des bandes de courtes hachures qui suivent le sens des plis ou en marquent le creux, et qui soulignent également quelques plans d'ombre, ce qui dénote une volonté, inexistante dans le panneau du Maître de la Légende de sainte Catherine, de préciser les volumes dans la lumière.

La composition ne présente aucun élément permettant une datation précise. On peut toutefois supposer que sa réalisation soit un rien postérieure à celle des *Noces de Cana*, c'est-à-dire aux années 1491-92. Il s'agirait donc d'une peinture du début de la carrière du maître, actif à Bruxelles de la fin du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'aux environs de 1526, ce qui expliquerait la retenue de l'exécution picturale qui est de belle qualité dans l'ensemble de l'œuvre et encore proche d'aspect, par son modelé lisse, de la technique traditionnelle des grands peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle.

En conclusion, le retable de la *Multiplication des Pains* est une œuvre issue de l'atelier bruxellois du Maître de la Légende de sainte Catherine qui s'y est portraituré. Cinq artistes, dont certains déjà habitués à collaborer, ont participé à sa réalisation<sup>31</sup>. Le Maître de la Légende de sainte Catherine pour le panneau central de la *Multiplication des Pains*, le Maître des Portraits Princiers pour le volet gauche des *Noces de Cana*, le Maître de la Légende de sainte Barbe pour le volet droit de la *Résurrection de Lazare*, le Maître de la Légende de Marie-Madeleine pour la *Fuite en Egypte*, revers du volet gauche, et enfin le Maître aux Feuillages en broderie, assisté d'un aide et, peut-être, du Maître de la Légende de sainte Barbe, pour *Saint Pierre* au revers du volet droit.

La grande qualité picturale de la totalité du retable lui confère une place de choix dans la production à caractère narratif du dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle. En effet, il n'est pas fréquent de rencontrer à la fois un soin identique apporté à la composition de chaque volet, au rendu du paysage et même des scènes secondaires, une exécution serrée de la plupart des modelés, ainsi qu'une recherche dans l'effet chromatique d'ensemble à travers une gamme à la fois vive et raffi-

<sup>30</sup> Le dessin sous-jacent de la robe de l'ange et de la Vierge du retable de l'*Annonciation*, conservé aux Musées royaux des Beaux Arts de Belgique et attribué au Maître de la Légende de Marie-Madeleine, présente le même type de dessin sec et uniquement de mise en place des plis. Dans cet exemple, le dessin est fidèlement suivi au stade de l'exécution picturale, les retours de tracé en L constituant l'indication de la surface occupée par la boucle des plis. L'écriture de ce dessin est hésitante par endroits, tandis que les tracés de certains plis sont repris ou chargés de matière; autant d'éléments qui trahiraient peut-être l'utilisation d'un modèle.

<sup>31</sup> M.J. FRIEDLÄNDER (*E.N.P.*, XII, p. 14) distinguait trois mains; le Maître de la Légende de sainte Catherine pour le panneau central, le Maître des Portraits Princiers pour la face et le revers du volet gauche et le Maître aux Feuillages en broderie pour la face et le revers du volet droit.

née, comptant de subtils tons changeants. Le plus souvent, dans ce type d'œuvre, certaines parties sont privilégiées au détriment des autres. Ici même, les revers sont d'une qualité égale à celle des faces.

La personnalité du commanditaire n'est certainement pas étrangère à ce soin. Ce personnage important qui pourrait être Adolphe de Clèves, comme le suggérait M.J. Friedländer<sup>32</sup>, se serait adressé à l'atelier jouissant alors du plus de prestige et où travaillaient, du moins occasionnellement, les peintres en vogue de l'époque.

L'évolution de ces maîtres dans un même milieu artistique expliquerait certaines particularités stylistiques communes et les analogies relevées dans le vocabulaire ornemental, en particulier, dans les espèces de plantes, comme la fougère stylisée en forme de gaufrette, ou encore dans l'architecture avec le motif du moulin à colombages.

L'histoire même du retable reste obscure. Il pourrait, selon Friedländer, avoir été peint en deux fois, d'abord le panneau central et ensuite les volets des *Noces de Cana* et de la *Résurrection de Lazare*, mais il pourrait aussi simplement être le résultat d'une collaboration délibérée au sein d'un seul atelier. Quoiqu'il en soit, l'écart de temps entre l'exécution des différentes parties qui le compose n'est pas très grand, comme le révèle la critique de style, les éléments de datation d'ordre historique fournis par les panneaux se limitant malheureusement au volet des *Noces de Cana*. Ce dernier remonterait aux années 1491-92, selon notre démonstration, sur la base de l'âge supposé de Philippe le Beau<sup>33</sup>. Cette fourchette chronologique concorderait avec celle donnée au volet de la *Résurrection de Lazare*, à condition d'admettre l'attribution de ce panneau au Maître de la Légende de sainte Barbe. En effet, les analogies que la composition partage avec l'œuvre éponyme de Bruxelles-Bruges et avec le *retable des saints Crépin et Crépinien*, payé en 1490, situent l'exécution du panneau dans ces années et avant celle du *Festin* et des *Scènes de la vie de Job* du *retable de Cologne*. L'exécution plus rapide du dessin de modelé de ce dernier et la complexité plus grande de l'agencement des scènes narratives, entièrement préfigurées et soumises à de multiples corrections au stade du dessin sous-jacent, dénotent une évolution dans la manière du maître.

Les revers du triptyque, quant à eux, n'offrent pas non plus d'éléments permettant une datation précise. Toutefois, la logique veut qu'ils aient été peints peu de temps après les faces, de manière à pouvoir livrer le retable au commanditaire. L'exécution du *retable de la Multiplication des Pains de Melbourne* se placerait donc autour des années 1492/95 pour l'ensemble des panneaux, datation bien antérieure à celle de 1500 avancée, en 1971, par U. Hoff et M. Davies mais qui, par contre, se rapprocherait de la fourchette chronologique, d'environ 1495, proposée par M.J. Friedländer<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>33</sup> C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, 1992, p. 24.

<sup>34</sup> M.J. FRIEDLÄNDER, *E.N.P.*, IV, p. 59.

Ainsi, le triptyque de la *Multiplication des Pains*, bien qu'abondamment étudié depuis son acquisition par la National Gallery de Melbourne en 1922, n'a pas encore livré tous ses secrets. Nous espérons toutefois avoir apporté un nombre suffisant d'éléments de réflexion nouveaux pour clôturer le débat relatif aux attributions des différents panneaux de ce retable qui, par sa qualité, devrait constituer une œuvre de référence obligée pour l'étude des peintures narratives et pour celle de la production des maîtres bruxellois les plus actifs du dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle.

## OBSERVATIONS SUR LA CHASSE DE SAINTE URSULE DE HANS MEMLING : SA STRUCTURE, SES COMMANDITAIRES ET SES SOURCES (\*)

DIDIER MARTENS

Le 21 octobre 1489, jour de la Sainte-Ursule, l'évêque auxiliaire de Tournai Gillis de Bardemaker consacra une châsse dans le chœur de la chapelle de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges. Y furent déposées, solennellement, un grand nombre de reliques. Rombout de Doppere, clerc de Saint-Donatien, nous a conservé le souvenir de la cérémonie et transmis la liste de ces reliques<sup>1</sup>. En tête de son catalogue figurent les «*multiples ossements*» des 11.000 vierges, suivis de diverses «*reliques*» parmi lesquelles dominent celles se rapportant au séjour terrestre du Christ et de Marie (16 des 43 reliques énumérées). Les historiens s'accordent pour considérer que le reliquaire consacré en 1489 n'est autre que la fameuse châsse de sainte Ursule, dont Hans Memling peignit les panneaux. Il n'y a effectivement aucune raison de mettre en doute cette identification traditionnelle. La châsse de sainte Ursule est mentionnée dès 1604 à l'Hôpital Saint-Jean où, à en croire Carel van Mander, le peintre Pieter Pourbus avait coutume de venir l'y admirer. On trouve en outre, sur l'un des petits côtés de la caisse, les portraits de deux sœurs hospitalières en habit (fig.3), avec la coiffe et le tablier noirs encore portés à l'Hôpital Saint-Jean aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siè-

(\*) C'est un agréable devoir de remercier ici mon ami Bruno Bernaerts et mon frère François-René, qui ont bien voulu relire mon manuscrit et me faire part de leurs observations. J'ai en outre 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). Convention: FRIEDLÄNDER = Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandisch Painting*, I-XIV, Leyde/Bruxelles, 1967-1976.

<sup>1</sup> Le texte est reproduit dans *800 jaar Sint-Janshospitaal* (cat. exp.), Bruges, Sint-Janshospitaal, 1976, II, n° A15.



Fig. 1. Hans Memling (vers 1430-1494)  
Châsse de sainte Ursule (1489), long côté avec l'Arrivée des vierges à Cologne  
Bruges, Sint-Janshospitaal  
(Photo ACL, Bruxelles)

cles, comme l'indiquent des tableaux d'époque<sup>2</sup>. Enfin, le sujet des peintures du reliquaire s'accorde avec les 'points forts' de l'inventaire transcrit par Rombout de Doppere, à savoir les reliques des 11.000 vierges, qui y figurent en première position, et celles se rapportant au Christ et à Marie.

Le peintre a évoqué en six tableaux (fig. 1, 2), sur les longs côtés du reliquaire, la légende de sainte Ursule et de ses 11.000 compagnes. Les petits côtés accueillent l'effigie de la Vierge à l'Enfant (fig. 3) et celle de sainte Ursule flan-

<sup>2</sup> Voir, pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, Hilde LOBELLE-CALUWÉ, *Musée Memling, Bruges. Hôpital Saint-Jean*, Fribourg, 1985, pp. 25-27; pour le XIX<sup>e</sup> siècle, *eadem*, «Het Ursulaschrijn van Hans Memling. Beschouwingen over de constructie en het oorspronkelijke uitzicht», dans: *Stad Brugge. Stedelijke Musea. Jaarboek*. 1991-1992, p. 266, figg. 16-17.

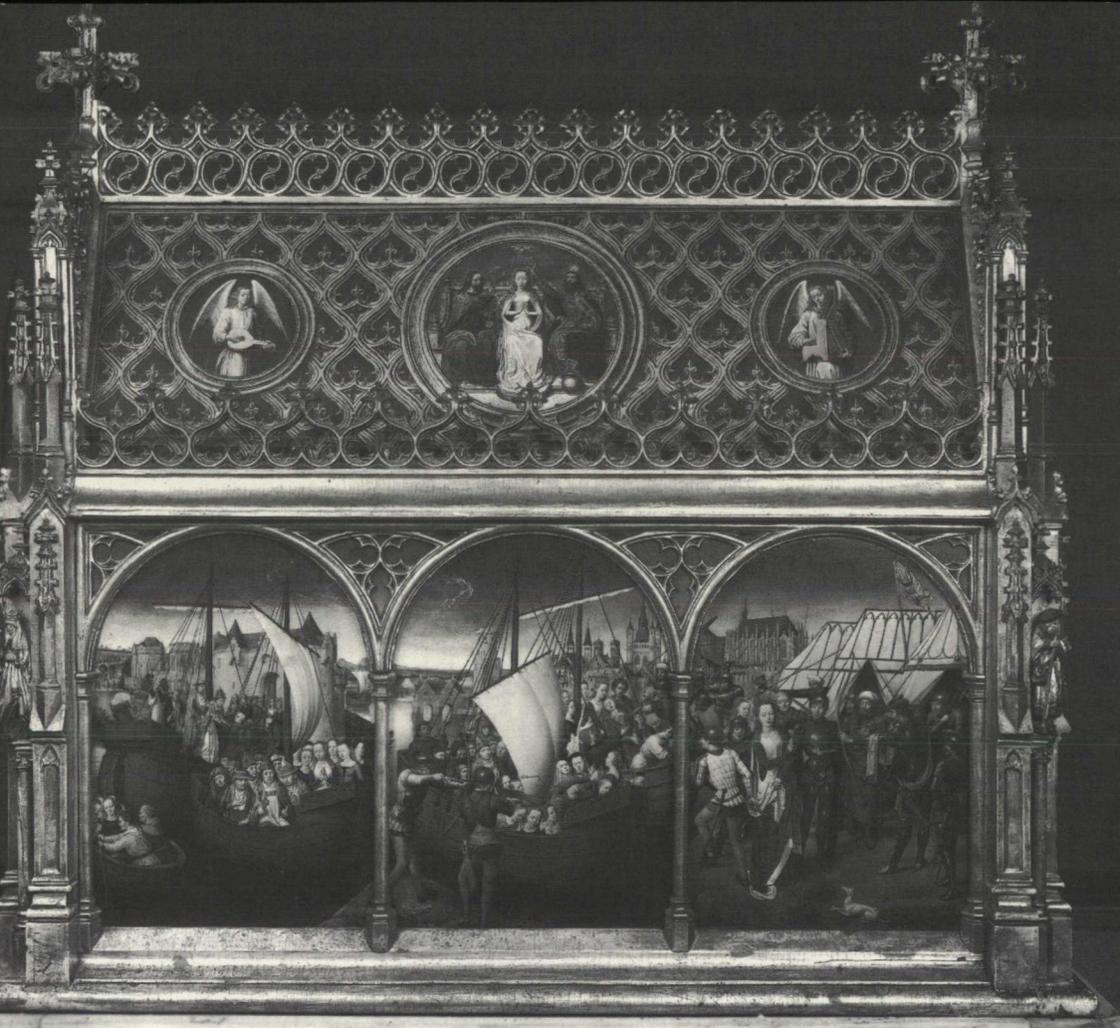


Fig. 2. Hans Memling  
Châsse de sainte Ursule (1489), long côté avec le Martyre des 11.000 vierges et de sainte  
Ursule  
(Photo ACL, Bruxelles)

quée de ses compagnes (fig. 4). Sur la 'toiture' du reliquaire figurent une seconde effigie de sainte Ursule (cf. fig. 1) et une représentation du Couronnement de la Vierge (cf. fig. 2). Le décor peint du reliquaire peut donc être considéré comme une visualisation représentative de son contenu. Il est d'ailleurs complété par le décor sculpté, constitué de quatre figurines de saints en bois polychromé disposées aux angles de la caisse. Saint Jacques, reconnaissable à son bâton de pèlerin, et sainte Agnès, accompagnée de son agneau, renvoient aux reliques de ces deux saints présentes dans le reliquaire. Quant à la statuette de sainte portant couronne et sceptre, il s'agit vraisemblablement d'Hélène, dont la châsse

contenait aussi des reliques<sup>3</sup>. Seule la figure de saint Jean l'Évangéliste est sans rapport direct avec le reliquaire; celui-ci ne renfermait pas, en effet, de reliques du disciple préféré du Christ. Sa présence s'explique vraisemblablement par le fait qu'il était depuis 1188 le protecteur céleste de l'hôpital. C'est seulement au milieu du XV<sup>e</sup> siècle que lui fut adjoint saint Jean-Baptiste<sup>4</sup>.

Nous ne connaissons pas le nom du 'concepteur' de la châsse de sainte Ursule, c'est-à-dire du clerc qui, comme le voulait l'usage médiéval, en a élaboré le programme iconographique<sup>5</sup>. Mais l'on peut affirmer qu'il eut à cœur de composer un véritable panégyrique en image à la gloire de sainte Ursule. Le dispositif figuré qu'il imagina, sans doute en étroite collaboration avec Memling, invite en effet à voir dans la vierge bretonne une 'seconde Marie' et donc à étendre à Ursule le prestige dont jouit traditionnellement la Mère de Dieu dans la foi catholique.

L'effigie de Marie flanquée de deux donatrices (fig. 3) sert de pendant à celle de sainte Ursule abritant dix vierges sous son manteau (fig. 4). Un réseau de correspondances étroites unit les deux effigies. Ursule et Marie sont l'une et l'autre représentées debout, en vue frontale. Elles occupent chacune l'axe de symétrie vertical de l'image et sont flanquées de figures plus petites. Les deux donatrices agenouillées de part et d'autre de la Vierge, l'une devant, l'autre derrière elle, ont les mains jointes. Deux des compagnes d'Ursule, représentées elles aussi les mains jointes, peuvent être considérées comme leurs *alter ego*. Elles encadrent la sainte, l'une étant située derrière elle, l'autre à ses côtés. La Vierge est revêtue d'une cote verte surmontée d'un manteau rouge; la même opposition de couleurs se rencontre à peu de choses près chez Ursule, qui porte une cote verte surmontée d'une robe mauve et d'une cape rouge. Enfin, les deux vierges occupent des espaces architecturaux quasi identiques: si l'on excepte la présence, derrière Ursule, de vitraux colorés que l'on ne rencontre pas derrière Marie, nous sommes en présence du même chevet d'église ou de chapelle. Ce jeu de correspondances concernant aussi bien la composition des deux images que l'attitude des personnages, les rapports chromatiques ou le fond architectural permettait au fidèle tournant autour de la châsse de reconnaître en sainte Ursule une nouvelle Marie, une seconde 'Mère de Dieu', et en Marie le modèle d'Ursule.

L'idée d'une analogie fondamentale entre Marie et Ursule était déjà contenue *in nuce* dans le récit même de la *Légende dorée*. À Cologne, un ange, dans lequel il n'est pas difficile de voir un doublet de Gabriel, annonce à Ursule le

<sup>3</sup> Vida Joyce HULL [*Hans Memling's Paintings for the Hospital of Saint John in Bruges* (thèse, Bryn Mawr College, 1979), Londres/New York, 1981] avance le nom de sainte Élisabeth de Hongrie (p. 167). Cette identification est toutefois peu probable, comme le reconnaît d'ailleurs l'auteur lui-même (p. 194, note 14), vu que la châsse ne contenait pas de reliques de la sainte et qu'Élisabeth n'apparaît pas dans le vocable de l'hôpital.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 37-38.

<sup>5</sup> J'emprunte le terme et la notion à Beat BRENK, dont on lira notamment « Le texte et l'image dans la 'Vie des Saints' au Moyen Âge: rôle du concepteur et rôle du peintre », dans: *Texte & Image. Actes du colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982)*, Paris, 1984, pp. 31-39.

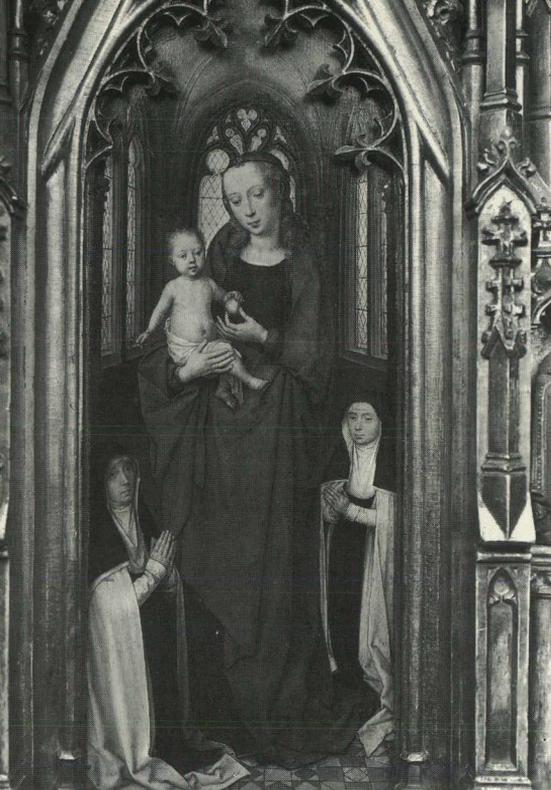


Fig. 3. Hans Memling

Châsse de sainte Ursule (1489), petit côté avec la Vierge à l'Enfant flanquée de deux nonnes

Fig. 4. Hans Memling

Châsse de sainte Ursule (1489), petit côté avec sainte Ursule et les 11.000 vierges  
(Photos ACL, Bruxelles)

destin que lui a réservé Dieu<sup>6</sup>. La sainte bretonne s'y conformera de bout en bout, devenant ainsi, à l'instar de Marie, une obéissante *ancilla domini*. Les peintres de la fin du Moyen Âge cherchèrent en général, dans les représentations de l'Apparition de l'ange à Ursule, à accentuer le caractère marial de l'épisode, jusqu'à transformer celui-ci en une nouvelle Annonciation. Ainsi, sur l'un des compartiments narratifs du retable<sup>7</sup> auquel il doit son appellation conventionnelle, le Maître brugeois de la Légende de sainte Ursule a donné à l'ange un sceptre visiblement inspiré par celui de Gabriel. Il suffit de mettre côte à côte des photographies de l'Apparition de l'ange à sainte Ursule et de l'Annonciation en grisaille figurant au revers des volets pour reconnaître l'emprunt typologique opéré par le peintre. L'association d'Ursule à Marie avait donc, dans la peinture brugeoise, une certaine tradition.

<sup>6</sup> Jacques DE VORAGINE, *Legenda aurea* (éd. par T. GRAESSE), Dresde/Leipzig, 1846, pp. 702-703.

<sup>7</sup> FRIEDLÄNDER, VI, 1, n° 113.

Si le reliquaire de sainte Ursule a suscité, depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle (Van Mander), une littérature plus qu'abondante, il n'en reste pas moins que bien des aspects de ce monument demeurent dans l'ombre. Je voudrais, dans les lignes qui vont suivre, faire état de quelques observations nouvelles concernant sa structure, ses commanditaires et les sources utilisées par Memling.

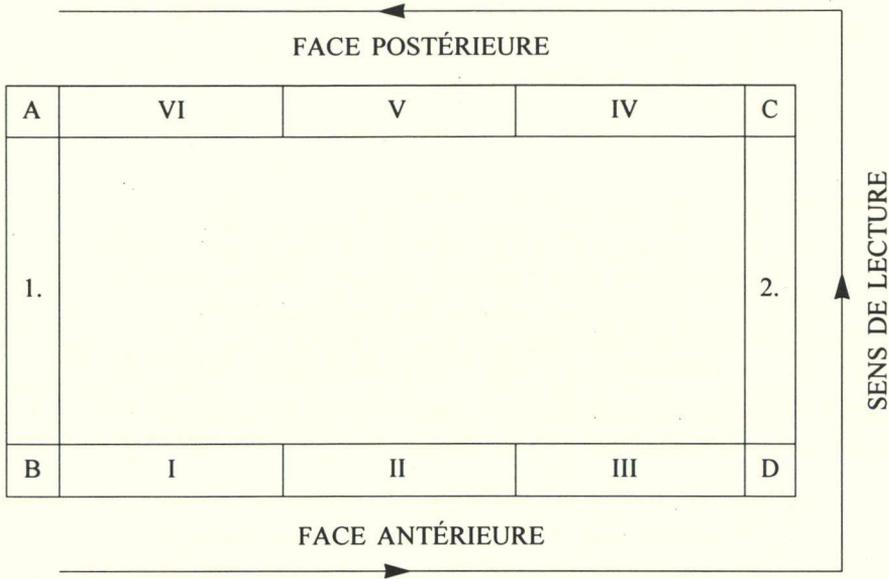
## I

Depuis le réaménagement du 'musée Memling' opéré en 1985, la châsse de sainte Ursule se trouve dans la nef de l'ancienne chapelle de l'hôpital. Elle occupe une vitrine de facture néo-gothique prolongeant l'axe du chœur. Le visiteur, entrant dans la chapelle, est accueilli par l'effigie en pied de sainte Ursule qui figure sur l'un des petits côtés. La Vierge à l'Enfant qui lui fait pendant est tournée vers le chœur; les longs côtés du reliquaire sont donc parallèles aux murs nord et sud de la nef. Il est clair que cette disposition répond à des impératifs d'ordre exclusivement muséologique. Elle intègre la châsse au parcours du visiteur dans l'ancien hôpital, tout en lui permettant de tourner autour de l'objet. Mais est-elle satisfaisante pour l'historien? L'orientation actuelle de l'objet répond-elle bien à la structure qui lui a été donnée?

Le reliquaire présente en fait une double structure. L'une peut être qualifiée de 'circulaire', l'autre de 'frontale' (fig. 5). La structure circulaire est sans doute la plus aisée à reconnaître, du moins pour le visiteur actuel connaissant la légende des 11.000 vierges. Celui-ci n'éprouve guère de difficultés à comprendre que le décor du reliquaire a été conçu en fonction d'un spectateur se déplaçant de gauche à droite, parallèlement à l'objet, de manière à décrypter le récit figuré qui en orne les longs côtés. Ce récit, comme il est d'usage dans l'art occidental, se lit de gauche à droite. Il 'enjambe' les petits côtés, qui accueillent des représentations de caractère 'iconique': les effigies en pied d'Ursule et de Marie. Le spectateur désireux de mener sa lecture à terme se doit donc de tourner autour de l'objet dans le sens inverse des aiguilles d'une montre.

À cette première structure circulaire s'en superpose une seconde, frontale, qui semble jusqu'ici avoir échappé aux commentateurs: le long côté comportant la représentation du Martyre des 11.000 vierges (fig. 2) constitue la face postérieure du reliquaire, le long côté sur lequel on aperçoit l'Arrivée de sainte Ursule à Cologne (fig. 1) la face antérieure. En orientant l'objet de cette façon, on observe une conformité parfaite entre l'agencement des images sur le reliquaire et les règles de composition appliquées par les peintres de retables flamands des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Par contre, dès que l'on cherche à faire de l'un des trois autres côtés la face antérieure du reliquaire, cette conformité disparaît.

Aux angles de la caisse se trouvent les quatre effigies de saints en bois polychromé mentionnées plus haut. Deux de ces saints sont de sexe masculin – saint Jean l'Évangéliste et saint Jacques –, les deux autres de sexe féminin – sainte Agnès et sainte Hélène (?) –. Or, pour un spectateur qui considère le long côté avec l'Arrivée d'Ursule (fig. 1) comme la face antérieure de la châsse, les deux effigies de saints se trouvent à main gauche, les deux effigies de saintes à main droite.



- A) Saint Jacques le Majeur
- B) Saint Jean l'Évangéliste
- C) Sainte Hélène (?)
- D) Sainte Agnès

- 1) Vierge à l'Enfant flanquée de deux nonnes
- 2) Sainte Ursule et les 11.000 vierges

- I) Arrivée de sainte Ursule à Cologne
- II) Arrivée de sainte Ursule à Bâle
- III) Accueil de sainte Ursule par le pape à Rome
- IV) Départ de Bâle de sainte Ursule
- V-VI) Martyre des 11.000 vierges et de sainte Ursule

Fig. 5. La double structure du décor peint de la châsse de sainte Ursule.

La séparation des sexes, comme l'association du côté gauche à l'homme, du côté droit à la femme, constituait la règle sur les retables produits dans les anciens Pays-Bas aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Inspirés sans doute par la convention héraldique qui veut que les armes masculines soient placées à 'dextre' – c'est-à-dire à gauche par rapport à l'observateur –, les armes féminines à 'senestre', les 'Primitifs flamands', lorsqu'ils devaient reproduire un couple de donateurs sur un triptyque, réservaient normalement le volet gauche au mari, le volet droit à l'épouse<sup>8</sup>. Le triptyque Moreel du Musée Groeninge ou le triptyque du Jugement dernier de Dantzig<sup>9</sup>, pour se limiter à deux œuvres de Memling, illustrent fort bien cet usage.

<sup>8</sup> Voir, à ce sujet, Erwin PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953, pp. 479-480, note 16.

<sup>9</sup> FRIEDLÄNDER, VI, 1, n<sup>os</sup> 12, 8.

Semblable distribution des sexes dans l'espace n'était nullement limitée au monde profane. Ainsi, dans les représentations médiévales d'Adam et Ève, Adam occupe normalement toujours le côté gauche de l'image, la Tentatrice le côté droit<sup>10</sup>. De même, dès le début du XV<sup>e</sup> siècle, un peintre ayant à représenter sur un triptyque des saints des deux sexes en nombre égal disposait ceux de sexe masculin sur le volet gauche, ceux de sexe féminin sur le volet droit, même en l'absence de tout donateur. On rencontre déjà cette solution sur les deux volets d'Anderlecht inspirés d'un original fragmentaire de Roger de la Pasture – les deux saint Jean occupent le volet gauche, sainte Apolline et sainte Marguerite le volet droit<sup>11</sup> –. La solution fut aussi adoptée par Memling, pour des figures de saints isolées, notamment au revers du triptyque Floreins et sur les volets du Louvre<sup>12</sup>.

Dans les peintures de la châsse de sainte Ursule, le principe d'ordonnance héraldique des sexes joue un rôle essentiel. Memling en fit, pour l'occasion, une authentique règle de syntaxe figurative gouvernant l'agencement des figures dans le champ de l'image. Ainsi, sur la représentation de l'Arrivée des vierges à Cologne (cf. fig. 1), le bateau des hommes se trouve à l'extrême gauche, celui des vierges au centre. De même, dans l'Arrivée des vierges à Bâle (cf. fig. 1), le bateau des hommes occupe la moitié gauche du premier plan de l'image, le bateau des femmes la moitié droite. Dans la scène de la Bénédiction papale (cf. fig. 1), les hommes se trouvent à gauche, les femmes au centre. Dans l'Embarquement pour le retour à Cologne (cf. fig. 2), le navire de sainte Ursule est divisé en deux par l'axe du mât : les hommes – y compris le pape et deux cardinaux – sont placés à gauche du mât, sainte Ursule et ses compagnes à droite. La même opposition s'observe en outre à l'arrière-plan de l'image, dans le groupe de personnages massés devant l'une des portes de Bâle : Éthérius et ses compagnons occupent le côté gauche, Ursule et ses compagnes le côté droit du quai. Et dans la scène de la Sagittation des vierges depuis les rives du Rhin (fig. 6), on retrouve encore, sur le navire visible au premier plan, en dépit du chaos, une répartition héraldique des figures suivant leur sexe. Dans ces conditions, il serait surprenant que l'ordre héraldique n'ait pas déterminé l'orientation de la châsse elle-même !

Pour un spectateur faisant face au long côté avec l'Arrivée à Cologne, l'effigie de la Vierge à l'Enfant flanquée de deux sœurs hospitalières (fig. 3) se trouvera à main gauche, celle de sainte Ursule entourée de ses compagnes (fig. 4) à main droite. Or, cette disposition, elle aussi, est parfaitement conforme aux normes. De manière traditionnelle, la Vierge, bien que femme, se voit réserver depuis la fin du Moyen Âge le côté gauche de l'image, que ce soit dans les représentations du Calvaire, de son Couronnement ou du Jugement dernier. Sur ces images, la Mère de Dieu est toujours placée à la droite du Seigneur, comme la reine chantée par le Psalmiste<sup>13</sup>. Mais cette association de la Vierge au côté du Salut

<sup>10</sup> Voir le corpus d'exemples rassemblé dans Jean-Dominique REY / Andrée MAZURE / Jean-Marie LACROIX, *Adán y Eva*, Barcelone, s.d., pp. 132-138 (représentations du Pêché originel).

<sup>11</sup> FRIEDLÄNDER, I, n° 17a.

<sup>12</sup> FRIEDLÄNDER, VI, 1, n° 2, 17.

<sup>13</sup> *Psaumes*, 44, 10.

s'observe aussi sur des images où le Christ n'apparaît pas. C'est le cas, par exemple, du revers des volets du Jugement dernier de Dantzig (la Vierge se trouve sur le volet gauche, l'archange Michel sur le volet droit). C'est le cas aussi, en règle générale, dans les diptyques votifs : la Vierge à l'Enfant occupe le volet gauche, le donateur le volet droit<sup>14</sup>. Tous les diptyques de ce genre qui ont pu être attribués à Van der Weyden ou à Memling présentent cette disposition<sup>15</sup>.

Lorsque que les 'Primitifs flamands' eurent à représenter plusieurs saintes côte à côte, ils ont, presque toujours, appliqué le principe d'une priorité 'mariale'. En témoigne notamment un reliquaire de sainte Ursule plus ancien, remontant aux années 1380-1400, conservé aussi à l'Hôpital Saint-Jean de Bruges<sup>16</sup>, sans doute le prédécesseur du reliquaire memlinguien : de part et d'autre de l'effigie en relief de sainte Ursule, on aperçoit, de gauche à droite, la Vierge Marie, saint Jean-Baptiste, sainte Cécile et sainte Barbe. La même 'priorité mariale' caractérise aussi le diptyque de Vienne, attribué à Roger de la Pasture : la 'Mère de Dieu' est représentée sur le volet gauche, sainte Catherine sur le volet droit<sup>17</sup>. Pour le spectateur du XV<sup>e</sup> siècle, la présence à main gauche de l'effigie en pied de la Vierge sur le reliquaire de sainte Ursule pouvait donc s'inscrire dans un système d'attentes. Cet emplacement ne correspondait-il pas à des règles de bienséance sacrée illustrées par tant d'autres images ?

En faisant du long côté avec l'Arrivée des vierges à Cologne (fig. 1) la face antérieure du reliquaire, le spectateur assumera du même coup comme appartenant à celle-ci le médaillon du 'toit' sur lequel figurent sainte Ursule, 9 de ses compagnes, le pape, un cardinal et un évêque, ainsi qu'Éthérius et un autre personnage masculin d'identification problématique. Or, le reliquaire décoré par Memling était bien, avant tout, un reliquaire de sainte Ursule et des 11.000 vierges. Le compte rendu de la cérémonie de translation rédigé par Rombout de Doppere ne laisse aucun doute à ce sujet, puisque le clerc écrit que, le 21 octobre 1489, les reliques furent déposées « dans le présent nouvel écriin ou boîte portant l'appellation des 11.000 vierges » (« in hoc presenti novo feretro, sive nova capsula, Undecim Mille Virginum attitulato »). Il est donc logique que le médaillon représentant les martyrs colonais réunis autour d'Ursule, dans la mesure où il visualise l'essentiel du contenu du reliquaire, en occupe la face antérieure, tandis que le Couronnement de la Vierge par la sainte Trinité se trouve au revers. La châsse n'étant pas placée sous le vocable de la Vierge, des considérations d'ordre pragmatique – la volonté de désigner correctement par l'image le contenu du reliquaire – auront pris ici le pas sur les convenances hiérarchiques.

<sup>14</sup> PANOFKY, *op. cit.*, pp. 479-480. Pour une exception, voir K.B.Mc FARLANE, *Hans Memling*, Oxford, 1971, pp. 13-14, note 64.

<sup>15</sup> FRIEDLÄNDER, I, n<sup>os</sup> 28-29, 31, 39-40; VI, 1, n<sup>os</sup> 14, 50-92.

<sup>16</sup> Maurits SMEYERS, dans : *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck (ca. 1380 - ca 1420)*. *Catalogus* (cat. exp.) (= *Corpus van verluchte Handschriften*, 6), Louvain, Cultureel Centrum Romaanse Poort, 1993, n<sup>o</sup> 72.

<sup>17</sup> FRIEDLÄNDER, II, n<sup>o</sup> 7.

Nous ignorons tout des conditions dans lesquelles le reliquaire de sainte Ursule était originellement conservé, ni même si, en temps normal, il était visible. On peut toutefois affirmer qu'il devait se trouver dans le chœur de la chapelle. C'est à cet endroit, en tout cas, qu'il fut consacré et c'est là que le mentionne Descamps au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>. Nous savons par le texte de Van Mander que lors des fêtes, l'objet était présenté ouvert au public<sup>19</sup>. Sans doute quittait-il alors le périmètre de l'autel pour être placé sur une table, au milieu de la nef. On peut supposer que les sœurs avaient à cœur de disposer la caisse de telle façon que la double structure de son décor puisse en gouverner l'appréhension optique. Le médaillon de sainte Ursule devait donc être tourné vers l'ouest. Pour le visiteur entrant dans la chapelle, la châsse avait alors l'aspect d'un retable. Mais il était sans doute aussi possible de tourner autour de la châsse, pour 'lire' le récit figuré agencé sur ses flancs. La structure circulaire du monument prenait alors le relais de la structure frontale en tant que guide du spectateur. Le passage de l'une à l'autre était aisé, puisqu'elles coïncident en partie. Ce que l'on peut considérer comme la 'face' du reliquaire accueille en effet le début du récit figuratif, de sorte que le spectateur, pour autant que l'objet soit visible sur tous ses côtés, peut sans difficulté passer de la vision frontale de l'objet à sa lecture circulaire. Les deux structures de l'objet ne sont pas simplement superposées; le 'concepteur' du reliquaire et le peintre se sont efforcés de les coordonner.

Comme on peut le constater, la présentation actuelle du reliquaire ne rend que partiellement justice à la double structure de son décor. Si la structure circulaire est bien mise en évidence par la possibilité offerte au visiteur de se déplacer autour de l'objet, il n'en va pas de même de la structure frontale. Il serait pourtant aisé de faire ressortir celle-ci en plaçant la châsse perpendiculairement à l'axe du chœur et en l'orientant de telle sorte que le long côté avec l'Arrivée de sainte Ursule se situe face à l'entrée. De cette manière, l'objet retrouverait le caractère de retable que son concepteur, assisté sans doute par Memling, avait tenu à lui conférer.

## II

Les auteurs qui ont étudié la châsse de sainte Ursule se sont peu étendus jusqu'ici sur la question de savoir par qui elle avait été commandée. Il est vrai que la présence de deux sœurs hospitalières agenouillées dans la position traditionnelle des donateurs sur l'un des petits côtés de la caisse (fig. 3) semble apporter d'emblée une réponse à cette question. Mais celles-ci sont-elles bien les seules

<sup>18</sup> Jean-Baptiste DESCAMPS, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant (...)*, Paris, 1769, p. 277.

<sup>19</sup> « (...) Pieter Poerbus te Brugge, die altijt dit constich stuck (= la châsse de sainte Ursule) gingh besien op de Hoogtijden alst open stondt (...) » (Carel VAN MANDER, *Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604, fol. 203). Actuellement, le panneau représentant la Vierge à l'Enfant flanquée de deux sœurs peut être retiré pour ouvrir le reliquaire mais il n'est pas certain qu'il s'agit bien du système originel d'ouverture (LOBELLE-CALUWÉ, *op. cit.*, pp. 260-262).



Fig. 6. Hans Memling  
Châsse de sainte Ursule (1489), Martyre des 11.000 vierges et de sainte Ursule  
(Photo ACL, Bruxelles)

à avoir supporté de leurs deniers la réalisation de l'œuvre? De manière tacite, l'hypothèse paraît avoir été admise par tous. Pourtant, un examen attentif permet de reconnaître deux donateurs supplémentaires, laïcs, sur le sixième et ultime 'tableau' du cycle narratif, représentant le Martyre de sainte Ursule (fig. 6).

De part et d'autre de la pieuse princesse bretonne, quelque peu perdus au milieu des Huns, on aperçoit deux personnages, l'un de sexe masculin, portant un chapeau de fourrure dans la main gauche, l'autre de sexe féminin, coiffé d'un hennin. Pour Weale, il s'agirait d'«une vierge et d'un membre de la suite papale» accompagnant Ursule dans son martyre<sup>20</sup>. Récemment, Vida Joyce Hull a proposé<sup>21</sup>, avec quelques hésitations, de voir dans la figure féminine sainte Cordula, une compagne d'Ursule qui, effrayée par les Huns, se cacha pour échapper au martyre<sup>22</sup>. En réalité, nous avons affaire ici à deux portraits de donateurs, que Memling a intégrés dans une représentation narrative, tout en veillant à ce qu'ils puissent être reconnus comme tels. Divers indices trahis-

<sup>20</sup> James WEALE, *Memling*, Londres, 1907, p. 49. Dans un ouvrage précédent, Weale parle, à propos de ces figures, d'une «compagne» et d'un «conseiller» d'Ursule (*idem*, *Hans Memling. Biographie. Tableaux conservés à Bruges*, Bruges, 1901, p. 29).

<sup>21</sup> HULL, *op. cit.*, p. 202, note 66.

<sup>22</sup> *Legenda aurea, op. cit.*, p. 704.

sent leur identité de portrait. Ainsi, l'attitude des deux personnages ne correspond guère à la situation représentée. La femme au hennin est étrangement immobile, comme l'indique le plissé de sa robe. Elle regarde Ursule, les mains jointes. Son comportement diffère donc nettement de celui des compagnes de la princesse bretonne visibles sur les bateaux du cinquième compartiment narratif (fig. 6), lesquelles ont été représentées dans des poses dramatiques : les unes baissent la tête, les autres la lèvent, aucune ne regarde droit devant elle. Quant au personnage masculin, ignorant curieusement le combat qui se déroule autour de lui, il s'est découvert et regarde dans le vide...

Alors que le Maître brugeois de la Légende de sainte Ursule a coiffé d'un hennin plusieurs compagnes de la princesse bretonne, chez Memling, aucune d'elles n'arbore ce type de couvre-chef, ni dans le cycle narratif, ni sur l'icône du petit côté de la châsse, ni sur le médaillon. Une seule exception : la figure féminine visible à gauche d'Ursule dans le sixième 'tableau' du cycle narratif. Visiblement, le peintre entendait suggérer de la sorte que le personnage représenté n'est pas l'une des compagnes de la sainte...

Memling a en fait introduit ici un 'niveau de réalité' supplémentaire. Le sixième tableau n'est pas simplement, comme on pourrait le croire de prime abord, une représentation des derniers moments terrestres de sainte Ursule devant les murs de Cologne en l'an 352 (suivant la chronologie retenue par Jacques de Voragine) mais bien plutôt leur visualisation intérieure par un couple de pieux donateurs de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Ce dédoublement de la représentation explique aussi bien le regard perdu dans le vide de l'homme que l'attitude sans relation apparente avec les événements représentés dans laquelle Memling a campé les deux personnages. Les mains jointes, le chapeau tenu en main, le regard perdu sont les signes extérieurs d'une vénération dont sainte Ursule est l'objet ; le couple, immergé dans une sorte de vision, assiste au martyre de la sainte.

Peut-être s'étonnera-t-on du fait que Memling ait placé ici le donateur à droite et son épouse à gauche, contrairement aux règles de l'héraldique. La chose, pourtant, s'explique aisément. Dans la peinture des anciens Pays-Bas au XV<sup>e</sup> siècle, l'emplacement 'le meilleur' en termes de contemplation dévote revient toujours à l'homme. Celui-ci ne saurait 'voir' Dieu et les saints moins bien que son épouse. C'est pourquoi, dans les cas où le peintre ne pouvait garantir au mari une bonne vision de la principale figure sacrée de la composition, il se départait de l'ordre héraldique. C'est ce que firent notamment l'auteur anonyme des volets d'Ambierle, le Maître du Triptyque Morisson<sup>23</sup> et le Maître de Flémalle. Dans le Triptyque de Mérode dû à ce dernier, le volet droit est entièrement occupé par la figure de saint Joseph au travail dans son atelier. Il ne restait donc, pour les donateurs, que le volet gauche. Le peintre a disposé le mari au centre du panneau, son épouse du côté gauche. Par l'entrebaillement de la porte, le mari peut 'voir' l'Annonciation qui se déroule sur le panneau central. En revanche, l'épouse, agenouillée derrière lui, ne semble pas en avoir une vision

<sup>23</sup> FRIEDLÄNDER, II, n° 105; VII, Add. 200.

directe. Elle est, de toute façon, 'moins bien placée'. Dans le cas du sixième compartiment narratif de la châsse de sainte Ursule, le respect du principe d'ordonnance héraldique aurait eu pour résultat que le mari se serait trouvé à une plus grande distance du 'centre' de l'action que son épouse. Ursule, en effet, a le visage tourné vers la droite et dirige sa paume droite dans la même direction. En plaçant l'homme au chapeau à droite d'Ursule, Memling lui a incontestablement octroyé la place 'la meilleure' dans l'image, puisqu'il peut voir la main droite de la sainte et une portion de son visage. Il est ainsi un témoin direct des derniers instants de la sainte. En revanche, son épouse ne voit de la sainte que les épaules. La structure même de la composition narrative dans laquelle ont été insérés les deux portraits imposait l'abandon de l'ordre héraldique, au profit d'un principe d'agencement hiérarchique en file privilégiant le mari. Le mari 'précède' l'épouse, de la même manière que, dans les portraits de famille réalisés au XV<sup>e</sup> siècle, les parents 'précèdent' leurs enfants.

### III

Dans un article de 1843, l'historien d'art allemand Johann David Passavant fit état de documents dont lui avait parlé la supérieure de la communauté de l'Hôpital Saint-Jean<sup>24</sup>. Il y était notamment question de deux voyages que Memling aurait faits à Cologne, à l'époque où il travaillait aux peintures de la châsse de sainte Ursule. L'existence de ces documents, que Passavant ne put consulter, a parfois été mise en doute<sup>25</sup>. Pourtant, l'hypothèse d'un séjour colonois du peintre brugeois, lié à la réalisation des peintures de la châsse, possède une forte vraisemblance.

On a reconnu depuis longtemps que les vues urbaines figurant à l'arrière-plan des scènes de la vie de sainte Ursule censées se dérouler à Cologne reproduisaient effectivement des monuments de cette ville. C'est ainsi que le Bayenturm, Saint-Séverin, Gross Sankt-Martin et le chantier du dôme servent de toile de fond à l'Arrivée des vierges à Cologne et au Martyre d'Ursule et de ses compagnes<sup>26</sup>. Hans Memling a dû réaliser des dessins des principales églises de la ville. Les informations qu'il a collectées dans la cité rhénane n'étaient toutefois pas uniquement de nature topographique. Elles concernaient également l'iconographie de sainte Ursule et, de manière plus générale, la façon adéquate de transcrire en image le texte de la légende.

<sup>24</sup> Johann David PASSAVANT, «Beiträge zur Kenntniss der alt-niederländischen Malerschulen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts», dans : *Kunstblatt*, 24, 1843, n° 62, p. 259. Voir aussi P. HÉDOUIN, «Memling. Étude sur la vie et les ouvrages de ce peintre, suivie du catalogue de ses tableaux», dans : *Annales archéologiques dirigées par Didron aîné (...)*, 6, 1847, p. 267 et James WEALE, «Réponse à M. le Dr. W. Müller von Königswinter (sic) (...)», dans : *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 3, 1861, pp. 197-198.

<sup>25</sup> Voir, à ce sujet, HULL, *op. cit.*, pp. 164-165.

<sup>26</sup> Voir, à ce sujet, Hugo BORGER/Frank Günter ZEHNDER, *Köln. Die Stadt als Kunstwerk. Stadtsichten vom 15. bis 20. Jahrhundert*, Cologne, 1982, pp. 88-90.

Il convient de rappeler ici qu'à l'époque de Memling, si l'on excepte les deux volets réalisés avant 1482 pour les Sœurs noires de Bruges par le Maître brugeois de la Légende de sainte Ursule, l'illustration du récit des 11.000 vierges ne pouvait s'appuyer dans les Flandres sur aucune véritable tradition iconographique. En revanche, à Cologne, cette légende avait donné lieu dès le début du XV<sup>e</sup> siècle à des représentations narratives isolées – le musée Wallraf-Richartz possède une toile des alentours de 1411 représentant le martyr d'Ursule et de ses compagnes<sup>27</sup> – et, dès les années 1450, à la réalisation de grands cycles. L'un d'eux, achevé en 1456, est conservé en la basilique Sainte-Ursule de Cologne et se compose de 30 'tableaux' ('Cycle de la Basilique')<sup>28</sup>. Un deuxième, apparemment un peu plus ancien, qui est conservé au musée Wallraf-Richartz ('Cycle du Musée'), en compte 16<sup>29</sup>. Un autre encore, très fragmentaire, peut aussi être daté vers 1450-1460<sup>30</sup>. Ces trois cycles, peints sur bois, dénotent l'influence de Stephan Lochner. La mode des cycles narratifs consacrés aux 11.000 vierges ne cessa pas en Rhénanie à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, comme le démontrent deux cycles sur toile, l'un dû au Maître colonais de la Légende de sainte Ursule (vers 1492-1496)<sup>31</sup>, l'autre au 'Pseudo-Bruyn' (vers 1510-1520)<sup>32</sup>.

Vida Joyce Hull a démontré que Hans Memling connaissait l'iconographie colonaise de la légende de sainte Ursule<sup>33</sup>. Elle a en particulier attiré l'attention sur les analogies existant entre la représentation du Martyre d'Ursule et de ses compagnes dans le Cycle du Musée (fig. 7) et sur la châsse de Memling<sup>34</sup> (fig. 6). Le dénouement tragique du pèlerinage des vierges y est évoqué de manière fort semblable. Sur le dernier panneau du Cycle du Musée, on aperçoit, dans la moitié gauche de l'image, la nef des vierges flottant sur le Rhin. Elle est encerclée par les Huns, qui ont pris position sur les berges. Dans l'autre moitié de l'image, sainte Ursule, isolée, se retrouve face à un bourreau qui bande son arc, représenté de profil. Une vue synthétique de la ville de Cologne prise depuis la rive droite du Rhin occupe la totalité de l'arrière-plan. On retrouve en substance les mêmes éléments agencés de la même manière sur les deux derniers compartiments de la châsse de l'Hôpital Saint-Jean : la nef des vierges atta-

<sup>27</sup> Frank Günter ZEHNDER, *Katalog der Altkölner Malerei (= Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums*, 11), Cologne, 1990, pp. 340-343.

<sup>28</sup> Frank Günter ZEHNDER, *Sankt Ursula. Legende-Verehrung-Bilderwelt*, Cologne, 1985, pp. 157-170.

<sup>29</sup> ZEHNDER, *op. cit.* (1990), pp. 201-208; Frank Günter ZEHNDER, dans: *Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft - Werke - Wirkung* (cat. exp.), Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 1993-1994, n° 67.

<sup>30</sup> ZEHNDER, *op. cit.* (1985), p. 171; *Stefan Lochner Meister zu Köln, op. cit.*, n° 66.

<sup>31</sup> C.M. KAUFFMANN, *The Legend of Saint Ursula* (cat. exp.), Londres, Victoria and Albert Museum, 1964.

<sup>32</sup> ZEHNDER, *op. cit.* (1990), pp. 187-190; Didier MARTENS, «Bruxelles ou Cologne? Le 'cas' des volets de Litoměřice», dans: *Université Libre de Bruxelles. Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 15, 1993, pp. 79-83.

<sup>33</sup> HULL, *op. cit.*, pp. 176-192. Voir aussi Ines KEHL (*Vittore Carpaccios Ursulallegendenzyklus der Scuola di Sant'Orsola in Venedig. Eine venezianische Illusion*, Worms, 1992, p. 59), qui, sans connaître le travail de V.J. Hull, arrive à la même conclusion que cet auteur.

<sup>34</sup> HULL, *op. cit.*, pp. 185-188.



Fig. 7. Anonyme colonais (deuxième tiers du XV<sup>e</sup> siècle)  
Cycle de sainte Ursule, Martyre des 11.000 vierges et de sainte Ursule  
Cologne, Wallraf-Richartz-Museum  
(Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne)

quée par les Huns, la confrontation d'Ursule et de son bourreau, la vue de Cologne. Le bourreau de sainte Ursule peint par Memling ressemble étonnamment à celui de son homologue colonais : comme l'a remarqué Vida Joyce Hull, le motif du châle jaune disposé autour du bras gauche est commun aux deux figures.

Les relations qui unissent l'ultime panneau du Cycle du Musée (fig. 7) aux deux derniers compartiments narratifs de la chasse de sainte Ursule (fig. 6) sont plus étroites encore qu'on ne l'a cru jusqu'ici. Outre les points de contact relevés par Vida Joyce Hull, on signalera aussi : le sabre suspendu à une chaînette de l'archer menaçant directement Ursule, la position diagonale des mains de cette dernière<sup>35</sup> ou la présence à l'extrême droite d'une figure de guerrier avec le visage de trois-quarts portant son arme sur l'épaule gauche.

Dans le dernier compartiment de la chasse brugeoise, on aperçoit de dos, à gauche de sainte Ursule, un Hun revêtu d'une casaque jaune au plissé réticulé et de braies rouges. Il a le torse penché vers l'avant. Au-dessus de sa tête apparaît un guerrier portant un casque à visière et une casaque rouge. Dans le tableau final du Cycle du Musée, on retrouve, à gauche de la sainte faisant face à ses bourreaux, une combinaison fort semblable de figures. L'anonyme colonais a représenté un groupe de trois Huns. Celui du premier plan, vu de dos, le torse incliné vers l'avant, porte un casque à visière, une casaque blanche à plis verticaux et des braies rouges. Juste derrière lui se trouve un guerrier revêtu d'une casaque jaune et, plus vers l'arrière, un autre guerrier arborant une casa-

<sup>35</sup> Ce détail a été observé par Ines KEHL (*op. cit.*), p. 59.



Fig. 8. Anonyme colonais (deuxième tiers du XV<sup>e</sup> siècle)  
 Cycle de sainte Ursule (1456), Martyre des 11.000 vierges et de sainte Ursule  
 Cologne, basilique Sainte-Ursule  
 (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne)

que rouge et un casque à visière. En confrontant les deux images, on a l'impression que Memling a synthétisé en deux figures les trois Huns peints par son homologue colonais. En réalité, on ne saurait préciser exactement de quel(s) cycle(s) colonais le maître brugeois s'est inspiré car on retrouve à peu près le même groupe de trois Huns et la même combinaison de couleurs sur le tableau final du Cycle de la Basilique (fig. 8). Le bourreau à la massue qui tourne le dos à sainte Ursule semble être un cousin du Hun à la casaque jaune de Memling. Lui aussi est revêtu d'une casaque jaune, plie le genou gauche tout en prenant appui sur la jambe droite et porte une épée suspendue à la ceinture qui dessine une oblique 'ascendante'. En outre, on aperçoit derrière lui un guerrier arborant une casaque rouge...

Dans son étude des sources colonaises du cycle memlinguien, Vida Joyce Hull n'a pris en considération que des représentations antérieures à 1489. Ce choix, qui semblera de prime abord légitime, puisqu'il circonscrit la recherche d'éventuels points de contact aux seules peintures que le maître brugeois a effectivement pu voir dans la cité rhénane, fit négliger à l'auteur la production colonaise postérieure à 1489. Or, on y trouve des œuvres qui présentent des ressemblances de détail pour le moins troublantes avec la chasse de sainte Ursule. Ainsi, sur une Sagittation de sainte Ursule due au jeune Barthel Bruyn



Fig. 9. Barthel Bruyn (1493-1555). Martyre de sainte Ursule  
Cologne, Wallraf-Richartz-Museum  
(Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne)

(Cologne, musée Wallraf-Richartz)<sup>36</sup> (fig. 9), figure, au deuxième plan, derrière le roi des Huns et sa cour, une tente ronde dont le sommet est orné de motifs linéaires suggérant des pétales. Une tente ronde analogue, dont le sommet est aussi décoré de pétales, se retrouve sur une toile due au Maître colonais de la Légende de sainte Ursule que conserve le *Victoria and Albert Museum* de Londres<sup>37</sup> (fig. 10). Or, cette même tente ronde à pétales apparaît également sur le dernier compartiment narratif de la châsse de sainte Ursule (fig. 6). De plus, dans ces trois images, la tente ronde à pétales est la plus haute du camp. Visiblement, il s'agit de la tente royale...

Vida Joyce Hull a rapproché la Mort d'Éthérius telle que l'avait représentée Memling (fig. 6) du tableau final du Cycle de la Basilique<sup>38</sup> (fig. 8). Mais plus fortes encore sont les ressemblances existant entre l'interprétation mem-

<sup>36</sup> ZEHNDER, *op. cit.* (1990), pp. 25-27.

<sup>37</sup> KAUFFMANN, *op. cit.*, passim; BORGER/ZEHNDER, *op. cit.*, pp. 105-106. ZEHNDER [*op. cit.* (1990), pp. 26-27] a supposé que le jeune Barthel Bruyn s'était inspiré de la toile du Maître de la Légende de sainte Ursule.

<sup>38</sup> HULL, *op. cit.*, p. 186.



Fig. 10. Maître colonais de la Légende de sainte Ursule (fin XV<sup>e</sup>, début XVI<sup>e</sup> siècle)  
Cycle de sainte Ursule, Martyre des 11.000 vierges et de sainte Ursule (détail)  
Londres, Victoria and Albert Museum  
(Photo du musée)

linguistique du thème et celle qu'en a donnée le Maître colonais de la Légende de sainte Ursule sur la toile de Londres déjà citée (fig. 10). Dans les deux œuvres, Éthérius, dont le visage vu de face est encadré par de longues boucles blondes, défaille dans les bras de la sainte; celle-ci se baisse pour le soutenir; l'épée du bourreau pénètre la poitrine du pieux prince anglais; celui-ci est revêtu d'un manteau ouvert en V et bordé de fourrure dont les côtés, fendus, permettent le passage des bras. Le personnage enturbanné visible dans l'ouverture d'une tente sur le sixième compartiment narratif de la chasse possède également un *alter ego* sur la toile londonienne. Et on retrouve, dans les deux œuvres, la même figure de Hun vu de profil, le visage tourné vers la gauche, portant un casque à pointe enserré dans un tortil.

Les parentés unissant la chasse brugeoise au cycle sur toile du Maître colonais de la Légende de sainte Ursule ne se limitent d'ailleurs pas au seul épisode du Martyre. Memling a donné de l'épisode de l'Accueil de sainte Ursule par le pape à Rome une interprétation (cf. fig. 1) qui, elle aussi, ressemble à celle



Fig. 11. Maître colonais de la Légende de sainte Ursule (fin XV<sup>e</sup>, début XVI<sup>e</sup> siècle)  
Cycle de sainte Ursule, Accueil de sainte Ursule par le pape à Rome  
Bonn, Rheinisches Landesmuseum (Photo du musée)

de son homologue colonais. Sur la toile du *Landesmuseum* de Bonn<sup>39</sup> (fig. 11) comme sur le troisième compartiment narratif de la châsse, on aperçoit, à gauche, le cortège des vierges; elles viennent du fond de l'image; les figures les plus éloignées se présentent à nous de face, les plus rapprochées de profil. Sainte Ursule, agenouillée, le corps tourné vers la droite, et le pape, qui lui fait face,

<sup>39</sup> Ingeborg KRUEGER, dans: Fritz GOLDKUHLE/INGEBORG KRUEGER/Hans M. SCHMIDT, *Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900* (= *Kunst und Altertum am Rhein*, 111), Cologne, 1982, pp. 328-330.

tout en la surmontant, occupent la partie centrale de l'image. Le pape bénit et esquisse de la main gauche un geste d'accueil. Il est suivi par différents membres de la Curie; juste derrière lui se trouve un cardinal dont le visage est vu de face. Le portail double que l'on aperçoit sur la toile de Bonn, à droite, apparaît aussi dans la composition de Memling. Ce dernier a en outre représenté au premier plan une double arcade dans le prolongement de laquelle figure une construction circulaire. Celle-ci n'est pas sans rapport avec la tourelle d'angle qui, sur la toile de Bonn, flanque le double portail.

Comment convient-il d'interpréter ces correspondances? Il est peu vraisemblable que le cycle memlinguien ait pu exercer une quelconque influence sur les peintres colonais: il y avait, dans les églises de la métropole rhénane, suffisamment de représentations du cycle de sainte Ursule pour qu'un peintre local ayant à illustrer l'une ou l'autre scène de la vie de la princesse bretonne puisse se dispenser d'aller chercher un modèle à Bruges. Si l'on excepte un triptyque brugeois des années 1510-1520 comportant une sainte Ursule en *Schutzmantelmadonna*<sup>40</sup> calquée sur celle de Memling et un panneau flamand (?) du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup> paraphrasant en partie la Sagittation du sixième compartiment narratif, la châsse de sainte Ursule ne semble d'ailleurs guère avoir été imitée. Sans doute la médiocre accessibilité de l'objet, qui n'était présenté aux visiteurs qu'en de rares occasions, explique-t-elle son faible écho pictural. Vers 1500, il ne s'agissait en aucun cas d'une œuvre célèbre et il est fort douteux que l'on en ait entendu parler en Rhénanie avant l'époque romantique. C'est pourquoi l'on fera bien de considérer que les ressemblances existant entre les peintures de la châsse et des œuvres réalisées à Cologne après 1489 s'expliquent par leur commune dépendance vis-à-vis des modèles colonais antérieurs, plutôt que par une bien improbable influence memlinguienne. Il ne faut pas oublier que, suite aux destructions, notre connaissance des représentations colonais du cycle de sainte Ursule antérieures à 1489 est certainement moins complète que celle que Hans Memling a pu acquérir sur place. La prise en considération d'un cycle plus tardif, dont le lien avec les cycles antérieurs est par ailleurs manifeste<sup>42</sup>, permet, au moins en partie, de pallier ces pertes. Elle jette en outre un éclairage sur la manière dont le peintre brugeois s'est imprégné de l'iconographie colonaise de sainte Ursule.

<sup>40</sup> *Alte Kunst*. 539. *Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung* (cat. vente), Cologne, Lempertz, 27-29 juin 1974, n° 31.

<sup>41</sup> Jacques LAVALLEYE, *Collections d'Espagne, I (= Répertoire des peintures flamandes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, 1)*, Anvers, 1953, n° 44.

<sup>42</sup> ZEHNDER, *op. cit.* (1985), p. 175.

## UN PORTRAIT D'ARTISTE PEINT PAR LUCAS FRANCHOIS II

PHILIPPE DELLIS

Dans cet article, nous nous proposons d'identifier un portrait d'artiste conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (fig. 1). Un homme, d'âge mûr, représenté à mi-corps, vêtu d'un large manteau, pose devant un ciel orange. Sa tête est tournée vers la gauche. L'œuvre qu'il tient de la main gauche et qu'il présente ostensiblement de la main droite illustre son art : la représentation du paysage.

L'attribution traditionnelle de ce portrait au peintre malinois Lucas Francois a été confirmée récemment par Heidi Colsoul dans un article sur l'œuvre de cet artiste paru en 1989<sup>1</sup>. Lucas Francois, fils de Peter Francois le Vieux, est né à Malines en 1616. Il vécut à Anvers, où il aurait travaillé dans l'atelier de Rubens jusqu'en 1640, séjourna en France et retourna à Malines où il devint franc-maître en 1655. Il reçut le titre de peintre officiel de l'archevêque Alphonse de Bergues. Il mourut à Malines en 1681. La plupart de ses œuvres sont des tableaux religieux mais il excella également dans l'art du portrait<sup>2</sup>. Francois s'inspire d'Antoine Van Dijck par la distinction qu'il confère à ses modèles tout en laissant transparaître une certaine complicité avec ceux-ci, à la fois par une pose plus «décontractée» — vêtements amples, manches bouffantes et col déboutonné — et en accusant certains traits physiologiques, surtout le nez et les lèvres. L'importance chromatique de la chemise est également une caractéristique de l'artiste. Comme dans les portraits d'artistes d'Antoine Van Dijck, la présentation personnelle de son œuvre par l'artiste portraituré n'est pas unique

<sup>1</sup> COLSOUL, H., *Lucas Francois de Jonge (1616-1681)*, in: *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, Vol. 93, Malines, 1988/89, p. 218.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 197-257.



Fig. 1. Lucas Franchois II, *Portrait d'un Paysagiste*, Huile sur toile (111 cm × 85 cm), Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, inv. n° 6004. (Copyright A.C.L.)



Fig. 2. Antoine Van Dijck, *Portrait d'Adrien Van Stalbeem*, Craie noire et blanche (28,6 cm × 21,5 cm), Paris, Musée du Petit Palais (Collection Dutuit), inv. n° 1035.



Fig. 3. Ioan Meysens, *Portrait de Jacques d'Arthois*, Gravure, illustrant le «Gulden Kabinet» de Corneille de Bie, 1661.

dans l'œuvre de Franchois; ainsi, dans les portraits du peintre de marines Jan Peeters<sup>3</sup> et d'un sculpteur-architecte inconnu<sup>4</sup>, la présence d'un voilier et d'un projet d'architecture ainsi que d'une sculpture illustre leurs talents respectifs.

Heidi Colsoul propose de situer le portrait du paysagiste du Musée de Bruxelles dans les années 1660. Cette datation se fonde plus sur les indices chronologiques fournis par l'histoire du costume que sur des comparaisons stylistiques au sein de l'œuvre de Lucas Franchois<sup>5</sup>. Par contre, l'auteur anonyme de la notice du catalogue de l'exposition «The Golden Age of Flemish Painting» (Tokyo, 1988), où le tableau était présent, le situait stylistiquement dans le dernier quart du dix-septième siècle<sup>6</sup>.

Dans l'œuvre qui nous occupe, on s'aperçoit que le ciel et le petit paysage que tient l'artiste ont été exécutés sur une surface laissée en réserve et on reconnaît deux manières distinctes: l'une pour le portrait, l'autre pour le fond et le paysage. Ce dernier est exécuté avec une telle liberté qu'il paraît fort peu probable que Lucas Franchois en soit l'auteur: en effet, celui-ci était connu pour son manque d'habileté à représenter la nature<sup>7</sup>. Il nous paraît d'autant plus

<sup>3</sup> Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, inv. n° 3903. Ce tableau fut présenté à l'exposition *La Réalité magnifiée. Peinture flamande 1550-1700*, Metz, Musée de la Cour d'Or, 1993, n° 65.

<sup>4</sup> Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. n° 132.

<sup>5</sup> COLSOUL, H., *op. cit.*, p. 218.

<sup>6</sup> *The Golden Age of Flemish Painting. The 17th Century*, (cat. exp.), Tokyo, 1988, n° 26.

<sup>7</sup> «Hy (Lucas Franchois) heeft uytmintende schilder geweest in ordonnantie ende Portraiten, maer verstont weynigh van Architectur, en prospectief, ...» [SMEYERS, J.E., *Korte Levens Beschrijf van Grote Mannen*, (avant 1774), Bibliothèque Royale, inv. n° 11, 1586].

normal que le paysagiste ait peint lui-même ce paysage qui précise à la fois son activité et caractérise son œuvre. Pour identifier le personnage, il nous semble donc logique de suivre deux pistes : celle de la ressemblance physionomique avec d'autres portraits d'artistes et celle de la comparaison entre les paysages de ces derniers et l'œuvre que tient le paysagiste représenté ici.

Reprenons en un premier temps la problématique des anciennes propositions d'identification. Lors de l'achat de cette peinture en 1936 par les Musées Royaux des Beaux-Arts, on avança le nom d'Adriaen Van Stalbem, peintre anversois né en 1580 et mort vers 1662. Cette identification s'appuyait uniquement sur la ressemblance entre ce portrait et un dessin exécuté par Antoine Van Dijk et gravé par Paul Pontius pour illustrer l'«Iconographie»<sup>8</sup> (fig. 2). Sur ce dessin conservé au Musée du Petit Palais à Paris, on peut lire l'inscription : *Adrianus Stalbem-Anti van Dijk fecit*. Horst Vey le situe entre 1627 et 1635, période pendant laquelle Van Dijk travailla à l'«Iconographie»<sup>9</sup>. Van Stalbem est représenté à l'âge approximatif de cinquante ans. Sa moindre corpulence, partiellement dissimulée par une pose «magnifiante» (le bras droit écarté sous le manteau, le poing appuyé sur la hanche) contraste avec l'imposante carrure du personnage portraituré par Franchois. Même si le nez des deux artistes est comparable, les traits anguleux de Van Stalbem s'opposent à l'aspect charnu des joues et des lèvres de l'autre artiste. À ces différences morphologiques, ajoutons que l'esprit des paysages de Van Stalbem diffère totalement du petit paysage présent dans le portrait<sup>10</sup>. Van Stalbem, qui oscillait entre les influences de Bril et Vinckboons, n'a jamais représenté des paysages aussi dépouillés que celui-ci.

Le nom du plus célèbre représentant de l'école bruxelloise de paysage au dix-septième siècle, Jacques d'Arthois (1613-1683), fut parfois évoqué également<sup>11</sup>. La comparaison physionomique est encore plus aisée car il existe deux portraits de ce paysagiste. Le premier est un tableau conservé au Musée d'Art religieux et d'Art mosan à Liège. L'inscription qu'on lit en haut à droite ne laisse pas de doute sur l'identité du personnage représenté : *Jacques d'Artois Peintre très renommé en paysages vécut à Bruxelles son pais mourut en may 1686 agé de 76 ans*<sup>12</sup>. Le second est une gravure de Peeter de Jode d'après Ioan Meissens qui illustre la biographie de Jacques d'Arthois dans le «Gulden Kabinet» de Corneille de Bie publié en 1661<sup>13</sup> (fig. 3). Le rapprochement entre le portrait du paysagiste inconnu et les œuvres représentant Jacques d'Arthois n'est pas convaincant. Les carrures différentes et la disparité des traits du visage sont

<sup>8</sup> Paris, Musée du Petit Palais, Collection Dutuit, inv. n° 1035.

<sup>9</sup> VEY, H., *Die Zeichnungen Anton Van Dycks (= Monographien des «Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVIde en XVIIde eeuw», n° 1)*, Bruxelles, 1962, p. 331, ill. 321.

<sup>10</sup> THIERY, Y., KERVYN DE MEERENDRE, M., *Les peintres flamands de paysage au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1987, pp. 225-229.

<sup>11</sup> Dossier de ce portrait conservé aux M.R.B.A.B.

<sup>12</sup> Liège, Musée d'Art religieux et d'Art mosan. Ce tableau fut présenté à l'exposition *La Forêt de Soignes*, Bruxelles, Royale belge, 1987, n° 79.

<sup>13</sup> DE BIE, C., *Het Gulden Cabinet van de edele vrij Schilderconst*, Anvers, 1661 (Éd. Soest, 1971), p. 301.

d'autant plus frappantes que d'Arthois était contemporain de Francois et que l'on pourrait donc s'attendre à une certaine similitude. De plus, bon nombre de paysages signés de Jacques d'Arthois nous sont parvenus<sup>14</sup>; l'œuvre et le petit paysage ne s'en rapprochent absolument pas. L'art de Jacques d'Arthois se caractérise par une composition baroque animée de motifs décoratifs: chemins sinueux, viviers et petites architectures. L'identification à Jacques d'Arthois ne saurait par conséquent être retenue.

Notre étude des portraits illustrant les biographies d'artistes dans le «Gulden Cabinet» de Corneille de Bie et l'«Iconographie» d'Anthoine Van Dyck n'a pas permis d'apporter une réponse plus satisfaisante. À l'occasion de l'exposition «The golden Age of Flemish Painting. The 17th Century», où ce tableau était présent, l'auteur de la notice consacrée à l'œuvre ne put d'ailleurs apporter aucun fait nouveau permettant de faire avancer la problématique de l'identification<sup>15</sup>.

Tournons-nous, dès lors, vers le paysage, qui pourrait bien être plus loquace que le portrait lui-même. Ce petit paysage n'a pas le caractère symbolique du fond de nature visible dans le portrait de Jan Peeters, où un voilier pris dans la tempête (dont une des significations est la ténacité dans l'adversité<sup>16</sup>), se confond avec le ciel ténébreux. Ce fond illustre les caractéristiques de l'art de Jan Peeters mais ne représente pas une œuvre matérielle. Par contre, dans le portrait du paysagiste, le petit paysage est manifestement défini comme une œuvre à part entière. Les auteurs qui ont étudié le tableau ne se sont pas assez penchés, selon nous, sur ce petit paysage et lorsqu'ils s'y sont intéressés, en ont donné une mauvaise interprétation. En effet, il ne s'agit nullement d'un dessin comme l'affirme Raupp<sup>17</sup>, ni d'une aquarelle ainsi que le veut Heidi Colsoul<sup>18</sup>, mais bien d'une huile, et il semble que le support soit du papier. Ces erreurs sont surprenantes puisque l'artiste n'a absolument pas voulu imiter la craie, le crayon ni le lavis. Au contraire, les empâtements utilisés pour définir les talus indiquent clairement que l'œuvre est bel et bien une huile. Par ailleurs, le paysage doit nous intriguer par l'absence de toute animation. Il n'est pourtant pas rare de trouver cette particularité chez les paysagistes bruxellois de la seconde moitié du dix-septième siècle plus communément connus sous l'appellation «peintres de la Forêt de Soignes». Ceux-ci laissaient souvent à d'autres artistes le soin d'intégrer personnages, animaux, etc. Le petit format du paysage, la technique utilisée et l'absence d'animation nous font penser à un type d'esquisse bien précis: le patron de tapisserie. C'est une œuvre préparatoire présentée au commanditaire et qui, une fois acceptée, sera agrandie aux dimensions voulues pour être appliquée verticalement derrière le métier de haute-lisse<sup>19</sup>. Vu la

<sup>14</sup> THIERY, Y., KERVYN DE MEERENDRE, M., *op. cit.*, pp. 125-144 et pp. 230-233.

<sup>15</sup> *The Golden Age*, *op. cit.*, n° 26.

<sup>16</sup> HENKEL, A., SCHÖNE, A., *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967, col. 1465.

<sup>17</sup> RAUPP, H.J., *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim/Zurich/New York, 1984, p. 334.

<sup>18</sup> COLSOUL, H., *op. cit.*, p. 218.

<sup>19</sup> *Tapisseries bruxelloises au siècle de Rubens* (cat. exp.), Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1977, pp. 13-15.



Fig. 4. Lucas Franchois II, *Mort d'Adonis*, Huile sur toile (167 cm × 280 cm), Malines, Museum Hof Van Busleyden, inv. n° 171.

spécialisation de certains artistes, il arrivait que pour une même tapisserie, les patrons des paysages soient « complétés » par des architectures et des personnages exécutés par des artistes différents<sup>20</sup>. La présence de ce que nous identifions comme un patron de tapisserie nous donne une indication supplémentaire sur l'activité du paysagiste : celui-ci travaillait donc avec les liciers.

En essayant de trouver un paysage semblable, nous avons été frappé par les similitudes qui existent avec le paysage montagneux de *La Mort d'Adonis*<sup>21</sup> de Lucas Franchois (fig. 4). Ce paysage offre de nombreuses similitudes, tant dans la composition que dans les coloris, avec le patron que tient le paysagiste inconnu (fig. 5). Selon Heidi Colsool, *La Mort d'Adonis* doit être située dans les années 1670 ; en effet, le Cupidon volant au-dessus d'Adonis est comparable aux anges présents dans l'*Assomption*, autre œuvre de Franchois, datée de 1671 et conservée en l'église du Grand Béguinage à Malines. De plus, l'Adonis

<sup>20</sup> Nous citons à titre d'exemple une partie du contrat inédit que passèrent, le 16 janvier 1688, les maîtres liciers Jacques Coenot et Jaen Cobus avec le seigneur Évariste de Lede pour l'achat d'une série de 6 tapisseries :

« Cejour d'huy le 26 janvier 1688 comparurent en propre personne l'illustre Seigneur Eugène Evariste de lede Abbé de Rosière d'une part et Sr Jacques Coenot et Jean Cobus mstres tapissiers en cette ville de Bruxelles d'autre part lesquelles seconds comparants se sont obligé envers ledit Seigneur 1° comparant de faire une chambre de tapisseries consistant en cinq ou six pièces aux conditions suivantes savoir que lesdits mestres tapissiers fairont faire à leurs frais le patron peint à lhuile par le Sieur achtschellincx de paysage aussi des figures de poésie ou métamorphose au choix dudit Seigneur 1° compt lesdites figures peintes sur le patron mesme par le Sieur vander heijden... » (Archives de la ville de Bruxelles, Gildes et serments, Liasse 718).

<sup>21</sup> Malines, Museum Hof Van Busleyden, inv. n° 171.



Fig. 5. Lucas Franchois II, *Portrait d'un Paysagiste* (détail).

est très proche morphologiquement du *Saint Laurent* de l'église Sainte-Catherine à Malines que l'on situe dans les années 1670<sup>22</sup>.

Qui a exécuté le paysage de *La Mort d'Adonis*? Selon le peintre malinois Joseph Égide Smeyers (1694-1771), Lucas Franchois, par manque d'habilité à rendre la perspective, fit appel aux paysagistes Jacques d'Arthois et Lucas Achtschellinck<sup>23</sup>. Heidi Colsoul cite encore Corneille Huysmans (1648-1726) comme collaborateur pour les paysages<sup>24</sup>. Or, cet artiste ne peut être le paysagiste représenté car il aurait eut en 1670 à peine vingt-deux ans. En ce qui concerne Jacques d'Arthois, nous avons déjà démontré que ce n'était pas lui qui était portraituré.

Intéressons-nous à Lucas Achtschellinck (Bruxelles 1626-Bruxelles 1699) qui fut l'apprenti de Pierre Van der Borghet en 1639 et devint maître en 1657<sup>25</sup>. Achtschellinck reçut trois apprentis entre 1660 et 1664, date à partir de laquelle les archives bruxelloises se taisent à son sujet. Les paysages traditionnellement attribués à Achtschellinck et conservés à Gand et à Bruges témoignent d'une activité de l'artiste pour ces villes. On retrouve Lucas Achtschellinck à Bruxelles en 1674 lorsqu'il épouse Anne Parijs. Il accueillit encore quatre apprentis à cette époque. Achtschellinck fit de nombreux patrons de tapisseries pour des

<sup>22</sup> COLSOUL, H., *op. cit.*, pp. 203-205.

<sup>23</sup> «Hy (Lucas Franchois) heeft uytmintende schilder geweest in ordonnantie ende Portraiten, maer verstont weynig van Architectur, en prospectief, meest alle de Landschappen achter zynen stucken syn ofte door Achtschellinckx ofte Artois geschildert,...» (SMEYERS, J.E., *op. cit.*).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>25</sup> Même si les archives n'officialisent pas la présence d'Achtschellinck dans l'atelier de Louis de Vadder, l'influence que ce dernier a exercée sur Achtschellinck est très importante.

ateliers différents et devint cartonnier privilégié de la ville de Bruxelles en 1689. L'artiste meurt fortuné; son atelier ainsi que sa collection de gravures et de dessins sont dispersés peu après lors d'une vente publique. Il a exécuté de nombreux tableaux pour des édifices religieux. Achtschellinck est le seul paysagiste dont des archives confirment les dires de Smeyers. En effet, on conserve des comptes de 1673<sup>26</sup> concernant la collaboration d'Achtschellinck avec Lucas Franchois pour le paysage de la composition gigantesque qui se trouvait au fond de la nef de l'église du couvent des Carmes déchaussés à Malines. De cette œuvre ne subsiste qu'un fragment intitulé *Saint Louis gravissant le Mont Carmel*<sup>27</sup> (fig. 6).

À première vue, il semble difficile d'attribuer le paysage peint dans le tableau que nous étudions à Achtschellinck, dont la majorité des paysages représentent la forêt de Soignes. Dans ses œuvres, les chênes aux troncs imposants côtoient les talus sablonneux à la manière du plus illustre paysagiste bruxellois, Louis de Vadder (1605-1655), comme dans le *Chemin forestier*<sup>28</sup>, seul tableau signé par Achtschellinck que l'on ait pu retrouver. On remarque toutefois que le paysage montagneux sans arbre tenu par le paysagiste et le paysage de *La Mort d'Adonis* correspondent parfaitement à la description des caractéristiques d'Achtschellinck qu'écrivit Corneille de Bie dans la notice élogieuse qu'il lui consacrait dès 1661<sup>29</sup>.

*Lucas Achtschellinckx, peintre de Bruxelles, est un éminent paysagiste à la manière de Louis de Vadder, qui a été son maître, et l'un des premiers maîtres du pays par sa touche habile et déliée: en particulier dans les premiers plans vallonnés, les crêtes au profil adouci par la végétation, les perspectives lointaines et les premiers plans puissants; domaines dans lesquels il ne le cède à personne en ce siècle, comme on peut s'en rendre compte auprès des amateurs d'art*<sup>30</sup>.

De plus, le premier plan de *La Mort d'Adonis* est composé d'herbes, de fleurs et de pierres semblables aux éléments présents dans le *Saint Louis gravissant le Mont Carmel* et pour lequel la collaboration d'Achtschellinck est prouvée<sup>31</sup>. Le bosquet, au deuxième plan, est «hérité» de Louis de Vadder, la forme des arbres, le traitement de leurs feuilles et de leurs troncs, se retrouvent dans beaucoup d'œuvres attribuées traditionnellement à Achtschellinck. Ce bosquet, à l'évidence, est un élément de répertoire. Certains paysages d'Achtschellinck qui ont des seconds plans fort semblables se différencient principalement par l'agencement des arbres au premier plan<sup>32</sup>.

<sup>26</sup> COLSOUL, H., *op. cit.*, p. 274.

<sup>27</sup> Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. n° 932.

<sup>28</sup> THIERY, Y., KERVYN DE MEERENDRE, M., *Les peintres flamands de paysage au XVII<sup>e</sup> siècle. Volume 2: Le Baroque anversois et l'École bruxelloise*, Bruxelles, 1987, p. 152.

<sup>29</sup> DE BIE, C., *op. cit.*, pp. 399-400.

<sup>30</sup> Traduction de la notice concernant Lucas Achtschellinck dans *Ibid.*, pp. 399-400.

<sup>31</sup> COLSOUL, H., *op. cit.*, p. 274.

<sup>32</sup> DELLIS, Ph., *Contribution à l'Étude de l'Œuvre du Paysagiste bruxellois Lucas Achtschellinck (1626-1699)*, Mémoire de Licence, U.L.B., 1992, p. 99.



Fig. 6. Lucas Franchois II, *Saint Louis gravissant le Mont Carmel*,  
Huile sur toile (348 cm × 271 cm),  
Anvers, Koninklijk Museum Schone Kunsten, inv. n° 932.

Dès lors les attributions à cet artiste du paysage de *La Mort d'Adonis* et de celui du portrait peint par Franchois se trouvent confirmées, et l'on peut proposer les années 1670/1675 pour leurs exécutions: l'âge du paysagiste que nous évaluons à 45-50 ans correspond à celui d'Achtschellinck dans ces années-là.

Il semble ainsi normal que Lucas Achtschellinck se soit fait peindre par un artiste qu'il connaissait bien et que l'œuvre qu'il nous présente soit proche de la description de Corneille de Bie; peut-être, afin de rappeler sa critique élogieuse. Ce patron de tapisserie fièrement présenté nous indique combien la collaboration avec les liciers lui tenait à cœur; ce que laissent présager les quelques comptes conservés dans les archives.

L'identification du portrait étudié comme étant celui de Lucas Achtschellinck et l'attribution à cet artiste du paysage de *La Mort d'Adonis* permettent donc de mettre un nom sur le visage de l'artiste portraituré et complètent ainsi l'étude de la production de Lucas Achtschellinck et de sa collaboration avec Lucas Franchois.

## DU PÉCHÉ DE LITTÉRATURE CHEZ LES PEINTRES : ORIGINE ET PORTÉE D'UN DÉBAT

PHILIPPE JUNOD

Le *Laocoon* de Lessing (1766) a toujours été considéré comme une charnière dans l'histoire du débat sur les relations entre littérature et arts plastiques. En effet, pour la première fois, un théoricien mettait en question le dogme séculaire de l'*ut pictura poesis*<sup>1</sup>, hérité d'Horace et de Simonide, et contestait le parallélisme universellement admis des *arti sorelle* ou *sister arts*<sup>2</sup>, sujet d'innombrables spéculations esthétiques depuis la Renaissance. En cherchant à définir les « frontières de la peinture et de la poésie », comme le précise son sous-titre<sup>3</sup>, l'ouvrage de Lessing dénonçait tant les abus de la littérature descriptive que ceux de la peinture allégorique – stigmatisée comme « Allegoristerei » – et posait les bases d'une double opposition : entre arts du temps (ou de la succession) et arts de l'espace (ou de la simultanéité) d'une part, entre signes artificiels et naturels d'autre part. Et si Lessing admettait la communauté des sujets entre arts plastiques et poésie, et donc, par là même, la légitimité de principe d'une peinture « littéraire », c'était pour mieux marquer la différence au niveau des moyens d'expression.

S'il n'est pas question de nier ici l'importance capitale de ce texte, on rappellera que certains arguments de Lessing apparaissent déjà chez ses précurseurs, dont la liste a souvent été dressée.<sup>4</sup> Et le *Laocoon* ne manquera pas non

<sup>1</sup> Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York : Norton, 1967.

<sup>2</sup> Jean H. HAGSTRUM, *The Sister Arts, The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago : Univ. Press, 1958.

<sup>3</sup> Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766*, trad. Paris : Hermann, 1990.

<sup>4</sup> Léonard, Varchi, Dolce, Zuccari, La Fontaine, De Piles, Dubos, Richardson, Harris, Diderot ou Rousseau par exemple.

plus de contradicteurs dès l'époque romantique<sup>5</sup>, témoins de la persistance de l'actualité d'une querelle qui connaîtra des rebondissements jusqu'à nos jours, et sera relancée, entre autres, par le Surréalisme. Car la modernité de Lessing, d'abord mise en évidence par le développement du formalisme et de l'esthétique de la «pure visibilité»<sup>6</sup>, qu'il a contribué à encourager, a fait les frais de la vaste entreprise de «révision» des valeurs successive à la crise des avant-gardes.

\*  
\* \*

Le débat sur la métaphore visuelle constitue un terrain privilégié pour étudier les manières successives dont fut envisagée la relation entre littérature et peinture. Quelques exemples nous permettront ici de résumer cette évolution.

Lodovico Dolce, dans son *Dialogue de la peinture* (1557), est un partisan inconditionnel du dogme de l'*ut pictura poesis*. Récupérant habilement la formule d'Horace au profit de la peinture («on verra combien les bons poètes sont aussi des peintres»<sup>7</sup>), il propose à ceux-ci de s'inspirer de l'exemple de l'Arioste lorsqu'ils veulent représenter une belle femme. Commentant deux vers du poète, qui comparent une «longue chevelure blonde» à de l'or<sup>8</sup>, il affirme: «Au lieu de 'chevelure blonde', l'Arioste aurait pu écrire 'chevelure d'or'; mais il lui sembla peut-être que c'eût été trop poétique. D'où l'on peut conclure que le peintre doit imiter l'or, et non pas le mettre dans sa peinture, comme le font les enlumineurs, afin que l'on puisse dire: ces cheveux ne sont pas en or, mais ils paraissent resplendir comme l'or...»<sup>9</sup>

Nous avons ici l'expression exemplaire d'une réciprocité parfaite: si le peintre doit imiter le poète, c'est que le poète lui-même imite le peintre. C'est encore le même idéal de circularité que formulera, près de deux siècles plus tard, Charles Coypel dans son *Parallèle de l'éloquence et de la peinture* (1758), qui justifie ainsi la complémentarité de l'illustration et de l'*ekphrasis*: «Je crois pouvoir dire, Messieurs, que si les grands écrivains, par des descriptions magnifiques et ingénieuses, fournissent au peintre une belle matière pour faire d'excellents tableaux, les grands peintres dans leurs ouvrages peuvent offrir aux écrivains de quoi faire de piquantes descriptions. L'écrivain, en employant cette figure,

<sup>5</sup> Cf. Irving BABITT, *The New Laocoon, an Essay on the Confusion of the Arts*, London-New York: Houghton Mifflin, 1910.

<sup>6</sup> Roberto SALVINI, *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Milano: Garzanti, 1977.

<sup>7</sup> «Vedranno parimente quanto i buoni poeti sieno ancora essi pittori». Lodovico DOLCE, *Dialogo della pittura*, éd. Paola BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari: Laterza, 1960, I, p. 172-173.

<sup>8</sup> «Con bionda chioma lunga e annodata: / Oro non é, che più risplenda e lustri.»

<sup>9</sup> «Poteva l'Ariosto, nella guisa che ha detto 'chioma bionda', dir 'chioma d'oro'; ma gli parve, forse, che avrebbe avuto troppo del poetico. Da che si può ritrar che 'l pittore dee imitar l'oro, e non metterlo, come fanno i miniatori, nelle sue pitture, in modo che si possa dire: que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano come l'oro...»

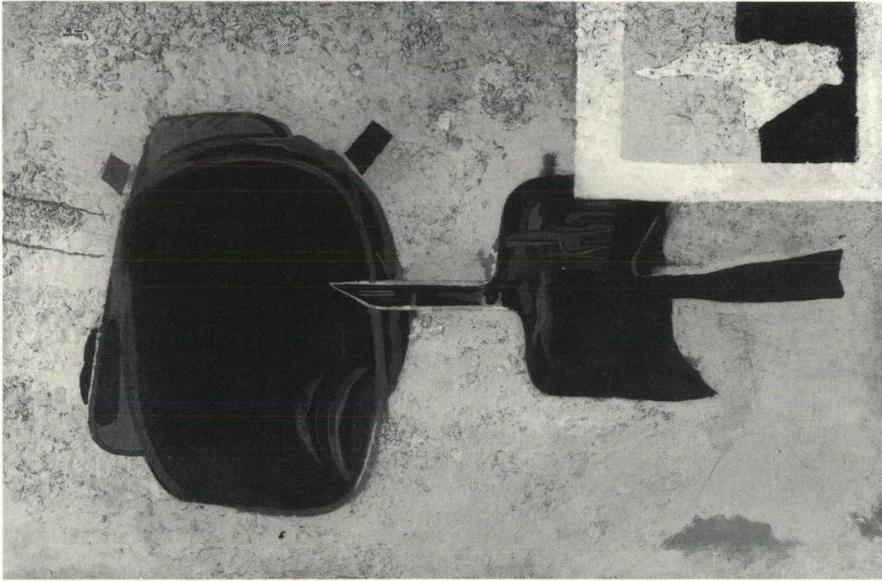


Fig. 1. Georges Braque, *À tire d'aile*, 1956-1961, Paris, Musée national d'art moderne. Cliché des musées nationaux.

doit désirer de pouvoir exciter vivement le peintre à prendre le pinceau ; il faut de même que le peintre, en travaillant, souhaite que son tableau échauffe l'écrivain à tel point qu'il lui tarde d'avoir la plume en main.»<sup>10</sup>

C'est un point de vue diamétralement opposé qu'adoptera Cézanne lorsqu'il abordera à son tour le problème de la métaphore plastique. Citant Balzac, son auteur favori, qui décrit, dans la *Peau de chagrin*, une nappe «blanche comme une couche de neige fraîchement tombée et sur laquelle s'élevaient symétriquement les couverts couronnés de petits pains blonds», l'artiste déclare à Joachim Gasquet : «Toute ma jeunesse, j'ai voulu peindre ça, cette nappe de neige fraîche... Je sais maintenant qu'il ne faut vouloir peindre que 's'élevaient symétriquement les couverts' et 'de petits pains blonds'. Si je peins 'couronnés', je suis foutu.»<sup>11</sup> Cette position n'est pas sans rappeler celle de Rodolphe

<sup>10</sup> Charles-Antoine COYPEL, *L'art de peindre à l'esprit*, Paris: Mercure, 1751, p. 36, rééd. Genève: Slatkine, 1971. Autre exemple de parfaite circularité, le début du *De arte graphica* de Charles-Alphonse DUFRESNOY (1667), qui réunit le *topos* de la fraternité des arts à ceux d'Horace et de Simonide :

«Ut pictura poesis erit; similisque poesi  
Sic pictura: refert par aemula quaeque sororem,  
Alternantque vices et nomina. Muta poesis  
Dicitur haec: Pictura loquens solet illa vocari.»

(*L'art de peindre*, Paris: Imprimerie de Monsieur, 1789, p. 165.)

<sup>11</sup> *Conversations avec Cézanne*, Paris: Macula, 1978, p. 158.

Töpffer, qui remarquait en 1832 déjà : « En poésie, on colore une jeune fille en deux mots : un teint de lis et de roses, voilà tout. En peinture, c'est plus malaisé ; prenez vos lis, prenez vos roses, et vous faites une poupée. »<sup>12</sup>

Braque enfin reposera la question à sa manière, en assignant ce but à la peinture : « Rechercher le commun, qui n'est pas le semblable. C'est ainsi que le poète peut dire : 'une hirondelle poignarde le ciel', et fait d'une hirondelle un poignard. »<sup>13</sup> (fig.1)

Pour comprendre la logique et la portée de ces trois prises de position contradictoires, dont la succession dessine comme un mouvement pendulaire, il faut les replacer dans leur contexte, qui est celui de la longue histoire du *paragone*<sup>14</sup>. Ce débat sur la comparaison des arts, amorcé à la Renaissance, se prolonge en effet jusqu'à nos jours, comme nous allons tenter de le montrer. Ses enjeux sont à la fois d'ordre esthétique et social. À l'origine, on trouve l'aspiration de la peinture, longtemps reléguée parmi les arts mécaniques, au statut d'art libéral. Pour faire oublier le caractère manuel de leur pratique artisanale, et se parer du prestige des activités de l'esprit (la fameuse « cosa mentale » de Léonard), les artistes allaient invoquer les disciplines du *quadrivium* (la musique, art du nombre et des proportions, et la géométrie, fondement de la perspective) ou du *trivium* (la poésie, source de l'*istoria*, voire la rhétorique) et chercher dans cette parenté revendiquée la preuve de la « noblesse » de la peinture.

Envisagé sous cet angle, le recours à la métaphore comme figure de style, proposé par Dolce, est évidemment valorisant. Quant à l'insistance sur la distance nécessaire entre les termes de la comparaison, elle implique aussi un éloge de l'artifice, notion centrale dans l'esthétique de la Renaissance, où la virtuosité ou valeur artistique est définie comme difficulté surmontée. Mais l'allusion aux « miniatori » trahit également une revendication sociale. Alberti avait déjà stigmatisé l'abus de l'or et des matériaux précieux, opposant au prix des ingrédients de la peinture celui du savoir-faire du peintre.<sup>15</sup> Et Pino avait lui aussi affirmé la supériorité de la valeur artistique sur celle du coûteux bleu d'outremer.<sup>16</sup>

\*  
\* \*

<sup>12</sup> Rodolphe TÖPFFER, « Deux mots sur quelques tableaux », in : *Mélanges sur les Beaux-Arts*, Genève : Cailler, 1953, p. 65. Mais il ne s'agit pas d'un refus de principe. Voir les *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* (1848), rééd., Lausanne : Payot, 1928, p. 208 : « et vous voudriez que le peintre, que l'artiste, n'eût dans son faire ni hyperbole, ni métaphore, ni figures? ».

<sup>13</sup> Georges BRAQUE, *Le jour et la nuit*, Paris : Gallimard, 1952, p. 24-25.

<sup>14</sup> Pour un exposé récent de la question, cf. Claire J. FARAGO, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbino*, Leiden : Brill, 1992.

<sup>15</sup> Leon Battista ALBERTI, *Della Pittura*, éd. L. Mallé, Firenze : Sansoni, 1950, p. 102.

<sup>16</sup> Paolo PINO, *Dialogo di pittura*, éd. Paola BAROCCHI, op. cit., n. 7, I, p. 118.

On sait que le *paragone* a assumé une fonction importante dans la constitution d'un champ esthétique autonome, puis dans l'organisation progressive de ce que P.O. Kristeller a nommé «le système moderne des Beaux-Arts». <sup>17</sup> Ce processus est pratiquement achevé au XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque la conquête de l'unité des arts va déclencher un mouvement contraire, visant à leur différenciation et à la définition de la spécificité de chaque moyen d'expression. C'est ici qu'intervient Lessing. Mais sa théorie, marquée par l'influence de Winckelmann, sera bientôt soumise elle-même à la critique et fera les frais de la réaction contre le Néo-classicisme. Dès lors, l'esthétique comparative verra s'affronter ou alterner deux tendances opposées, que nous nommerons centripète et centrifuge. C'est dans la seconde que se développera l'acception péjorative du mot «littéraire» appliqué à la peinture.

Envisagé sous cet angle, le Romantisme s'affirme d'abord comme un retour à la thèse centripète. D'inspiration philosophique, voire mystique, le postulat de l'unité des arts, réunis sous l'égide de la poésie, et bientôt de la musique, est défendu par Schelling <sup>18</sup> ou Coleridge par exemple, pour qui «toutes les espèces des beaux-arts appartiennent au genre poésie» <sup>19</sup>.

Le réseau d'amitiés favorisé par les cénacles <sup>20</sup>, la multiplication des doubles vocations <sup>21</sup>, la solidarité des avant-gardes, le renouveau de l'inspiration littéraire, l'essor des revues d'art et le développement de l'illustration contribuent alors, entre autres facteurs, à développer une sorte de complicité entre peintres et écrivains (fig. 2), dont témoigne par ailleurs le nouveau sens, général, du mot «artiste» <sup>22</sup>. Dans ce contexte, on ne s'étonnera donc pas de trouver de nombreuses déclarations sur la sympathie naturelle des arts. C'est ainsi que Thiers parle de «l'imagination poétique» qui est «commune au peintre comme à l'écrivain» <sup>23</sup>. Gautier loue en Ary Scheffer «le type de ces artistes

<sup>17</sup> Paul Oskar KRISTELLER, «The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics», *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, p. 496-527, et XIII, 1952, p. 17-46.

<sup>18</sup> Cf. Karl Konrad POLHEIM, «Die romantische Einheit der Künste» in: W. RASCH (éd.), *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt: Klostermann, 1970, p. 157-178. Clemens BRENTANO, dans son nécrologue de Runge (19.12.1810), reprend la formule de Simonide en définissant l'arabesque ou hiéroglyphe comme «Bildersprache der stummen malenden Poesie» (Cité in: *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jh. in Deutschland I, Texte und Dokumente*, Stuttgart: Reclam, 1986, p. 108).

<sup>19</sup> «All the fine arts are different species of poetry.» Samuel Taylor COLERIDGE, «On the Principles of Genial Criticism», in *Biographia Literaria*, Oxford: Clarendon, 1907, II, p. 220. Voir aussi «On Poesy or Art», *ibid.*, p. 253-263. La même hiérarchie se retrouvera chez Léo d'Orfer en 1886, cité par James KEARNS, *Symbolist Landscapes, The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and His Circle*, London: Modern Humanities Research Association, 1989, p. 55.

<sup>20</sup> Cf. le témoignage de Théophile Gautier: «En ce temps là les peintres et les poètes se fréquentaient beaucoup, échangeaient de mutuelles admirations. Quoique le précepte *ut pictura poesis* fût classique, il avait cours dans la nouvelle école...» («Eugène Deveria», *L'Artiste*, 15.9.1866).

<sup>21</sup> Cf. *Revue de l'art*, no.44, 1979, numéro consacré aux «Ecrivains dessinateurs».

<sup>22</sup> Voir par exemple Honoré de BALZAC, «Des artistes», *La Silhouette*, 22.4.1830, rééd. in *Œuvres complètes*, Paris: Louard, 1912-1940, vol. XXXVIII, p. 351-360. Pour une analyse sémantique historique, cf. Alain REY, «Le nom d'artiste», *Romantisme*, n° 55, 1987, p. 5-22.

<sup>23</sup> Cité par Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, in: *Œuvres Complètes*, éd. Y.-G. LE DANTEC, Paris: Gallimard (Pléiade), 1954, p. 617.



Fig. 2.  
Tony Johannot,  
frontispice de  
*L'Artiste*, 1831.

littéraires» et écrit, à propos de Tony Johannot: «Il faut que l'artiste comprenne le poète et soit pour ainsi dire un littérateur.»<sup>24</sup> Mais c'est assurément Lamartine qui donne de cette «jonction entre la poésie écrite et la poésie colorée» la définition la plus enthousiaste: «Chaque tableau de Léopold Robert est un livre en effet, un poème, un roman, une philosophie, une idylle de Théocrite, une églogue de Virgile, un chant du Tasse, un sonnet mélodieux de Pétrarque. Il n'y a autant de littérature dans aucun tableau. Son pinceau est une plume...»<sup>25</sup>

L'avis des gens de lettres est d'ailleurs souvent partagé par les peintres. Pour Delacroix, dont le *Journal* fourmille de notes de lecture, «il n'y a pas d'art sans

<sup>24</sup> Théophile GAUTIER, «T. Johannot», *La Presse*, 16.6.1845, repris dans *Portraits contemporains*, Paris: Charpentier, 1874, p. 226-230. Dans l'*Exposition de 1859*, éd. Wolfgang DROST, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1992, p. 10, il fera encore l'éloge de la «tendance littéraire» incarnée par Gérôme.

<sup>25</sup> Alphonse de LAMARTINE, *Cours familier de littérature*, VI, Paris: l'auteur, 1858, p. 424 et 472. *Ibid.*, VII, 1859, p. 74-78. Il louera encore Robert d'avoir su «faire parler la toile» et conclura: «Est-ce que la toile ne vaut pas la page? Est-ce que le pinceau ne rivalise pas avec la plume?» (p. 79).

but poétique»<sup>26</sup>. Pourtant, le terme lui paraît ambigu : «Ce mot de poésie, qu'il faut bien employer même quand il est question de peinture, révèle une indigence de la langue qui a amené une confusion dans les attributions, dans les privilèges de chacun des beaux-arts», écrit-il le 29 octobre 1857<sup>27</sup>. Cette volonté d'émancipation s'exprimait déjà dans une lettre à Th. Thoré du 8 avril 1847 : «Votre distinction des qualités qui conviennent à la peinture et à la poésie est très juste... On nous juge toujours avec des idées de littérateurs, et ce sont celles qu'on a la sottise de nous demander. Je voudrais bien qu'il soit aussi vrai que vous le dites que je n'ai que *des idées de peintre*; je n'en demande pas davantage.»<sup>28</sup>

Cette même hésitation se retrouve chez Baudelaire, qui oscille à son tour entre une esthétique des «correspondances», de la «coïncidence»<sup>29</sup> des arts, telle qu'il la définit à propos de Wagner ou Delacroix, et le refus de la confusion des moyens d'expression, dénoncée comme «l'un des plus grands vices de l'esprit»<sup>30</sup>. «C'est, du reste, un des diagnostics de l'état spirituel de notre siècle que les arts aspirent, sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles», lit-on dans *L'œuvre et la vie de Delacroix*<sup>31</sup>. Mais à propos de Chenavard, il écrit aussi : «Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d'autres artistes, ceux dont nous avons à nous occuper aujourd'hui, une sorte de philosophie encyclopédique dans l'art plastique lui-même?»<sup>32</sup>. Certes, l'association qu'il fait de la peinture allemande avec la philosophie est partagée par Gustave Planche<sup>33</sup>, Thomas Couture<sup>34</sup>, ou Hippolyte Flandrin, qui reproche à Overbeck de vouloir «écrire ses idées» plutôt que de «faire de la peinture»<sup>35</sup>.

<sup>26</sup> Cité par Günter BUSCH, «Synästhesie und Imagination, Zu Delacroix' kunsttheoretischen Äusserungen», in *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jh.*, Frankfurt: Klostermann, 1971, p. 241.

<sup>27</sup> Eugène DELACROIX, *Journal*, Paris: Plon, 1932, III, p. 134.

<sup>28</sup> Eugène DELACROIX, *Correspondance générale*, Paris: Plon, 1936-1938, vol. II, p. 310. Cette distinction delacrocienne sera reprise par Emile BERNARD, «Ch. Baudelaire critique d'art et esthéticien», *Mercur de France*, 16.10.1919, p. 580, pour opposer «la *peinture littéraire* et la *peinture proprement dite*».

<sup>29</sup> Charles BAUDELAIRE, «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris», *Œuvres complètes*, éd. Y.-G. LE DANTEC, Paris: Gallimard (Pléiade), 1954, p. 1049.

<sup>30</sup> «Salon de 1859», *ibid.*, p. 825.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 856. Et dans les «Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains», à propos de Banville : «La poésie moderne tient à la fois de la peinture, de la musique, de la statuaire, de l'art arabe, de la philosophie railleuse, de l'esprit analytique...» (*ibid.*, p. 1114)

<sup>32</sup> «L'art philosophique», *ibid.*, p. 926.

<sup>33</sup> Gustave PLANCHE, «Exposition des Beaux-Arts, l'École allemande», *Revue des deux mondes*, 1855, III, p. 796 : «Ce qui domine dans l'école allemande, c'est la pensée.»

<sup>34</sup> Thomas COUTURE, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris: l'auteur, 1867, p. 275.

<sup>35</sup> Lettre du 25.5.1833, citée dans Hippolyte, *Auguste et Paul Flandrin, Une fraternité picturale au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Musées nationaux, 1984, p. 110. - Cette association survivra jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Adrien BOVY, «La critique et l'opinion», *La voile latine*, mars-avril 1907, p. 44, louera «les qualités si peu allemandes» de Hodler «parce qu'il ne peut s'y mêler aucune littérature».

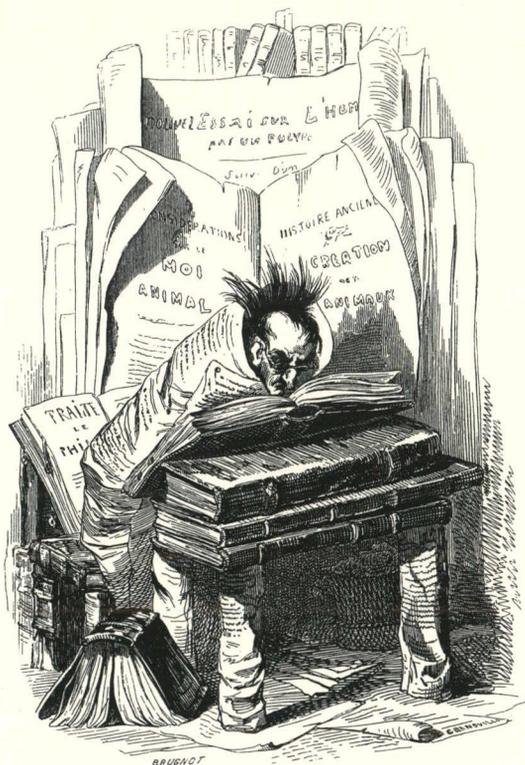


Fig. 3. Jean-Ignace-Isidore Grandville, «Il n'a plus qu'à filer son cocon et à s'enterrer dans un livre», *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, 1842.

Le concept baudelairien de littérature, appliqué aux arts visuels, est foncièrement ambivalent et oscille au gré des goûts du critique entre acceptions laudative (Girodet<sup>36</sup>, Gavarni, Daumier<sup>37</sup>) et péjorative (Lecurieux<sup>38</sup>, Hébert<sup>39</sup>). C'est ainsi qu'il peut tout à la fois faire l'éloge de Delacroix en tant que peintre «essentiellement littéraire»<sup>40</sup>, et stigmatiser chez Grandville (fig. 3) «un esprit maladivement littéraire»<sup>41</sup>, ou encore traiter Wiertz de «philosophe littéraire»<sup>42</sup>.

<sup>36</sup> «Salon de 1846», *op. cit.* p. 601.

<sup>37</sup> «Le peintre de la vie moderne», *ibid.*, p. 884.

<sup>38</sup> «Salon de 1845», *ibid.*, p. 581.

<sup>39</sup> «Salon de 1859», *ibid.*, p. 799, qui dénonce «le défaut de tous les *littératisants*».

<sup>40</sup> «Exposition universelle de 1855», *ibid.*, p. 708.

<sup>41</sup> «Quelques caricaturistes français», *ibid.*, p. 743.

<sup>42</sup> «Argument du livre sur la Belgique», *ibid.*, p. 1303.

Mais la notion de poésie n'est chez lui pas moins ambiguë. Associée à l'âme, à l'imagination, elle qualifie l'œuvre des Fromentin<sup>43</sup>, Liès, Penguilly<sup>44</sup>, Daubigny<sup>45</sup>, Huet<sup>46</sup>, Boudin<sup>47</sup>, Gavarni ou Constantin Guys<sup>48</sup>, sans parler de Wagner<sup>49</sup>. Delacroix est qualifié de «poète en peinture»<sup>50</sup>, de «type du peintre-poète»<sup>51</sup>, car «ses œuvres sont des poèmes»<sup>52</sup>. En revanche, «l'empiètement d'un art sur un autre, l'importation de la poésie, de l'esprit et du sentiment dans la peinture, toutes ces misères modernes sont des vices particuliers aux éclectiques»<sup>53</sup>. D'où la condamnation des «peintres poétiques» comme Gudin ou Ary Scheffer: «La peinture n'est intéressante que par la couleur et par la forme; elle ne ressemble à la poésie qu'autant que celle-ci éveille dans le lecteur des idées de peinture»<sup>54</sup>.

\*  
\* \*

Les signes les plus clairs de ce retour à l'option centrifuge semblent alors provenir des courants réaliste et naturaliste, et de leur critique de l'idéalisme sous toutes ses formes. En 1846, Champfleury oppose Ary Scheffer, «peintre-littérateur», à Eugène Delacroix, «peintre avant tout»<sup>55</sup>. Le même Ary Scheffer fait les frais en 1855 d'une diatribe des Goncourt: «La peinture est-elle un livre? (...) Du pinceau contre la plume la lutte est, selon nous, mauvaise»<sup>56</sup>. En 1857, Castagnary reproche aux peintres de genre «un caractère plutôt littéraire que pictural»<sup>57</sup>. En 1864, Th. Thoré dénonce «l'art littéraire» d'Ingres pour lui préférer Rembrandt, chez qui il ne trouve «pas le moindre élément littéraire». Et de conclure: «C'est de la peinture.»<sup>58</sup> En 1868 Zola, dans *Mon Salon*, part en guerre contre «ces littérateurs fourvoyés (...) qui croient renouveler la peinture parce qu'ils ne peignent plus du tout et se servent d'un pin-

<sup>43</sup> «Salon de 1859», *ibid.*, p. 802.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 804-805.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 813.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 816.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 818.

<sup>48</sup> «Le peintre de la vie moderne», *ibid.*, p. 885, 890 et 920.

<sup>49</sup> «Richard Wagner et Tannhäuser», *ibid.*, p. 1069.

<sup>50</sup> «Salon de 1846», *ibid.*, p. 621.

<sup>51</sup> «Salon de 1859», *ibid.*, p. 784.

<sup>52</sup> «Salon de 1846», *ibid.*, p. 620.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 659.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 660 et 670.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 660 et 670.

<sup>55</sup> CHAMPFLEURY, «Salon de 1846» rééd. in *Le réalisme*, Paris: Hermann, 1973, p. 101.

<sup>56</sup> Edmond et Jules de GONCOURT, «La peinture à l'Exposition universelle de 1855» rééd. in *Études d'art* (Paris, 1898), Genève: Slatkine, 1986, p. 165-169.

<sup>57</sup> CASTAGNARY, «Philosophie du Salon de 1857», rééd. in *Salons*, Paris: Charpentier, 1892, I, p. 45.

<sup>58</sup> Théophile THORÉ, «Salon de 1864», Cité in: Jean-Paul BOUILLON (éd.), *La promenade du critique influent*, Paris: Hazan, 1990, p. 137.



Fig. 4. Edouard Manet, *L'asperge*, 1880, Paris, Musée d'Orsay. Cliché des musées nationaux.

ceau comme d'une plume»<sup>59</sup>. Maupassant enfin, dans son *Salon* de 1886, désigne des coupables: «Or le public et beaucoup de critiques, hommes de lettres, ont imposé aux peintres une peinture littéraire... qui est aussi dangereuse pour cet art que le roman-feuilleton cher aux concierges pour les écrivains...»<sup>60</sup>

L'Impressionnisme, en remplaçant le «sujet» par le «motif» (fig. 4), avait relancé la polémique. Et c'est ici qu'intervient Cézanne. Dans l'entretien avec J. Gasquet cité plus haut, qui dénonçait les dangers de la métaphore plastique, le peintre déclarait encore: «Le contraste et le rapport des tons, voilà le secret du dessin et du modelé... Tout le reste, c'est de la poésie. Qu'il faut avoir dans la cervelle, peut-être, mais qu'il ne faut jamais, sous peine de littérature, essayer de mettre dans sa toile.»

«Sous peine de littérature». Et voilà déshonoré ce terme prestigieux, revendiqué par des générations de peintres comme un titre de gloire. Pour mesurer l'impact de cette formule, il suffit de rappeler qu'en 1841 encore, l'auteur d'un

<sup>59</sup> Émile ZOLA, *Écrits sur l'art*, Paris: Gallimard, 1991, p. 202.

<sup>60</sup> Guy de MAUPASSANT, *Au Salon, Chroniques sur la peinture*, Paris: Balland, 1993, p. 81.

chapitre intitulé *Ut pictura poesis*<sup>61</sup>, signait fièrement un tableau «Töpffer fils littéraire»<sup>62</sup>.

Le vent a donc tourné avec la génération impressionniste. Mais la situation ne va pas tarder à évoluer à nouveau. En 1892, le peintre Félix Vallotton, critique d'art à ses heures, peut encore louer Pissarro de ne pas avoir mis «de littérature dans ses toiles». Mais il reproche aussi à Delville d'être «plus littéraire que peintre», et à Burne-Jones d'être «trop littéraire»<sup>63</sup>. Lucien Pissarro, en 1891, dénonçait déjà «les tendances de l'art nouveau vers une peinture plus littéraire»<sup>64</sup> et Georges Lecomte, l'année suivante, constate aussi que «la peinture devient littéraire et philosophique»<sup>65</sup>.

\*  
\* \*

C'est que le Symbolisme, qui se définit d'abord comme réaction contre le positivisme<sup>66</sup>, devait prendre le contre-pied de l'Impressionnisme, considéré alors comme le prolongement du Naturalisme et du Réalisme. Son souci de réhabiliter le contenu, sous les espèces de l'Idée, le ramène dans l'orbite de la littérature, où se situaient d'ailleurs ses origines théoriques. Enfin, l'héritage assumé du Romantisme le conduit à postuler l'unité originelle, voire la fusion des arts sous l'égide de la poésie et de la musique. *Gesamtkunstwerk*, théorie des correspondances et culte des synesthésies illustrent ici une esthétique résolument centripète qui renoue avec Baudelaire. Mais l'anathème lancé contre le péché littéraire a gagné une telle audience que l'on ne peut plus innocenter le retour au sujet sans prendre quelques précautions. D'où les nombreux démentis tactiques et disculpations opportunistes qui caractérisent le discours sur l'art de l'époque. La plupart tenteront de résoudre ce dilemme en distinguant entre «littérature» (terme employé au sens péjoratif) et «Poésie» (comme valorisation d'un idéal spirituel).

Un exemple parmi tant d'autres: la fortune critique de Rodin. Jean E. Schmitt, dans un compte rendu du Salon du Champ de mars de 1896, écrit: «Le goût des conceptions littéraires s'est mêlé de bonne heure à l'amour que M. Rodin nourrissait pour la sculpture. De mauvaises compagnies, celles des gens de plume, ont altéré peut-être la sérénité d'un esprit tout d'abord orienté

<sup>61</sup> *Réflexions et Menus propos*, op. cit. n. 12, p. 208-209.

<sup>62</sup> Danielle BUYSENS, *Peintures et pastels de l'ancienne école genevoise*, Genève: Musée d'art et d'histoire, 1988, p. 201.

<sup>63</sup> *Gazette de Lausanne*, 24.2. et 22.3.1892, 25.5.1893.

<sup>64</sup> Dans une lettre à son père du 19 avril. Cf. Belinda THOMSON, «Camille Pissarro and Symbolism: Some Thoughts Prompted by the Recent Discovery of an Annotated Article», *Burlington Magazine*, janvier 1982, p. 19.

<sup>65</sup> Georges LECOMTE, «L'art contemporain», *Revue indépendante*, 1892, rééd. in J.P. Bouillon, *Promenade*, op. cit., n. 58, p. 356.

<sup>66</sup> Pour l'état des questions et les problèmes de définition, cf. *Revue de l'art* n° 96, 1992, numéro sur le Symbolisme.

vers la pure plastique...» Puis cette conclusion, qui vaut son pesant d'ambiguïté: «Si jamais des idées 'poétiques' ont été transposées en sculpture, c'est bien par celui-ci.»<sup>67</sup> Même casuistique chez Gustave Geffroy<sup>68</sup>, ou Yvanohé Rambosson: «Rodin n'a pas cherché à être poète. Il a atteint le plus haut degré de poésie parce qu'il a voulu et su regarder, comprendre et copier honnêtement la nature. Ce dont les jeunes doivent se méfier, c'est de se laisser tenter par la sculpture littéraire<sup>69</sup>.»

On connaît le cliché d'un Gauguin «proie des littérateurs»<sup>70</sup>, qui annonce celui de Rodin «proie des écrivains»<sup>71</sup> et rappelle Boulanger «perdu» par Victor Hugo<sup>72</sup>. En 1890, Cézanne déclarait aussi: «Rien n'est plus dangereux pour un peintre que de se laisser aller à la littérature. J'en sais quelque chose. Le mal que Proudhon a fait à Courbet, Zola me l'aurait fait...»<sup>73</sup>. C'est le même discours que l'on retrouve chez Fontainas, qui voit Maurice Denis «se courber sous le joug d'une néfaste influence d'ordre littéraire»<sup>74</sup>. Inversement, Charles Vignier défend Puvis et Redon contre le reproche d'être «littéraires»<sup>75</sup>. Gustave Soulier fait de même pour Carlos Schwabe<sup>76</sup>, Édouard Rod pour Arnold Böcklin<sup>77</sup>, Thadée Natanson pour Redon<sup>78</sup>, Édouard Schuré pour Gustave Moreau<sup>79</sup>, et ainsi de suite. Bref, rares sont ceux qui osent encore assumer ouvertement l'étiquette de «littéraire», et l'embarras des partisans d'un retour au sujet se mesure à la contradiction qui éclate entre ces deux passages d'un même compte rendu des *Salons de 1891* d'Édouard Rod, qui déclare successivement que «la peinture et la littérature sont deux domaines différents <qui> ne peuvent guère s'entraider», et que les toiles d'Armand Point mar-

<sup>67</sup> Jean E. SCHMITT, *Le Siècle*, 15 mai 1896.

<sup>68</sup> Gustave GEFFROY, «Rodin», *Art et décoration* n° 10, oct. 1900, p. 104-105.

<sup>69</sup> Yvanohé RAMBOSSON, «Le modelé et le mouvement dans les œuvres de Rodin», *La Plume*, 1.7.1900, cité dans *Promenade du critique influent*, *op. cit.*, n. 58, p. 416.

<sup>70</sup> Félix FÉNÉON, «M.Gauguin», *Le chat noir*, 23.5.1891, rééd. in *Œuvres plus que complètes*, Genève: Droz, 1970, I, p. 192, où l'on lit aussi que Gauguin est rentré de Bretagne «tout en ferveur littératurière».

<sup>71</sup> Gustave GEFFROY, *La vie artistique. 7<sup>e</sup> série. Souvenir de l'Exposition de 1900*, Paris: Floury, 1901, p. 240.

<sup>72</sup> Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1845*, *op. cit.* n. 23, p. 570.

<sup>73</sup> Cité par Gaétan PICON, introd. à Emile ZOLA, *Le bon combat*, Paris: Hermann, 1974, p. 8. On sait aussi la peur légendaire que Cézanne avait qu'on ne mette «le grappin» sur lui.

<sup>74</sup> André FONTAINAS, «Art moderne», *Mercure de France* no.112, avril 1899, cité in: *Promenade du critique influent*, *op. cit.* n. 58, p. 414.

<sup>75</sup> Charles VIGNIER, «Notes d'esthétique, La suggestion en art», *Revue contemporaine littéraire, politique et philosophique* III, n° 4, 25.12.1885, p. 469.

<sup>76</sup> Cité par Catherine KÜLLING, «Carlos Schwabe et sa fortune critique», *Revue suisse d'art et d'archéologie* XL, 1983, p. 71.

<sup>77</sup> *Revue des deux mondes*, 1.11.1897, p. 202.

<sup>78</sup> *Revue Blanche*, 6.5.1894, p. 471.

<sup>79</sup> Édouard SCHURE, «La peinture psychique et le symbolisme transcendant», *Revue de Paris*, 1.12.1900, rééd. in: *Précurseurs et révoltés*, Paris: Perrin, 1920, p. 373. En 1888, Arsène ALEXANDRE exemptait aussi Daumier du péché de littérature: *H. Daumier, l'homme et l'œuvre*, Paris: Renouard, 1888, p. 11.

quent «le point précis où peuvent et doivent se rencontrer la littérature et l'art»<sup>80</sup>.

La carrière de Gauguin évolue d'ailleurs au centre de ce réseau d'ambiguïtés. Fréquentant assidûment les gens de lettres, et n'hésitant pas à faire appel à ses amis écrivains pour assurer sa promotion<sup>81</sup>, il assume dans un premier temps l'«idéisme» dont l'a crédité Aurier<sup>82</sup> en le consacrant maître du Symbolisme, et met en évidence ce qu'il nomme «la partie littéraire» de sa peinture, qu'il oppose à la «partie musicale» dans sa fameuse *Genèse d'un tableau*, calquée sur la *Genèse d'un poème* de Poe<sup>83</sup>. Mais l'exilé de Tahiti ne va pas tarder à prendre ses distances et à revendiquer l'autonomie du pinceau face à la plume. Une lettre du 8 décembre 1892, consacrée au même tableau, *Manao Tupapau* (fig. 5), témoigne déjà de sa volonté de travailler «avec le moins possible de moyens littéraires»<sup>84</sup>. En 1895, Gauguin fait l'éloge d'Armand Seguin en ces termes: «Point de littérature, tout est dans l'arabesque...»<sup>85</sup> Dans un texte consacré à *Huysmans et Redon*, où il défend le second contre le premier, il reproche à Gustave Moreau de «ne parler qu'un langage déjà écrit par les gens de lettres», et va jusqu'à contester toute possibilité d'illustration d'un texte<sup>86</sup>. En 1902, dans *Raconteurs de rapin*, un violent pamphlet contre les critiques, qualifiés de «littérateurs», il affirme «parler en peintre, non en homme de lettres»<sup>87</sup>. Et dans ses *Notes synthétiques*, il déplore encore le fait que «les littérateurs sont les seuls critiques d'art»<sup>88</sup>.

L'avènement de l'autonomie picturale avait d'ailleurs rendu la tâche des écrivains difficile: «...les sujets simples ne prêtent pas à la critique descriptive, constate Th. Thoré en 1864, et c'est elle qui favorise et entretient une sorte de peinture littéraire, traduisible en phrases abondantes...»<sup>89</sup> Quant à Sainte-Beuve, il concède que «depuis que Diderot et Grimm ont inauguré en France la critique des Salons, ce sont presque toujours des littérateurs qui ont rendu compte des expositions (...) et presque toujours ils l'ont fait plus ou moins au point de vue

<sup>80</sup> Édouard ROD, «Les Salons de 1891», *Gazette des Beaux-Arts* 1891, I, p. 454 et II, p. 23. Rod, grand défenseur des Préraphaélites anglais, écrit aussi que «leur peinture est de la littérature» (*Gazette des Beaux-Arts*, nov. 1887, p. 410). Sur cette défense d'une «peinture littéraire», cf. Laurence BARGOUTH, «Edouard Rod ou les impressions d'un curieux» in Philippe JUNOD et Philippe KAENEL (ed.), *Critiques d'art de la Suisse Romande*, Lausanne: Payot, 1993, p. 200.

<sup>81</sup> Voir les préfaces ou articles d'Aurier, Dolent, Fontainas, Geffroy, Huret, Leclerc, Mirbeau, Morice, Roger Marx ou Strindberg.

<sup>82</sup> G. Albert AURIER, «Le symbolisme en peinture», *Mercur de France*, mars 1891, p. 155-165.

<sup>83</sup> Pour les trois versions de ce texte, cf. le Catalogue de l'exposition *Gauguin*, Paris: Grand Palais, 1989, p. 279.

<sup>84</sup> Paul GAUGUIN, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. Maurice Malingue, Paris: Grasset, 1946, p. 237.

<sup>85</sup> Paul GAUGUIN, *Mercur de France*, février 1895, p. 223.

<sup>86</sup> Jean LOIZE, «Un inédit de Gauguin», *Nouvelles littéraires*, 7.5.1953.

<sup>87</sup> *Raconteurs de rapin*, Paris: Falaize, 1951, p. 16.

<sup>88</sup> «Notes synthétiques de Paul Gauguin», *Vers et prose*, juillet 1910, p. 52.

<sup>89</sup> Théophile THORÉ, *Salons de Thoré-Bürger*, Paris: Renouard, 1870, II, p. 14.



Fig. 5. Paul Gauguin, *Manao Tupapau (Elle pense au revenant, ou l'esprit des morts veille)*, quatrième planche, lithographie, 1894.

de la littérature.»<sup>90</sup> La querelle de compétence se rallume à l'occasion d'un débat sur la nature et les fonctions de la critique d'art qui se généralise en Europe, tandis que Brunetière accuse Diderot de «parler de peinture en pur littéraire».<sup>91</sup> Et si le conflit séculaire entre artistes et salonniers connaît alors un regain d'actualité, c'est bien que l'impact de la presse sur l'opinion publique, et donc sur les débouchés, prend une importance nouvelle, illustrée par le procès tragi-comique qui opposa en 1877 Whistler à Ruskin. On sait que le critique, qui avait accusé le peintre de jeter un pot de peinture à la face du public dans son *Nocturne en noir et or ou le feu d'artifice*, fut condamné à lui verser un farthing de dommages et intérêts<sup>92</sup>. Whistler, dans son *Ten o'clock* (1888), reprochera encore aux critiques de ne considérer l'œuvre «que d'un point de vue littéraire» et de «dégrader ainsi l'Art en y voyant une méthode pour aboutir à un effet littéraire»<sup>93</sup>. Le 13 mai 1883, Pissarro écrivait aussi que Huysmans «juge en littéraire, et ne voit la plupart du temps que le sujet»<sup>94</sup>. Ces mêmes arguments se retrouveront dans un plaidoyer fort ambigu de Victor Segalen, qui cherche à la fois à condamner «la vision toute littéraire de Gustave

<sup>90</sup> SAINTE-BEUVE, «Théophile Gautier», in *Nouveaux lundis*, Paris: Lévy, 1866, p. 315.

<sup>91</sup> Fernand BRUNETIÈRE, «Les Salons de Diderot», *Revue des deux mondes*, 15.5.1880.

<sup>92</sup> Le procès-verbal de l'audience est rapporté, avec force commentaires, dans James A. McNeill. WHISTLER, *The Gentle Art of Making Enemies*, London 1892, rééd. New York: Dover, 1967.

<sup>93</sup> Traduit par MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard (Pléiade), 1956, p. 575.

<sup>94</sup> Camille PISSARRO, *Lettres à son fils Lucien*, Paris: A. Michel, 1950, p. 44.

Moreau» et à disculper Huysmans, après avoir pourtant déclaré qu'«on doit considérer avec défiance les littérateurs qui se mêlent de pratiquer leur art au sujet des toiles peintes...»<sup>95</sup>.

Or c'est ici que réapparaît la dimension sociale, voire professionnelle, du débat<sup>96</sup>. La situation de concurrence exacerbée, engendrée par le nouveau système «marchand-critique»<sup>97</sup>, instaure entre peintres et écrivains des rapports qui oscillent entre complicité et rivalité. D'où le développement de stratégies complexes, étudiées par quelques disciples de P. Bourdieu. Dans ce contexte, l'alliance avec les gens de lettres est une arme à double tranchant, et si le peintre veut affirmer son appartenance à l'avant-garde littéraire (dont il espère tirer un bénéfice publicitaire) tout en défendant son autonomie et son indépendance (garante de la dignité de sa profession), sa marge de manœuvre est limitée.

Le cas de Redon, étudié par D. Gamboni de ce point de vue, est exemplaire<sup>98</sup>. D'abord flatté par l'attention d'écrivains qui utilisent ses compositions tout en assurant sa promotion, l'artiste tentera progressivement d'échapper à un parrainage devenu inutile et compromettant, mais qu'il avait lui-même favorisé. Ses déclarations sur le sujet témoignent, par leur embarras<sup>99</sup>, de la complexité et de l'évolution du champ polémique. Le débat sur le caractère littéraire de son œuvre se poursuivra d'ailleurs jusqu'à nos jours. À l'accusation de G. Kahn, qui voit en lui un «littérateur dévoyé dans les moyens graphiques»<sup>100</sup>, répondra la défense d'Apollinaire, qui loue «Redon, dont l'art n'était point littéraire, mais dont la pensée était issue des poètes les plus hautains et les plus concentrés»<sup>101</sup>.

Redon s'était d'ailleurs bien gardé de se compromettre avec le Sar Péladan, dont l'esthétique représente assurément le pôle le plus littéraire du Symbolisme. Il en va de même des Nabis, et leur premier théoricien, Maurice Denis, l'auteur

<sup>95</sup> Victor SEGALEN, *Gustave Moreau, Maître de l'Orphisme* (1908), rééd. Fontfroide: Bibliothèque art. et litt., 1984, pp. 78 et 31.

<sup>96</sup> Cet aspect est particulièrement sensible dans le plaidoyer *pro domo* d'Eugène DELACROIX, «Littérateurs et littérature», in *Œuvres littéraires*, Paris: Crès, 1923, p. 92, qui cherche à retourner le vieil argument de la querelle des arts libéraux en déclarant qu'il entre «plus de mécanisme dans la composition et l'exécution littéraire que dans la composition et l'exécution en peinture».

<sup>97</sup> Voir Harrison C. et Cynthia WHITE, *La carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Flammarion, 1991 (Trad. de *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, 1965).

<sup>98</sup> Dario GAMBONI, *La plume et le pinceau, Odilon Redon et la littérature*, Paris: Minuit, 1989, notamment les pp. 239 sq. Voir aussi «Après le régime du sabre le régime de l'homme de lettres: la critique d'art comme pouvoir et enjeu», in: J.P. BOUILLON (ed.), *La critique d'art en France, 1850-1900*, Université de Saint-Etienne, 1989, p. 205-220, et «Le symbolisme en peinture et la littérature», *Revue de l'art*, n° 96, 1992, p. 13-23.

<sup>99</sup> Voir par exemple *À soi-même*, Paris: Corti, 1961, les pages 81 et 82, qui cherchent à répondre à la question «où est la limite de l'idée littéraire en peinture?»

<sup>100</sup> Gustave KAHN, «L'exposition des 33», *La Revue indépendante*, 6.1.1888, p. 151.

<sup>101</sup> *L'Intransigeant*, 31.12.1910, cité in: *Apollinaire critique d'art*, Paris: Musées / Gallimard, 1993, p. 83. Dans sa préface de l'exposition Braque chez Kahnweiler en 1908, Apollinaire dénonçait déjà «la psychologie des littérateurs» (*Chroniques d'art 1902-1918*, Paris: Gallimard, 1960, p. 60).

de la célèbre phrase sur la «surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées»<sup>102</sup>, critiquera en 1934 encore «le symbolisme littéraire»<sup>103</sup> représenté par la Rose+Croix. On voit qu'au sein même d'une génération qualifiée de «littéraire jusqu'aux moelles»<sup>104</sup> ou de «gâtée de littérature»<sup>105</sup>, le consensus était loin d'être réalisé sur cet enjeu majeur.

\*  
\* \*

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le courant centrifuge semble reprendre le dessus. Précédée par le Néo-impressionnisme (Signac<sup>106</sup>, Fénéon<sup>107</sup>), le Nabisme (Natanson<sup>108</sup>), le décorativisme de l'Art nouveau et les théories de la «pure visibilité», l'esthétique cubiste affirme la spécificité picturale du «tableau-objet» et prépare le terrain à l'avènement de l'abstraction. La musique apparaît alors comme l'antidote parfait d'une littérarité assimilée à l'art caduc de la représentation<sup>109</sup>, comme en témoigne la célèbre formule d'Apollinaire: «On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau, qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature.» Mais il ajoute: «Ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure.»<sup>110</sup> Ce paradoxe montre bien qu'Apollinaire, tout comme Kandinsky<sup>111</sup>, reste attaché à l'idée romantique de convergence. Et dans sa conférence sur *L'esprit nouveau et les poètes*, il présentera les calligrammes comme un moyen de «consommer la synthèse des arts de la musique, de la peinture et de la littérature»<sup>112</sup>.

<sup>102</sup> Maurice DENIS, «Définition du néo-traditionnisme», *Art et critique*, 1890, rééd. Jean-Paul BOUILLON, *Maurice Denis, le ciel et l'Arcadie*, Paris: Hermann, 1993, p. 5. Cf. aussi Jean-Paul BOUILLON, «Denis: du bon usage des théories» in: *Nabis 1888-1900*, Paris: Grand Palais, 1993, p. 61-67.

<sup>103</sup> Maurice DENIS, «L'époque du Symbolisme», éd. Bouillon, p. 217.

<sup>104</sup> Maurice DENIS, *Théories*, Paris: Rouart, 1920, p. 8.

<sup>105</sup> Adolphe RETTE, *Mercur de France*, 12.12.1894: «Ces peintres sont gâtés de littérature...» (cité par KEARNS, *op. cit.* n. 19, p. 145).

<sup>106</sup> Paul SIGNAC, *Journal*, 9.10.1894: «Quelle fumisterie que cette question de la 'littérature' en art!» Et de reprocher aux critiques de n'avoir pas vu «les superbes qualités uniquement 'peintre' du pauvre Seurat» (John REWALD, «Journal inédit de Paul Signac», *Gazette des Beaux-Arts*, 1949, II, p. 107).

<sup>107</sup> Félix FÉNEON reproche en 1889 à Huysmans son amour pour les gravures de Rops et leurs «préoccupations littéraires» («Certains», rééd. in *Oeuvres plus que complètes*, Genève: Droz, 1970, I, p. 171).

<sup>108</sup> Thadée NATANSON, «Un groupe de peintres», *La revue blanche*, 25.11.1893, rééd. in J.P. Bouillon, *Promenade*, *op. cit.* n. 58, p. 373.

<sup>109</sup> Cf. Robert DELAUNAY, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris: S.E.V.P.E.N., 1957, p. 147: «L'Art dans la Nature est rythmique... Si l'Art s'apparente à l'Objet, il devient descriptif, divisionniste, littéraire.»

<sup>110</sup> «Du sujet dans la peinture moderne», *Soirée de Paris* n° 1, février 1912, rééd. in *Les peintres cubistes*, Genève: Cailler, 1950, p. 14.

<sup>111</sup> Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art* (1911), éd. Paris: Denoël, 1969, notamment p. 65 et 93.

<sup>112</sup> Guillaume APOLLINAIRE, *L'esprit nouveau et les poètes*, conférence au Vieux Colombier le 26.11.1917, rééd. Paris: Haumont, 1946, p. 3-4.

Le prestige de la poésie, on le voit, avait donc survécu à la campagne diffamatoire qui visait le «littéraire». En 1919, soulignant l'influence de Rimbaud et de Mallarmé dans un article au titre révélateur, *Le Cubisme, poésie plastique*, P. Reverdy allait même jusqu'à écrire: «C'est un art de conception: ce que fut de tout temps l'art poétique. La reformation de l'objet équivaut à la création poétique de la phrase non descriptive<sup>113</sup>.» Vision impérialiste d'homme de lettres? Mais nous avons vu que Braque, dans sa définition de la métaphore, n'était pas loin de souscrire à ce rapprochement des poétiques.

Le Surréalisme, en tant qu'héritier du Romantisme et du Symbolisme, allait renouer de manière encore plus radicale avec l'orientation centripète. Le mot «poésie» revient comme un leitmotiv dans les écrits de Magritte<sup>114</sup>, par exemple, et le mythe de l'unité perdue occupe une place centrale dans l'esthétique de Breton, qui déclare en 1947, dans *Comète surréaliste*, que «jamais encore dans leur ensemble les deux démarches poétique et plastique ne s'étaient ainsi montrées volontairement confondues<sup>115</sup>.» La vieille question de la métaphore visuelle revient ainsi à l'ordre du jour, et Paul Nougé peut écrire, dans *Le surréalisme au service de la révolution*, que Magritte l'utilise pour «transformer le monde à la mesure de nos désirs... C'est au pied de la lettre qu'il conviendrait de la saisir, comme un souhait de l'esprit que ce qu'il exprime existe en toute réalité... Ainsi des mains d'ivoire, des yeux de jais, des lèvres de corail<sup>116</sup>». Dans *Peindre est une gageure* (1939), André Masson aborde à son tour le même argument: «Le processus des images, l'émerveillement ou l'angoisse de la rencontre, ouvrent une voie riche en métaphores plastiques: *un feu de neige*<sup>117</sup>.»

La réaction dadaïste, puis surréaliste, contre le formalisme post-cubiste n'est pas sans rappeler la critique symboliste de l'Impressionnisme positiviste, et pourrait accréditer le modèle de l'alternance pendulaire, qu'il est tentant de plaquer sur l'histoire des idées. La figure de Cézanne, très tôt érigé en statue du commandeur et invoqué comme père de l'art moderne, devait faire les frais de cette nouvelle orientation: Duchamp le rend responsable de la peinture «réti-

<sup>113</sup> Pierre REVERDY, *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, Paris: Flammarion, 1975, p. 144. La distinction littérature/poésie apparaît à la page suivante: «Ces peintres sont à la peinture en général ce que les poètes sont à la littérature.» En 1917, dans «Sur le cubisme», Reverdy condamnait déjà «les moyens littéraires appliqués à la peinture.» (*ibid.*, p. 16)

<sup>114</sup> Cf. l'index thématique des *Écrits complets* de René MAGRITTE, Paris: Flammarion, 1979.

<sup>115</sup> André BRETON, *La clé des champs* (1953), rééd. Paris: Union générale d'éditions (10/18), 1973, p. 155.

<sup>116</sup> Paul NOUGÉ, «Les images défendues», *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 5, 15.5.1933, p. 24-28. William Blake, Alfred Jarry ou Boris Vian, entre autres, ont aussi pratiqué la métaphore prise à la lettre. Le calembour plastique, courant dans la caricature, est préconisé par Jules ROQUES dans son *Manifeste des Incohérents*: «Le dessin doit pouvoir noter par les traits et interpréter fidèlement tout ce que dit le texte... Allez donc dire à un classique de faire un dessin représentant: – Un ministre ayant l'oreille du gouvernement, ou bien: – Un criminel étouffant la voix de sa conscience!» (*Le Courrier Français*, 12.3.1884).

<sup>117</sup> André MASSON, *Le rebelle du surréalisme, Écrits*, Paris: Hermann, 1976, p. 16.

nienne»<sup>118</sup>, Picabia le portraiture en singe (Fig. 6), et Breton lui trouve «un cerveau de fruitier»<sup>119</sup>. Bref, ses natures mortes finissent par incarner, aux yeux de ceux qui refusent de limiter la peinture à la représentation des apparences, le naturalisme bête de la vision innocente. «Finie la vieille conception suivant laquelle le peintre est un bébé nouveau-né, disposant d'une paire d'yeux naïfs et d'une boîte de couleurs d'où l'esprit, l'humour, l'intelligence, la poésie sont exclus», dira Max Ernst à Georges Charbonnier. «Il était temps d'apercevoir qu'en matière de naïveté, la moindre vache normande est supérieure au plus grand génie.» Que la dimension sociale soit encore présente dans le débat, c'est bien ce que prouve la phrase suivante, dont les termes rappellent étrangement ceux du *paragone* de la Renaissance: «La peinture a enfin retrouvé sa dignité, elle est l'égal de la poésie verbale<sup>120</sup>.» Quant à la conclusion, elle nous ramène à la question de la métaphore: «*Le rubis du champagne* y retrouve ses droits.»

\*  
\* \*

L'histoire du mot «littéraire» permet ainsi la mise en évidence de la multiplicité des sens qu'assume ce terme au cours des générations. Visant successivement le Romantisme, le Naturalisme, l'académisme pompier, la Rose+Croix, et bientôt le Surréalisme lui-même, l'adjectif, dans son acception péjorative, désigne tour à tour l'illustration, la narration et l'anecdote, la description, l'imitation, la figuration, les prétentions philosophiques ou mystiques, et l'allégorie (distinguée du symbole<sup>121</sup>), tandis que le «littéraire» est opposé alternativement au pictural, au musical ou au poétique. Or seule la logique du champ polémique permet de rendre compte de certains renversements paradoxaux. C'est ainsi, par exemple, que le reproche d'obscurité, traditionnellement associé à l'accusation de littérature, est revendiqué par Gauguin comme garant du mystère et de l'originalité: «Je sais bien qu'on me comprendra de moins en moins. Qu'importe si je m'éloigne des autres: pour la masse, je serai un rébus, pour quelques-uns je serai un poète...»<sup>122</sup>

<sup>118</sup> Marel DUCHAMP, *Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris: Belfond, 1967, p. 71. *Ibid.*, p. 67, Duchamp déclare, à propos des titres de *La Mariée*: «Je devenais littéraire à ce moment là. Les mots m'intéressaient.»

<sup>119</sup> André BRETON, *Pas perdus* (1924), rééd. Paris: Gallimard (Coll. «Idées»), 1969, p. 134.

<sup>120</sup> Max ERNST in Georges CHARBONNIER, *Le monologue du peintre*, I, Paris: Julliard, 1959, p. 40. – Pour un autre exemple de résurgence de la querelle des arts libéraux, cf. Marcel DUCHAMP, «L'artiste doit-il aller à l'Université?» (1960) in Michel SANOUILLET, *Duchamp du signe, Écrits*, Paris: Flammarion, 1975, p. 236-239.

<sup>121</sup> Voir Maurice DENIS, *Nouvelles Théories*, Paris: Rouart et Watelin, 1922, p. 175-178.

<sup>122</sup> Paul GAUGUIN, Lettre à Schuffenecker du 16.10.1888, in: *Lettres, op. cit.*, n. 84, p. 147, rééd. Victor MERLHES, *Correspondance de Paul Gauguin*, I, Paris: Fondation Singer-Polignac, 1984, p. 255.

Mais dans presque tous les cas, le terme «littéraire» stigmatise une impu-  
 reté, un manque, un déficit plastique, tandis que «poétique» évoque générale-  
 ment la plénitude d'une réconciliation. Faut-il voir dans cette constance, et dans  
 la longévité du débat, l'expression d'un regret, ou le constat d'un retard, celui  
 de l'émancipation du visuel qui tarde à s'accomplir dans une culture occiden-  
 tale demeurant, malgré les déclarations réitérées sur notre civilisation de l'image,  
 imprégnée de logocratie? C'est ce que tendrait à faire croire la multiplication,  
 plus actuelle que jamais, d'expériences plastiques ou poétiques qui cherchent  
 désespérément à associer le mot et l'image<sup>123</sup>. Et c'est peut-être de la même  
 nostalgie que relève, en dernière analyse, la vogue actuelle de la sémiologie.



Fig. 6.  
 Francis Picabia,  
*Portrait de Cézanne*,  
 collage (perdu), reproduit  
 dans *Cannibale*,  
 n° 1, Paris, 25.4.1920, p. 11.

<sup>123</sup> De la longue liste des expositions consacrées à ce sujet, nous ne citerons que quelques exem-  
 ples récents: *L'image des mots*, Paris: Centre Pompidou, 1985; *Malen-schreiben / schreiben-malen*,  
 Solothurn: Kunstmuseum, 1987; *L'écrit, le signe. Autour de quelques dessins d'écrivains*, Paris: Centre  
 Pompidou, 1991; *Art and Language*, Paris: Jeu de Paume, 1993; *Poésure et peinture, d'un art à l'autre*,  
 Marseille: Vieille Charité, 1993; *Die Sprache der Kunst, Die Beziehung von Bild und Text in der*  
*Kunst des 20. Jh.*, Wien: Kunsthalle, 1993. D'innombrables colloques et congrès se sont aussi pen-  
 chés sur la question. Mentionnons enfin deux périodiques spécialisés en la matière: *L'écrit-voir*,  
 Paris 1982 sq., et *Word and Image*, Amsterdam 1985 sq.



UNE PIÈCE EXCEPTIONNELLE DE  
L'ART NOUVEAU BELGE REDÉCOUVERTE:  
LE PIANO DESSINÉ PAR G. SERRURIER-BOVY  
POUR LE CHÂTEAU DE LA CHAPELLE-EN-SERVAL, 1901

FRANÇOISE DIERKENS-AUBRY

On a longtemps cru perdu le grand piano à queue de marque Pleyel<sup>1</sup> habillé par Gustave Serrurier-Bovy<sup>2</sup> d'une caisse en bois de padouk et orné de peintures par Émile Berchmans<sup>3</sup>.

Ce piano qui avait été présenté par Serrurier à Paris, au salon de 1902<sup>4</sup>, figurait dans le catalogue de la firme de Serrurier<sup>5</sup> sous la mention «Château de la Ch.». Il y est accompagné par un pupitre, un tabouret, une banquette et un casier à musique. Ces deux dernières pièces ainsi que le piano appartiennent aujourd'hui à une famille namuroise.

Je remercie ici vivement M. Pierre Patigny qui a bien voulu m'autoriser à reproduire les photos qu'il a réalisées du piano, de la banquette et du casier à musique.

<sup>1</sup> L'analyse de l'instrument de musique (Pleyel n° 127945) a été réalisée par M. Paul Raspé (manuscrit inédit).

<sup>2</sup> Sur Serrurier-Bovy, on ne peut manquer de consulter les ouvrages de J.-Gr. WATELET, *Gustave Serrurier-Bovy, architecte et décorateur 1858-1910*. Bruxelles, Palais des Académies, 1975 (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, T. XIV, fascicule 3) et *Serrurier-Bovy*. Bruxelles, Atelier Vokaer et CFC, 1987.

<sup>3</sup> Sur Émile Berchmans, on verra Maurice DES OMBIAUX, *Quatre artistes liégeois*. Bruxelles, Van Oest, 1907, p. 64-78 et cat. p. 103-106; *Émile Berchmans 1867-1947. Essai d'inventaire de l'œuvre par Cécile Renardy*, cat. de l'exposition organisée par les Affaires culturelles de la Province de Liège, du 7 février au 1<sup>er</sup> mars 1978.

<sup>4</sup> Henri FRANTZ, *Le meuble aux salons de 1902*, dans *Art et Décoration*, XI, 1902, p. 177-188, aux p. 182-183.

<sup>5</sup> Réédité par les «Amis de Serrurier-Bovy».

La mention du catalogue, la même que celle figurant sous une photo publiée d'abord en 1902 dans *L'Art Décoratif*, confirme que le piano trouva place au château de la Chapelle-en-Serval (Oise, France) même si la revue, dans l'article détaillé qu'elle consacre à son aménagement, ne fait pas mention d'un salon de musique<sup>6</sup>.

Gustave Serrurier aimait la musique qu'il pratiquait en amateur en compagnie d'Armand Rassenfosse rencontré à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, tout comme Auguste Donnay et les frères Oscar et Émile Berchmans. Tous figureront parmi les membres fondateurs de «L'œuvre artistique» qui, en 1895, présenta pour la première fois sur le Continent un ensemble de pièces provenant de la Glasgow School of Arts. Cette année-là, Berchmans dessine pour Serrurier un monogramme qui décore la couverture de la brochure «Une chambre d'artisan» éditée à l'occasion du salon de La Libre Esthétique. L'impression était due à Auguste Bénard dont l'importance, dans le domaine de l'affiche lithographiée en Belgique, fut très grande: Rassenfosse, Berchmans et Donnay, appelés par un critique du temps «les mousquetaires de l'affiche»<sup>7</sup>, furent étroitement associés à son activité<sup>8</sup>. En 1897, E. Berchmans dessine l'affiche publicitaire de la succursale bruxelloise (141, rue Neuve) de Serrurier: «Exposition permanente de mobiliers et décorations artistiques» dont le format et la composition sont influencés par l'estampe japonaise<sup>9</sup>.

Lorsqu'en 1902, Serrurier construit sa propre maison à Cointe, sur les hauteurs de Liège, il fait appel à ses amis pour différents éléments de la décoration: Auguste Donnay pour le panneau de mosaïque «L'Aube» qui orne la façade, Oscar Berchmans pour la garniture de foyer en bronze du salon, Armand Rassenfosse pour les cartons des vitraux qui décorent la partie haute des fenêtres du salon de musique (les motifs de danseuse font écho à la statuette en Sèvres de la Loïe Fuller par Agathon Léonard qui était posée sur le piano; on retrouve le même thème dans les décors de croisée de la salle de billard de la Chapelle-en-Serval composés de vitraux enserrés dans un délicat réseau métallique qui représentent aussi la danseuse, femme-fleur dont la robe forme une corolle).

La commande de l'aménagement de la Chapelle-en-Serval fut confiée à Serrurier par un industriel lillois, M. Verstraete. Quelques années plus tard (1907), celui-ci, décidément féru d'Art nouveau, acheta à Bruxelles l'hôtel Roger de Victor Horta<sup>10</sup>. Il mit alors la firme de Serrurier en difficultés en lui réclamant des capitaux qu'il y avait investis en 1903. Serrurier s'était fait connaître en France par ses participations aux Salons. En 1899, par exemple, il expose une

<sup>6</sup> Gustave SOULIER, *Une installation de château*, dans *L'Art Décoratif*, 1902, n° 44, p. 74-84.

<sup>7</sup> Voir le chapitre «L'affiche illustrée à Liège», dans A. DEMEURE DE BEAUMONT, *L'affiche belge*. Toulouse, 1897, p. 77-90.

<sup>8</sup> *Affiches de l'Imprimerie Bénard. Collection du Musée de la Vie Wallonne*. Liège, cat. d'exposition, Cologne, Belgisches Haus, 1980.

<sup>9</sup> Un exemplaire de cette affiche est conservé aujourd'hui au musée Curtius à Liège.

<sup>10</sup> Sur l'hôtel Roger-Verstraete, on verra les *Mémoires* de Victor Horta édités par Cécile DULIÈRE. Bruxelles, Communauté française, 1985, p. 87-91.

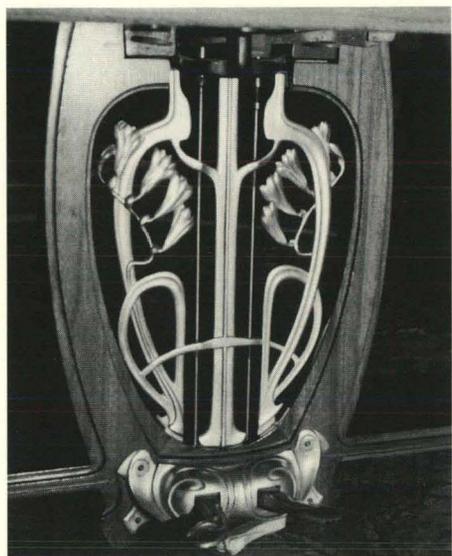


Fig. 1.  
Détail du pied central du piano.  
Les bronzes sont l'œuvre  
du sculpteur Oscar Berchmans.  
(Photo P. Patigny, Ohain)



Fig. 2. Détail d'une des peintures d'Émile Berchmans, ornant les flancs du piano. (Photo P. Patigny, Ohain)

salle à manger favorablement commentée dans *Art et Décoration*<sup>11</sup> par l'architecte René Dulong qui annonce aussi l'ouverture prochaine à Paris d'un magasin «L'Art dans l'habitation» (rue de Tocqueville). Séduit par les qualités de Serrurier, Dulong s'associe à l'entreprise. La disposition de cette succursale parisienne est conçue sur le même modèle que les magasins de Bruxelles et de Liège : «le visiteur pénètre dans une suite d'appartements entièrement disposés comme des pièces d'habitation privées (...) avec leur mobilier et leur décoration complète»<sup>12</sup>. Serrurier et Dulong participent à l'Exposition universelle de Paris, en 1900, en construisant et décorant un restaurant, le «Pavillon Bleu»<sup>13</sup>.

La décoration de la Chapelle-en-Serval a lieu à un moment-clé dans la carrière de Serrurier, juste après un voyage à Darmstadt entrepris en 1901 aux fins de visiter l'exposition «Ein Dokument deutscher Kunst»<sup>14</sup>. L'idée d'«habiller» un piano est peut-être née lors de ce voyage. En effet, Serrurier a l'occasion de visiter la maison construite par J.M. Olbrich pour Hans Christiansen ainsi que celle de Peter Behrens. Dans le hall de la maison du premier figure un magnifique piano à queue dessiné par Olbrich, d'une grande simplicité de formes mais décoré d'une belle marqueterie à petits motifs en frise. Le piano de Behrens est beaucoup plus spectaculaire par la désarticulation anguleuse de ses pieds et sa marqueterie à grands motifs géométriques<sup>15</sup>. La démarche de Behrens et d'Olbrich n'était certes pas isolée : dans un manuscrit appartenant à la famille Wittamer, Horta mentionne qu'il est allé chez Pleyel à Paris en 1901 pour étudier le piano destiné à l'hôtel Solvay<sup>16</sup>. En France, on peut signaler les cinq pianos exécutés par la firme Majorelle de Nancy, avec marqueterie de Victor Prouvé.

Serrurier revint de Darmstadt animé d'un désir de simplicité et de sincérité ; il abandonne alors les effets d'accentuation expressive de la charpente et d'oppositions de surfaces pleines rehaussées de ferrures de grande taille et de découpes trouant littéralement le meuble.

La comparaison entre le piano de la Chapelle-en-Serval et celui de la villa «L'Aube» à Cointe éclaire particulièrement bien l'évolution formelle de l'Art nouveau belge. Le premier présente des formes opulentes, allégées par des parties évidées, renforcées par des ornements en bronze en forme de fleurs de

<sup>11</sup> René DULONG, *Les arts d'ameublement aux salons*, dans *Art et Décoration*, VI, 1899, p. 42-47, aux p. 45-46.

<sup>12</sup> Gustave SOULIER, *L'art dans l'habitation*, dans *Art et Décoration*, VII, 1900, p. 105-117, à la p. 106.

<sup>13</sup> Reproduit dans A. BARTHÉLÉMY, *L'architecture nouvelle à l'Exposition*, dans *Art et Décoration*, VIII, 1900, p. 12-20, aux p. 13, 14, 15.

<sup>14</sup> Sur cette exposition, on verra le catalogue de la rétrospective : *Ein Dokument deutscher Kunst Darmstadt 1901-1976*. Darmstadt, Mathildenhöhe, Hessisches Landesmuseum, Kunsthalle, 22 octobre 1976 - 30 janvier 1977, 5 vol.

<sup>15</sup> B. RÜTTENAUER, *Hans Christiansen und sein Haus*, dans *Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie*. Darmstadt, Alexander Koch, 1901, p. 241-264. Les photos de la maison de Behrens apparaissent dans le même volume et ne sont pas paginées.

<sup>16</sup> Yolande OOSTENS-WITTAMER, *L'hôtel Solvay*. Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur d'histoire de l'Art, 1980, 2 vol., p. 250-253, avec la reproduction de croquis.



Fig. 3. Piano dessiné par Serrurier pour la villa «L'Aube» à Coïnte, vers 1904.  
(Archives de la famille Serrurier)

frésias stylisées (Fig. 1), très probablement l'œuvre du sculpteur Oscar Berchmans<sup>17</sup>, frère d'Émile. Le pied du lutrin en laiton reprenait ce motif alors que le support des partitions adoptait la même forme que les accotoirs de la banquette. Le travail sur la silhouette des objets, le jeu des découpes qui animent la boiserie et font jouer la lumière sur la surface polie du padouk rappellent Horta, notamment dans la façon d'étirer vers le bas les angles inférieurs des panneaux pour former un bec, d'adoucir la forme géométrique des rectangles par une courbure des contours, de chercher l'évasement de la forme (par exemple dans les pieds du piano). Chez Horta pourtant, la ligne vibre davantage car chaque contour trouve un écho de proche en proche jusqu'à la structure architecturale elle-même qui entre en résonance. Serrurier a créé ici une boîte qui enferme un piano; la forme est close et statique.

<sup>17</sup> Sur Oscar Berchmans, on verra le cat. de l'exp. *Oscar Berchmans*, 12 nov.-6 déc. 1981. Affaires culturelles de la Province de Liège.



Fig. 4. Détail du piano, avec une représentation d'Orphée par Émile Berchmans. (Photo P. Patigny, Ohain)

Le piano de la villa «L'Aube» offrait des formes moins lyriques, plus sèches, qui rappellent à la fois les *Arts and Crafts* anglais (mais sans la présence de détails néo-gothiques qui caractérisaient les premiers ensembles de mobilier chez Serrurier) et la tendance à la géométrisation apparue chez les anciens collaborateurs de Paul Hankar (Paul Hamesse ou Léon Sneyers) influencés par la Sécession viennoise (Fig. 3).

Les thèmes des parties peintes du piano (Fig. 2 et 4) et du casier à musique sont tous liés à la musique: faunes avec flûte et syrinx<sup>18</sup>, sirènes, Orphée accompagné de l'aigle et d'une panthère pour le piano, deux jeunes femmes drapées à l'antique et couronnées de lauriers, l'une jouant du violon (l'instrument favori de Serrurier) et l'autre chantant pour le casier. Faunes et fauneses, satyres, figures féminines aux longs cheveux flottants hantant eaux et forêts, sont fréquents dans l'œuvre de Berchmans qui eut une activité assez intense de peintre-décorateur (métier que son père pratiquait également) et compta à son actif les plafonds des théâtres de Verviers et de Liège. La décision de Serrurier de demander à Berchmans de peindre le très beau bois de padouk est

<sup>18</sup> Un dessin préparatoire est reproduit dans M. DES OMBIAUX, p. 70.

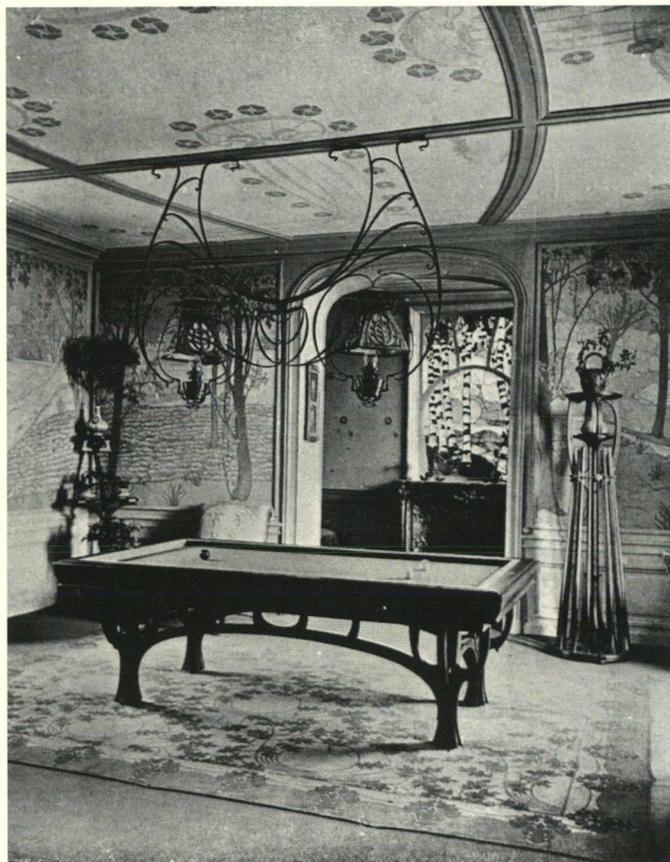


Fig. 5. La salle de billard du château de la Chapelle-en-Serval, 1901-1902, d'après *L'Art décoratif*, 1902, n° 44, p. 79.

curieuse: en effet, elle va à l'encontre des principes développés par Viollet-le-Duc – et auxquels Serrurier adhérait – prônant la nécessité d'user du matériau sans travestir sa nature véritable. La présence de ces peintures n'est pas sans rappeler le goût de l'époque pour les sgraffites qui apportent une note colorée aux façades.

On peut imaginer que les murs et le plafond du salon de musique de La Chapelle-en-Serval étaient décorés de peintures tout comme la salle de billard (Fig. 5), un des plus célèbres ensembles de Serrurier (le billard a été acheté par la Communauté française de Belgique et déposé au Musée Curtius à Liège); les troncs d'arbres derrière les satyres et la violoniste rappellent d'ailleurs les sous-bois peints sur les murs de la salle de billard; le projet original de celle-ci<sup>19</sup> prévoyait de prolonger les frondaisons sur le plafond: ainsi, les feuilles du

<sup>19</sup> Vendu chez Sotheby's Monaco, octobre 1990, n° 446.

tapis de laine<sup>20</sup> sous le billard auraient semblé s'être détachées des arbres. Ce thème de sous-bois était repris dans le grand vitrail qui surmontait une cheminée dans le petit bureau qui faisait suite à la salle de billard. Contrairement au décor des maisons de Horta qui offre une transposition abstraite du monde végétal, ceux créés par Serrurier témoignent d'une approche fraîche et naïve de la nature, ouverte comme un livre d'images pour enfants : dans une des chambres à coucher, le plafond était décoré d'hirondelles en vol, dans une autre une frise de chiens courants ornait le haut des murs, dans la salle à manger, des animaux de basse-cour remplaçaient les chiens et le plafond était peint d'une treille qu'enlace une vigne vierge volubile.

«Simplicité saine et rusticité»<sup>21</sup> mais aussi raffinement et harmonie caractérisent l'aménagement du château de la Chapelle-en-Serval. Il faut regretter aujourd'hui le démantèlement d'ensembles décoratifs comme celui-là. Le billard et le piano s'intégraient à un ensemble étudié dans le moindre détail. Isolés de leur contexte, ils perdent une partie de leur impact : le charme poétique de ces intérieurs s'est définitivement évaporé.

<sup>20</sup> Gustave SOULIER, *L'ameublement aux Salons*, dans *Art et Décoration*, X, 1901, p. 33-40, aux p. 36-38.

<sup>21</sup> G. SOULIER, art. cité, n. 6, p. 77.

## DES YEUX ET DES DOIGTS (Marcel Duchamp et la stratégie du “retard”)

Denys RIOUT

*Étant donnés*: 1° *La chute d'eau*

2° *Le gaz d'éclairage*, la dernière réalisation de Marcel Duchamp, codicille à son œuvre complet, précise le sens de son héritage. Cette *Approximation démontable et remontable* a été élaborée dans le plus grand secret entre 1946 et 1966 – seuls Teeny, l'épouse de l'artiste, William Copley puis Paul Matisse avaient été mis dans la confiance. Elle fut offerte au musée de Philadelphie par la Cassandra Foundation. Ses constituants, démontés à New York, ont été réassemblés à Philadelphie selon l'ordre prévu des quinze opérations minutieusement décrites par Duchamp lui-même dans un manuel composé à cette fin<sup>1</sup> (fig. 1).

Le public est admis à la voir depuis le 7 juillet 1969. Pour respecter le vœu de l'artiste, il n'y a pas eu d'inauguration officielle. En vertu d'une décision du musée, aucune autre photographie que celle de la porte ne devait être publiée. Cependant, quelques années plus tard, la direction du Philadelphia Museum of Art accepte de laisser paraître un cliché du spectacle «scandaleux» visible au-delà de cette barrière. Depuis lors, l'institution ne diffuse que les documents initiaux. En particulier, la photographie de la porte, qui illustre de nombreuses publications, semble toujours provenir de la même prise de vue, réalisée peu après sa mise en place définitive. Or, l'aspect de cette porte a changé, et je

<sup>1</sup> Marcel DUCHAMP, *Manuel of Instructions for Étant donnés: 1° La chute d'eau 2° Le gaz d'éclairage*, Philadelphia Museum of Art, 1987. En outre, on consultera avec grand profit *Étant donnés: 1° La chute d'eau 2° le gaz d'éclairage, Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, by Anne d'Harnoncourt and Walter Hopps, second reprint of the *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, volume LXIV, numbers 299 and 300, april-september 1969, with the 1973 Afterword by Anne d'Harnoncourt, Philadelphia Museum of Art, 1987.

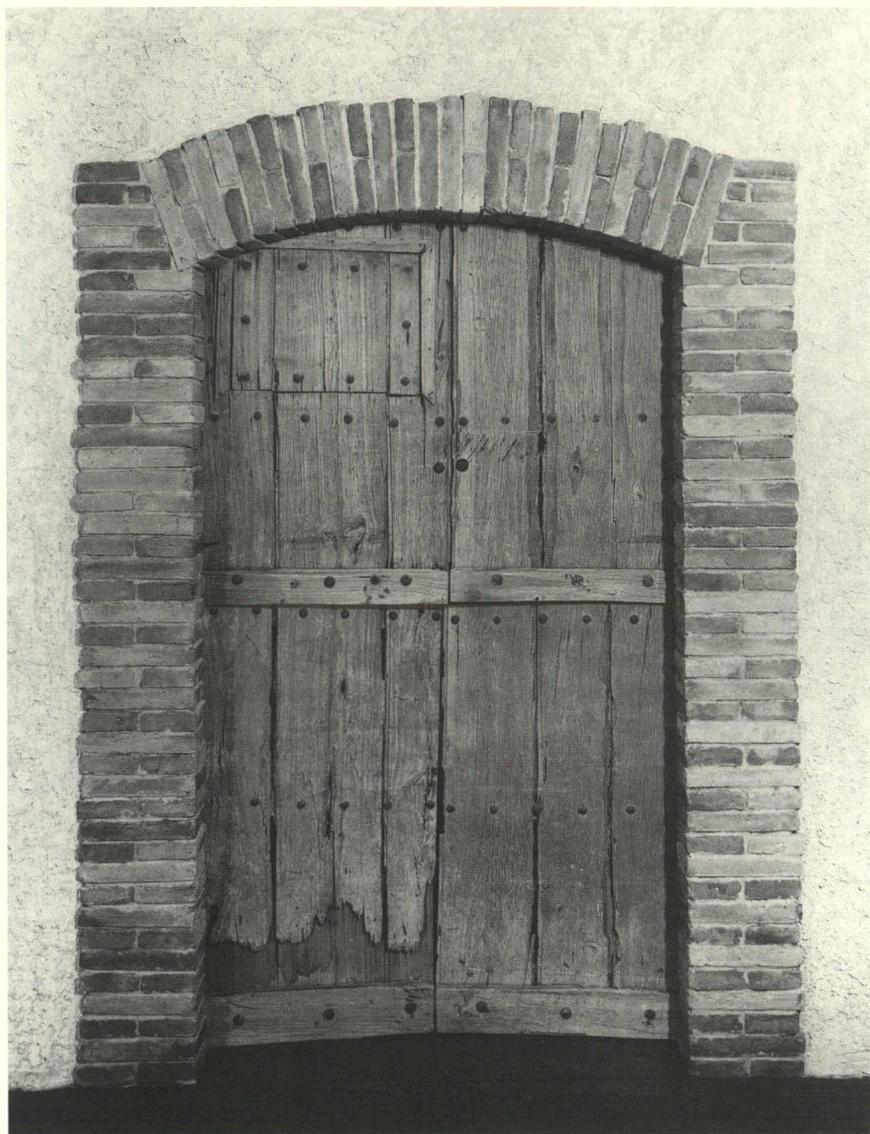


Fig. 1. Marcel DUCHAMP, porte de *Étant donnés*: 1° *La chute d'eau*  
2° *Le gaz d'éclairage*, 1946-1966, diorama,  
Philadelphia Museum of Art, don de la Cassandra Foundation, état initial (1969).  
(Copyright Philadelphia Museum of Art)

souhaite attirer l'attention sur cette modification. Certes, il s'agit d'un détail, mais il peut modifier notre compréhension de l'œuvre. De surcroît, le silence des spécialistes de Duchamp me paraît symptomatique d'une attitude plus générale: il témoigne d'une réelle cécité à l'égard des différences entre les œuvres et leurs reproductions.

## Le conceptuel et le rétinien

Cette cécité s'explique aisément, et le Marchand du Sel lui-même a grandement contribué à l'accréditer par ses déclarations anti-rétiniennes. Un dialogue au sujet de *Étant donnés* [...], transcrit dans les Actes du colloque de Cerisy, en illustre les conséquences les plus radicales :

« – Jean Clair: Vous avez vu l'œuvre de Philadelphie?

– Jean Suquet: Non, je n'ai jamais traversé la mer... Entendez-bien l'océan (RIRES).

– Jean Clair: Ce qui fait qu'on assiste là à un phénomène tout à fait extraordinaire: les deux personnes qui sont sans doute le plus profondément concernées par l'œuvre de Marcel Duchamp, qui l'ont ressentie de la façon sans doute la plus émouvante, pour qui l'œuvre de Duchamp a été fondamentale, non pas deux trois ou quatre ans, le temps de faire une thèse ou une exposition, mais pendant vingt ans, c'est-à-dire Ulf Linde et vous-même, sont deux personnes qui n'ont jamais vu l'œuvre de Duchamp! Je dis cela sans malice; je crois qu'effectivement *l'œuvre de Duchamp est la seule œuvre qui puisse satisfaire complètement sans être vue véritablement*. Quand, arrivant à Paris, Ulf Linde a vu cette œuvre pour la première fois de sa vie, il était, non pas déçu, mais simplement il a passé des heures à vérifier des détails comme si, au fond, il connaissait déjà "par cœur", au sens le plus profond de l'expression, cette œuvre qu'il n'avait jamais vue<sup>2</sup>. »

Les readymades justifient parfaitement une mise entre parenthèses de l'objet lui-même. En l'absence des « originaux » égarés, la plupart ne nous sont connus que par des répliques ultérieures<sup>3</sup>. La *Fontaine*, « placée derrière une cloison »<sup>4</sup>, demeura invisible lors de l'exposition des Indépendants (1917). Sur le *Porte-bouteilles* de marque Hérisson (petit modèle), acheté en 1914 au Bazar de l'Hôtel-de-Ville, puis jeté aux ordures par sa sœur et sa belle-sœur après son départ pour les États-Unis, en 1915, Duchamp avait tracé une inscription dont, plus tard, il ne se souvint plus<sup>5</sup>. D'autres, parmi les plus célèbres, tel le *Readymade réciproque* (« Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser ») n'ont donné lieu à aucune réalisation. La vertu essentielle du readymade ne réside pas dans les caractéristiques visuelles de l'objet, le plus souvent choisi pour son « indifférence esthétique », mais dans l'onde de choc qu'il déclenche.

<sup>2</sup> Duchamp, *Colloque de Cerisy*, Paris, UGE, coll 10/18, 1979, p. 253 (je souligne).

<sup>3</sup> Lors du colloque organisé par William C. Seitz dans le cadre de l'exposition *The Art of Assemblage* (MoMA, 1961), Marcel Duchamp déclara notamment : « Un autre aspect du *ready-made* est qu'il n'a rien d'unique... La réplique d'un *ready-made* transmet le même message; en fait presque tous les *ready-mades* existant aujourd'hui ne sont pas des originaux au sens reçu du terme » (« À propos des "Ready-mades" », *Duchamp du signe, Écrits*, réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975, p. 192). Une enquête fort divertissante de Edward Ball et Robert Knafo recense les quelques six cent quatre-vingt-huit répliques de l'urinoir perdu : « The R. Mutt Dossier », *Artforum*, octobre 1988, trad. dans : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, automne 1990.

<sup>4</sup> Pierre CABANNE, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1967, p. 98.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 83.

Délivrée du sensible, l'œuvre d'art ne serait plus chose à regarder. Elle accéderait directement à l'ordre du conceptuel. L'aubaine était trop belle pour que les théoriciens ne saisissent pas l'occasion de se défaire du visible sans pour autant laisser s'étioler l'art, dès lors sauvé d'une mort annoncée. Ainsi s'expliquerait l'immense succès des déclarations anti-rétiniennes de Duchamp, pourtant souvent plus nuancées et plus modérées qu'on ne le croit. Il déclarait par exemple à James Johnson Sweeney: «[...] La peinture ne doit pas être exclusivement visuelle ou rétinienne. Elle doit intéresser aussi la matière grise, notre appétit de compréhension<sup>6</sup>.» Devant Pierre Cabanne, il est plus net encore: «Remarquez qu'il ne me faut pas beaucoup de conceptuel pour me mettre à aimer. Ce que je n'aime pas c'est le non-conceptuel du tout, qui est le pur rétinien; cela m'agace<sup>7</sup>.» On ne saurait être plus clair. Si Duchamp s'inscrit en faux contre une opinion forgée au XIX<sup>e</sup> siècle, et parfaitement résumée par l'expression «bête comme un peintre»<sup>8</sup>, il ne condamne nullement le rétinien, mais seulement le pur rétinien. D'ailleurs, certaines de ses œuvres font appel au plaisir de voir. N'avait-il pas fixé la *Roue de bicyclette* – son premier ready-made aidé – sur un tabouret de cuisine pour le plaisir de la voir tourner?

Duchamp eut recours à diverses stratégies destinées à éviter que le rétinien ne triomphe. La plus éprouvée s'inscrit sous les auspices de l'*ut pictura poesis*. *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* rompt avec la «peinture pure» et opte pour la complémentarité des moyens d'expression. Le Grand Verre et les notes qui l'accompagnent devaient «se compléter et surtout s'empêcher l'un l'autre de prendre une forme esthétique-plastique ou littéraire»<sup>9</sup>. Duchamp se rapproche donc de Poussin qui demandait à Chantelou, au moment où il lui expédiait *La Manne*: «Lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet». Mais il s'oppose radicalement à lui lorsque celui-ci supplie l'amateur d'orner son tableau «d'un peu de corniche, car il en a besoin, afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'œil soient retenus et non point éparés au dehors, en recevant les espèces des autres objets voisins»<sup>10</sup>. Héros de la rupture, certes, mais aussi de l'ironie, Duchamp dialogue avec ses pairs. *Étant donnés* [...] dévoile une autre facette de ses débats.

<sup>6</sup> Marcel DUCHAMP, «Entretien Marcel Duchamp - James Johnson Sweeney» (1955), *Duchamp du signe*, op. cit., p. 183.

<sup>7</sup> *Entretiens avec Marcel Duchamp*, op. cit., p. 145.

<sup>8</sup> Marcel Duchamp cite à plusieurs reprises cette locution proverbiale du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle ouvre notamment sa réflexion autour de la question «L'artiste doit-il aller à l'université?» (1960), *Duchamp du signe*, op. cit., p. 236.

<sup>9</sup> Marcel DUCHAMP, lettre à Jean SUQUET, 25 décembre 1949, publiée dans: Jean SUQUET, *Miroir de la Mariée*, Paris, Flammarion, 1974, p. 247.

<sup>10</sup> Nicolas POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, textes réunis et présentés par Anthony Blunt, Paris, Hermann, 1989, p. 45.

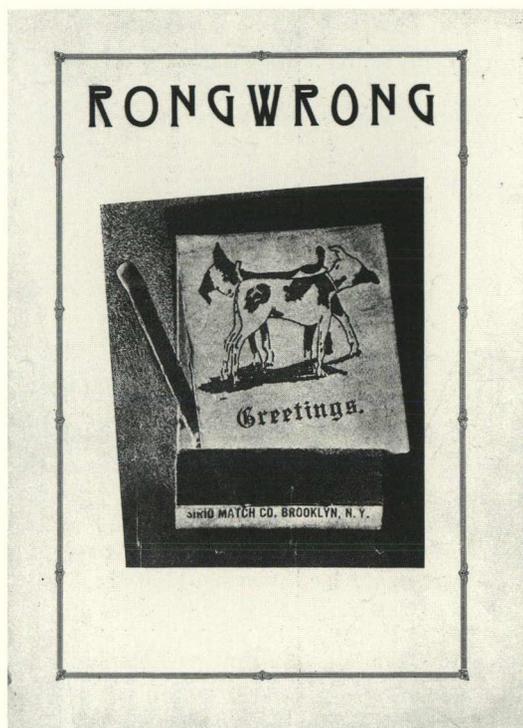
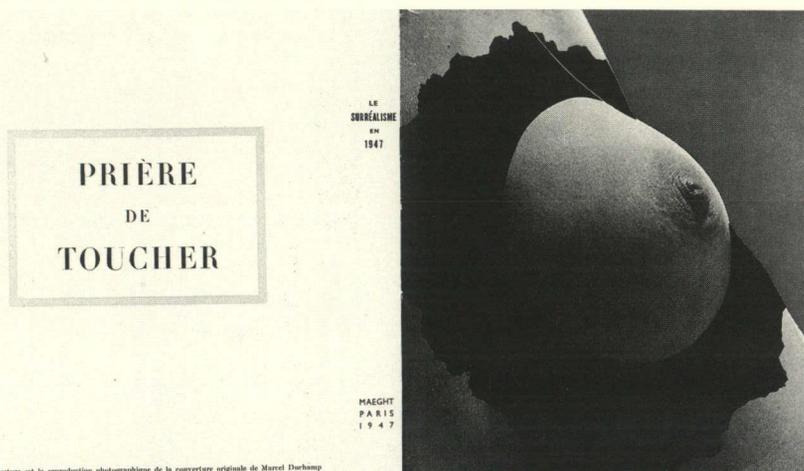


Fig. 2.  
Couverture de *Rongwrong*,  
numéro unique,  
New York, 1917 (28,1 × 20,3 cm),  
Philadelphia Museum of Art,  
Louise and Walter Arensberg  
Collection.  
(Copyright Philadelphia  
Museum of Art)

### Le toucher du regard

L'entrée dans la petite salle sans fenêtre où est installé *Étant donné* [...] se fait par une extrémité latérale. Au fond, à main gauche, au milieu du mur blanc, l'encadrement de briques rouges enserre solidement la lourde porte close. Aucune lumière ne s'en échappe. Lors de ma première visite au Philadelphia Museum of Art, une saynète me ravit. Le gardien de service se tenait au seuil de cet espace. Un groupe de jeunes gens s'apprêtait à ressortir. Ils avaient regardé la porte de loin, et sans doute déçus, ils partaient à la recherche de spectacles plus attrayants quand le gardien, sûr de son effet, leur conseilla de s'approcher des lourdes planches et de leurs orifices. Chacun alla donc coller les yeux au bon endroit. Des rires ont retenti. Le gardien, manifestement habitué à cette distraction, se réjouissait, lui aussi. Après le départ de la petite bande, désormais joyeuse, j'avançais moi-même vers la porte. Il faut en être tout proche pour apercevoir la lumière qui éclaire de l'intérieur les deux trous de voyeur, percés obliquement, vers le bas. Puis je laissais la place à d'autres amateurs, la reprenais, observais à nouveau la porte, sortais, revenais.



Cette couverture est la reproduction photographique de la couverture originale de Marcel Duchamp

Fig. 3. Marcel DUCHAMP, Couverture du catalogue de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*, Paris, galerie Maeght, montage photographique d'après l'œuvre de Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, 1947, collage sur carton d'un moulage de sein en caoutchouc mousse coloré à la main et d'un morceau de velours noir, réalisé en 999 exemplaires pour le boîtier du même catalogue.

Je restais longtemps sans apercevoir le détail, pourtant parfaitement visible, qui me fut offert lors de cette visite. Petit à petit, cependant, je soupçonnais la présence d'une anomalie. La porte ne correspondait pas aux images que ma mémoire avait enregistrées. Comme toute évidence, la différence crevait les yeux : il s'agit une tache ovoïde, à hauteur de regard, plus sombre que la porte. La forme d'un visage se dessine ici, lentement. Chaque regardeur a contribué à sa formation. Collant les yeux aux trous, il écrase le front sur le bois, y frotte le nez, y laisse enfin un peu de lui-même. Enregistrement *achéropoïètes*, *vera icon* collective, suaire laïque, ce visage anonyme, *work in progress* et superbe incarnation du «retard»<sup>11</sup> suggère, sur le mode narquois, qu'en effet, les regardeurs font le tableau<sup>12</sup>.

Mais cette trace ne se contente pas de jouer avec ces seules références. Issue d'un comportement insidieusement transgressif, elle manifeste la corrélation entre voir et toucher. Dans tous les musées du monde, un interdit frappe le toucher, et il faut des gardiens pour le faire respecter, preuve, s'il en est besoin, que la pulsion scopique s'accompagne toujours d'une pulsion tactile. Duchamp s'intéressa de près aux rapports entre l'art, l'érotique et les sens (fig. 2), mais

<sup>11</sup> *La Mariée* [...] porte comme sous-titre «Retard en verre». *Étant donnés* [...], avatar de la *Mariée* [...], est donc un retard du retard. Aussi, l'ombre recueillie par la porte peut-elle apparaître comme un retard à la puissance trois – et l'on sait que Marcel Duchamp avait une prédilection pour ce nombre.

<sup>12</sup> «Ce sont les REGARDEURS qui font le tableau», déclare Marcel Duchamp à Jean Suster en 1957 (cf. *Duchamp du signe*, op. cit., p. 247). Au titre des questions annexes, cette tache soulève une question importante pour la légitimité de certaines restaurations : jusqu'à quel point doit-on faire disparaître les traces laissées sur une œuvre par le travail du temps ?

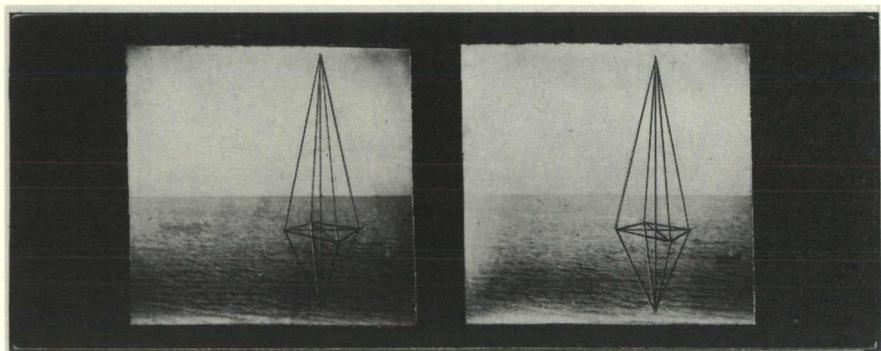


Fig. 4. Marcel DUCHAMP, *Stéréoscopie à la main*, 1918-1919, readymade aidé, encre sur plaques de photographie stéréoscopique (6,8 × 17,2 cm) chaque élément, New York, MoMA, legs Katherine S. Dreier. (Photo © 1994, The Museum of Modern Art, New York)

il semble bien que Rose Sélavy ait éprouvé un attrait tout particulier pour le toucher. En 1947, il réalise la couverture du catalogue de l'exposition surréaliste organisée par la galerie Maeght : sur un fond de velours noir, un sein moulé en caoutchouc-mousse, colorié, attire d'autant plus vivement la main qu'un texte stipule : « Prière de toucher » (fig. 3). Depuis de nombreuses années, Duchamp avait délaissé les spéculations borgnes de la perspective pour se pencher sur les plaisirs propres à la vision binoculaire, celle qui permet la perception du volume. Sa *Stéréoscopie à la main*, readymade rectifié, inaugure une suite de travaux d'optique destinés à « obtenir des objets en relief »<sup>13</sup> (fig. 4). Cette méditation « amusée »<sup>14</sup> sur la vision s'accompagne d'allusions obliques à l'aveuglement. Déjà, sa *Pharmacie* avait été réalisée dans une demi-obscurité<sup>15</sup>, et la revue publiée pour justifier la « Fontaine-urinoir » s'intitulait *The Blind Man*<sup>16</sup>. Les huit carreaux de *Fresh Widow* sont recouverts de cuir noir, à cirer chaque jour comme des chaussures (fig. 5). Son autre fenêtre, *La Bagarre d'Austerlitz*, occultée par du blanc, contredit également Alberti, mais elle introduit une autre question. Que faut-il regarder ? Aussi significatif que son avers, son revers présente un encadrement de briques que l'on retrouvera autour de la porte importée de Catalogne (« J'écris brique, vous avez lu brique »<sup>17</sup>).

<sup>13</sup> *Entretiens avec Marcel Duchamp*, op. cit., p. 135.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>17</sup> Georges RAILLARD, « Rien, peut-être », *Marcel Duchamp*, *L'Arc*, n° 59, 4° trimestre 1974, p. 57.

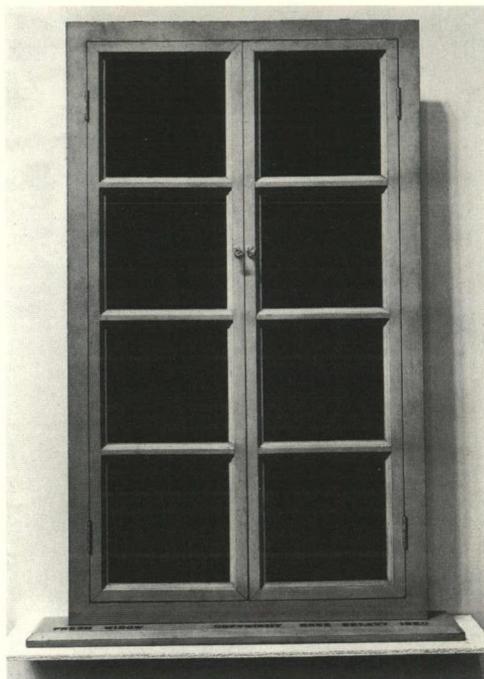


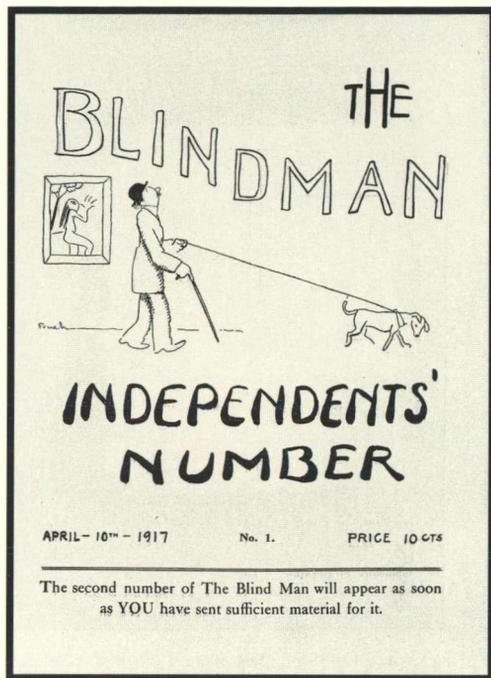
Fig. 5.  
 Marcel DUCHAMP, *Fresh Widow*, 1920,  
 bois peint et cuir noir (77,5 × 45 cm),  
 New York, MoMA,  
 legs Katherine S. Dreier.  
 (Photo © 1994,  
 The Museum of Modern Art,  
 New York)

L'aveugle qui «avance la main dans la nuit»<sup>18</sup> ne cesse, depuis des siècles, de fasciner les artistes, les amateurs et les théoriciens. Ces derniers opposent volontiers la sculpture, art du toucher et de la vue, à la peinture, art exclusivement visuel. Cependant, le partage entre la vue et le tact n'est pas si tranché qu'il y paraît, car chacun des deux sens sert mutuellement de modèle à l'autre. Descartes définit la vue comme un «tact à distance» et Diderot affirme que Saunderson voyait «par la peau»<sup>19</sup>. Roger de Piles avait narré une jolie anecdote: averti des talents d'un sculpteur aveugle, le duc de Braciane lui fit faire son portrait «dans une cave fort obscure» afin d'éprouver s'il ne jouissait vraiment d'aucun usage de la vue. Un autre de ses admirateurs fut si satisfait par la ressemblance de son buste qu'il voulut garder par devers lui une image de l'artiste. Le peintre chargé d'exécuter ce portrait lui peignit «un œil à chaque

<sup>18</sup> Alberto GIACOMETTI, «Un aveugle avance la main dans la nuit» (1952), *Écrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, Paris, Hermann, 1990, p. 64. Le toucher dissocié de la vue a donné lieu à diverses réalisations plastiques. Brancusi, ami de Duchamp, avait exécuté une «sculpture pour aveugle», cachée dans un sac, mais que l'on pouvait palper en passant les mains dans des manchons prévus à cet effet. La revue *Rongwrong* (1917) avait par ailleurs publié la photographie d'une sculpture tactile de Miss Clifford-Williams. Au début des années 20, le *tactilisme* donna lieu à une polémique entre Picabia et Marinetti.

<sup>19</sup> Denis DIDEROT, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), *Œuvres philosophiques*, textes établis par Paul Vernière, Paris, Garnier, 1964, p. 117.

Fig. 6.  
Couverture de *The Blind Man*,  
n° 1, New York, 1917  
(28,5 × 20,5 cm),  
Philadelphia Museum of Art,  
Louise and Walter Arensberg  
Collection.  
(Copyright Philadelphia Museum  
of Art)



bout de doigt pour faire voir que ceux qu'il avait ailleurs lui étaient tout à fait inutiles»<sup>20</sup> (fig. 6).

Inscrit dans le concert des réflexions sur les rapports entre le tact et la vue, *Étant donnés* [...] brouille les pistes. Le spectacle offert aux deux yeux du regardeur présente, mêlés aux images planes et illusionnistes, des éléments tridimensionnels. Ils appellent le contact de la main, mais demeurent inaccessibles. Cependant, l'œuvre introduite au sein de l'institution organise un viol discret de l'interdit muséal du toucher. Pendant qu'il est occupé à scruter la «vue» organisée pour piéger son regard et solliciter sa main, le voyeur touche, touche la porte sans la voir, sans même le savoir : il abolit toute distance avec l'objet destiné à garantir l'indispensable écart – pour voir, il faut être séparé. Ainsi chacun, à son corps défendant, ignorant posséder, en quelque sorte, des doigts au bout des yeux, souille le bois de la porte.

### A Guest + a Host = a Ghost

En 1949, alors qu'il a déjà commencé son œuvre posthume, Duchamp publie un aphorisme, variante d'une notule de la *Boîte de 1914* : «On peut voir regarder

<sup>20</sup> Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes* (1708), réédition Paris, Gallimard, 1989, p. 161 et 162.



Fig. 7a. Julien DILLENS, *Monument d'Everard 't Serclaes*, 1898, bronze, Bruxelles, rue Charles Buls, sous les arcades de la 'Maison de l'Étoile'. Everard 't Serclaes, héros des libertés communales bruxelloises, fut agressé en 1388 près de Lennik Saint-Quentin par les sbires du sire de Gaasbeek. Gravement blessé, on le transporta à Bruxelles, à la Maison de l'Étoile, où il mourut. Son gisant est l'objet d'une dévotion 'tactile' qui en a poli la surface, notamment au niveau de la main droite. (Photographie de l'auteur)



Fig. 7b. Aimé-Jules DALOU, *Tombe de Victor Noir*, 1890, bronze, Paris, Cimetière du Père-Lachaise. L'assassinat (1870) du journaliste républicain par Pierre Bonaparte suscita un émoi considérable. Le gisant particulièrement réaliste sculpté par Dalou donne, aujourd'hui encore, lieu à des pratiques apotropaïques : des femmes en mal d'enfant viennent toucher telle ou telle partie du corps. (Photographie de l'auteur)

der. Peut-on entendre écouter, sentir humer, etc.<sup>21</sup> ? » Le diorama autorise mieux que tout autre dispositif l'observation du regardeur qui, privé de vision périphérique, littéralement captif devant les ouvertures, se laisse observer. Véritables machines célibataires, ces jeux de société permettent la présence d'un seul voyeur à la fois. Ainsi les regardeurs communiquent-ils par l'infra-mince d'une trace faite de crasse autant que de désir, lorsqu'ils abandonnent sur place, à leur insu, l'empreinte de leur regard. À Philadelphie, non seulement « le célibataire broie son chocolat lui-même »<sup>22</sup>, mais encore il le broie en public. On le savait déjà, *Étant donnés* [...] est un piège à désir. C'est aussi un réceptacle à pollution.

Dès lors qu'il s'agit de désir, tous les délires semblent permis. Les commentateurs de l'œuvre duchampienne ne se sont pas privés d'user de cette licence, et il est vrai que les textes de la *Boîte verte*, souvent énigmatiques, provoquent les plaisirs de l'interprétation sans fin. Ainsi peut-on mettre en rapport les procédures de l'enregistrement photographique, comble d'un tact sans toucher, avec telle ou telle note. Il me paraît plus sage d'abandonner ces voies régies par le « ministère des coïncidences »<sup>23</sup> et de revenir au problème central, placé sous les auspices de l'empreinte et du regard, ou, pour être plus précis, du regard défié par le sexe féminin. Car même lorsqu'il est débarrassé des « abominables fourrures abdominales »<sup>24</sup>, moulé avec soin ou convoqué par l'*Objet dard*, toujours il échappe. Comme l'art, ne serait-il pas objet de croyance autant que de désir ?

Par ailleurs, le touchable, le visible et l'invisible tissent un réseau d'accès au mystère divin. De très nombreux mythes et croyances associent le danger de voir, le sexe et les puissances de l'au-delà. Les aventures de Méduse, Tirésias, Œdipe, Actéon et bien d'autres, évoquent les multiples scénarios de l'homme aux prises avec les dangers d'un regard frappé d'interdit. Après la résurrection, l'apôtre Thomas, qui n'en croit pas ses yeux, avance la main vers le Christ, afin de recevoir la confirmation qu'il n'est pas le jouet d'une illusion. La tradition chrétienne réserve une place de choix aux rapports entre voir et toucher.

Le désir dévot de toucher prend sa source dans les récits de contacts thérapeutiques, réputés encore valides sous des formes métonymiques. Saint Luc (8-44) rapporte qu'une vieille femme malade se glissa auprès de Jésus, « toucha la frange de son manteau, et, à l'instant même, fut guérie ». Le vêtement habité par le corps du Sauveur possède ses vertus et ses pouvoirs. Bientôt, une médaille qui avait touché une relique, ou seulement le reliquaire, fut réputée douée d'un réel pouvoir de protection. Ici et là, dans divers sanctuaires, telle partie d'une statue, polie par des milliers et des milliers d'attouchements (fig. 7a et b), témoi-

<sup>21</sup> Cette version, éditée dans *Le Memento Universel*, Paris, 1948, reprend une note de la *Boîte de 1914*. On trouvera ces deux textes dans *Duchamp du signe*, op. cit., respectivement p. 276 et p. 37.

<sup>22</sup> Marcel DUCHAMP, la *Boîte verte* (1934), texte repris dans : *Duchamp du signe*, op. cit., p. 97.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>24</sup> Notule de Marcel Duchamp, *Littérature*, n° 5, Paris, décembre 1922, reprise dans : *Duchamp du signe*, op. cit., p. 153.



Fig. 8.  
 Devant la porte de *Étant donnés* :  
 1° La chute d'eau  
 2° Le gaz d'éclairage,  
 Philadelphia Museum of Art, 1990.  
 (Photographie de l'auteur)

gne de la permanence et de l'intensité de ces croyances. Au toucher, trop entaché de corporéité, et pour le dire rapidement, trop populaire, les dévots cultivés préfèrent la vue, plus spiritualisée. Quant aux doctes, ils optent sans réserve pour les yeux de l'âme, et ils ne fondent pas leur foi sur des signes mimétiques ou métonymiques car, invisible, la divinité du Christ n'est accessible à aucun de nos cinq sens. L'eucharistie vient rappeler le mystère de l'incarnation, et institue une médiation entre le visible et l'invisible, ou, pour reprendre une distinction aristotélicienne parfois utilisée par des théologiens, entre les accidents et la substance (fig. 8 et 9).

De même que Dieu requiert la foi, l'œuvre d'art est affaire de croyance. « J'aime le mot "croire", affirme Duchamp. En général, quand on dit "je sais", on ne sait pas, on croit. Je crois que l'art est la seule forme d'activité par laquelle l'homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu. [...] Vivre, c'est croire; c'est du moins ce que je crois<sup>25</sup>. » La transfiguration du banal<sup>26</sup> opérée par les readymades, soumet le monde de l'art à l'épreuve de la foi. On peut imaginer que *Étant donnés* [...] apporte une contribution à ces débats théologico-artistiques. Derrière la porte, au-delà de la béance ouverte dans un mur de briques, un semblant de femme posé sur un autel de fagots porte à bout de bras une vraie lumière. Viol, masturbation, attente des célibataires, tout a été dit.

<sup>25</sup> «Entretien Marcel Duchamp - James Johnson Sweeney», *op. cit.*, p. 185.

<sup>26</sup> Cf. Arthur DANTO, *La transfiguration du banal*, (*The Transfiguration of the Commonplace*, 1981), trad. par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989.

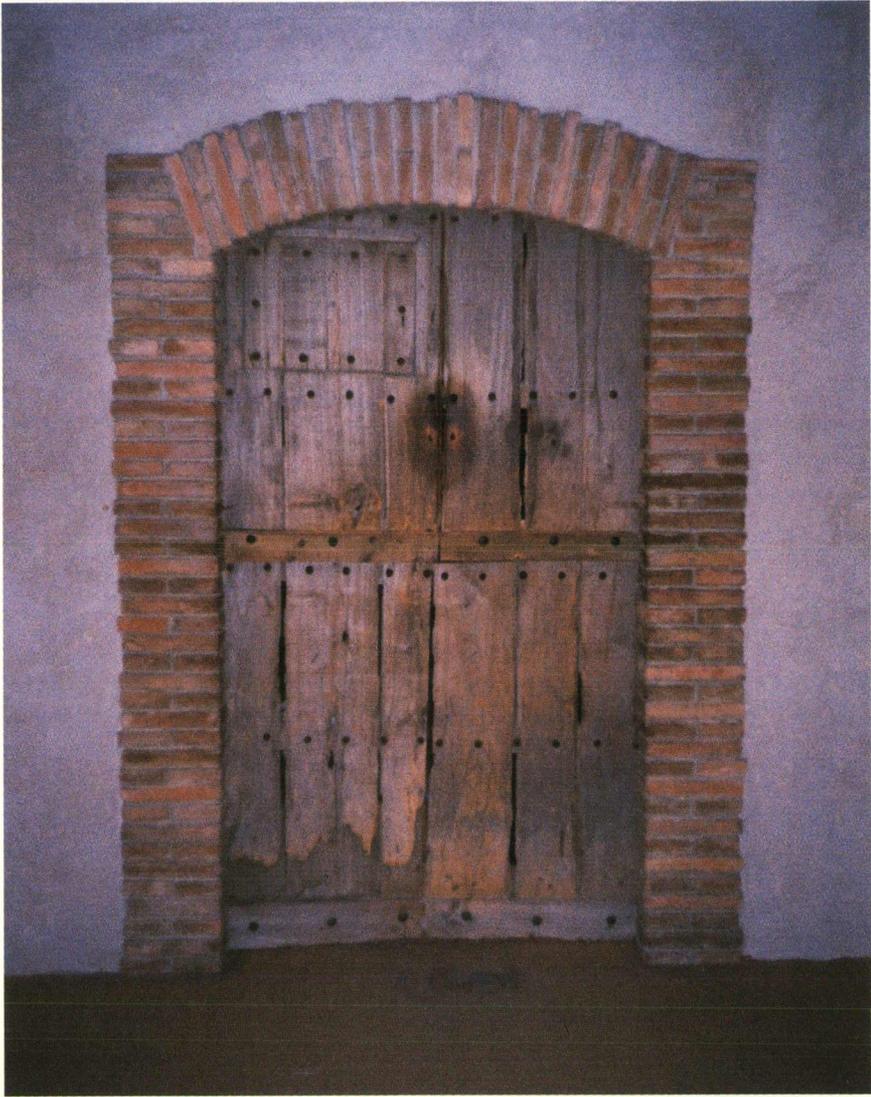


Fig. 9. Marcel DUCHAMP, porte de *Étant donnés*: 1° *La chute d'eau*  
2° *Le gaz d'éclairage*,  
Philadelphia Museum of Art, 1990. (Photographie de l'auteur)

Le paysage reste paisible, et la chute d'eau n'en finit pas de dévoiler son caractère artificiel. Pendant ce temps, à l'extérieur mais dans le musée, les regardeurs se succèdent et scrutent. «A Guest + a Host = a Ghost<sup>27</sup>». Cette proposition pourrait résumer l'apologue de Philadelphie. Michel Sanouillet en propose une

<sup>27</sup> Cf. *Duchamp du signe*, op. cit., p. 162.

traduction possible : « Un invité + un hôte = un fantôme ». À regarder les choses de plus près – des deux yeux – rien n'est tout à fait simple, cependant.

L'invité, c'est sans doute chacun de nous, convié à faire l'essai d'un voyeurisme à la fois public et autorisé, mais aussi subrepticement contraint de laisser trace de son passage. Mais qui est l'hôte ? Marcel Duchamp ? Rrose Sélavy ? L'institution ? Ou encore la Mariée, peut-être moins mise à nu que recouverte (de peau de porc), prête à susciter et accueillir les fantasmes des « témoins oculistes » ? Un autre sens de *Host* plaide pour attribuer ce rôle à l'artiste, meneur du jeu. Ce terme désigne en effet l'animateur d'une émission de radio ou de télévision. *Host* signifie enfin *hostie*. Dans ce cas, l'hôte, c'est chacun de nous, promu, par condensation, à la fois hôte et invité. Il est plus que probable que Marcel Duchamp, grand amateur de ricochets signifiants, « *with [his] tongue in [his] cheek* », avait eu parfaitement conscience des richesses de la polysémie déployée par le terme *Host*. Non sans satanisme, il avait fait imprimé l'inscription « A Guest + a Host = a Ghost » à l'intérieur de l'enveloppe en papier métallisé de bonbons - à laisser fondre sur la langue - distribués lors d'une exposition à Paris de son ami William Copley. Belle image d'une communion sous les auspices de l'art. Devant la boîte d'optique de Philadelphie, nous avons aussi un invité, un hôte, un animateur et une hostie - entendez un objet de foi. Mais les amateurs d'art, prisonniers de leurs sens, s'ils ne demandent qu'à croire, désirent néanmoins obtenir des preuves pour conforter leur espoir. Ils veulent voir, et ils aspirent à toucher. L'apparition du fantôme atteste que le miracle a bel et bien eu lieu. Au royaume des illusions, « on n'a que : pour *femelle* la pissotière [ou quelque autre substitut du même tonneau] et on en vit<sup>28</sup> ».

<sup>28</sup> Marcel DUCHAMP, *La Boîte de 1914*, op. cit., p. 37.

*BLACK WIDOW, STAINLESS STEALER,  
VACHE ROUGE MAIS PAS ENRAGÉE, RED-YELLOW-BLUE:*

L'INTITULÉ DANS L'ŒUVRE SCULPTURAL  
D'ALEXANDER CALDER

CATHY LECLERCQ

«Vite un nom pour que je me rassure» (Roland Barthes)<sup>1</sup>.

Qu'est-ce qu'un titre? Un ornement, un dispositif insidieux, un moyen d'identification, une clef pour pénétrer l'œuvre, une tautologie, une partie intégrante de la création?

Un titre, ce n'est rien que cela ou beaucoup plus que cela ou parfois tout autre chose. La fonction du titre est multiple, complexe, ouverte. Elle n'est pas toujours décisive dans l'appréhension de l'œuvre et elle est très peu normative.

À certains moments de l'histoire de l'art, l'intitulé a répondu à des exigences particulières, multiples ou contraires. Pour quelques mouvements plus que pour d'autres, il est crucial. Le surréalisme l'associe complètement à l'œuvre, Janine Mesaglio-Nevers insiste: «la question du titre est au cœur de la peinture surréaliste...»<sup>2</sup>. L'intitulé surréaliste interfère directement avec la chose montrée. Il apporte son sens, il donne à voir, il est une métaphore qui permet «de nommer l'innomable»<sup>3</sup>. Toutefois, le titre chez Magritte fait exception à cette remarque puisqu'extérieur à l'œuvre elle-même, il joue sur la perturbation sémantique et est un élément de surréalité supplémentaire. Le poids sémantique du titre est sollicité par d'autres mouvements. «Dans l'art dit conceptuel, l'objet est nommé, enraciné dans le dictionnaire,..., dans le ready made, l'objet est si

<sup>1</sup> Roland BARTHES, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 206.

<sup>2</sup> Janine MESAGLIO-NEVERS, «La toile et le titre», in: *Mélusine*, n° XII, Paris, 1991, p. 85.

<sup>3</sup> Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 205.

réel que l'artiste peut se permettre l'excentricité ou l'incertitude de la dénomination<sup>4</sup>.»

Mais quoi qu'il en soit, le titre, s'il est choisi par l'artiste, ne peut être indifférent. Jerrold Levinson écrit à ce propos: «the title of an artwork is an invariably significant part of that work, which helps determine its character, and not just an incidental frill devoid of import, or a mere label whose only purpose is to allow us to refer to the work and distinguish it from its fellows»<sup>5</sup>.

L'intitulé se diversifie, relève d'exigences précises. Selon Levinson, la fonction reprise par le titre permet de mettre en évidence plusieurs catégories, entre autres: neutral titles, underlining titles, undermining or opposing titles, disambiguating titles, allusive titles<sup>6</sup>. La question «qu'est-ce qu'un titre?» ne peut se satisfaire d'une réponse unique. Dans l'œuvre d'un même artiste, l'intitulé peut jouer sur différents effets signifiants.

### L'intitulé dans la sculpture caldérienne

Si Calder ne reconnaît le titre que comme un moyen d'identification utile – «a title is just like the license plate on the back of a car. You use it to say which one you're talking about»<sup>7</sup> –, si pour lui, le nom donné à la sculpture permet tout simplement une reconnaissance rapide et sans équivoque, il faut bien convenir qu'il dépasse ce cadre purement pratique. Derrière le titre, qualifié par l'artiste d'informatif et de fonctionnel, se cachent en fait des renseignements qu'il est possible d'exploiter dans une perspective interprétative. Outre le fait que le titre permet de désigner précisément une œuvre, il prolonge l'esprit dans lequel elle a été élaborée. Aussi est-ce, par exemple, à travers lui que Calder révèle son intérêt pour la couleur. En effet, très souvent, une information chromatique vient s'ajouter au titre descriptif, qui signale d'emblée l'importance de la couleur. Le nom donné à la réalisation, par le choix des mots et par son rapport avec l'œuvre, fait aussi assez fréquemment appel à la notion de jeu, laquelle renforce le côté humoristique qui caractérise le travail de Calder.

Les titres apparaissent indifféremment en anglais ou en français. Ils se répartissent suivant trois grandes orientations:

- les titres descriptifs
- les titres à caractère humoristique
- l'absence de dénomination.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>5</sup> Jerrold LEVINSON, «Titles», in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XLIV, n° 1, Philadelphie, 1985, p. 29.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 29-39.

<sup>7</sup> Alexander CALDER in: Jean LIPMAN, *Calder's Universe*, New York, Viking Press, 1976, p. 33.

## Les titres descriptifs

Cette catégorie propose d'emblée des subdivisions qu'Alexander Calder précise de la manière suivante: «Sometimes it's the whole thing that suggests a title to me, sometimes it's just a detail»<sup>8</sup>. À ces deux ramifications s'en ajoute une troisième liée au chromatisme. Les titres descriptifs prennent donc en compte soit l'ensemble de la sculpture, sa silhouette générale, soit un détail ou quelques éléments précis, soit enfin uniquement la couleur.

L'intitulé descriptif est *lié à l'ensemble de l'œuvre*, c'est-à-dire qu'il évoque l'allure globale de la réalisation. Par exemple, *Red lily pads* (1956) est en symbiose complète avec le mobile, de sorte que le titre et l'œuvre collent réellement l'un à l'autre. Dans *Gothic construction from scraps* (1936), c'est tout l'aspect extérieur du stable qui se manifeste dans le titre auquel vient s'ajouter une information matérielle «from scraps», avec des déchets – en l'occurrence avec des petits bouts de ferraille. Le stable évoque clairement les arcs-boutants de la cathédrale et en même temps, le titre contient un débordement nominal. L'intitulé table aussi sur une opposition: «gothic construction» et «scraps». Il est évident que l'édifice moyennageux auquel il fait référence est construit en pierre. *Black widow* (1959) et *Araignée rouge* (1975) rendent compte de l'apparence de l'œuvre considérée dans sa totalité. *Wheat* (ca. 1958) fait penser à un champ de blé ondulant sous la brise. Un seul mot, subtilement évocateur, joue l'adéquation totale entre le titre et la sculpture. En désignant sa sculpture de la manière suivante *Six white polygons on red* (1945) Calder l'a décrite très précisément. Pour *Performing seal* (1950) et *Éléphant rouge avec trois têtes noires* (1963), c'est l'apparence générale de l'œuvre qui impose à celle-ci son titre. La relation entre l'intitulé et le stable/mobile est évidente.

Le titre descriptif ne s'attache pas toujours à représenter l'ensemble de la sculpture. *Il s'arrête parfois sur un ou plusieurs détails significatifs*. C'est le cas par exemple de *Yellow sickle moon* (1945), *Orange lyre* (ca. 1945) (fig. 1), *Five red arcs* (ca. 1948), *The light bulb* (ca. 1975). Le titre souligne la présence d'un croissant jaune, il met en exergue cinq arcs rouges, il s'inspire d'une base orange dont la forme est significative, ou encore, c'est une ampoule qui suggère à Calder le titre de son œuvre. Tous ces éléments qui motivent le titre ne représentent qu'une partie de la sculpture. On peut encore citer *Ruby-eyed* (ca. 1945), *The box in the air* (1946) (fig. 2), *Red sleeve* (1950), *The red pyramid* (1951), *Yellow whale* (1958), *El sol rojo* (1968), *Red leg* (1973). Seul un ou plusieurs composants servent de trait d'union entre l'œuvre et son titre. Souvent la forme, la couleur, le sujet, loin d'être «l'épitomé» de l'œuvre, se singularisent par leur caractère marginal ou remarquable. La dénomination revêt alors un caractère redondant puisque dans certains cas elle attire l'attention sur un des éléments qui a déjà accroché le regard.

Ces constatations permettent de pointer une spécificité structurelle, formelle ou colorée. En citant les titres caldériens, on remarque qu'assez fréquemment, ils contiennent une indication chromatique. Sans être omniprésente, la référence

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 33.

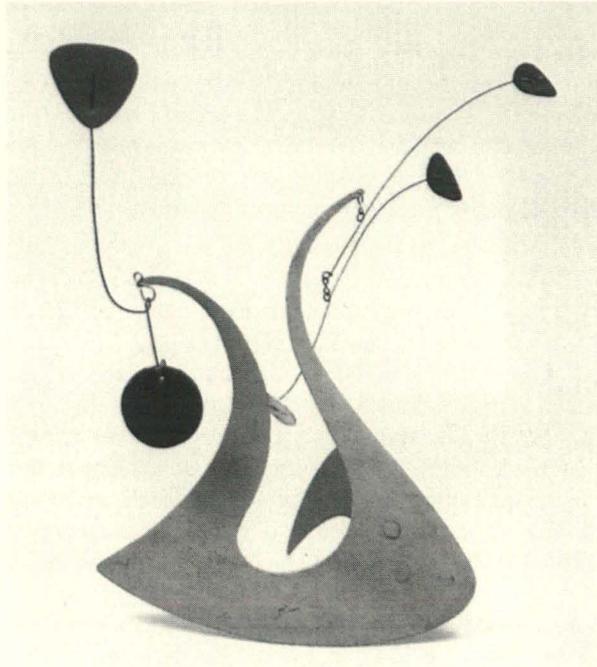


Fig. 1. *Orange Lyre*, ca 1945, 28 cm. Galerie Louis Carré & Cie, Paris.

à la couleur s'installe solidement dans l'intitulé de l'œuvre: *Six white polygons on red*, *Yellow sickle moon*, *Orange lyre*, *Red sleeve*, *Red lily pads*, *Yellow whale*, *The eye in the blue* (1960), *Elephant rouge avec trois têtes noires*, *Red leg*, *Black and blue* (ca. 1975).

Certains titres à caractère descriptif partiel se basent uniquement sur la couleur. La fonction du titre est élective, sélective et contient des effets de redondance. *Deux ailes bleues* (1966) souligne une couleur mais passe sous silence cinq feuilles rouges, deux noires, deux blanches et trois jaunes. *Yellow and red* (1968) oublie de mentionner une plaque métallique blanche. *Red, yellow, blue* (1967) comprend encore une partie noire et *Sept points blancs* (ca. 1967) se compose aussi d'éléments jaune et noir. Mais la dénomination chromatique peut aussi décrire complètement une œuvre. La sculpture est entièrement évoquée dans un énoncé qui se fixe exclusivement sur le coloris: *Rouge et noir* (1954-1958), *Multicolore* (1958), *Big red* (1959), *Six points blancs sur rouge et jaune* (1961), *Tout rouge* (1968), *Red shapes, yellow wires* (ca. 1975). Le nom de la réalisation saisit son profil général mais uniquement dans une perspective chromatique.

Logiquement, l'intitulé reprend les couleurs de prédilection de Calder – les couleurs primaires, le blanc et le noir. Tout au long de sa carrière, l'artiste reste fidèle à cet éventail chromatique limité. Ce choix restreint tolère de temps en

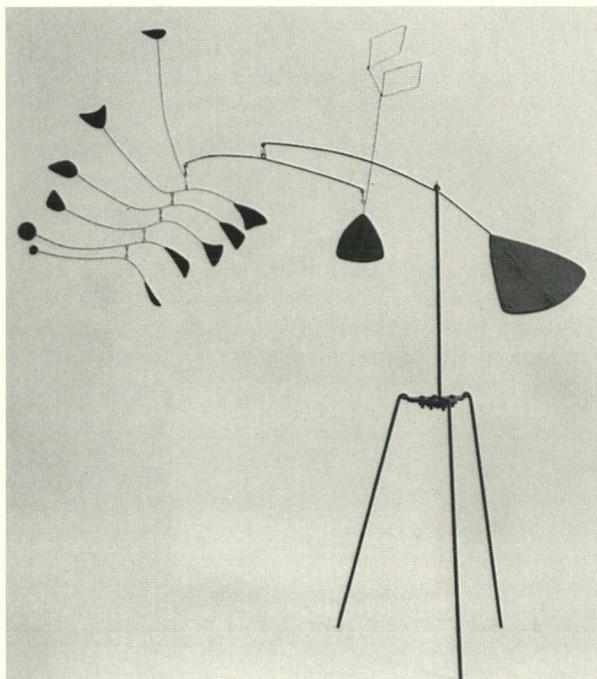


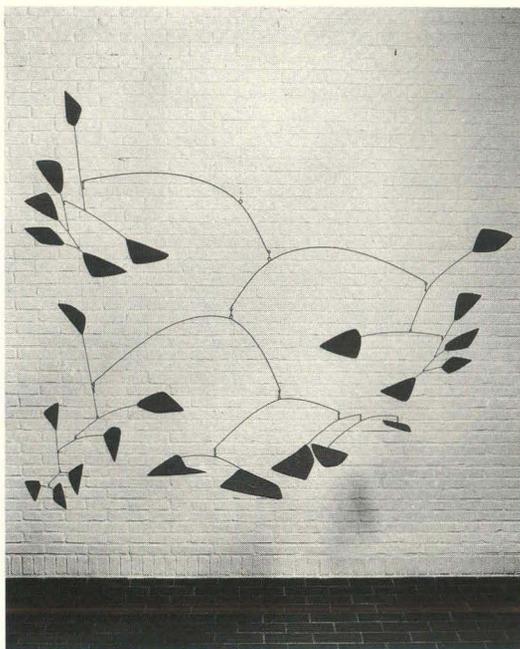
Fig. 2. *The box in the air*, 1946, 80 cm. Galerie Louis Carré & Cie, Paris.

temps quelques exceptions; c'est ainsi que l'on voit poindre de-ci de-là une touche d'orange ou un soupçon de vert. À la recherche d'un contraste maximum, Calder estime que celui-ci se réalise le mieux dans l'opposition noir/blanc, puis dans l'utilisation du rouge, du bleu, du jaune. Il s'en explique succinctement mais sans ambiguïté: «My colors, at this time, were very simple. Black and white, one predominating over the other, and a spot of red, were to my mind the strongest contrast»<sup>9</sup>. Si Calder a été parcimonieux dans ses déclarations concernant la couleur, il lui donne en revanche la primauté dans ses titres.

La dénomination descriptive de l'œuvre dénote parfois, de façon évidente, une information technique, globale ou partielle. Suspendu dans le hall d'arrivée du J.F. Kennedy International Airport de New York, le mobile, à cause de la fonction du lieu où il se trouve, est nommé par les New-Yorkais «Flight». Mais Calder l'a désigné par un chiffre: 125. 125 (1957) indique l'épaisseur du métal dans lequel les éléments de la sculpture ont été découpés. *Aluminum leaves* (1940) insiste sur le procédé de travail associé à la matière. La partie laissée libre de toute adjonction de pigment impose son titre au stable/mobile.

<sup>9</sup> Alexander CALDER, *Manuscrit*, non daté, Archives of American Art, Washington.

Fig. 3.  
*Quatre systèmes rouges*,  
1960, 195 × 180 × 180 cm.  
Louisiana Museum of  
Modern Art, Humlebæk.

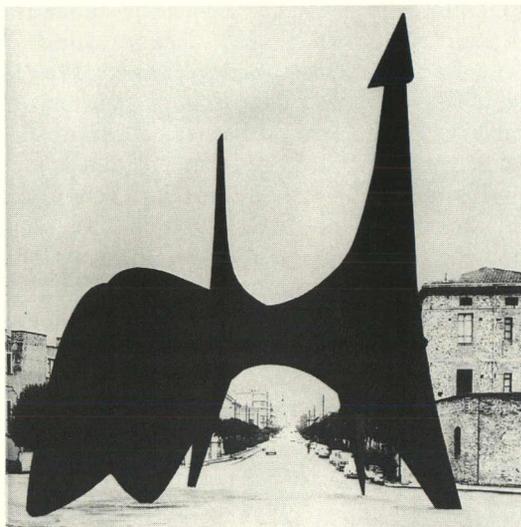


De temps en temps, un renseignement technique mais à tendance structurale constitue, à lui seul, le titre de l'œuvre. Globalement, on peut considérer que le mobile s'élabore suivant un axe horizontal, un axe vertical ou à partir d'une ligne de force qui mélange les deux orientations précédentes. Son schéma de construction s'affine encore, se complique, s'enrichit. À l'intérieur de cette structure, on distingue une double texture. Le mobile relève soit d'une organisation simple, soit d'une organisation complexe. Celle-ci se définit par une multiplication de cellules « autonomes ». La sculpture propose alors une disposition rayonnante, dispersée, faite de plusieurs unités éclatées. *Quatre systèmes rouges* (1960) (fig. 3) confirme clairement ce type de construction. *Debout* (1972) appelle une remarque similaire. L'intitulé insiste sur le schéma de construction qui s'élabore à partir d'un axe vertical.

### Les titres à caractère humoristique

L'humour chez Calder est une manière d'être, c'est un état d'esprit qui déteint sur ses œuvres. A travers lui, l'artiste révèle les aspects comiques, plaisants, insolites des événements et des éléments qui composent son quotidien. L'humour investit ses sculptures et est pris en relais par le titre. L'humour de Calder a de multiples facettes.

Fig. 4.  
*Teodelapio*, 1962,  
H. : 10 m. Spolète,  
tiré de: Jean LIPMAN,  
*Calder's Universe*, New York,  
Viking Press, 1976, p. 317.



C'est sous la forme de «puns or a play on words»<sup>10</sup> qu'il touche certaines œuvres et leurs titres. Simplement, Calder a commencé à émailler sa production de jeux de mots orientés sur son patronyme: *Calderberry bush* (1932), *Calderoulette* (ca. 1940). Il fait aussi appel aux mots et à la vision, particulièrement dans *Crosswords* (1958) qui table sur un rapport de similitude entre le mobile et son titre. La répartition des feuilles et des couleurs dans l'espace évoque la grille des cruciverbistes. Le jeu de mot métaphorise l'objet. Calder n'hésite pas non plus à modifier ou à recomposer une expression pas plus qu'il ne craint de détourner un idiotisme (*Vache rouge mais pas enragée* (1970)). Toujours dans le même domaine – celui des jeux de mots –, il manie allègrement le calembour. *Stainless stealer* (1966) en est l'illustration parfaite. Entre le titre du mobile et l'expression «stainless steel», il existe une similitude de sons qui recouvrent une différence de sens. Quand on sait que *Stainless stealer* est l'un des seuls mobiles en acier inoxydable non peint de Calder, l'astuce ne prend que plus de saveur.

Calder pratique aussi l'*humour de situation*. Il joue sur le rapport entre le titre, l'œuvre et l'endroit où elle se situe. Ces trois éléments entretiennent d'étroites relations qui débouchent très souvent sur une appellation subtile, drôle, cocasse. *Teodelapio* (1962) (fig. 4) est le résultat d'une rencontre privilégiée entre l'effigie d'un duc, un lieu et une réminiscence formelle. L'intitulé du stable est issu de la rencontre de Calder avec un portrait. Confronté à l'effigie de Teodelapio, duc longobard de Spolète (fig. 5), l'artiste a trouvé dans sa coiffure – une couronne aux pointes acérées – des affinités formelles avec sa sculpture. *Le guichet* (1963) (fig. 6) se découvre un lien avec la place qu'il occupe. Le

<sup>10</sup> Alexander CALDER, in: Jean LIPMAN, *op. cit.*, p. 33.

Lincoln Center Plaza qui accueille le stable est un site culturel important comprenant bibliothèque, musée, théâtre, salle de concert,... Ce type d'endroit suppose des animations multiples et variées. Pour avoir accès à ces activités, il existe des passages obligés. Une découpe dans une des tôles de la sculpture y fait référence et l'intitulé de l'œuvre se concentre sur ce détail. Le titre, par rapport au lieu et à la forme évidée d'une plaque de métal, est ressenti comme tellement révélateur du clin d'œil de l'artiste à l'environnement que le New York Times, relatant l'inauguration de l'œuvre précise : *Le guichet* is French for ticket window»<sup>11</sup>. Dans le cas de *La grande vitesse* (1968-69), c'est la ville, qui par analogie donne à la sculpture son titre. Grand Rapids, dans le Michigan, fournit à Calder la substance qui lui permet de nommer le stable. *La grande vitesse* est une traduction libre de Grand Rapids. Pour *Peau rouge Indiana* (1970), on pourrait imaginer une correspondance entre l'endroit pour lequel la sculpture est destinée (Indiana University) et «l'image réflexe» que provoque Indiana dans l'esprit de l'artiste. L'association presque automatique entre Indiana / Indien Peau-rouge est étayée par quelques faits qui jalonnent la biographie de Calder. Enfant, il lui est arrivé de cotoyer les Indiens<sup>12</sup> puisque ceux-ci servaient de modèle pour ses parents<sup>13</sup>. Calder raconte : «Mon père avait obtenu que certains d'entre eux posent pour lui tandis que ma mère les peignait sur toile. Je me souviens bien du nom de l'un des Indiens qui posait pour Papa – Nazhionketi»<sup>14</sup>. Calder a conservé un intérêt et une curiosité vis-à-vis d'une de leurs parures les plus caractéristiques des Indiens : leur coiffure en plumes. Celle-ci suscite d'ailleurs quelques créations comme *Indian feathers* (1969). Très probablement, Calder a joué sur l'image, sur l'impression mentale que provoquait chez lui le nom de l'université.

Calder exploite aussi *l'humour provoqué par certaines circonstances*. Les conditions qui l'engendrent sont très diverses. Les situations humoristiques naissent de rencontres, d'un mot échangé, d'une remarque ou même d'un détail pratique. C'est d'une réflexion émise par un ingénieur travaillant avec Calder à la réalisation de la sculpture pour le pavillon américain de l'Exposition Universelle de Bruxelles que l'œuvre tire son nom. Elle a une forme rappelant vaguement celle d'une oreille. Calder, demandant à l'ingénieur de réduire la vitesse de rotation de deux tours minute à un tour minute, reçoit cette réponse : «Then you'll not be calling it: The Whirling ear?».

<sup>11</sup> Grace GLUECK, «Ticket Window (nonfunctional) is Installed at Lincoln Center», in: *The New York Times*, New York, 12 novembre 1965.

<sup>12</sup> Alexander CALDER, *Autobiographie*, Paris, Maeght Editeur, 1972, p. 11.

<sup>13</sup> Sa mère (Nanette Lederer) est peintre, son père (Alexander Stirling Calder) est sculpteur, de même que son grand-père (Alexander Milne Calder). Tous deux ont acquis une certaine notoriété dans le domaine de la sculpture académique. La ville de Philadelphie a d'ailleurs insisté sur cette dynastie en les réunissant tous les trois (le grand-père avec la statue de William Penn, le père avec la fontaine du Logan Square Memorial et le fils avec un mobile : Fantôme). Voir à ce propos : Gertrude BENSON, «Sculpture with a Challenge: Three Generations of Calders Have Produced it», in: *The Evening Bulletin*, Philadelphie, 29 juillet 1949. S.K., «The Calders Carry on in Philadelphia», in: *Architectural Forum*, vol. 91, n° 5, New York, novembre 1949, p. 126.

<sup>14</sup> Alexander CALDER, *op. cit.*, p. 14.



Fig. 5.  
*Teodelapio*, tiré de:  
 G. CARANDENTE, *Calder*,  
 Milan, Electa, 1983, p. 215.

### L'absence de dénomination

L'absence de dénomination se traduit chez Calder par l'expression «Untitled» / «Sans titre». Cette formule lapidaire pourrait être une mention importante. Dans le cas de Calder, elle ne l'est pas. Elle n'inclut même pas la notion de facilité personnelle – entre autres d'identification – liée par exemple à une simple numérotation. Cet énoncé s'explique pour certaines œuvres, il apparaît lorsque celles-ci ne présentent aucun signe particulier – soit chromatique, formel ou structurel – ou encore, lorsqu'elles n'offrent aucun caractère remarquable. La sculpture, dès lors, ne fait pas l'objet d'un effort poétique en ce qui concerne le titre. Pour quelques-unes d'entre elles, c'est le temps qui n'a pas laissé à Calder la possibilité de les baptiser. Par exemple, le mobile suspendu au-dessus de la cour centrale de l'East Building de la National Gallery of Art de Washington est désigné par le mot *Untitled*. En cours d'exécution<sup>15</sup> la question a été posée à l'artiste de savoir comment nommer le mobile. Calder a répliqué: «You don't name a baby until it's born»<sup>16</sup>. Cette interrogation restera sans réponse puisque Calder est mort un an avant la naissance officielle de son

<sup>15</sup> L'élaboration du mobile a commencé en 1973 lorsqu'une première commande de maquette a été passée à la firme Biéumont de Tours. Après plusieurs péripéties liées à la taille et au poids de l'œuvre, celle-ci fut mise en place en 1977.

<sup>16</sup> Cette conception toute personnelle est liée au vécu intime de Calder (voir son autobiographie page 89) et déborde sur ses œuvres. Celles-ci ne sont-elles pas considérées comme une métaphore des enfants de l'artiste?

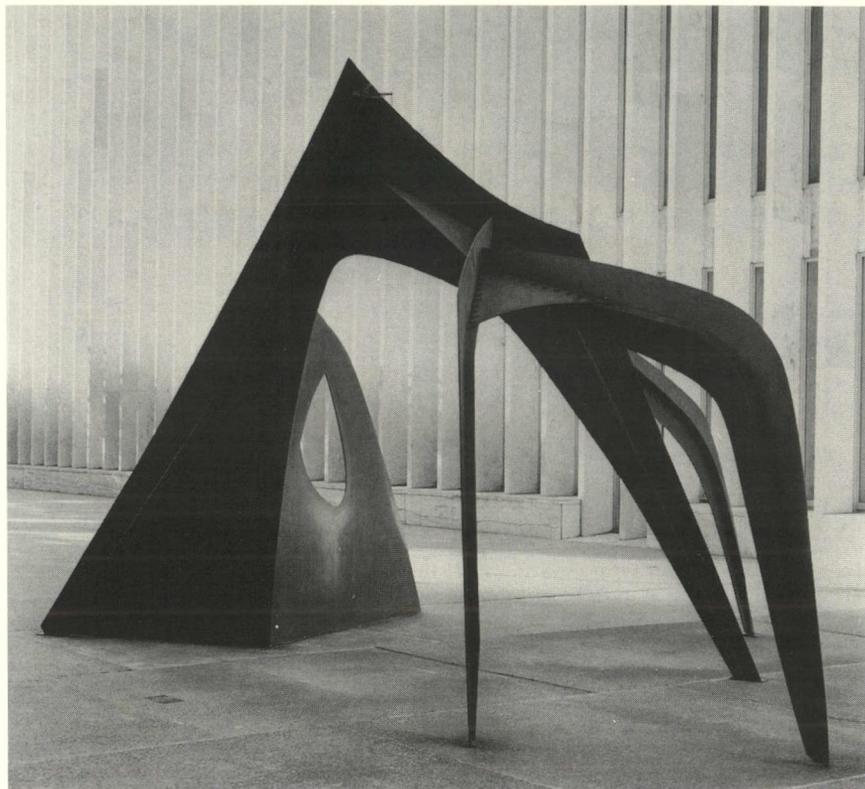


Fig. 6. *Le guichet*, 1963, 670 × 425 cm. Lincoln Center for the Performing Arts, New York, tiré de: Jean LIPMAN, *Calder's Universe*, New York, Viking Press, 1976, p. 324.

mobile. Contrevenant à son principe, Calder dénomme *Clouds over Mountains* (1976-1985) encore à l'état embryonnaire. Mais l'œuvre sera soumise à la fois à une modification de structure et à un léger changement de titre puisque aujourd'hui elle est connue sous le nom de *Mountains and Clouds*<sup>17</sup>. Pour les autres œuvres signalées par *Untitled*, sans preuve irréfutable, on peut penser que toutes n'étaient pas désignées de manière spécifique. Enfin, au fil des ans, la dénomination de certaines d'entre elles a pu se perdre ou a peut-être été oubliée. De temps en temps, Calder remplace *Untitled* par le nom de la catégorie à laquelle l'œuvre appartient. Cela se vérifie particulièrement dans le cas des *Constellations*. On peut étendre cette observation à d'autres expressions abordées par Calder, par exemple les *Crags et les Critters*, l'«Animobile», le «Stabile/Mobile». Mais dans ces cas précis, le recours au nom générique du groupe pour désigner une œuvre est loin d'être systématique.

<sup>17</sup> Conçue au départ comme un stable/mobile, la sculpture est devenue une forme unique dans la production de l'artiste. Elle combine un stable et un mobile séparé. Installée en 1985, elle se situe dans le Hart Senate Office Building de Washington.

Quel qu'il soit – descriptif, humoristique, vide de sens – le titre n'est pas fortuit. Il est intégré à un contexte personnel, artistique, créatif plus ou moins large. L'intitulé fait aussi écho aux préoccupations de Calder. Il porte notamment l'empreinte de l'attachement que ce dernier manifeste vis-à-vis de la couleur. La dénomination corrobore également le côté ludique de la sculpture. Elle participe au système combinatoire qui permet de mieux appréhender la sculpture caldérienne. Celle-ci se développe en un ensemble d'éléments organisés, associés d'une certaine manière. L'artiste manipule les différentes possibilités de structure de l'œuvre, ordonne les couleurs (toujours en nombre restreint), assemble les formes (elles aussi limitées), dote ou non sa réalisation d'un titre. Calder travaille à l'intérieur d'un système qui invente ses propres règles et combine les constituants suivant de multiples figures. Dans le cas du stable/mobile par exemple, au départ, le système combinatoire est double mais accepte parfois quelques variantes. Dans tous les cas, il insiste sur la dichotomie de l'œuvre, en soulignant, parfois très subtilement, son articulation. C'est la différence formelle qui marque l'antinomie entre la base et la partie mobile. L'emploi d'une couleur unique, le noir, invite à une lecture globale, par exemple celle d'une interprétation libre d'un pinnipède jonglant. Le titre, *Performing seal*, renforce cette reconnaissance. Une autre possibilité de marquer la séparation entre l'élément portant et le mobile se manifeste dans l'agencement des couleurs : le stable rouge et le mobile noir (*Eléphant rouge avec trois têtes noires*). Dans ce contexte, les tiges s'intègrent parfaitement à l'articulation de l'œuvre, suivies en cela par le titre. Il est également possible d'appliquer au mobile un système combinatoire. Une organisation éclatée, proposant une disposition rayonnante, est soit associée au monochromatisme et à une unité formelle (*Quatre systèmes rouges*), soit accompagnée d'une diversité qui s'exprime tant au niveau de la couleur que de la forme. Dans l'exemple précis de *Five Red Arcs*, les tiges (noires) réunissent matériellement et visuellement les diverses parties de l'œuvre, maintenant la cohérence interne de celle-ci. Le titre s'insère avec beaucoup de finesse dans le système combinatoire. Quelle que soit sa nature et peu importe la catégorie prise en considération (mobile, stable, stable/mobile, mobile sur pied,...) l'intitulé participe au système esthético-ludique que constitue la sculpture de Calder.



## 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 aux responsables de cette chronique: Alain DIERKENS, 110 i, rue Sans Souci, 1050 Bruxelles et Nathalie NYST, 29, rue du Printemps, 1050 Bruxelles<sup>1</sup>.

### I. LISTE DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 1993

#### *Sous-section Préhistoire – Protohistoire*

BENINATI, Emmanuelle – *Les fibules italiennes de la collection de Meester de Ravestein des Musées royaux d'Art et d'Histoire du Cinquantenaire*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

DE SMEDT, Arnaud – *Le problème de la céramique importée au Bronze Final à Han-sur-Lesse: le cas des formes fermées*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

HENTON, Alain – *Le Hainaut occidental à l'Âge du Bronze Final et au Premier Âge du Fer. Étude de matériel céramique*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

VANDEVYVER, Stéphanie – *Les instruments de musique du Paléolithique Supérieur en Europe (Essai de synthèse)*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

<sup>1</sup> Nous tenons à remercier Madame Jeanne Gallardo, secrétaire de la section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, qui nous a aidés dans la mise au point de la présente chronique.

*Sous-section Antiquité*

BOETS, Barbara – *Le thème de la chasse dans les mosaïques d'Afrique du Nord et de Sicile à l'époque romaine*; directeur: M. J.Ch. Balty.

COLLET, Michaël – *Vin, vignobles et métiers du vin en Trévirie romaine*; directeur: M. G. Raepsaet.

DELSINE, Sabine – *Les traces des divinités romaines et gauloises dans l'Ouest de la Cité de Trévires*; directeur: M. G. Raepsaet.

HENDRICKX, Christine – *L'enfant en Gaule romaine*; directeur: M. G. Raepsaet.

MASSAR, Natacha – *Représentations de femmes en société sur les vases attiques à figure rouge de l'époque classique*; directeur: M. G. Raepsaet.

SBILLE, Sylvestre – *La chapelle blanche de Sésostris I<sup>er</sup> à Karnak*; directeur: M. R. Tefnin.

SOUPART, Nathalie – *La nécropole gallo-romaine de Grosage*; directeur: M. G. Raepsaet.

*Sous-section Moyen Âge – Temps Modernes*

CHARIOT, Constantin – *Perspective et polyphonie: une nouvelle conception de l'espace à la Renaissance italienne. Les Concerts d'Anges de la peinture des Trecento et Quattrocento comme modèle d'étude*; directeur: M<sup>me</sup> L. Hadermann-Misguich.

EECKMAN, Isabelle – *Histoire et mode du bijou dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle hollandais*; directeur: M<sup>me</sup> C. Périer-d'Ieteren.

LEGROS, Sophie – *Le réenchantement du monde. Essai sur le baroque à l'âge classique*; directeur: M<sup>me</sup> L. Hadermann-Misguich.

PIROTTE, Emmanuelle – *Le décor dans les manuscrits insulaires. Le problème de la fonction signifiante*; directeurs: MM. Th. Lenain et A. Dierkens.

RAYET, Elsa – *L'introduction du gothique dans la vallée de la Meuse à travers les églises paroissiales du XIII<sup>e</sup> siècle*; directeur: M. M. de Waha.

VACHAUDEZ, Christophe – *Le château du Rœulx*; directeur: M<sup>me</sup> M. Frédéricq-Lilar.

*Sous-section Art Contemporain*

BACART, Valérie – *Balthus. Le geste mis en scène*; directeur: M. J. Sojcher.

BOUVIER, Geneviève – *La politique d'acquisition des institutions culturelles. Le cas de la Communauté Française de Belgique*; directeur: M. M. Draguet.

COLLET, Jacques – *Hartung et la musique*; directeur: M. D. Abadie.

CORNEZ, Martine – *Le thème des eaux dans la peinture symboliste belge*; directeur: M<sup>me</sup> C. Dulière.

DEGAND, Nathalie – *Les rapports du gag et de l'espace chez Keaton*; directeur: M. M. Draguet.

ECTORS, Florence – *Les sgraffites de Privat Livemont et son œuvre décorative*; directeur: M<sup>me</sup> C. Dulière.

GEURTS, Christiane – *E.L.T. Mesens: L'alchimiste méconnu du surréalisme*; directeur: M. M. Draguet.

- HASAERTS, Sophie – *Gabriel Belgeonne. Monographie*; directeur: M. M. Draguet.
- MAJOT, Claude – *L'image de Bruges dans l'univers symboliste des peintres et des poètes*; directeur: M. M. Draguet.
- NIMAL, Valérie – *La représentation de la figure humaine dans l'œuvre de Gustave Van de Woestijne, thématique et technique*; directeur: M. P. Hadermann.
- PIRLOT, Pol – *Château de Mirwart. Histoire, architecture et décoration aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*; directeur: M<sup>me</sup> M. Frédéricq-Lilar.
- PREVOST, Virginie – *Antonio Saura ou la tradition brutalisée (1957-1967)*; directeur: M. Th. Lenain.
- ROLAND, Xavier – *Le postmodernisme à travers la relation entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur*; directeur: M. Th. Lenain.
- SISKAKIS, Konstantinos – *Muybridge et la chrono-photographie*; directeur: M. M. Draguet.
- TECHEUR, Andrée – *Les sources du futurisme 1909-1912*; directeur: M. M. Draguet.
- D'URSEL, Valérie – « *Les dernières paroles de Marc-Aurèle* »: *Baudelaire et Delacroix au salon de 1845, un moment clef de l'histoire de la critique d'art*; directeur: M. Th. Lenain.
- VANDERVONDELEN, Sylvie – *L'uni. Approches de la peinture monochrome (K. Malevitch, A. Rodtchenko, W. Strzeminski, Y. Klein, L. Fontana, P. Manzoni)*; directeur: M. Th. Lenain.
- VAN HOOFF, Marine – *La nature pour complice ou l'œuvre du sculpteur anglais David Nash*; directeur: M. Th. Lenain.
- VAN RUYMBEKE, Sylvie – *L'art de Marcel Broodthaers au pied de la lettre ( le mot dans et autour de l'œuvre plastique )*; directeur: M. J. Sojcher.

#### *Sous-section Civilisations non-européennes*

- BALAU, Catherine – *L'orientation des bâtiments mayas en fonction des données astronomiques: une étude critique*; directeur: M. M. Graulich.
- BARDOS-FELTORONYI, Andrée – *Les bains publics en Hongrie et en Turquie ottomane: une étude comparative*; directeur: M<sup>me</sup> A. Destrée.
- COLLETTE, Sophie – *L'abri sous roche de Shum Laka 2 ( Cameroun ) : étude archéologique*; directeur: M. P. de Maret.
- DE BROUWER, Fabrice – *Éthique et esthétique: la dispersion du patrimoine des pays du Sud et les enjeux d'une nouvelle identité culturelle*; directeur: M. P. de Maret.
- DE LANNOY, Jean – *Formes symboliques et art océanien. Apports de Schäfer, Cassirer et Panofsky à l'interprétation de l'art*; directeur: M. M. Graulich.
- DENEUMOSTIER, Brigitte – *Les métaphores aztèques de l'Impureté*; directeur: M. M. Graulich.
- DENEUMOSTIER, Nathalie – *Le culte mexicain de l'Octli ou Abondance et Malédiction liées à une Boisson sacrée*; directeur: M. M. Graulich.
- DONNERS, Nicolas – *Les représentations des divinités andines*; directeur: M. M. Graulich.
- FABER, Betty – *Les bijoux berbères. Étude des bijoux émaillés du Maghreb*; directeur: M<sup>me</sup> A. Destrée.

FLORENCE, Delphine – *Le Hiatus entre le Classique ancien et le Classique récent dans la civilisation maya des Basses-Terres méridionales: approche critique*; directeur: M. M. Graulich.

GENOTTE, Jean-François – *Étude de quatre codex du Mexique central: transformation du mode de représentation du précolombien à l'époque coloniale*; directeur: M. M. Graulich.

GILLES DE PELICHY, Sara – *Naissance de l'architecture maya au Préclassique récent (typologie, planification, ornementation)*; directeur: M. M. Graulich.

GILLET, Evelyne – *La statuaire Luluwa: étude ethno-morphologique*; directeur: Mme D. Hersak.

LAVACHERY, Thomas – *Henri Lavachery, l'Homme de Pâques. La carrière d'océaniste d'un initiateur dans l'étude des arts non-européens en Belgique*; directeur: M. M. Graulich.

LINGURSKI, Milka – *Modernité de la royauté sacrée. Pacte religieux et fonction politique. Apparition d'un être providentiel dans l'Histoire: le Pharaon et Louis XIV. Son avatar dans la littérature populaire: Arsène Lupin*; directeur: M. R. Tefnin.

MAQUESTIAU, Annick – *Les musées africains: crises et nouvelles approches*; directeur: M. P. de Maret.

MARRANT, Catherine – *La restauration de la céramique d'Afrique centrale: première approche*; directeur: M. P. de Maret.

MINNECI, Monica – *Mythes et iconographie du dieu à une jambe*; directeur: M. M. Graulich.

NUNEZ TOLIN, Serge – *La Nueva Coronica y Buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala. La question des traditions andine ou européenne dans l'image d'un manuscrit illustré du XVII<sup>e</sup> siècle au Pérou*; directeur: M. M. Graulich.

ROOBAERT, Nathalie – *Les cannes de chef Luba*; directeur: M<sup>me</sup> D. Hersak.

ROSINSKA, Zofia – *La triade divine de Palenque*; directeur: M. M. Graulich.

#### *Sous-section Musicologie*

DE BIEVRE, Ariane – *Le chant du roseau. Contribution à l'étude de la flûte Ney*; directeur: M. D. Bariaux.

DEGEN, Ian – *Méthodologie du chant. Interrelations des conceptions de la pratique traditionnelle et des conceptions théoriques*; directeur: M. D. Bariaux.

LONGREE, Frédérique – *Le pianiste Émile Bosquet (1878-1959): un artiste à l'écoute de son temps*; directeur: M. H. Vanhulst.

MARECHAL, Cécile – *D'un Faust, l'autre. Faust, personnage mythique et littéraire. Son expression musicale au XIX<sup>e</sup> siècle et dans l'œuvre d'Hector Berlioz*; directeur: M<sup>me</sup> M. Haine.

## II. RÉSUMÉS DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1993)

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

1. Jacques Marc COLLET, *Hartung et la musique*. 1 vol., 116 p., 65 ill. (sous-section Art contemporain; directeur: M. D. Abadie).

Devons-nous encore et toujours accepter le traditionnel clivage arts de l'espace / arts du temps? Certaines œuvres ne tendent-elles pas à estomper les frontières habituelles des différentes catégories artistiques? C'est de ceci qu'il s'agit tout au long de cette étude visant à faire redécouvrir l'œuvre d'un peintre – qui peignait généralement en écoutant la musique de J.S. Bach – à travers ses rapports au langage musical.

2. Sophie COLLETTE, *L'abri sous roche de Shum Laka 2 (Cameroun) : étude archéologique*. Vol. I: *Texte*, 131 p.; Vol. II: *Figures*, 42 p., 21 fig., 21 pl. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. P. de Maret).

Situé dans les Grassfields du Nord-Ouest Cameroun, berceau des langues bantoues, non loin de l'abri sous roche de Shum Laka, l'abri sous roche de Shum Laka 2 fut l'objet d'un sondage archéologique. L'étude de cet abri permettait d'envisager les relations entre un atelier de taille (SL 2) et un possible site d'habitat (SL). En tant qu'atelier de taille, le site se prêtait naturellement à l'étude technologique du matériel lithique. La reconstruction de la chaîne opératoire et la recherche des produits finis et moyens mis en œuvre par le tailleur furent rendues possibles par une série de paramètres descriptifs et quantitatifs définis expérimentalement. L'abri fut ensuite replacé dans la tradition technologique caractéristique des Grassfields, bien qu'il ne fût pas possible de rattacher ces traditions au Néolithique ou à la fin de l'Âge de la Pierre récent. En effet, quoique liée à des populations de chasseurs-collecteurs, la technologie de l'abri relève du macrolithisme (haches-houes et céramique) et non du microlithisme.

3. Brigitte DENEUMOSTIER, *Les Métaphores aztèques de l'Impureté*. 1 vol., 112 p., 46 fig. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. M. Graulich).

Après une brève introduction du thème de la transgression et de la contamination du sacré dans différentes cultures, celui-ci fait l'objet d'une analyse approfondie dans le cadre du Mexique ancien, tant du point de vue des mythes que des rituels ou de la vie quotidienne, et ce à l'aide des sources préhispaniques et de la période coloniale.

4. Nathalie DENEUMOSTIER, *Le culte mexicain de l'octli ou Abondance et Malédiction liées à une Boisson sacrée*. 1 vol., 115 p., 67 fig., 2 annexes (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. M. Graulich).

Ce travail a pour objet la reconstitution du parcours de la boisson sacrée à travers les âges mythique(s) et historique(s), la réflexion sur le rôle véritable de ses dieux et l'analyse du contexte des rites liés à sa consommation, afin de nuancer les commentaires et les préjugés dont fut victime l'ensemble de la population aztèque; cela après une relecture des sources écrites et pictographiques du XVI<sup>e</sup> siècle et une critique des auteurs modernes.

5. Florence ECTORS, *Les sgraffites de Privat Livemont et son œuvre décorative*. Vol. I: *Texte*, 90 p. et 5 annexes; vol. II: *Illustrations*, 113 p., 142 fig. (sous-section Art Contemporain; directeur: Mme C. Dulière).

Ce travail tente d'apporter un éclairage original sur une activité peu connue de P. Livemont (1861-1936): celle de décorateur. Cet artiste, très attaché à la commune de Schaerbeek, utilise principalement la technique du sgraffite, en vogue à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Celle-ci a de grandes possibilités expressives tout en étant de coût très réduit. Ses sgraffites sont analysés comparativement à ses autres créations et en fonction des courants sociaux et philosophiques de l'époque. L'artiste apparaît engagé socialement, politiquement et philosophiquement. Il tente d'éduquer l'individu en lui apportant une orientation esthétique d'essence symbolique, dès son plus jeune âge, dans les écoles et sur les façades. Il participe également à la diffusion d'idées libérales chères à la laïcité et proches de la franc-maçonnerie.

6. Jean-François GENOTTE, *Étude de quatre codex du Mexique central: transformation du mode de représentation du précolombien à l'époque coloniale*. Vol. I: *Texte*, 89 p.; vol. II: *Notes, support iconographique et bibliographie*, 130 p., 249 fig. et 2 cartes (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. M. Graulich).

Étude stylistique de quatre manuscrits figuratifs aztèques évoquant les migrations des peuples du Plateau central et peints au cours des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles; il s'agit des Codex *Boturini*, *Aubin* et *Azcatitlan*, ainsi que de l'*Historia Tolteca-Chichimeca*. Ce travail vise essentiellement deux buts. Le premier est de déterminer, d'après une analyse détaillée des quatre manuscrits, si ceux-ci appartiennent ou non au style préhispanique, s'ils subissent une influence du dessin occidental et à quel degré se situe celle-ci. Le second but est de déterminer si c'est le volume ou l'espace (paysage) qui apparaît d'abord dans les représentations des manuscrits du début de l'époque coloniale et de tenter d'expliquer ce phénomène. Chaque manuscrit est présenté individuellement dans un chapitre comprenant une introduction relative au document et son étude stylistique.

7. Christiane GEURTS-KRAUSS, *E.L.T. Mesens: L'alchimiste méconnu du surréalisme*. 1 vol., 97 p. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. M. Draguet).

Le but de ce travail n'est pas d'effectuer l'analyse des collages d'E.L.T. Mesens, mais bien de retrouver à travers ses archives privées, non encore explorées, l'unité de pensée et l'éthique d'un homme auquel on a trop souvent accolé l'épithète de dilettante. Cette étude s'attarde surtout sur son aventure londonienne; elle esquisse également l'influence qu'exerça Mesens sur l'avant-garde anglaise des années 50 et sur la «Peinture Nucléaire» italienne.

8. Sophie LEGROS, *Le réenchantement du monde – Essai sur le baroque à l'âge classique*. 1 vol., 146 p., 124 fig. (sous-section Moyen Âge – Temps Modernes; directeur: Mme L. Hadermann-Misguich).

J'ai tenté de montrer dans ce travail que l'art français du XVII<sup>e</sup> siècle ne se distingue pas fondamentalement de l'art italien de la même époque. L'art français du XVII<sup>e</sup> siècle est généralement appelé classique, tandis que l'art italien du même siècle est appelé baroque. Une analyse comparative de l'art français et italien du XVII<sup>e</sup> siècle m'a amené à constater de trop nombreux points communs pour dresser une frontière entre eux et les opposer l'un à l'autre. D'un côté comme de l'autre, l'essentiel réside dans une réac-

tion contre une expression trop rationaliste, cartésienne ou classique. C'est cette réaction que j'ai interprétée comme constitutive d'un «réenchantement du monde», suggérant par là qu'on ne peut réduire tous les aspects de la modernité à des manifestations d'un désenchantement du monde.

9. Milka LINGURSKI, *Modernité de la royauté sacrée. Pacte religieux et fonction politique. Apparition d'un être providentiel dans l'Histoire: le Pharaon et Louis XIV. Son avatar dans la littérature populaire: Arsène Lupin*. 1 vol.: *Texte*, 119 p. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. R. Tefnin).

Les résultats de cette analyse particulière, puisqu'elle consiste à comparer une forme «classique» de royauté sacrée avec Louis XIV et un personnage romanesque de la Belle Époque, sont concrets mais troublants. Ces résultats peuvent être ramenés à trois informations claires et distinctes: 1° la flexibilité du rôle emblématique de la royauté sacrée; 2° la royauté sacrée comme catalyseur du besoin de solutions imaginaires; 3° l'universalité du principe de royauté sacrée.

10. Natacha MASSAR, *Représentations de femmes en société sur les vases attiques à figure rouge de l'époque classique*. Vol. I: *Texte*, 121 p.; vol. II: *Figures*, 100 p., 100 fig.; vol. III: *Catalogue*, 129 p. (sous-section Antiquité; directeur: M. G. Raepsaet).

Ce travail envisage le rôle de la femme et sa position par rapport à d'autres personnes à travers quatre séries d'images: I. Le départ du guerrier, où l'on distingue deux aspects essentiels, la réaffirmation, par la *dexiôsis* et la libation, du lien entre les membres de la famille au moment du départ; le changement de statut, indiqué par l'armement et la libation, du jeune homme qui devient un hoplite. II. La famille, mythologique ou non, et l'image que les peintres en ont retenue. III. La libation, en contexte non guerrier, et les liens et la hiérarchie qu'elle crée. IV. Les scènes de dons: le rôle et le statut de la femme dans cette série très controversée et dans des séries proches.

11. Monica MINNECI, *Mythes et iconographie du dieu à une jambe*. Vol. I: *Texte*, 101 p. et 2 annexes; vol. II: *Figures*, 59 p., 60 figs. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. M. Graulich).

Ce mémoire a pour objet de nuancer l'image très négative que la plupart des chercheurs ont tracée de Tezcatlipoca. Les premiers chapitres présentent une analyse des mythes où intervient cette divinité. Les rapports que Tezcatlipoca entretient avec son pendant positif Quetzalcoatl y font l'objet d'une attention particulière. La seconde partie de ce travail est consacrée à l'étude des représentations de Tezcatlipoca dans les manuscrits pictographiques. En outre, je m'attache, tout au long de ce second volet, à souligner les problèmes spécifiques à l'interprétation des images.

12. Serge NUNEZ TOLIN, *La Nueva Coronica y Buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala. La question des traditions andine ou européenne dans l'image d'un manuscrit illustré du XVII<sup>e</sup> siècle au Pérou*. Vol. I: *Texte*, 81 p. et 1 annexe; vol. II: *Figures*, 106 p. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. M. Graulich).

Ce travail est principalement constitué par l'examen critique de la lecture sémiologique appliquée au corpus illustré de la chronique. La leçon tirée à partir de Zuidema (1969) et Wachtel (1971) par Isbell (1976), Adorno (1986) et Lopez Baralt (1988) s'avère

insuffisamment fondée. L'interprétation iconographique examinée ensuite apparaît plus probante. Celle-ci conduit à la présence manifeste dans le corpus illustré de modèles occidentaux. En conclusion, la mise en évidence de catégories indigènes de la pensée dans l'œuvre de Poma de Ayala et la sémiologie elle-même restent mal défendues dans l'état actuel de la recherche relative à la *Coronica*.

13. Virginie PREVOST, *Antonio Saura ou la tradition brutalisée (1957-1967)*. Vol. I: *Texte*, 111 p., 3 annexes; vol. II: *Catalogue des œuvres*, 61 p., 61 ill. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. Th. Lenain).

Ce mémoire présente, d'une part, un panorama de la situation artistique espagnole après la seconde guerre mondiale. Dans ce cadre, il étudie la trajectoire du groupe «El Paso», fondé par Antonio Saura en 1957, et montre l'impact que ce groupe aura sur l'art espagnol des années soixante. D'autre part, le travail propose une étude des œuvres de Saura de 1957-1967, en insistant sur certains thèmes tels que la Crucifixion, la foule ou le portrait imaginaire.

14. Andrée TECHEUR, *Les sources du futurisme, 1909 – 1912*. 1 vol., 183 p. + bibliographie (sous-section Art contemporain; directeur: M. M. Draguet).

Ce mémoire se propose de suivre l'évolution du langage pictural des peintres italiens Boccioni, Carrà, Russolo, Severini et Balla, signataires des premiers manifestes des peintres futuristes (1910) jusqu'au moment de leur exposition chez Bernheim-Jeune en février 1912 à Paris. Les études critiques situent leurs débuts au confluent de divers courants européens: divisionnisme lombard, néo-impersonnisme français, expressionnisme nordique et germanique, symbolisme des Sécessions d'Europe Centrale. Le cubisme sera dès 1911 un véritable catalyseur dans la formulation de leur propre vision.

15. Christophe VACHAUDEZ, *Le château du Rœulx*. Vol. I: *Texte*, 150 p. et 3 annexes; vol. II: *Iconographie*, 180 p., 187 ill. (sous-section Moyen Âge – Temps Modernes; directeur: Mme M. Frédéricq-Lilar).

Le travail se divise en trois parties. La première évoque successivement le contexte historique (en l'occurrence la situation politique de la Belgique au XVIII<sup>e</sup> siècle), les origines et l'histoire du château jusqu'à sa rénovation et la campagne de travaux qui donna à l'édifice son aspect actuel. La deuxième partie propose une description technique de l'extérieur du château ainsi qu'une évocation des problèmes d'aménagement intérieur. Enfin, la troisième partie aborde l'analyse architecturale et décorative de l'édifice, sujets précédés d'une vaste introduction ayant trait au contexte culturel, aux influences et aux principes qui présidèrent à la construction et à la décoration du château.

### III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ACADÉMIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1993)

#### a) PUBLICATIONS EN 1993 (ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Daniel ABADIE

- *Miró, au premier jour du monde*, dans *Beaux-Arts*, n° 112, mai 1993.
- *Survage, les années héroïques*, Paris, Editions Anthèse, 1993.
- *Les monuments fragmentaires de Jean-Pierre Raynaud*, préface au catalogue de l'exposition *Jean-Pierre Raynaud*, Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 1993.
- *César, la nuit passée*, préface au catalogue de l'exposition *César*, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 1993.
- *Moser, les pierres du chemin*, préface au catalogue de la rétrospective *Moser*, Zurich, Kunsthau, 1993.
- *Textes*, dans le catalogue de l'exposition *Alexandre Calder. Die grossen Skulpturen, der andere Calder*, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle, 1993.

Marie-Louise BASTIN

- *Musical Instruments, Songs and Dances of the Chokwe (Dundo Region, Lunda District, Angola)*, dans *African Music*, VII, 1992, fasc. 2, p. 23-44.
- *The Akishi Spirits of the Chokwe*, dans Frank HERREMAN et Constantijn PETRIDIS (éds), *Face of the Spirits. Masks from the Zaïre Basin*, Anvers, 1993, p. 78-95.

Claudine BAUTZE-PICRON

- *Manjusri au geste de l'enseignement*, Premier Colloque Étienne Lamotte (Bruxelles et Liège, 24-27 septembre 1989) (= *Publications de l'Institut Orientaliste de Louvain*, tome 42), Université catholique de Louvain, Institut Orientaliste, Louvain-la-Neuve, 1993, p. 149-160.
- *Le culte de la grande déesse au Bihar Méridional du VII<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, dans *Supplemento n.72 agli ANNALI – LII*, 1992, fasc. 3, Istituto Universitario Orientale, Naples, 1992.

Jean BLANKOFF

- *Novgorod. Documents sur écorce de bouleau. Bibliographie*. Petits guides bibliographiques sur l'histoire de l'URSS, n° 2, Bruxelles, 1992, 26 p.
- *Chernigiv, supernik Kieva?*, dans *Chernigivska starovina*, Zbirnik, Chernigiv, 1992, p. 6-14.
- *Le Dit de la campagne d'Igor*, dans *Patrimoine littéraire européen*, vol. 4a, Bruxelles, 1993, p. 584-604.
- *L'église Saint-Georges de Jur'ev-Pol'skoj et l'architecture de Vladimir-Suzdal'*, dans *Europa Orientalis*, XII, 1993, fasc. 1, p. 17-31.

Laurent BUSINE

- *Je vous fais une lettre*, dans *Rombouts & Droste – L'a b c*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1993.
- *Dans les Jardins de Giuseppe Penone*, dans *Giuseppe Penone, La Structure du Temps*, Ancey, DAO - La Petite école, 1993, p. 77-105.
- *Texte*, dans le catalogue d'exposition *Patrick Tosani*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993-1994; Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1994, p. 15-17 (trad. angl. p. 33-35).

Marie CORNAZ

- *La vie musicale à Bruxelles dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle d'après la Gazette de Bruxelles et la Gazette des Pays-Bas*, dans *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, XIX, 1992, p. 39-45.
- *Jean-Joseph Boucherie et Jean-Louis de Boubers: deux imprimeurs de musique à Bruxelles dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans *Revue belge de Musicologie*, XLVI, 1992, p. 179-188.
- (en collaboration avec H. VANHULST) *Le marchand de musique bruxellois Weissenbruch et la diffusion des œuvres de Beethoven (1804-1813)*, dans *Revue belge de Musicologie*, XLVI, 1992, p. 189-223.

Manuel COUVREUR

- *Jean-Baptiste Lully: musique et dramaturgie au service du prince*, Bruxelles, Vokar, 1992, 454 p.
- *Les enjeux théoriques de l'opéra-comique*, dans Philippe VENDRIX (éd.), *L'Opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 213-251.
- *La Folie à l'Opéra-Comique: des grelots de Momus aux larmes de Nina*, dans Philippe VENDRIX (éd.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 201-219.
- *Notices Anecdotes dramatiques, Chamfort, Dictionnaire dramatique, Diderot, Dissertation sur cette espèce de concert qu'on nomme « cantate », La Porte, Lérins, Louvencourt, Mémoires secrets, Neveu de Rameau, Quinault, Rouillé du Coudray*, dans Marcelle BENOIT (éd.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1992.

Nicole DACOS-CRIFÓ

- *Jean Goujon in Italia: tre disegni*, dans *Bollettino d'arte*, S.VI, 71, 1992, p. 91-102.
- *Michiel Coxcie dans l'atelier de Bernard Van Orley et Michiel Coxcie et les romanistes*, dans *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, XCVI, 2, 1992, p. 31-54 et 55-92.
- *Jean Goujon: trois dessins et le voyage d'Italie*, dans *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance*, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le service culturel les 26 et 27 octobre 1990 sous la direction de G. BRESCH-BAUTIER, Paris, 1993, p. 297-316.

René DALEMANS

- *Mexique précolombien*, Bruxelles, Artis-Historia, 1993.
- *Mexique*, numéro spécial de la revue du *Rotary*, 1993.

Pol DEFOSSE

- *Les ressources minérales. Fouilles archéologiques des bas-fourneaux*, dans *Les ressources de la forêt de Soignes à travers les âges*, Bruxelles, Castrum trium fontium, 1992, p. 51-54.
- *Recherches paléosidéurgiques dans l'Entre-Sambre-et-Meuse*, dans *L'archéologie en région wallonne* (= Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 1), Namur, 1993, p. 116-117.
- *Paléosidéurgie en Forêt de Soignes*, dans *Chroniques de Watermael-Boitsfort*, n° 2, décembre 1993, p. 2-4.

Pierre DE MARET

- *An Interview with Luc de Heusch*, dans *Current Anthropology*, XXXIV, 1993, p. 289-298.
- (en collaboration avec Hugues LEGROS) *Tippo Tip à Mulongo: Nouvelles données*

sur le début de la pénétration arabo-swahili au Shaba, dans *Mélanges offerts à Pierre Salmon* (= *Civilisations*, XLI, vol. 2, 1993), p. 377-401.

– (en collaboration avec R. ASOMBANG, E. CORNELISSEN, Ph. LAVACHERY et J. MOEYERSONS) *Preliminary Results of the 1991-1992 Field Season at Shum Laka, Northwestern Province, Cameroon*, dans *Nyame Akuma*, n° 39, 1993, p. 14-15.

– (en collaboration avec R. ASOMBANG) *Re-investigating Shum Laka: the December 1991 - March 1992 Campaign*, dans *Nsi – Bulletin de liaison des archéologues du monde bantu*, 10-11, 1993, p. 13-16.

– *Métallurgies africaines*. Rapport de la réunion d'experts tenue à l'Agence de Coopération Culturelle et Technique, Paris, janvier 1993, 7 p.

– *Rapport sur la « Situation des populations indigènes des forêts denses humides »* (codirection avec Serge BAHUCHET) pour la CEE (DG XI), juin 1993, 360 p. + cartes.

Alain DIERKENS

– Édition (avec Jean-Marie DUVOSQUEL) et Préface (avec Jean-Marie DUVOSQUEL) de *Henri-Joseph Redouté et l'expédition de Bonaparte en Égypte* (= *Saint-Hubert en Ardenne, Art – Histoire – Folklore*, IV, 1993), Bruxelles, Crédit Communal et Saint-Hubert, Centre P.-J.Redouté, 1993, 151 p., ill.

– Édition (avec Daniel MISONNE et Jean-Marie SANSTERRE) et Avant-propos (avec Jean-Marie SANSTERRE) de *Le monachisme à Byzance et en Occident, du VIII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle. Aspects internes et relations avec la société. Actes du colloque international (...), 14-16 mai 1992, Maredsous, 1993* (= *Revue Bénédictine*, CIX, 1993, fasc. 1-2), 288 p.

– Édition de (et Note de l'éditeur dans) *Les courants antimaçonniques hier et aujourd'hui* (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, IV, 1993), Bruxelles, Éditions de l'U.L.B., 1993, 175 p.

– *L'Institut d'Étude des Religions et de la Laïcité*, dans *Telex ULB*, n° 91, novembre 1993, p. 6.

– *L'Europe du IV<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle ou la transformation du monde romain*, dans *L'U.L.B. et l'Europe. Trente ans d'histoire commune*, Bruxelles, Archives de l'Université Libre de Bruxelles, 1993, p. 64-65.

– *Note sur un passage de la Vie de saint Bérégise (B.H.L. 1180)*, dans *Le Luxembourg en Lotharingie. Luxemburg im lotharingischen Raum. Mélanges Paul Margue. Festschrift Paul Margue*. Luxembourg, Éditions Saint-Paul, 1993, p. 101-111.

– *Notices Affligem, Argenteuil et Andenne*, dans *Lexikon für Theologie und Kirche*, nouv. éd., t. I (Fribourg-en-Brisgau, Herder, 1993), col. 191, 618 et 957-958.

Peter EECKHOUT

– *Éthique et perspective de la restauration architecturale en archéologie. Le cas de l'Acclahuasi de Pachacamac*, dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, LXIII, 1992, p. 131-141.

– *Projet Pachacamac*, dans *Per Musea*, Bruxelles, oct-nov-déc 1992, p. 1.

– *L'Amour de l'Autre*, dans *De Facto*, 1992, p. 28-31.

– *Le Créateur et le Devin. À propos de Pachacamac, dieu précolombien de la Côte Centrale du Pérou*, dans *Revista Española de Antropología Americana*, XXIII, 1993, p. 135-152.

– (avec Carole EECKHOUT-MEYER) *Itinéraire mexicain*, dans *De Facto*, 5, 1993, p. 68-73 (aussi en édit. néerlandaise).

Cécile EVERS

– *Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique (= *Mémoire de la Classe des Beaux-Arts*, collection in-8°, 3<sup>e</sup> série, tome I), 1993, 370 p., 77 ill.

Fabien GERARD

- *Douze Lieux en quête d'auteur. La Physiologie des sentiments: Entretien avec Bernardo Bertolucci* (sous le pseudonyme de Renato LEYS) et *Itinéraire d'un voyageur italien* (sous le pseudonyme de Georges-Louis BOURGEOIS), dans *Bertolucci & Bowles: « Un thé au Sahara »*, Paris, Denoël, 1990, p. 71-76, 53-60 et 62-66.
- *Bertolucci / Bowles: Un thé au Sahara*, ouvrage collectif co-édité par Livio NEGRI et Fabien GERARD, Paris, Denoël, 1990.
- *Dall'Appennino all'Himalaya*, dans Th. JEFFERSON KLINE, *Tutti i film di Bernardo Bertolucci. Psicanalisi e cinema*, Rome, Gremese editore, 1993, p. 5-16.
- *Fin sul Tetto del Mondo (Appunti su « Piccolo Buddha »)*, dans *Cinemazero*, n° 12, anno XIII, Pordenone, décembre 1993, p. 5.

Annick GODFRIND-BORN

- *Apport à l'étude du dessin sous-jacent et pratiques d'atelier du Maître de 1518*, dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture. IX. Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*, Université Catholique de Louvain, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Louvain-la-Neuve, 1993, p. 189-197, pl. 73-76.
- *La Vierge à l'Enfant au trône et deux anges: une œuvre de l'entourage d'Albert Bouts?*, dans *Art & Fact*, n° 11, 1992, p. 29-34.
- *Note sur la Vierge à l'Enfant au trône attribuée à Memling, une œuvre autographe de jeunesse*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XV, 1993, p. 111-122.
- Deux notices dans *Les retables anversois XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles. I. Catalogue* (sous la direction de H. NIEUWDRP), Cathédrale d'Anvers, 26 mai-3 octobre 1993, Anvers, 1993.

Olivier «Poterie» GOSSELAIN

- *Technologie céramique et ethno-archéométrie. Résultats préliminaires de la mission 1990 au Cameroun*, dans *Nsi - Bulletin de liaison des archéologues du monde bantu*, 1990, n° 8-9, p. 6-15.
- *Technology and Style: Potters and Pottery among Bafia of Cameroon*, dans *Man*, XXVII, 1992, n° 3, p. 559-586.
- *Bonfire of the Enquiries. Pottery Firing Temperatures in Archaeology: What for?*, dans *Journal of Archaeological Science*, XIX, 1992, n° 2, p. 243-259.
- (en collaboration avec Paul-Louis VAN BERG) *Style, individualité et taxonomie chez les potières Bafia du Cameroun*, dans *Bulletin du Centre genevois d'Anthropologie*, III, 1992, p. 99-114.
- *From Clay to Pottery, with Style. 1990-1992 Fieldwork in Cameroon*, dans *Nyame Akuma*, 1993, n° 39, p. 2-7.

Michel GRAULICH

- *Aspects religieux du règne de Montezuma II*, dans *Annuaire de l'École pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses*, 1991-2, n° 100, p. 31-37.
- *La piedra del sol*, dans J. ALCINA FRANCH, M. LEON-PORTILLA et E. MATOS MOC-TEZUMA (eds), *Azteca mexicana, las culturas del México antiguo*, Madrid, 1992, p. 291-295.
- *Las brujas de las peregrinaciones aztecas*, dans *Estudios de Cultura Náhuatl*, 1992, n° 22, p. 87-98.
- *The Aztec «Templo Mayor» Revisited and Quetzalcoatl-Ehecatl, the Bringer of Life*, dans N. SAUNDERS (éd.), *Ancient America. Contributions to New World Archaeology* (= Oxbow Monograph, 24), Oxford, 1992, p. 19-32 et 33-38.
- *Sacrificial Stones of the Aztecs*, dans J. de DURAND-FOREST et M. EISINGER (éds), *The Symbolism in the Plastic and Pictorial Representations of Ancient Mexico* (= Bonner Amerikanistische Studien [BAS], 21), Bonn, Holos, 1993, p. 185-201.

- *Les civilisations précortésiennes*, dans *Mexique, 3000 ans d'histoire, de civilisation et de culture*, Bruxelles, Labor, 1993, p. 31-79.
- *Les civilisations mésoaméricaines*, dans *1492, le choc de deux mondes. Ethnocentrisme, impérialisme juridique et culturel...*, Genève, La Différence, 1993, p. 101-108.

Jacqueline GUISET

- *Université Libre de Bruxelles – The Training of Conference-guides*, dans *European Museum Communication*, ICOM-CECA Regional Meeting Europe, Bruxelles, 1993, p. 144-145.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

- *Charles Delvoye (1917-1991). Complément à la bibliographie des travaux de Charles Delvoye (1981-1992)*; édition de la dernière *Chronique Archéologique* rédigée par celui-ci, dans *Byzantion*, LXII, 1992, p. 5-12 et 474-544.

Paul HADERMANN

- *Eind Oktober 1918: Paul van Ostaïjen wijkt uit naar Berlijn. Doorbraak van de avant-garde in Vlaanderen et 1 April 1925: Het eerste nummer van « De Driehoek » verschijnt. Een modernistisch driemanschap: Van Ostaïjen, Burssens, Du Perron*, dans M.A. SCHENKEVELD – VAN DER DUSSEN e.a. (éds.), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Groningue, Martinus Nijhoff, 1993, p. 602-609 et 621-629.
- *Paul van Ostaïjen en Fritz Stuckenberg*, dans *De Vlaamse Gids*, 77st jg., juli-aug. 1993/4, p. 44-46.
- *From the Message to the Medium. The Poetic Evolution of Paul van Ostaïjen*, dans *The Low Countries. Arts and Society in Flanders and the Netherlands*, 1993-1994, p. 254-261.

Thierry LENAIN

- *La peinture des singes: une approche critique à la lumière de la théorie de l'art*, dans *Cahiers d'Éthologie*, XII, 1992, n° 4, p. 529-542.
- *Pour une critique de la raison ludique. Essai sur la problématique nietzschéenne*, Vrin, Paris, 1993, 196 p.
- *Compréhension et normativité dans l'esthétique de Hegel*, dans *Bulletin du Centre d'études hégéliennes et dialectiques (Université de Neuchâtel)*, XIX<sup>e</sup> année, n° 65, juin-septembre 1993, p. 1-28.
- *La vision sculpturale de Roland Monteyne*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, XV, 1993, p. 97-109.
- *L'esthétique post-moderne*, dans *L'Artichaut*, U.L.B., 11<sup>e</sup> année, n° 1, octobre 1993, p. 10-13.
- *Les présences de l'image: de Brandi à Nietzsche*, dans *Créïs*, publication du Centre de Recherche «Esthétique, Imaginaire et Création» (V.U.B.), n° 1, *Esthétique et Imaginaire*, 1993, p. 21-32.
- *La peinture des singes: au croisement entre l'histoire des sciences zoologiques et l'histoire de l'art*, dans L. BODSON (éd.), *L'histoire de la connaissance du comportement animal. Actes du Colloque international tenu à l'Université de Liège (11-14 mars 1992)*, Université de Liège, 1993, p. 459-470.

Didier MARTENS

- *Le Maître westphalien de 1473. De Soest à Nelahozeves*, dans *Bulletin of the National Gallery of Prague*, I, 2, 1992, p. 20-35.

- *Nouvelles recherches sur le Maître de l'Adoration Khanenko, son évolution, son catalogue et sa personnalité*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LXII, 1993, p. 67-94.
- *La Madone au trône arqué et la peinture brugeoise de la fin du Moyen Âge*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, XXXV, 1993, p. 149-174.
- *Autour d'une œuvre inédite du Maître de la Légende de sainte Lucie. Quelques observations sur un type rare de l'iconographie de saint Sébastien à la fin du Moyen Âge*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen*, 1993, p. 47-77.
- *Bruxelles ou Cologne? Le cas des volets de Litoměřice*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XV, 1993, p. 65-95.

Victor-G. MARTINY

- *Le déplacement des monuments en Région de Bruxelles-Capitale*, dans *Cahiers Bruxellois*, t. XXXII, 1991 (1992), p. 85-106.
- *Jean Delhaye, 1908-1993 et Le monument funéraire de Valère Dumortier, premier président de la Société Centrale d'Architecture de Belgique*, dans *Bulletin mensuel de la Société Centrale d'Architecture de Belgique*, n° 2, février 1993, p. 2-3 et 11-14.
- *Sur la destruction d'un immeuble classé, 120, avenue de Tervuren à Bruxelles*, interview dans *Le Soir*, 25 mai 1993, p. 2.
- Préface du programme de *Journée du Patrimoine – Openmonumentendag 1993*, p.5.
- *Bruxelles de fer et de verre*, dans *Le Soir*, 1<sup>er</sup> juin 1993, p. 2 et 30-32.
- *La protection des monuments et des sites en Région de Bruxelles-Capitale. Ordonnance du 4 mars 1993*, dans *Bulletin mensuel de la Société Centrale d'Architecture de Belgique*, n°8, octobre 1993, 3 p.
- *Critères de classement des monuments*, interview dans *Environnemental*, n° 6-9, 1993, p. 100-101.
- *La sauvegarde du patrimoine architectural sur le plan européen*, dans *Bulletin mensuel de la Société Centrale d'Architecture de Belgique*, n° 9, novembre 1993, p. 5-6.
- *L'aménagement de la place Sainte-Croix à Ixelles, aujourd'hui place Eugène Flagey, ou un exercice de longue haleine*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, 1-6, 1993, p. 71-145.

Georges MAYER

- *L'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles*, dans *Quando le Academie scelgono le Arti*, II, Biennale del Sud, juin 1993, Naples, p. 215-220.
- *Histoire de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles*, dans *11 Académies d'Europe / Croisée de 100 œuvres contemporaines*, catalogue de l'exposition, Hôtel de Ville de Bruxelles – Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 8 octobre-10 novembre 1993.

Dominique NASTA

- Traduction française de Linda WILLIAMS, *Un chien Andalou - A Psychoanalytic Approach*, dans *Revue Belge du Cinéma*, n° 33-35 (spécial Luis Bunuel), octobre 1993.
- *Antonioni et l'enjeu de la métamorphose conceptuelle*, dans *Cher Antonioni...*, brochure éditée dans le cadre du Festival du Film de Genève, 20-23 octobre 1993.

Nathalie NYST

- *Petite histoire de l'illustration animalière à travers les ouvrages de zoologie, jusqu'à Redouté le Jeune*; (avec Anne RAMAEKERS) *Catalogue des œuvres de Henri-Joseph Redouté*, dans Alain DIERKENS et Jean-Marie DUVOSQUEL (éds), *Henri-Joseph Redouté et l'expédition de Bonaparte en Égypte (= Saint-Hubert en Ardenne, Art – Histoire – Folklore, IV)*, Bruxelles - Saint-Hubert, 1993, p. 30-39 et 114-139.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- *Réexamen de la Vierge à l'Enfant entourée de quatre anges, œuvre autographe de Th. Bouts*, dans *Art & Fact*, Université de Liège, Liège, n° 11, 1993, p. 22-28.
- *L'auteur du diptyque de la Descente de Croix de Grenade attribué à Memling serait-il espagnol?*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XV, Bruxelles, 1993, p. 39-64.
- *Apports des méthodes d'investigation scientifique à l'étude de deux peintures attribuées à Juan de Flandes*, dans *Preprints du Colloque de la 10<sup>e</sup> réunion triennale du Comité de Conservation de l'ICOM*, Washington, août 1993, vol. I, p. 89-97, et dans *Genava ns*, XLI, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1993, p. 107-118 (version revue et complétée).
- *Les volets peints des retables anversoïis, État de la question*, dans *Catalogue Antwerpse Retabels 15de en 16de eeuw* (sous la direction de H. Nieuwdorp): *Essai*, vol. I, p. 60-88, et 8 notices sur les volets peints des retables, dans *idem: Catalogue critique*, vol. II, Anvers, 1993.
- *Préface Périclès Pantazis*, dans *Catalogue Rétrospective Périclès Pantazis*, Bruxelles, 1993.
- *Le Comité de conservation à la Conférence générale de l'ICOM à Québec*, dans *La Vie des Musées*, 8, Bruxelles, 1993, p. 66-68.

Paul PHILIPPOT

- *Présentation d'Alois RIEGL, L'origine de l'art baroque à Rome*, traduit de l'allemand par Sibylle MULLER (coll. *L'Esprit et les formes*), Éditions Klincksieck, Paris, 1993, p. 7-34.

Herman SABBE

- *Vorausblick in neue Vergangenheit – Ligeti und die Tradition*, dans *Neue Zeitschrift für Musik*, 154, n° 1, 1993, p. 5-7.
- *Cage: Waar is de Tijd?* dans *De Vlaamse Gids*, 77, n° 1, Anvers, janvier-février 1993, p. 38-45.
- *Karel Goeyvaerts 1923-1993 – Ästhetische Radikalität und Ideologie*, dans *Positionen – Beiträge zur neuen Musik*, XV, Berlin, mai 1993, p. 33-36.
- *Fragment als esthetisch model in de muziek van Beethoven en de Romantici*, dans Jaak DE VOS (réd.), *Brokstukken of Bouwstenen? Het fragment als esthetisch model van een wereldbeeld*, Academia Press, Gand, 1993, p. 52-56.
- *Ligeti Györgi – Zeneszerzés-fenomenologiai tanulmányok*, Continuum, Budapest, 1993, 116 p.
- *Philosophie der neuesten Musik – Ein Versuch zur Extrapolation von Adornos « Philosophie der neuen Musik » (mit einem Nachtrag 1991)*, dans Hanns-Werner HEISTER, Karin HEISTER-GRECH et Gerhard SCHEIT (éd.), *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, III: *Musik/Gesellschaft von Bockel Verlag*, Hambourg, 1993, p. 55-68.
- *Project: Een alternatief Humanisme*, dans Ronald COMMERS (éd.), *De Mens is Dood – Leve de Mens. Vier filosofische essays*, VUB Press, Bruxelles, 1993, p. 17-28.
- *Ton de Leeuw en de Oost-West-Bemonstering*, dans *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XLIII, 2, Utrecht, 1993, p. 127-131.

Roland TEFNIN

- *Les yeux et les oreilles du Roi*, dans *L'atelier de l'orfèvre. Mélanges en hommage à Philippe Derchain*, Leuven, 1992, p. 147-156.
- *Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne*, dans *Chronique d'Égypte*, n° 131-132, 1991, p. 60-85.

– *L'image et son cadre. Réflexions sur l'évolution du champ figuratif dans l'image égyptienne préhistorique*, dans *Archéo-Nil*, 3, mai 1993, p. 7-22.

Paul-Louis VAN BERG

– *La céramique néolithique ancienne non rubanée dans le nord-ouest de l'Europe*, dans *Bulletin de la Société préhistorique luxembourgeoise*, n° 12, 1990, p. 107-124. Résumé dans *Bulletin de l'Association scientifique liégeoise pour la Recherche archéologique*, t. XX, 1990-1992, p. 139-151.

– (en collaboration avec Y. CABUY et Fr. LEUXE) *Un site perdu du Groupe de Blicquy à Uccle*, dans *Notae Praehistoricae* (Gand), XI, p. 111-119.

– (en collaboration avec N. CAUWE et I. JADIN) *Bibliographie. Le Rubané de Belgique, Addenda et compléments 1990-1991*, dans *Vie archéologique*, n° 35, p. 70-79.

– (en collaboration avec J.-P. VAN ROEYEN et L. KEELEY) *Le site mésolithique de Mel-sele (Flandre Orientale, Belgique) et les chasseurs « céramisés » en Europe*, dans *Actes du 17<sup>e</sup> colloque interrégional sur le Néolithique*, Vannes, 1990 (= *Revue archéologique de l'Ouest*, supplément n° 5), p. 93-99.

– *L'enceinte de l'Étoile (Somme, France) : géométrie et chronologie*, dans *Internationales Symposium für Vinca-Kultur : ihre Rolle und ihre Verbindungen (Baile Herculane, Roumanie)*, Banatica XI, p. 237-258. Repris dans *Bulletin de l'Association scientifique liégeoise pour la Recherche archéologique*, t. XX, 1990-1992, p. 153-180.

– (en collaboration avec O.P. GOSSELAIN) *Style, individualité et taxonomie chez les potières Bafia du Cameroun*, dans *Bulletin du Centre genevois d'Anthropologie*, III, 1992, p. 99-114.

– (en collaboration avec I. JADIN et G. et Chr. COPPUSE) *Céramique rubanée marginale et Céramique du Limbourg à Verlainne-Jointy*, dans *Bulletin des Chercheurs de la Wallonie*, XXXII, p. 133-139.

– *L'origine des nécropoles rubanées : l'hypothèse mésolithique*, dans *20<sup>e</sup> Colloque interrégional sur le Néolithique*, Evreux, 29-31 octobre 1993, *Résumés des communications*, p. 11-13.

– (en collaboration avec D. CAHEN) *Relations sud-nord au Néolithique ancien en Europe occidentale*, dans *Actes du 13<sup>e</sup> Colloque interrégional sur le Néolithique*, Metz 1986. Paris, Maison des Sciences de l'Homme (= *Documents d'Archéologie française*, n° 41), p. 41-59.

– (en collaboration avec N. CAUWE et M. LINGURSKI) *La Vénus du géomètre*, dans *Colloque international « Nature et Culture ». Relations entre la biologie et l'histoire au cours de l'Évolution ancienne de l'homme*, Liège, 13-16 décembre 1993, Université de Liège, *Résumé des communications*, 3 p.

Eric VAN ESSCHE-MERCHEZ

– *La syntaxe formelle des reliefs et de la grande inscription de l'an 8 de Ramsès III à Médinet Habou*, dans *Chronique d'Égypte*, n° 134, 1992, p. 211-239.

– (avec Michèle BROZE) *La contribution de Henri-Joseph Redouté à la description de l'Égypte : reliefs, peintures et inscriptions*, dans Alain DIERKENS et Jean-Marie DUVOSQUEL (eds), *Henri-Joseph Redouté et l'expédition de Bonaparte en Égypte* (= *Saint-Hubert en Ardenne, Art – Histoire – Folklore*, IV), 1993, p. 61-83.

Henri VANHULST

– (en collaboration avec I. BOSSUYT e.a.) *Johannes de Castro : Opera omnia*, Leuven, University Press, vol. I (*Chansons à deux voix*, 139 p, 1993) et vol. II (*Motets à deux voix*, 95 p., 1993).

– *De Antwerpse muziekdrukken van Petrus II Phalesius en zijn erfgenamen*, dans *Musica antiqua*, X, 1993, n° 2, p. 57-62.

- *Les Revues musicales et la critique en Wallonie et à Bruxelles au XIX<sup>e</sup> siècle*, dans *Periodica Musica*, IX, 1991, p. 14-22.
- (en collaboration avec Marie CORNAZ) *Le marchand de musique bruxellois Weissenbruch et la diffusion des œuvres de Beethoven (1804-1813)*, dans *Revue belge de Musicologie*, XLVI, 1992, p. 189-223.

Eugène WARMENBOL

- *Henri-Joseph Redouté, membre de l'Institut d'Égypte. La description de l'Égypte dans la Belgique napoléonienne* et (en collaboration avec Luc DELVAUX et alii) *Collection d'antiques*, dans Alain DIERKENS et Jean-Marie DUVOSQUEL (éds), *Henri-Joseph Redouté et l'expédition de Bonaparte en Égypte (= Saint-Hubert en Ardenne, Art – Histoire – Folklore, IV)*, Saint-Hubert – Bruxelles, 1993, p. 44-55, 104-111 et 141-149.
- *Les collections archéologiques du Musée du Monde Souterrain à Han-sur-Lesse*, Livret-Guide, Han-sur-Lesse, 1993, 52 p., 53 fig.
- *L'occupation pré- et protohistorique de la Calestienne occidentale* (en collaboration avec P. CATTELAÏN) et *L'occupation pré- et protohistorique de la Calestienne orientale*, dans *De la Meuse à l'Ardenne*, 16, 1993, p. 186-198 et 199-211.
- *L'âge du Bronze final en Haute Belgique. État de la question*, dans *Annales de la Société Archéologique de Namur*, 64, 1991-1992, p. 149-183.
- *Les nécropoles à tombelles de Gedinne et Louette-Saint-Pierre (Namur) et le groupe « mosan » des nécropoles à épées hallstattiennes*, dans *Archaeologia Mosellana*, 2, 1993 (= Actes du XI<sup>e</sup> Colloque de l'Association Française pour l'Étude des Âges du Fer en France non méditerranéenne, Sarreguemines (Moselle), 1-3 mai 1987), p. 83-114.
- *Les fouilles dans les grottes de Han-sur-Lesse: découvertes et nouvelles découvertes*, dans M.-H. CORBIAU et J. PLUMIER (éds), *Actes de la Première Journée d'Archéologie Namuroise (Namur, 27 février 1993)*, Namur, 1993, p. 51-55.
- *L'utilisation de l'or à l'âge du Bronze (en Belgique et sur ses abords) et Nouvelles découvertes d'objets en bronze (BF III) au Trou del Leuve à Sinsin (Nr.)*, dans *Lumula. Archeologia Protohistorica*, I, 1993, p. 27-28 et 77-78.

## 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.

Daniel ABADIE

- Commissaire des expositions: *Rétrospective Survage*, Musée d'art moderne de Troyes et Musée Matisse de Cateau-Cambrésis, 1993; *Der andere Calder*, Kunst- und Ausstellungshalle, Bonn, 1993; (avec Christian DEROUET et Philippe PIGUET) *Juxtapositions*, Paris, 1993.
- Saint-Étienne, Musée d'art moderne, 1993; conférence: *Morandi et Fernandez, l'insaisissable grain du monde*.

Claudine BAUTZE-PICRON

- Mission de recherche au Maharashtra (Inde), printemps 1993: étude des grottes bouddhiques excavées avant ou au début de notre ère.

Jean BLANKOFF

- Directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études, IV<sup>e</sup> section, Paris, novembre 1992; séminaire sur l'archéologie de Novgorod (Russie).
- Campagne de fouilles archéologiques à Novgorod (Russie), août 1993.
- Novgorod, Colloque international sur *Novgorod et ses rapports internationaux*, août 1993; communication: *Le drap d'Ypres à Novgorod*.
- Grenoble, V<sup>e</sup> Congrès international d'archéologie médiévale, octobre 1993; communication: *Variations de l'environnement de Novgorod*.
- Rodez, Colloque sur la ruralité, octobre 1993; communication: *Le statut du paysan à travers l'histoire de Russie*.

Laurent BUSINE

- Commissaire des expositions: *Hiroshi Sugimoto, Photographies Theaters – Seascapes*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 23 janvier – 7 mars 1993; *Droste & Rombouts*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 27 mars – 9 mai 1993; *S'Asseoir 100 Façons – Le Siège aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Collection du Vitra Design Museum, Hornu, Grand-Hornu Images, 19 juin – 12 septembre 1993; *La Terre et le Paradis – Masques mexicains*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 29 septembre – 19 décembre 1993.
- Membre du Comité de Consultants Culturels auprès de la Commission des Communautés Européennes, 1990-1993.
- Membre de la Commission Consultative pour l'Art Moderne des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, depuis 1989.

Marie CORNAZ

- Bruxelles, Colloque interdisciplinaire *Mozart à Bruxelles 1763*, 1<sup>er</sup>-2 mars 1991; communication: *La vie musicale à Bruxelles vers 1763*.
- Vienne, Colloque international *Europa im Zeitalter Mozarts*, 26-30 janvier 1992; communication: *La vie culturelle viennoise vue par la presse bruxelloise au temps de Mozart*.
- Liège, 4<sup>e</sup> congrès de l'Association des Cercles Francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique – 51<sup>e</sup> congrès de la Fédération des cercles d'Archéologie et d'Histoire, 20-23 août 1992; communication: *Jean-Joseph Boucherie: un marchand-libraire et imprimeur diffusant la musique à Bruxelles dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*.
- Bruxelles, Archives Générales du Royaume, Colloque international *Musicologie et recherches en archives*, 22-23 avril 1993; communication: *Les Archives de la Ville de Bruxelles et la musique de circonstance bruxelloise durant le gouvernement de Charles de Lorraine*.

Nicole DACOS-CRIFÓ

- Utrecht, Université, Colloque international sur *Les rapports entre les Pays-Bas et l'Italie au XVI<sup>e</sup> siècle du point de vue graphique*, février 1993; communication: *Les premières sanguines des anciens Pays-Bas*.

René DALEMANS

- Messery (Haute-Savoie), Direction de l'Académie d'Été (août 1993).
- Université de Cluj; conférence: *Pointillisme et Luminisme en Belgique*.
- Union des Architectes à Bucarest; conférence: *Bruxelles Capitale de l'Art Nouveau*.
- Maison de l'Amérique Latine à Bucarest; conférence: *Charlotte et Maximilien, l'aventure mexicaine*.
- Direction des expositions à la Galerie «Regard 76», Bruxelles.
- Membre de jurys de recrutement pour l'enseignement des arts plastiques et de prix artistiques.

Pol DEFOSSE

– Besançon, Colloque international *Archéologie et Archéométrie en paléométaballurgie. La sidérurgie ancienne dans l'Est de la France dans son contexte européen*, 11-13 novembre 1993; communication: *La sidérurgie ancienne en Belgique: archéologie et archéométrie*.

Pierre DE MARET

– Mombassa, World Archaeological Congress, Inter-Congress, *The Development of Urbanism in Africa from a Global Perspective*, 25-29 janvier 1993 (invité par la Swedish Agency for Research Cooperation with Developing Countries); communication: *Urban Origins in Central Africa: the Case of Kongo*, et co-présidence de la session *Socio-Cultural and Historical Perspectives on Urbanism*.

– University of Iowa, *Iron, Master of them All – the 5th Stanley Conference on African Art. Project for advanced study on art and life in Africa*, 4-7 mars 1993; communication: *Metallurgies, Metamorphoses and Metaphors*.

– University of Oxford, Center for Cross-Cultural Research on Women, *Atelier Transformations, Technology and Gender in African Metallurgy*, 28-30 mai 1993; communication (avec O. P. GOSSELAIN): *From Gestation to Coronation: the Symbolization of Transmutation in Bantu Africa*.

– Louvain-la-Neuve, Fondation Jean-Marie Delwart, séminaire international *Rites et ritualisation: l'état présent des concepts (anthropologie, éthologie humaine)*, 13-14 septembre 1993; invité en tant que «discussant».

– Bruxelles, CEDAF, Journées de réflexion *Belgique-Zaïre, quel avenir?*, 7-9 octobre 1993; communications: *La coopération culturelle d'hier à demain* et *Pistes pour une reprise et une réorientation de la coopération universitaire*.

Alain DIERKENS

– Liège, Université de Liège, Section d'Histoire (Prof. Jean-Louis KUPPER), 19 avril 1993; leçon de séminaire: *Le sarcophage de sancta Chrodoara à Amay*.

– Weingarten, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, colloque *Das fränkische Reich 750-1000. Herrschaft-Kirche-Mönchtum*, 2-5 septembre 1993; communication: *Frédéric, évêque de Gorze puis abbé de Saint-Hubert († 942). Pour une nouvelle lecture de la Vita sancti Bregisi abbatis (BHL 1180)*.

– Strasbourg, European Science Foundation, 24-25 septembre 1993; rapport sur le thème 4 (*Transformations of Beliefs and Culture*) du projet *The Transformation of the Roman World, 4th-9th cent.*

– Wassenaar, Netherlands Institute for Advanced Study (NIAS), colloque *Religion and Power in the Early Middle Ages*, 30 septembre-2 octobre 1993; communication: *The Bonifacian Councils of 743 and 744*.

– Paris, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, Séminaire d'Art et Archéologie du Moyen Âge Occidental (Prof. Patrick PERIN), 14 octobre 1993; leçon de séminaire: *Historiens des textes et archéologues: des rapports difficiles*.

– Rouen, Musée des Antiquités de Seine Maritime, colloque *L'iconographie, reflet des croyances et des mentalités*, 25-26 octobre 1993, dans le cadre du thème 4 *Transformation of Beliefs and Culture* du projet de l'European Science Foundation *The Transformation of the Roman World, 4th-9th cent.*; communication: *Remarques méthodologiques sur l'interprétation iconographique en archéologie*.

– Rouen, Musée des Antiquités de Seine-Maritime, XV<sup>e</sup> Journées Internationales d'Archéologie Mérovingienne: «La datation des structures et des objets du haut Moyen Âge: méthodes et résultats», 4-6 février 1994; *Conclusions*.

- Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, *Archaeologia Mediaevalis*, XVII/1994, 11-12 mars 1994; présidence de la session consacrée à l'archéologie dans la Région de Bruxelles-Capitale.
- U.L.B., Séminaire d'Histoire du Moyen Âge, 19-20 janvier 1993; organisation de la réunion préliminaire au thème 4 du projet de la European Science Foundation, *The Transformation of the Roman World, 4th-9th cent.*
- U.L.B., Institut d'Etude des Religions et de la Laïcité, 18-19 mai 1993; organisation du colloque *Les courants antimaçonniques hier et aujourd'hui.*
- U.L.B., Séminaire d'Histoire du Moyen Âge, 9-10 juin 1993; organisation de la première réunion du thème 4 du projet de la European Science Foundation, *The Transformation of the Roman World, 4th-9th cent.*
- Saint-Hubert, Centre P.-J.Redouté, 26 juin - 26 septembre 1993; coordination générale (avec Jean-Marie DUVOSQUEL, Nathalie NYST, Anne RAMAEKERS et Eugène WARMBOL) de l'exposition *Henri-Joseph Redouté et l'expédition de Bonaparte en Égypte.*
- Rouen, Musées départementaux de Seine Maritime, 26-27 octobre 1993; organisation (avec Patrick PERIN) de la réunion de l'European Science Foundation (*The Transformation of the Roman World, 4th-9th cent.*, thème 4: *Transformations of Beliefs and Culture*) consacrée à *L'iconographie, reflet des croyances et des mentalités.*
- Membre de la Commission Royale des Monuments, des Sites et des Fouilles de la Région Wallonne (vice-président de la Chambre Provinciale de Namur; membre de la section Fouilles de la Chambre Régionale) (décision du Gouvernement wallon 21.10.1993).

Peter EECKHOUT

- Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueologicos, 20 avril 1993; conférence (en collaboration avec Sergio PURIN): *Proyecto Pachacamac: primeros resultados, primeros datos.*
- Lima, Pontificia Universidad Catolica, 23 avril 1993; conférence (en collaboration avec Sergio PURIN): *Proyecto Pachacamac: primeros resultados, primeros datos.*
- Fouilles et prospections archéologiques dans la zone de Pachacamac (Côte Centrale du Pérou), du 19 février au 27 avril 1993.
- Membre fondateur et membre du Conseil d'Administration de la Société des Américanistes de Belgique – Vereniging van Amerikanisten van België, et membre du Comité de Lecture du Bulletin de la Société des Américanistes de Belgique depuis 1992.

Annick GODFRIND-BORN

- Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, *Colloque X pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture. Le dessin sous-jacent dans le processus de création*, 5-7 septembre 1993; communication: *Étude du dessin sous-jacent du triptyque de Marie-Madeleine attribué au Maître de 1518. Son style et son rôle dans la genèse de l'œuvre.*
- Recherche interdisciplinaire, sous la direction du Professeur J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, Université de Groningue; collaboration à l'examen en réflectographie dans l'infra-rouge de peintures flamandes du XVI<sup>e</sup> siècle conservées dans différents musées européens: Amiens, Musée des Beaux-Arts, Carlsruhe, Staatliche Kunstsammlungen, Stuttgart, Staatsgalerie; séjour de travail à l'Université de Groningue du 28 juin au 2 juillet 1993.
- Coordinateur du cycle de conférences-débats sur la conservation-restauration du patrimoine mobilier et des techniques d'exécution (1<sup>re</sup> partie), sous la direction de Catheline Périer-d'Ieteren, Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques.

Olivier «Poterie» GOSSELAIN

– Los Angeles, University of California, Society of Africanist Archaeologists Biennial Meeting, 26-29 mars 1992; communication: *Stylistic and Archaeometrical Approaches to Present Pottery Technology in Cameroon*.

– University of Oxford, Center for Cross-Cultural Research on Women, *Atelier Transformation, Technology and Gender in African Metallurgy*, 28-30 mai 1993; communication (avec Pierre de MARET): *From Gestation to Coronation: the Symbolization of Transmutation in Bantu Africa*.

– Antibes, CNRS, Sophia Antipolis, XIV<sup>e</sup> Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire, *Terre cuite et société*, 21-23 octobre 1993; communication: *Identité ethnique, identité technique: productions de poterie au sud de l'Adamawa (Cameroun)*.

Michel GRAULICH

– Frombork (Pologne), Symposium *Tiempo y astronomía en el encuentro de dos mundos*, avril 1992; communication: *Elementos astronómicos en las fiestas de las veintenas entre los aztecas*.

– Mérida (Mexique), invité spécial du Segundo Congreso Internacional de Mayistas, août 1992; communication: *El Popol Vuh en el Altiplano mexicano*.

– Genève, colloque international 1492, *Le choc de deux mondes*, septembre 1992; communication: *Quelques traits caractéristiques des civilisations mésoaméricaines*.

– Zacatecas (Mexique), invité par le CIHA Mexico Colloquium *Art, History and Identity in the Americas: Comparative Visions*, septembre 1993; communication: *La introducción de la perspectiva en la Nueva España*.

– Zacatecas, Université, septembre 1993; *cours d'art aztèque*.

– Bruxelles, colloque *Europalia Occidentalisation et métissages: le Mexique et les Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle*, novembre 1993; communication: *Montezuma et la fin de l'empire aztèque*.

– IV Mesa Redonda de la Sociedad Española de Estudios Mayas, *Religión y sociedad en el área maya*, décembre 1993; communications: *El significado de la fecha inicial del computo calendárico maya* et *Bonampak, la lógica de las pinturas*.

– Membre correspondant de l'Académie Mexicaine d'Histoire.

Jacqueline GUISET

– Bruxelles, ICOM-CECA Regional Meeting Europe, colloque *European Museum Communication*, 2-5 juin 1993; communication: *La formation des guides-conférenciers*.

Paul HADERMANN

– Bruxelles, ULB, Chaire de littérature comparée, cycle «Littérature et peinture», 23 et 30 avril 1993; exposé: *Cubisme et littérature*.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

– Bruxelles, V.U.B. (Centre de Recherche. Esthétique, Imaginaire et Création), Colloque *Du Texte à l'Imaginaire*, 23 avril 1993; communication: *Le monstre médiéval entre traditions littéraires et traditions figurées ou les mots piégés par l'image*.

– Mont Saint-Michel, colloque *Le Dragon dans la culture médiévale*, Centre d'études médiévales, Université de Picardie (Amiens) – Arbeitskreis «Deutsche Literatur des Mittelalters» (Greifswald), 31 octobre – 1<sup>er</sup> novembre 1993; communication: *Le Dragon comme métaphore des démons intérieurs*.

Thierry LENAIN

- Neuchâtel, Université de Neuchâtel, Centre d'Études hégéliennes et dialectiques, 4 juin 1993; conférence: *Compréhension et normativité dans l'Esthétique de Hegel*.
- Amsterdam, Vrije Universiteit, European Sociobiological Society, 16 th E.S.S. Meeting, 20 août 1993; communication: *Animal Aesthetics and Human Art*.
- Aix-en-Provence, Université de Provence, Troisième Colloque international de Poïétique *Le mode mineur de la création*, 3 septembre 1993; communication: *Propositions pour une poïétique de la contrefaçon*.

Victor-G. MARTINY

- Président de la Journée du Patrimoine 1993, Région de Bruxelles-Capitale, 1<sup>er</sup> avril 1993.
- Vice-Président de la Fondation *Curia urbis Bruxellensis*, 28 juin 1993.
- Président de séance de la réunion des experts de la Communauté européenne, *Patrimoine. Recherche. Nouvelles technologies*, Bruxelles, 19 novembre 1993.
- Président du Jury du concours inter-écoles *Urbanisme et économie en Région de Bruxelles-Capitale*, 15 octobre 1993.
- Président du concours Jean Delhaye, 20 novembre 1993.

Georges MAYER

- Membre du Comité organisateur de l'exposition des Écoles Supérieures d'Art d'Europe, Bruxelles, septembre 1993.
- Membre (délégué des professeurs de cours généraux) de la Commission chargée d'élaborer le «Projet de Statut Organique» de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles.
- Au titre de Président des Amis de l'Académie royale des Beaux-Arts, contribution à l'organisation de diverses expositions aux «cimaises» du cloître de l'Académie.
- Conseiller scientifique de l'Association «Les Amis du peintre Georges De Vlaminck», Bruxelles.
- Membre du Centre Ouserhat pour l'étude et la sauvegarde de la peinture égyptienne ancienne, U.L.B.
- Désigné comme expert pour l'inventaire des collections du patrimoine de l'Office Provincial des Artisanats et Industries d'Art du Brabant.

Dominique NASTA

- Organisation de conférences/débats/tables rondes, dans le cadre du cycle de conférences consacré aux *Possibilités d'apprentissage du Scénario en Milieu Académique*: 23-24 avril 1993, ULB: *Un regard neuf sur la nouvelle vague tchèque*, par Ian NEMEC et Esther KRUMBACHOVA, scénaristes-réalisateurs; 25 novembre 1993, Cinémathèque Royale de Belgique: conférences-débats de Jean-Claude CARRIÈRE.
- Genève, Festival du Film de Genève, participation au colloque sur *Antonioni*, 20-23 octobre 1993.
- Membre des sociétés scientifiques suivantes: British Film Institute, Cinémathèque Royale de Belgique, Domitor (Canada), Cercle Belge de Linguistique, Fonds Henri Storck.
- Membre du Comité de Rédaction de la Revue Belge du Cinéma.
- Membre de l'ASA, Association des Scénaristes de l'Audiovisuel.
- Membre du Conseil d'Administration du Fonds Hadelin Triron.
- Membre de l'Aile Francophone du Service National des Ciné-Clubs.

Nathalie NYST

- Saint-Hubert, Centre P.-J. Redouté, 26 juin – 26 septembre 1993; coordination générale (avec Alain DIERKENS, Jean-Marie DUVOSQUEL, Anne RAMAEKERS et Eugène WARMENBOL) de l'exposition *Henri-Joseph Redouté et l'expédition de Bonaparte en Égypte*.
- Bafut (Cameroun), 6 décembre 1993 – 28 février 1994; mission de recherche *Valorisation du patrimoine culturel de la chefferie de Bafut, Mezam Division, North-West Province, Cameroun*.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- Assesseur au sein de la commission scientifique du projet d'étude, de restauration et de présentation muséologique de la collection des biens mobiliers de la Capilla Real de Grenade, janvier, juin et novembre 1992.
- Présidence de la Commission de Conservation (Musées et Bibliothèques); présentation des conclusions au colloque *Éthique et missions de l'historien de l'art, de l'archéologue et du musicologue en Wallonie et à Bruxelles*, Liège, avril 1993.
- Éluée Présidente du Bureau directeur du Comité de Conservation de l'ICOM (Comité international des Musées) en août 1993 à Washington et coordinateur exécutif des groupes de travail: Peintures (Techniques picturales et matériaux – des icônes à l'art contemporain).
- Washington, colloque de la 10<sup>e</sup> réunion triennale du Comité de Conservation de l'ICOM, août 1993; communication: *Apports des méthodes d'investigation scientifique à l'étude de deux peintures attribuées à Juan de Flandes*.
- Louvain, Colloque X, septembre 1993; communication: *Genèse de l'œuvre et dessin sous-jacent dans les peintures du Maître de la Légende de sainte Catherine*.
- Participation au Bureau de l'ICOM-CC à Rome en mai 1993, à Washington en août 1993 et présidence du même Bureau à Londres en novembre 1993.

Paul PHILIPPOT

- Paris, Auditorium du Louvre, 7 octobre 1993; conférence: *Aloïs Riegl et la redécouverte du Baroque à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*.
- Participation à la réunion du Conseil scientifique du Centro internazionale di studi di architettura «Andrea Palladio», Vienne, 20-21 février 1993.

Roland TEFNIN

- Voyage d'étude dans le désert de Nubie (Amada, Dakka, Ouadi es-Seboua, Deve), janvier 1993.
- Voyage d'étude à Bahrein (Golfe Arabo-Persique), février 1993.
- Direction de l'équipe belge (U.L.B.), au sein de la Mission Française des Fouilles de Tanis (Delta du Nil, Égypte), du 19 septembre au 25 octobre 1993.

Paul-Louis VAN BERG

- Antibes, CNRS – CRA – ERA 36, XIV<sup>e</sup> Rencontres internationales d'Archéologie et d'Histoire, Colloque *Terre cuite et Société*, 23 octobre 1993; communication: *Le décor céramique, un objet grammaticalement structuré*.
- Évreux, 20<sup>e</sup> colloque interrégional sur le Néolithique, 29-31 octobre 1993; communication: *L'origine des nécropoles rubanées: l'hypothèse mésolithique*.
- Liège, ULg, Service de Préhistoire, 6 décembre 1993; organisation d'un séminaire (en collaboration avec Nicolas CAUWE): *La géométrie des arts préhistoriques en Eurasie: tendances et implications culturelles*.

– Liège, ULg, Colloque international *Nature et Culture. Relations entre la biologie et l'histoire au cours de l'évolution ancienne de l'homme*, 13-16 décembre 1993; communication (en collaboration avec Nicolas CAUWE): *La Vénus du géomètre*.

Eric VAN ESSCHE-MERCHEZ

– Mission épigraphique et de dessin sur le site d'Elkab (Haute-Égypte), Comité de fouilles belges en Égypte, 1993, sous la direction de Luc LIMME (Musées Royaux d'Art et d'Histoire), du 11 janvier au 3 février 1993.

– Mission archéologique sur le site de Tanis (Sân el-Hagar, Delta égyptien), Mission française des fouilles de Tanis, 1993, sous la direction de Philippe BRISSAUD (École pratique des Hautes Etudes, V<sup>e</sup> section), du 24 septembre au 22 octobre 1993.

Henri VANHULST

– Southampton, Royal Musical Association, 26-28 mars 1993; communication: *Doorn's Catalogus librorum musicorum (Utrecht, 1639) and the Distribution of Italian Polyphonic Music in the Low Countries*.

– Bruxelles, Archives Générales du Royaume, colloque international *Musicologie et recherches d'archives*, 22-23 avril 1993; communication: *Les archives de Christophe Plantin, imprimeur, éditeur et marchand de musique polyphonique et de ses successeurs*.

Eugène WARMENBOL

– Participation à la campagne de fouilles 1993 du Comité des fouilles belges en Égypte à Elkab (Eileithyiaspolis), du 8 au 30 janvier 1993.

– Participation à la campagne de fouilles 1993 de la Société Française des Fouilles de Tanis à Sân el-Hagar (Tanis) du 8 octobre au 4 novembre 1993 (direction de chantier).

– Saint-Hubert, Centre P.-J. Redouté, 26 juin – 26 septembre 1993; coordination générale (en collaboration avec A. DIERKENS, J.-M. DUVOSQUEL, N. NYST et A. RAMAEKERS) de l'exposition *Henri-Joseph Redouté et l'expédition de Bonaparte en Égypte*.

– Coordination générale (en collaboration avec J. BOURGEOIS, A. ACHEN-DELHAYE, L. VAN IMPE et K. VERLAECKT) de la «Cellule Archéologie des Âges des Métaux» du Groupe de Contact Études Celtiques et Comparatives (Journée de Contact à Bruxelles (M.R.A.H.) le 23 janvier 1993).

#### IV. PRIX MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la quatorzième fois, en mars 1994. Il a couronné Mr Jacques Marc COLLET pour son mémoire intitulé *Hartung et la musique* (voir le résumé, supra, p. 167).

## V. ACTIVITÉS DES CENTRES DE RECHERCHE

A. Le «Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques» a organisé, sous la direction de Mme C. Périer-D'Ieteren, un cycle de conférences-débats traitant de la conservation-restauration du patrimoine mobilier et des techniques d'exécution. Ce cycle a débuté en octobre 1993 et s'est poursuivi jusqu'en mars 1994, à l'Université Libre de Bruxelles. Les thèmes suivants ont été traités:

1. 14.10.93: Y. VANDEN BEMDEN, professeur aux Facultés Notre-Dame de la Paix à Namur, *Vitraux: problèmes de technique et de conservation*.
2. 15.11.93: L. EL WAKIL, professeur à l'Université de Genève, *L'architecture immobile des intérieurs: destruction, conservation, restauration?*
3. 13.12.93: N. VOLLE, chef du service de Restauration des Peintures des Musées de France, *La restauration et la technique picturale des huit peintures de Titien conservées au Musée du Louvre*.
4. 08.02.94: D. BOMFORD, restaurateur en chef à la National Gallery de Londres, *Examen et nettoyage de la Vierge à l'Enfant à l'écran d'osier attribuée au Maître de Flémalle*.
5. 22.02.94: P. KLEIN, professeur à l'Université de Hambourg, *La dendrochronologie et son application à la datation des peintures*.
6. 15.03.94: FI. GETRAU, conservateur du Musée instrumental de Paris, *L'instrument de musique comme objet de patrimoine: quels objectifs de restauration?*
7. 29.03.94: H. VAN DE WETERING, professeur à l'Université d'Amsterdam, *Le Rembrandt Research Project*.

B. Le groupe OUSERHAT (Centre pour l'Étude et la Sauvegarde de la Peinture égyptienne ancienne) a organisé un colloque international et une exposition sur le thème «La peinture thébaine: un monde de signes à préserver» (Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, avril-mai 1994).

## VI. EXPOSITION

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 de la section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie et de la licence spéciale en Art de bâtir de l'ULB, Laurence Meynaerts et Jean-Luc Delsaute, ont participé à la réalisation et au montage de l'exposition annuelle d'été du Centre Redouté durant l'année académique 1992-1993. Conjointement à l'organisation de cette exposition intitulée *Henri-Joseph Redouté et l'expédition de Bonaparte en Egypte*, les étudiants ont également contribué à la rédaction d'un livre-catalogue, qui constitue le tome IV de la Collection *Saint-Hubert en Ardenne, Art - Histoire - Folklore*. Il faut en outre souligner la collaboration fructueuse de Monique Ducreux, Conservateur en chef de la Bibliothèque centrale du Museum d'Histoire naturelle de Paris, d'André Lalwalrée, Conservateur honoraire du Jardin Botanique national de Belgique et de plusieurs membres du corps scientifique de la Section, Michèle Broze, Eric Van Essche-Merchez et Eugène Warmenbol, qui tous ont participé aux recherches préliminaires et à la rédaction du livre-catalogue.

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 a été décidé que le sujet de cette année porterait sur le frère cadet du Raphaël des Fleurs, Henri-Joseph Redouté ou Redouté Le Jeune.

L'œuvre de H.-J. Redouté était répartie en trois volets thématiques; le plus important présentait des planches tirées des volumes de la *Description de l'Égypte* consacrés à l'illustration des monuments et des objets de l'Égypte ancienne. La présence d'antiques véritables aux côtés des gravures permettait de juger des dons d'observateur et de la précision de copiste de Redouté Le Jeune. Les deux autres volets montraient un éventail des représentations de plantes et des dessins de reptiles, poissons et autres animaux du peintre, qui travailla pour de nombreux commanditaires, dont L'Héritier, Lamarck et Cels, et qui fut entre autres nommé peintre animalier pour la collection des Vélins du Muséum d'Histoire Naturelle de Paris.

Cette exposition, présentée du 26 juin au 26 septembre 1993 au Centre P.-J. Redouté à Saint-Hubert, a pu se concrétiser grâce à l'obligeance de différents prêteurs, dont plusieurs musées et divers collectionneurs privés.

Nathalie NYST

## VII. DIVERS

En avril 1993, M. Pierre de Maret a organisé le *Certificat International en Archéologie Africaine à l'U.L.B.*; ce Certificat correspond à une session de cours intensifs du programme ERASMUS de la Communauté Européenne. Voici le détail de ces cours:

J. ALEXANDER, Université de Cambridge, *The Archaeology of the Nile Valley: Uganda to the Mediterranean Sea.*

B. BARICH, Université «La Sapienza» de Rome, *Holocene Societies of the Sahara: Field-Work and Interpretation.*

R. BEDAUX, Department of Sub-Saharan Africa du Rijksmuseum voor Volkenkunde de Leyde, *Les sociétés complexes du Mali.*

P. BREUNIG, Université Johann-Wolfgang Goethe de Francfort, *Chad Basin Archaeology.*

J. CHAVAILLON, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, *L'évolution des premières industries et du milieu.*

R. CHENORKIAN, Université de Provence, *Saisonnalisation des dépôts coquilliers anthropiques.*

Y. COPPENS, Collège de France, *Les origines.*

P. DE MARET, Université Libre de Bruxelles, *La sédentarisation des sociétés complexes en Afrique Centrale.*

M. EGGERT, Eberhard-Karls-Universität de Tübingen, *Archaeological Research in the Equatorial Rain Forest.*

R. FATTOVICH, Istituto Universitario Orientale de Naples, *Préhistoire de la Vallée du Nil.*

B. GABRIEL, Technische Universität de Berlin, *The Sahara as Habitat for Prehistoric People.*

A. HOLL, Université de Paris X Nanterre, *Des images rupestres du Dhar Tichitt (Mauritanie)*.

E. HUYESCOM, Université de Genève, *Ethnoarchéologie appliquée: théorie, méthode, exemples*.

L. KRZYZANIAK, Muzeum Archeologiczne de Poznań, *Neolithic and Predynastic Development in the Nile Valley*.

D. PHILLIPSON, Cambridge University Museum of Archaeology and Anthropology, *The Iron Age South of the Equator*.

J. POLET, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, *Archéologie du Sud Nigéria*.

P. SINCLAIR, Université d'Uppsala, *Recherches sur l'origine de l'urbanisation en Afrique de l'Est*.

P. VERMEERSCH, Katholieke Universiteit de Louvain, *Paleolithic of Northeast Africa*.

## VIII. COMPTES-RENDUS

T. LENAIN, *Pour une critique de la raison ludique. Essai sur la problématique nietzschéenne*, Paris, J. Vrin, 1993, 196 p. (coll. «Pour demain»).

À côté des concepts fondamentaux que les philosophes ne se sont pas fait faute de développer au cours d'une histoire déjà longue de vingt-six siècles, il en est d'autres sur lesquels ils n'ont guère jeté leur dévolu: il faut attendre l'aube du XX<sup>e</sup> siècle pour que Bergson se charge d'analyser le rire, pour que Bachelard s'aventure sur les chemins difficiles d'une «psychanalyse du feu» ou que Spengler traite de la technicité. Or, cette apparente disparité cache un point commun que les philosophes, sans doute trop occupés à vouloir exploiter les profondeurs de l'ontologie, n'ont pas voulu prendre en charge: le vécu dans sa puissance expérientielle. À cet égard, Nietzsche peut légitimement apparaître comme une figure capitale. Et s'il s'est attaché avec tant de force à «philosopher à coups de marteau» c'est, sans conteste, pour magnifier la puissance vitale du jeu au détriment d'une métaphysique finalement dévitalisante. Une analyse de cette problématique était donc particulièrement utile. C'est précisément ce qu'a réalisé T. Lenain dans un ouvrage qui retrace la constitution du projet ludique tel qu'il a été cristallisé dans le système nietzschéen et dégage les différentes étapes de son devenir. Ajoutons d'emblée que, s'il appartient clairement au genre philosophique, cet ouvrage est susceptible d'intéresser l'historien de la culture contemporaine. En effet, ce projet nietzschéen, qui place le «jeu» au fondement et à l'horizon de toute expérience authentique, devait marquer de manière décisive l'imaginaire des Avant-gardes et s'avérer encore d'une intense actualité au sein des débats sur la «post-modernité».

Le cadre conceptuel tel que Nietzsche l'a posé pour avancer le projet ludique est, en réalité, indissociable de la doctrine de l'immanence opératoire. Mais au plan historique, cette doctrine a précédé ce dernier puisque «le projet ludique apparaît comme une interprétation décisive du principe d'immanence opératoire» (p. 36). C'est à Hegel que l'on doit d'avoir effectué la première mise au point de ce principe lorsqu'il a posé la vérité comme «opération propre du Soi». Dès ce moment, Hegel quitte la vision d'une réalité qui trouverait sa source dans une transcendance vers laquelle il faut nécessairement se tourner si l'on veut en élucider les mécanismes, et élabore une théorie du réel qui «en son essence procède d'un mouvement de constitution réciproque du sujet et de l'objet

en direction de leur synthèse » (l.c.). Hegel, toutefois, n'arrive pas à explorer les structures internes de l'opération en tant que telle et ne peut donc pas thématiser l'immanence opératoire comme jeu. C'est, comme le montre bien T. Lenain, le problème de l'expérience concrète qui se trouve exclu du champ du système hégélien : « née du système, elle [l'expérience] le déborde et fait apparaître les limites du champ d'intelligibilité qu'il déploie » (p. 40). Nietzsche ne saura se satisfaire de ce système, et les principaux thèmes qui animent le système hégélien se trouveront renversés dans la pensée nietzschéenne. À vrai dire, l'expérience est sans cesse mise en exergue par Nietzsche, pour qui il s'agira de « manifester les ressorts intimes et le modus operandi d'un projet visant les conditions fondamentales de l'expérience comme telle, c'est-à-dire d'une morale » (p. 43). Le projet ne manque pas d'audace puisque la morale se retrouve donc à la base du système tout entier. Il n'y a guère que Lévinas – mais d'une manière entièrement différente – à avoir été tenté à notre époque par une pensée affirmant la primauté de la morale sur l'ontologie.

La destruction de la métaphysique passe nécessairement par deux axes : la description de champs d'expérience encore inexplorés et la dissolution conceptuelle des inconditionnels. Cette approche expérientielle magnifie « la valeur des sensations avant la systématité des actes » (p. 55). C'est pourquoi, chez Nietzsche, l'art deviendra le modèle opératoire privilégié face à une science qui prône le classement des « petits faits » et postpose l'instauration de la valeur vers des lendemains qui chantent ; la science, en effet, conserve les principes métaphysiques qui dévitalisent le champ de l'expérience – mais il est vrai que l'artiste lui-même n'échappe pas tout à fait au champ de la métaphysique. Cette force dissolutoire opposée à la métaphysique va loin, puisqu'elle touche jusqu'aux formes pures dont Kant a pourtant montré la valeur absolue dans la « Critique de la raison pure ». Ainsi en est-il de la notion de quantité qualifiée, ramenée judicieusement par Nietzsche au concept de force, ou de la notion de spatialisation du temps – qui aurait pu être unifiée dans celle de rythme – dans l'opération régressive. Les formes pures de l'intuition et de l'entendement vont rejoindre les idéalités métaphysiques, elles ne sauraient désormais cautionner le connaître. Comme le signale T. Lenain, « il n'y a pas de marqueur externe qui permettrait de rapporter les contenus de l'expérience à une échelle ou à une grammaire opératoire définie » (p. 83). C'est donc sur un véritable principe de relativité éidétique que l'on débouche. Mais dans ces conditions, comment précisément appréhender l'essence de la raison ludique ? Celle-ci ne peut que se donner, si elle veut échapper à la métaphysique, comme horizon indépassable : elle doit pouvoir se fonder comme pratique englobante a priori. Le jeu, en effet, se satisfait de sa propre opérativité, et celle-ci constitue en retour la condition nécessaire et suffisante de sa validité. On le comprend aisément, « le thème de la clôture forme donc le véritable point d'appui d'une critique de la raison ludique » (p. 101). Ce point est soigneusement développé dans la seconde partie de l'ouvrage.

La reconnaissance de la clôture comme fondement de la raison ludique ne signifie pas le refus de la condition historique de l'expérience. Tout au contraire, « la révélation du principe d'immanence opératoire comme jeu réclame... pour corollaire primordial l'affirmation de l'ouverture absolue du futur » (p. 108). Mais le flux opératoire n'est pas seulement orienté vers un futur qui n'advierait jamais si l'expérience n'était là que pour se dépasser. Il s'agit donc de donner sa chair au passé : « le signe authentique vit pourtant, en ce qu'il porte trace d'une expérience actuelle passée et sert ainsi de support ou d'amorce à une nouvelle expérience » (p. 124). Second point important – et T. Lenain y insiste à diverses reprises –, la reconnaissance de cette clôture ne doit pas nous laisser entraîner, comme cela a été trop fait ces dernières années, sur les chemins nauséux de la répétition stérilisante. Nietzsche n'a, en effet, cessé de répéter qu'une expérience ne vaut que par sa puissance novatrice. Enfin, la clôture n'implique nullement une

philosophie de l'enfermement. Comme le montre bien l'auteur, une unité profonde sous-tend cet apparent paradoxe : « aucune antinomie n'oppose directement la clôture doctrinale de la raison ludique à la possibilité d'un futur ouvert ou d'un champ de liberté sans limite objective » (p. 118). Enfin, c'est précisément cette ouverture du champ de l'expérience à l'intérieur même de la clôture historique instaurée par la pensée du jeu radical que T. Lenain s'attache à montrer, au fil d'une analyse philosophique rigoureuse de l'art des Avant-gardes et de la « post-modernité ». Le principe de cette analyse consiste à reconstituer le devenir interne du projet de régression vers les conditions ultimes de la pratique artistique, qui gouverne en profondeur l'esthétique contemporaine.

Présentée de cette manière, la pensée nietzschéenne retrouve une cohérence nouvelle. L'ouvrage de T. Lenain vient réaffirmer, par sa démarche même, que l'ouverture au champ de l'immanence ne débouche aucunement sur une pensée sans lendemain mais génère, au contraire, des cheminements toujours féconds et c'est bien là la vocation philosophique et scientifique par excellence. Nul doute que cet ouvrage suscite, à son tour, des réflexions novatrices.

Marc GROENEN

Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1993, 388 p., 129 ill., index.

Issu d'une thèse de doctorat d'état soutenue à la Sorbonne en 1989, l'ouvrage constitue un vaste essai de synthèse sur l'histoire de la peinture occidentale depuis le XV<sup>e</sup> jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. L'auteur s'y est attaché à reconstruire la genèse et le développement d'une certaine forme d'image peinte – le « tableau » – qui, succédant au paradigme médiéval de l'« icône », s'est imposée durant les Temps Modernes et au-delà, avant que l'époque des Avant-gardes ne la relègue à son tour dans le domaine du passé.

Le livre de Victor Stoichita répond ainsi à l'enquête menée par Hans Belting sur la conception médiévale de l'image en tant qu'objet de culte (cf. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C.H. Beck, Munich, 1990). Alors que le Moyen Age avait considéré l'image peinte comme une manifestation du Divin objectivée dans un produit artisanal défini avant tout par sa fonction cultuelle, la culture visuelle des Temps Modernes s'est édifiée sur la base d'un paradigme nouveau : dissociée de tout cadre fonctionnel *a priori*, l'image picturale est désormais déterminée essentiellement comme *lieu double*, à la fois support et ouverture. La notion même de « tableau » – dont Victor Stoichita souligne d'emblée l'ambivalence dans les dictionnaires de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle –, renvoie au paradoxe d'un objet plan (panneau ou toile tendue) qui est en même temps le seuil d'un espace en profondeur. Cette dualité topique correspond à un modèle métaphysique en vertu duquel l'image peinte s'arroge pour ainsi dire le droit d'être elle-même son propre lieu : quel que soit l'endroit où elle sera exposée, quels que puissent être les déplacements qu'elle subira, elle conservera une puissance signifiante inhérente à sa nature de plan solide ouvrant sur un monde représenté.

L'histoire des mutations issues de ce paradoxe fondateur du « tableau-fenêtre » constitue depuis longtemps l'un des thèmes centraux auxquels se consacrent les historiens d'art – et, à ce titre, il s'agit à vrai dire d'une histoire bien connue. Mais Victor Stoichita nous invite à la reconsidérer de fond en comble. Le point d'appui théorique de cette remise en perspective est la notion de « métapeinture », qui désigne l'ensemble des effets de second degré par lesquels l'image peinte se dédouble et se réfléchit pour devenir image d'image(s). *L'instauration du tableau* montre précisément que la notion de tableau comme lieu d'une ouverture mimétique s'ancre elle-même dans la fonction métapeinturale. En d'autres termes, la problématique de la représentation plane donnant lieu

à une illusion d'espace en profondeur ne peut se comprendre, du point de vue de l'histoire de l'art, qu'à partir d'une sémiotique des seconds degrés.

On devine aisément combien cette thèse bouscule les conceptions reçues, non seulement en ce qui concerne l'art des Temps modernes, mais aussi quant à la représentation picturale en général. D'une part, en effet, il nous faut rejeter l'idée régnante selon laquelle le primat du second degré caractériserait en propre l'imaginaire moderne et contemporain, par opposition à une culture classique dominée par la visée primaire de la référence (comme si l'image classique était avant tout représentation du monde, le repli vers le domaine de la réflexivité généralisée marquant la culture de la modernité avancée). D'autre part, et plus fondamentalement encore, nous devons également renoncer à la préconception qui oppose représentation primaire et pratique de la secondarité comme deux termes contradictoires. À nos yeux de Post-modernes, la référentialité de premier degré d'une image vouée à dépeindre le monde dans sa réalité essentielle et la réflexivité par laquelle un message se dissocie de lui-même pour se dénoncer comme effet de représentation s'excluent mutuellement. Or, la culture des Temps Modernes donne l'exemple même d'un horizon où primarité et secondarité vont absolument de pair, où la fonction référentielle de l'image s'avère intimement solidaire de sa capacité à se montrer elle-même comme image : non seulement cette scission interne s'y produit sans ruiner l'adéquation du signe à l'objet, mais c'est elle qui en assure l'articulation métaphysique. L'imaginaire classique de la représentation s'instaure *depuis* la fonction métapicturale.

Pour mener à bien cette espèce de « renversement copernicien » de l'histoire de l'art classique, Victor Stoichita organise sa réflexion à partir d'une distinction entre trois grandes figures-types de la « métapeinture », renvoyant chacune à une diversité de formules dont il suit le développement sur les plans synchronique et diachronique. La première catégorie (« L'œil surpris », pp. 13 à 78) est, en gros, celle des stratégies d'appel au spectateur selon le principe du dédoublement de la limite esthétique. La seconde (« L'œil curieux », pp. 81 à 164) correspond à la fonction encyclopédique du regard pictural, à sa faculté d'inventorier son propre champ, assumée par le biais de ce que l'auteur nomme l'« engrenage intertextuel », c'est-à-dire le processus par lequel l'image déploie un ensemble de relations avec d'autres images (ainsi dans l'iconographie des « Cabinets d'amateurs »). La troisième figure-type (« L'œil méthodique », pp. 168 à 300) se réfère, elle, à l'insertion du tableau parmi les différentes modalités de la mise en représentation des seuils visuels – cartes, miroirs, portes et fenêtres ; cette troisième figure est aussi celle d'un passage à la limite du principe classique de représentation, avec l'affirmation par le tableau de sa propre objectivité de chose matérielle, l'ouverture de la représentation ne donnant plus que sur son propre support (comme dans le célèbre *Tableau retourné* de C.N. Gysbrechts).

Soutenu par une érudition considérable étendue aux domaines littéraire, philosophique et théologique, le propos de Victor Stoichita se développe aussi avec un souci constant d'éclairer les images elles-mêmes. L'originalité et la cohérence théorique de l'ensemble s'évaluent ainsi très concrètement, face aux tableaux, à l'aune de la puissance herméneutique qui fait apparaître leurs structures significantes fondamentales. Ceci est capital, car dès lors qu'il s'agit de montrer que la fonction métapicturale n'est pas seulement un trait occasionnel mais bel et bien le socle même de l'imaginaire pictural classique, et qu'elle s'exerce par conséquent de manière universelle – y compris là où elle n'apparaît pas sur un mode explicite – la valeur du propos dans son ensemble dépend en ultime instance de cette efficace interprétative. À cet égard, les passages que Victor Stoichita consacre à renouveler la compréhension d'œuvres aussi connues que la *Madone au Chancelier Rolin* de Jan van Eyck ou l'*Atelier* de Vermeer ne laissent aucun doute.

Thierry LENAIN

Ont collaboré à ce volume :

- Philippe DELLIS  
Licencié en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)
- Françoise DIERKENS-AUBRY  
Conservateur du Musée Horta  
rue Américaine, 25  
1050 Bruxelles
- Philippe JUNOD  
Professeur ordinaire à l'Université de Lausanne,  
Section d'Histoire de l'Art  
Faculté des Lettres  
BFSH 2  
CH - 1015 Lusanne
- Cathy LECLERCQ  
Professeur à l'I.N.R.A.C.I.  
Château Duden  
av. Victor Rousseau, 75  
1190 Bruxelles
- Didier MARTENS  
Chargé de cours à l'U.L.B.
- Monica MINNECI  
Aspirant du Fonds National Belge de la Recherche Scientifique  
U.L.B., Section d'Histoire de l'Art et Archéologie
- Catheline PÉRIER-D'IETEREN  
Chargée de cours à l'U.L.B.
- Emmanuelle PIROTTE  
Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)
- Denys RIOUT  
Professeur à l'Université de Paris 1 - Sorbonne  
U.F.R. d'Arts plastiques  
162, rue Saint-Charles  
F-75015 Paris



Adresse: UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES  
Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie  
50, Avenue Franklin Roosevelt (C.P. 175)  
B-1050 Bruxelles

**Étudiant 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<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> 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.