

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1995.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1995_000_17_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.

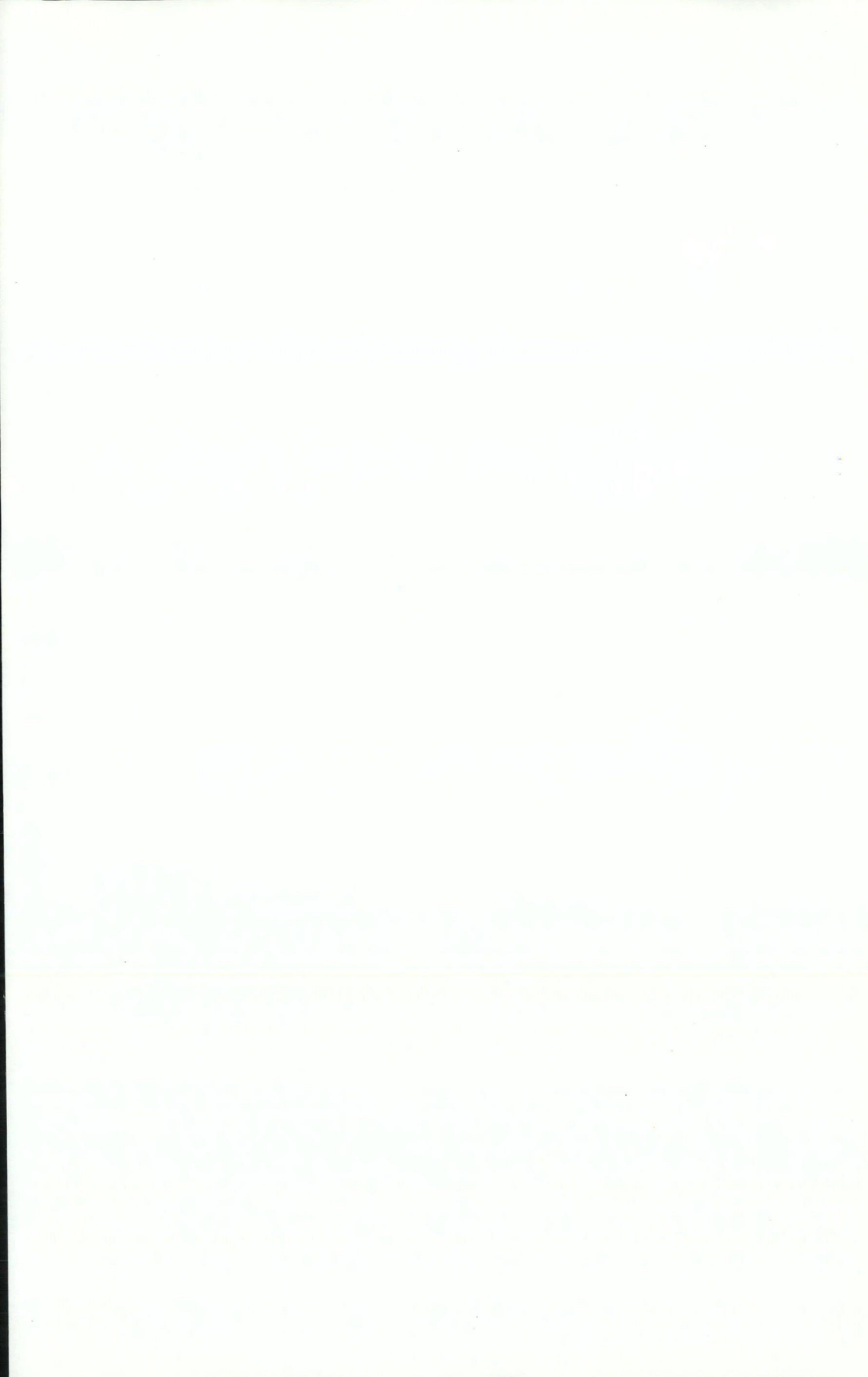
L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>



XVII
1995

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 2-9600015-4-0

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

ROLAND TEFNIN
Regard de face - Regard de profil
p. 7-25

NATACHA MASSAR
Images de la famille sur les vases attiques à figures rouges
à l'époque classique
p. 27-38

LYDIE HADERMANN-MISGUICH
Les enfers du «jeune» Klontzas et leur source gravée
p. 39-45

MARÍA DOLORES TEJEIRA
Juan de Bruselas : un artiste flamand de la fin du Moyen Âge en Castille
p. 47-56

ACHIM SIMON
Bemerkungen zur Landshuter Malerei der Spätgotik
p. 57-66

NATALIA GOZZANO
Per la definizione della cultura figurativa di Hans Clemer.
Un confronto con l'arte tedesca
p. 67-80

CHRISTINE VAN SCHOONBEEK
Alfred Jarry, un oublié de l'histoire de l'art
p. 81-96

NATASCHA LANGERMAN
Intérieur et intimisme dans l'œuvre de
Georges Le Brun (1873-1914). La période symboliste 1901-1914
p. 97-111

FRANÇOIS MAIRESSE
L'idée du musée dans la pensée de Jean Capart
p. 113-121

CRISTIAN-ROBERT VELESCU
La «maïastra» de Constantin Brancusi. Origine et signification
p. 123-131

ANNE-FRANÇOISE PENDERS
Le concept du voyage dans le Land Art
p. 133-150

Comptes rendus
p. 151-163

Chronique de la Section
p. 165-198

REGARD DE FACE - REGARD DE PROFIL

Remarques préliminaires sur les avatars d'un couple sémiotique

Roland TEFNIN

Pourquoi le regard m'obsède-t-il? Pourquoi depuis toujours suis-je tenté de dessiner ou de peindre des visages de face et des regards intenses, dardés, flèches sorties de l'image et qui se plantent violemment en moi? Pourquoi cette quête de dialogue avec cet être plan, irréel, inexistant et existant, absent et pourtant si présent? Pourquoi suis-je envoûté par cet appel venu de l'autre côté de l'écran, du miroir? Est-ce la mort qui me fascine, ce vieux parent, ce lointain cousin dans le tableau, cet homme, cette femme qui sont un peu moi, un moi ailleurs, un moi déplacé. Cette fascination est-elle celle du dialogue, par-delà les individus, avec l'espèce, avec l'humanité?

Thanatos certes, mais également Eros. Interface humide, brillante, cristalline entre le dedans et le dehors de l'être, l'œil voit et est vu, pénètre et est pénétré. Les Grecs, comme le rappelle Jean-Pierre Vernant, appelaient «*korê*», jeune fille, la pupille de l'œil. Œil et sexe féminin auraient-ils quelque profonde affinité?

Je puis regarder une histoire narrée en images, je suis le spectateur confortable et extérieur d'un récit adressé à tout qui voudra s'y laisser prendre. Au sein du texte figuré qui s'offre à moi, paradigmes et syntagmes, acteurs et articulations se déploient de façon diffuse, se croisent et se décroisent pour le plus grand plaisir de ce moi-spectateur, voyeur, qui se complaît, en toute sécurité, à accompagner – pensée déliée par le pur plaisir des formes, des couleurs et des rythmes – les actions les plus dangereuses, les plus aléatoires, les plus sublimes.

Soudain, ce confort se fissure, cette belle harmonie tranquille et rassurante s'efface: un trait jailli des profondeurs a violemment creusé la toile, je suis en ligne de mire, un regard dans l'image *me* regarde, son regard me vise ou me frôle. Je me sens interloqué (au sens premier: *interloqui*, «établir brusquement un dialogue»). Enfant, visitant des châteaux par de pluvieux dimanches, j'étais toujours quelque peu épouvanté lorsque le vieux guide de la maison, tout fier, faisait remarquer au groupe incrédule que tel ancêtre, digne et hautain «nous

suivait des yeux», regard de mort-vivant issu du plus profond du temps. Expérience concluante et terrifiante! Quelle vie anime cette image, d'où provient le pouvoir de ce regard à la fois fixe et mobile, quelle étrange transgression des lois de la mort?

Cette fascination m'a donné l'idée d'explorer un peu plus avant ce phénomène tantôt rare tantôt dominant que représente le «regard en face», et, plus largement, la frontalité dans l'image en deux dimensions.

Il est clair qu'en image, comme dans la vie, un regard n'est jamais «neutre». Mais il ne s'agira pas ici du regard qui contribue à l'expression psychologique d'un visage car ce type d'analyse est souvent par trop subjectif et vise l'individu représenté bien plus que son image. Je veux m'intéresser ici au regard en tant qu'élément structurant de la spatialité et de la narrativité de l'image et de ses variations à travers le temps et les cultures. Cet article présentera quelques premières réflexions, en préambule à une étude plus détaillée.

À contempler de ce point de vue les images produites par l'humanité depuis ses origines, et en schématisant violemment, il semble que quatre paliers puissent être définis. Les trois premiers, correspondant à l'image paléolithique, à l'image néolithico-chalcolithique et à l'image des civilisations historiques archaïques, se fondent sur une opposition souvent radicale entre frontalité et vue de profil, mais avec des nuances qui obligent à les distinguer. Le quatrième, de loin le plus complexe, apparaît dans le monde grec classique du V^e siècle: une conception nouvelle de l'image introduit les regards et les poses de trois-quarts et provoque par là même l'explosion du système archaïque au profit d'une représentation plus analogique et, partant, moins sémiotique, du réel.

Le regard apparaît totalement solidaire de la face dans les systèmes préhistorique et archaïque, au point même, à l'époque préhistorique en tout cas, de n'être souvent exprimé dans sa directionnalité que par la pose de la tête. Il me semble néanmoins indispensable d'inclure ces regards implicites dans le présent dossier. L'avènement de la profondeur obligera au contraire à dissocier l'orientation du regard et celle de la face, et celle de la face de celle du corps. Sémiotique du regard et sémiotique du geste ne pourront être totalement séparées. On notera, sans y insister dans cet article, que l'explosion spatiale de l'image «illusionniste» ne fera pourtant pas disparaître totalement le couple primitif face / profil, et ce, même dans l'art le plus exubérant de l'époque hellénistique. En fait, l'illusionnisme «absolu», tout comme la perspective «exacte», resteront dans l'histoire des images des phénomènes extrêmement limités, dans le temps comme dans l'espace. Dans toutes les cultures touchées par ces innovations, de l'empire romain jusqu'au Proche et à l'Extrême-Orient, c'est de dosages divers qu'il s'agira entre sémosis et mimésis, pour des raisons multiples souvent difficiles à déceler et à préciser.

Images premières: celles gravées ou peintes à l'époque dite paléolithique, sur des surfaces inégales, et sans encadrement graphiquement défini; c'est la roche infinie, où les images se déploient dans un espace qui, pour n'être pas en apparence délimité, n'en possède pas moins sa structure. Le rectangle, forme

abstraite inexistante dans la nature, ne constitue pas encore le schème de base de l'organisation mentale qui fondera l'esprit néolithique. Comme Annette Laming-Emperaire et André Leroi-Gourhan l'ont mis en lumière, la nature des images pré-néolithiques est fondamentalement symbolique, et cela bien au-delà, contrairement à ce que l'on a longtemps affirmé, d'une simple pratique d'envoûtement destinée à favoriser la chasse. En outre, l'image s'y construit d'abord, chaque fois que le support s'y prête, par utilisation du relief naturel du rocher. De même que nous « lisons » des formes dans les nuages ou les racines mortes, l'artiste paléolithique interprète à sa manière les suggestions formelles de la roche. Il y voit des chevaux, des bisons, des mammoths, il y trace aussi les signes de sa main, de ses doigts. Peut-on reconnaître dans cette prise de possession des espaces les plus inaccessibles, les plus obscurs du monde souterrain (particulièrement accentuée dans les phases les plus récentes du Paléolithique supérieur) une manifestation de cette angoisse existentielle que l'homme ne cessera de vivre et de tenter d'exorciser à travers des millénaires de religions, de philosophies, mais aussi d'images ? S'il ne fait plus guère de doute aujourd'hui que l'univers de ces représentations s'organise en systèmes de signes, parler de signes n'implique toutefois pas que ces figurations se présentent comme désincarnées. Au contraire, leur relation au réel est d'une complexité qui ne laisse pas de nous étonner : si la tendance interprétative actuelle de l'art paléolithique ne suit pas une fausse piste structurale – ce qui semble bien peu vraisemblable –, on ne peut que constater que ce « langage » des cavernes s'écrit au moyen d'une gamme de signes qui s'étend de l'abstraction totale (pictogrammes géométriques) jusqu'au naturalisme le plus remarquable. Cependant, il convient de remarquer simultanément que chaque catégorie de signes comporte une gamme plus ou moins étendue de possibilités formelles, correspondant à différents degrés d'analogie par rapport au réel. Pas question là, évidemment, de savoir-faire, mais de volonté expressive, recouvrant des concepts qui nous échappent presque totalement. Ainsi, l'animal est-il quasiment toujours représenté de manière analogique, en pleine corporalité, et de profil, dans une attitude dynamique. Dans de rares cas, la tête est présentée de face. La femme, quant à elle, dispose de la gamme la plus étendue de modes de représentation, depuis l'« hiéroglyphe » vulvaire (dès l'Aurignacien) jusqu'aux extraordinaires « Venus » de la grotte de La Magdeleine, étendues et alanguies dans une pose qui annonce vertigineusement Le Titien ou Modigliani (figg. 1 et 2). Presque toujours dépourvue de mains et de pieds, voire de tête, elle est d'abord un corps, le plus souvent opulent, image de la féminité féconde, seins lourds et pubis triangulaire refendu par le sexe. Si les représentations de profil ne manquent pas (les fesses sont alors fortement accusées), on peut admettre que la frontalité domine largement, tant dans la petite statuaire que dans l'image bi-dimensionnelle (fig. 3). Même les étonnantes figures semi-couchées de trois-quarts de la grotte de La Magdeleine, plus érotiques peut-être que fécondes, présentent tête, bassin et sexe de face. L'homme, quant à lui, apparaît rarement, et lorsqu'il se manifeste, c'est le plus souvent comme chasseur en mouvement dans le plan de l'image, donc de profil, un profil indiqué agressivement par ses armes et / ou son sexe érigé. En somme, malgré toutes les nuances qu'impose à l'analyse l'art

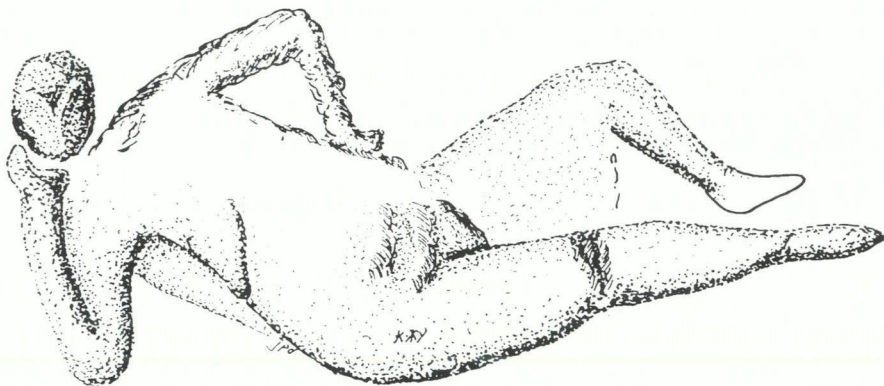


Fig. 1. «Venus» alanguie de la grotte de La Magdeleine, d'après J.-M. DUHARD, *Réalisme de l'image féminine paléolithique* (Paris, 1993), pl. XXX.

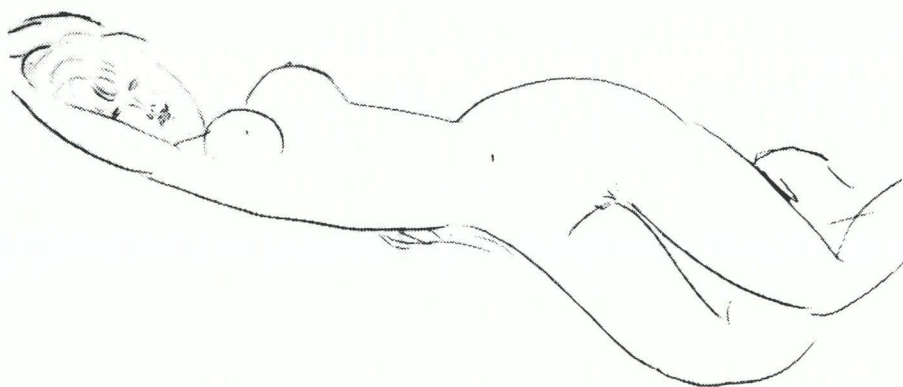


Fig. 2. Modigliani, «Nu couché» (crayon, 1917), d'après F. CACHIN, *Tout l'œuvre peint de Modigliani* (Paris, 1972), fig. p. 85.

exceptionnellement riche des premiers créateurs d'images, un couple sémiotique se dessine clairement, qui oppose l'homme filiforme armé et actif, violent et prédateur, à la femme lourde, ou du moins pleinement corporelle, en attente de mise au monde ou de fécondation.

Deuxième étape : les temps néolithiques-chalcolithiques. Il est bien évident que l'homme néolithique n'a pas succédé d'un trait à l'homme paléolithique et que je me permets ici un raccourci assez audacieux. Il n'empêche que, fondamentalement, l'imaginaire néolithique-chalcolithique (la distinction entre néolithique et chalcolithique, au point de vue qui m'intéresse, ne paraît pas vraiment pertinente) apporte à la représentation figurative une dimension neuve. La structure quadrangulaire du champ et celle de la maison (fondée très vite sur le module de la brique) implantent le rectangle comme forme symbolique de base. L'image se cherche un cadre, un haut, un bas, une latéralité : le champ figuratif se conforme au champ cultivé. À la fin de cette époque, l'écriture, icône du langage, adoptera le parallélisme fonctionnel des sillons. Le site le plus représentatif, en Orient, de la transition entre la vision paléolithique et celle du monde nouveau en train de se construire est sans conteste celui de la bourgade sud-anatolienne de Çatal Hüyük (7^e millénaire), avec ses maisons et sanctuaires couverts de peintures murales, de reliefs en stuc, d'incrustations de vestiges animaux (crânes de rapaces, crânes ou cornes de taureaux, etc.), ainsi que ses statuettes de déesses-mères, dont la célèbre parturiente assise en majesté sur un trône flanqué de lions. Les structures bâties sont quadrangulaires mais les images ne s'accordent qu'imparfaitement à ce nouveau schéma exprimé par le rectangle du mur. Chasses au cerf ou au taureau relèvent encore de l'amorphisme spatial des temps anciens : de petits hommes de profil, armes et pagnes brandis, attaquent des animaux sauvages manifestement surdimensionnés (fig. 4). Aucune ligne de sol, aucun indicateur d'espace ne structure les images. Pourtant, associés dans les mêmes lieux, cellules-maisons, cellules-sanctuaires – la distinction est difficile à établir –, des reliefs de plâtre montrent des femmes frontales, opulentes, sans mains ni pieds, soit une expression de la fécondité féminine qui prolonge à l'évidence celle créée par les artistes paléolithiques, malgré la profonde révolution mentale intervenue depuis la fin de la dernière glaciation (figg. 5 et 6). Étrangeté pour nous inexplicable, il arrive que leurs longues chevelures se déploient à l'horizontale, comme emportées par un mouvement violent de danse, un mouvement contredit pourtant par la frontalité statique des corps. On ne peut s'empêcher de rapprocher de ces images un thème iconographique figuré sur des coupes en céramique appartenant à la culture de Samarra en Mésopotamie (6^e millénaire), et qui présente quatre femmes nues aux hanches larges, frontales et formant une croix à partir du centre, mais dont les chevelures ondu lent à l'horizontale, contredisant là aussi le statisme de la frontalité par le dynamisme d'une sorte de ronde (fig. 7). J'inclinerais à reconnaître dans ces différents motifs – frontalité, opulence charnelle, chevelure en mouvement – une configuration de signes féminins, chargés de puissantes valeurs érogènes. Ainsi, à nouveau, si l'opposition femme de face vs homme de profil accepte des nuances, elle n'en reste pas moins fondamentale et pleinement signifiante : aux sèmes

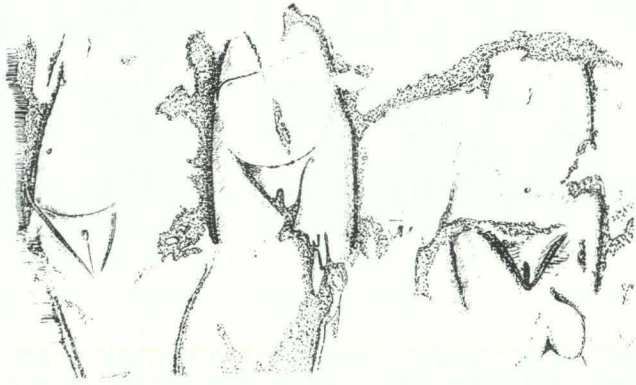


Fig. 3. «Venus» acéphales d'Angles-sur-l'Anglin, d'après DUHARD, *Ibidem*, pl. XXVII.

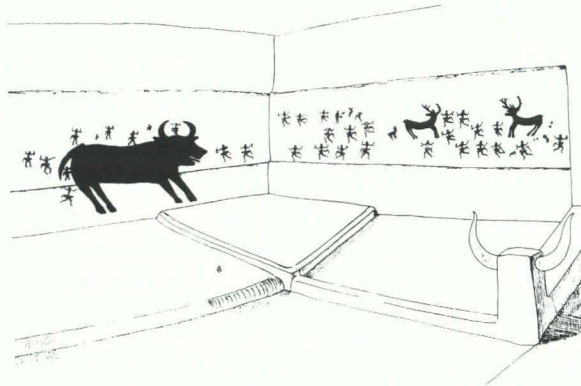


Fig. 4. Chasse au taureau et au cerf, peinture murale de Çatal Hüyük, d'après J. MELLAART, *Çatal Hüyük* (Paris, 1967), fig. 48.

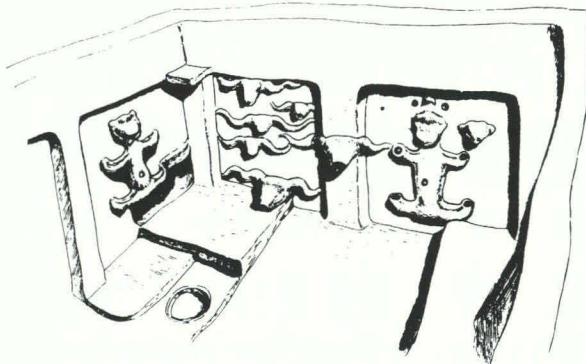


Fig. 5. Grande déesse, relief en stuc de Çatal Hüyük, d'après *Ibid.*, fig. 28.

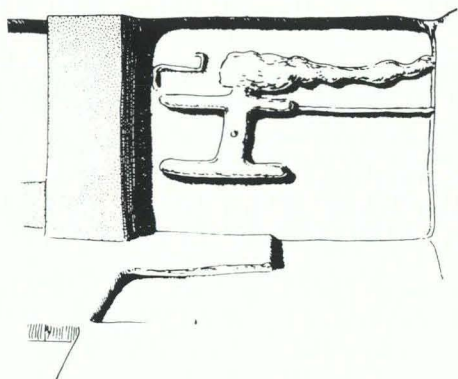


Fig. 6.
Grande déesse, relief en stuc de Çatal Hüyük,
d'après *Ibid.*, fig. 29.

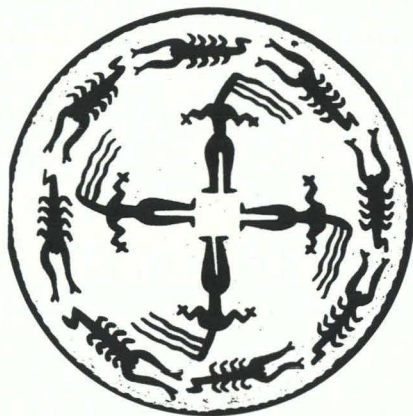


Fig. 7.
Coupe du style de Samarra,
d'après A. PARROT, *Sumer* (Paris, 1960),
fig. 60D.

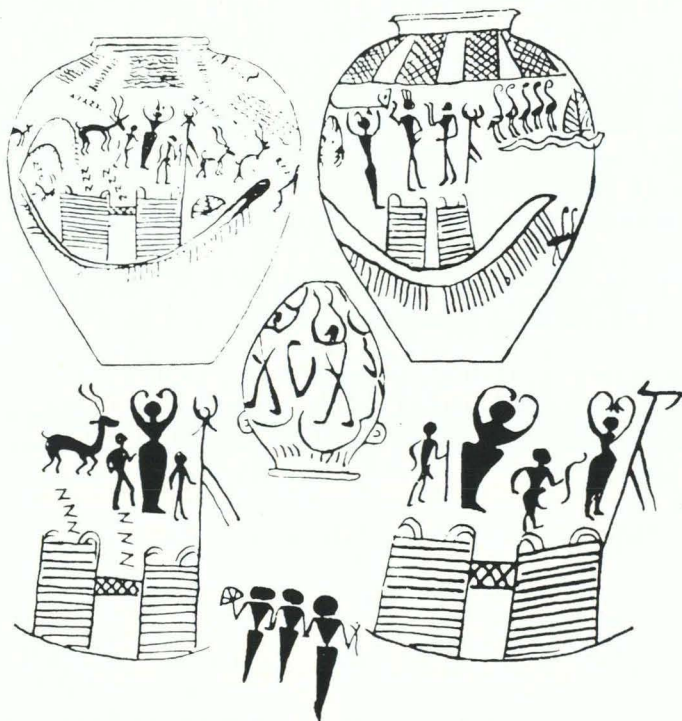


Fig. 8. Vases gerzéens, d'après J. VANDIER, *Manuel d'archéologie égyptienne*,
I, 1 (Paris, 1952), fig. 238.

«masculinité», «action», exprimés par l'image de profil s'opposent bien clairement les sèmes «féminité», «passivité» (ou plutôt «attente»?) exprimés par la frontalité.

Avec l'aboutissement, vers 3000 avant notre ère, de la construction étatique, en Sumer sous forme de cités-états, en Égypte sous la forme d'une royauté divine, la structure de l'image connaît une transformation profonde, mais qui n'est nullement une mutation radicale. La compréhension de cet avatar passe plutôt par la dissociation entre la notion de structure et celle des objets qui habitent cette structure et la rendent signifiante. Nous verrons que, dans l'image historique archaïque, une structure oppositionnelle de type binaire apparaît en effet toujours agissante, mais que la balance n'y est plus égale, à l'avantage du profil, et que les objets, dans chaque plateau, se sont diversifiés. C'est l'Égypte, bien évidemment, qui offre, de cette structure au contenu partiellement renouvelé, l'expression la plus construite, la plus pensée, donc la plus intelligible. L'iconographie des vases préhistoriques gerzéens répondait clairement à la dialectique homme-femme qui vient d'être évoquée : femme de face en état de présentation d'elle-même (parfois interprété comme une danse [?]), homme de profil marchant, chassant, en tout cas agissant (fig. 8). Lorsque se construisirent les dynasties pharaoniques et, avec elles, l'organisation définitive de l'espace de représentation, des règles plus complexes se mirent en oeuvre, fondant un système qui n'allait connaître aucune véritable remise en question jusqu'à sa dissolution lors de la christianisation de l'empire romain. Premier principe à retenir : l'image égyptienne est foncièrement narrative ou, plus exactement, syntaxique. Comme d'ailleurs l'image sumérienne, accadienne ou babylonienne, l'image égyptienne se fonde sur une syntaxe simple, celle du dialogue impliquant divers sujets et divers objets : le roi est face au dieu, le roi est embrassé, purifié, accueilli par une ou plusieurs divinités (fig. 9), le défunt tend la main vers les offrandes qui vont réanimer son *ka*, le défunt se nourrit par la vue du spectacle de la vie, le pharaon massacre les ennemis potentiels de l'Égypte, le défunt chasse ou prend au filet les mauvais esprits, etc. Le roi sumérien écrase ses ennemis ou célèbre un banquet face à ses fils ou à ses officiers. Hammourabi reçoit l'investiture du dieu Shamash (fig. 10), Zimri-Lim de Mari la reçoit des mains d'Ishtar, le monarque assyrien ou perse assiste au défilé des tributaires ou des vaincus etc. Toujours le dialogue, un système duel qui met en présence des niveaux d'être hiérarchiquement inégaux. Ce dialogue ne peut se réaliser figurativement qu'à travers des figures de profil, qui se regardent dans le plan de l'image ; c'est la structure de base de l'image «archaïque», j'entends par là, dans le domaine méditerranéen et proche-oriental, l'image d'époque historique mais antérieure à la révolution grecque du V^e siècle. Au sein d'un système aussi codifié, toute déviance doit naturellement être porteuse de sens. Ces images archaïques sont toutes fondées sur un mode «aspectif», au sens où l'égyptologie, depuis Schäfer, Brunner-Traut et Baines, a consacré ce terme, c'est-à-dire un mode non perspectif de représentation, privilégiant l'essence des choses et des êtres par rapport à leur apparence (on sait que Platon, en pleine révolution du statut des images, n'a pas hésité à défendre des positions «archaïsantes»).



Fig. 9.
Horemheb accueilli par les dieux (Vallée des Rois),
d'après A. MEKHITARIAN e. a.,
Passage vers l'Éternité (Paris-Knokke, 1989), pl. 43.



Fig. 10.
Cintre de la stèle du
Code d'Hammourabi,
d'après E. STROMMINGER,
*Cinq millénaires
d'art mésopotamien*
(Paris, 1964), pl. 159.

Ce n'est pas ici le lieu de débattre des raisons pour lesquelles le monde archaïque n'a pas développé l'image en perspective, dont la caractéristique essentielle est la génération de vues de trois-quarts, mais bien de comprendre la valeur signifiante des images frontales, au sein d'un système où l'image de profil détient un quasi monopole. Première évidence: le couple sémiotique homme de profil (dynamique) *vs* femme frontale (statique), ce couple qui, nous l'avons vu, remonte aux origines de la représentation figurative, n'a nullement disparu, même s'il a profondément évolué. Rappelons que l'image égyptienne n'est pas, structurellement, destinée à un spectateur extérieur à elle-même. Elle fonctionne en quelque sorte, comme toute image magique, en circuit fermé, pour l'accomplissement du défunt dans l'au-delà ou pour la réalisation, par le roi, de la maîtrise du Cosmos. De ce fait, la dialectique entre un espace intérieur à l'image et un espace extérieur n'existe en principe pas. Et pourtant, il est possible de recenser plusieurs catégories d'exceptions fort significatives.

La première et la plus évidente de ces exceptions nous ramène à la femme, la femme qui, en Égypte, a pour modèle et pour archétype l'entité Hathor-Isis, l'amante et la mère, bien souvent et subtilement confondues. Dernier monument préhistorique et premier bas-relief pharaonique -typologiquement du moins-, la Palette de Narmer (fig. 11) se structure au verso en trois zones, céleste (Hathor de face), royale (victoire de Narmer sur l'ennemi), et infernale (cadavres), correspondant à trois modes bien distincts d'organisation spatiale. Au centre, dans le champ le plus vaste, se déploie le dialogue dont il a été question plus haut: les figures du vainqueur et du vaincu, de profil, se regardent. Toutes deux ont les pieds bien posés sur une ligne de sol, indiquant un espace de vie et d'action. En bas, les cadavres flottent dans un espace sans organisation, sans registre ordonnateur. Le signe est ici une absence, absence de cohérence spatiale qui désigne le désordre de la défaite et de la mort. Un magnifique exemple de ce signe est visible sur la base de la statue du roi Khâsekhem, de la 2^e dynastie (Musée du Caire), où les vaincus totalement déstabilisés tourbillonnent sous les pieds du roi. On verra que ce signe de défaite / mort s'enrichira, au Nouvel Empire, de la fréquente frontalité du visage du vaincu. Mais tenons-nous en, pour l'instant, à la frontalité féminine. Dans la zone supérieure, la plus sacrée, du verso de la Palette, Narmer, manifesté par les hiéroglyphes de son nom, est encadré par deux visages de face de la déesse Hathor. Comme la même en-tête chapeaute le recto, ce sont quatre Hathor frontales, une pour chaque direction du Cosmos, que comporte l'objet. Cette association de la Grande Déesse et de la frontalité, présente dès les origines de l'iconographie pharaonique, ne peut guère nous étonner, en ce qu'elle prolonge le couple sémiotique femme de face *vs* homme de profil, apparu dès l'aube des images. Bien entendu, la civilisation égyptienne et son imagerie sont complexes et cette opposition rigide n'y a pas cours dans la plupart des représentations de l'époque historique. Lorsqu'elle apparaît en bas-relief ou en peinture, Hathor, comme les autres entités divines, est figurée de profil, puisque impliquée dans la structure de dialogue rappelée plus haut (fig. 12). Mais si la puissance de cette fonction dans l'image égyptienne fait triompher le profil, obligeant en quelque sorte la Déesse-Mère à se plier au schéma de représentation qui est celui de tous les autres acteurs, humains

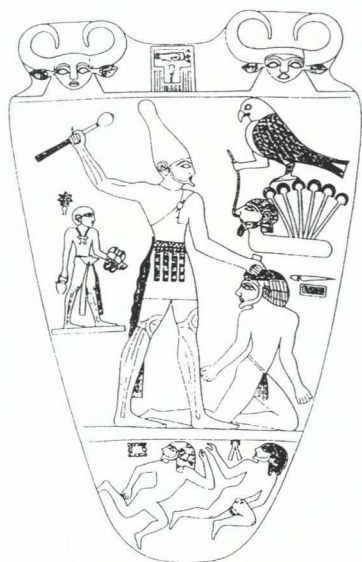


Fig. 11.
Verso de la Palette de Narmer,
d'après B. MIDANT-REYNES,
Préhistoire de l'Égypte
(Paris, 1992), fig. 22.

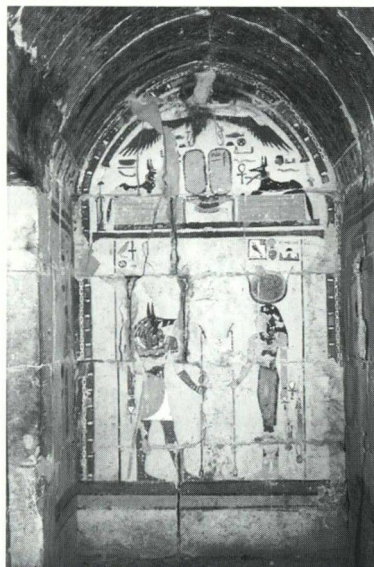


Fig. 12.
Chapelle d'Anubis du temple
d'Hatshepsout à Deir el-Bahari
(photo de l'auteur).

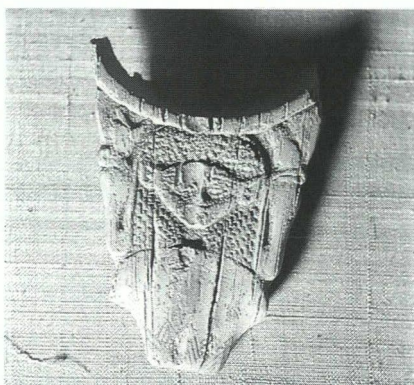


Fig. 13.
Manche de miroir avec masque d'Hathor
(Bruxelles, MRAH) (photo de l'auteur).

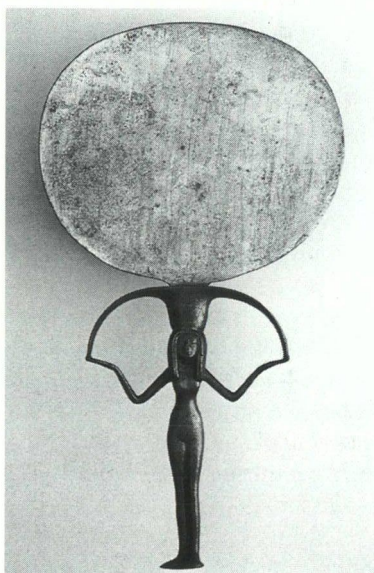


Fig. 14.
Manche de miroir en forme de femme nue,
d'après *Catalogue d'exposition*
(Tokyo, 1983), n° 41.

ou divins, qui, sur les parois des temples et des tombes, sont engagés dans cet échange perpétuel assurant le triomphe du mort et le maintien de l'ordre cosmique, la *face* d'Hathor n'en demeure pas moins un signe efficient dans des cas plus particuliers. Si son image en pied n'est jamais en effet représentée frontale, lorsqu'elle est réduite métonymiquement à une tête vue de face – le plus souvent dans ce cas coiffée d'une perruque à mèches spiralées qui lui est propre –, Hathor nous regarde, son regard sort de l'image plane pour s'adresser directement à ses fidèles. L'exemple le plus impressionnant est certainement celui de l'énorme tête frontale, aujourd'hui très abîmée, qui, sur la paroi de fond du temple de Denderah, à l'extérieur, s'offrait en image de culte au peuple interdit d'entrée dans l'enceinte sacrée. Et c'est, dans le même temple, l'Hathor *quadrifrons*, aux quatre faces opposées, qui constituait les chapiteaux des colonnes de la salle hypostyle, en façade de l'édifice. Il serait trop long d'énumérer ici tous les exemples de cette facialité hathorique. Je voudrais seulement souligner que la Déesse-Mère égyptienne par excellence (quoique fréquemment assimilée à Isis dans ce rôle maternel, surtout durant la Basse Époque) est la seule divinité égyptienne à pouvoir s'exprimer, dans les deux dimensions, sous l'espèce d'une image frontale. Ce masque hathorique orne des coffrets destinés à la parure féminine (coffret de la princesse Sat-Hathor-Younet, 12^e dynastie), des manches de miroirs (fig. 13), des manches de sistres (instrument qui l'évoque), des colonnes reproduisant les mêmes sistres (au temple d'Hatshepsout à Deir el-Bahari par exemple) et bien d'autres objets en rapport avec la féminité. Durant le Nouvel Empire, et surtout sous la 19^e dynastie, l'Égypte s'ouvre, comme jamais auparavant, aux influences orientales; Ishtar pénètre sur la scène égyptienne, ou, plus exactement, des formes cananéennes, ouest-sémitiques, de la Grande Déesse orientale, telles Astarté ou Qadesh. La vision universaliste de Ramsès II encourage le syncrétisme. Or, une ancienne forme orientale de la déesse la montre, sur d'innombrables cylindres-sceaux, nue, bras écartés, dans un geste de dévoilement, de don de soi, chargé d'érotisme, un sens prouvé par la présence, sur certaines de ces images orientales, des franges du manteau que la déesse écarte largement. On sait que le culte d'Astarté impliquait en Phénicie un rituel de prostitution sacrée (transmis d'ailleurs au monde grec à travers certains cultes d'Aphrodite, à Chypre notamment). Même si cette femme qui s'offre nue n'est pas nécessairement Astarté, elle l'évoque, elle est le signe de l'offrande du corps féminin au désir de l'homme, de cette conjonction des sexes dans le plaisir et pour la perpétuation de l'espèce. Dans le monde pré-chrétien, volupté et reproduction ne s'opposent pas. Hathor, Ishtar, Astarté et toutes les autres formes, innombrables, de la Grande Déesse de l'ancien Orient expriment simultanément le désir, le plaisir, l'ivresse, la musique, la naissance et la renaissance. Cette influence orientale explique très vraisemblablement la multiplication, à l'époque ramesside, des images de déesses nues, corps et visage de face, bras largement ouverts. Ce sont, pour l'intimité de la toilette féminine, principalement des manches de miroirs en bronze (fig. 14), mais aussi, sous une forme plus officielle, des stèles déposées en ex-votos, où une déesse nue (Qadesh) s'offre de face, bras ouverts, encadrée par deux dieux masculins de profil (par exemple Reshef le Cananéen et Amon-Min l'Égyptien, présentant armes et

phallus brandis) (fig. 15). En Syrie, Ougarit livre des plaquettes d'or déposées dans les temples, ex-votos représentant une femme nue, de face, coiffée de la perruque hathorique à spirales terminales (fig. 16). En somme, le syncrétisme entre Hathor et la Grande Déesse orientale, attesté depuis l'Ancien Empire sur la côte syrienne, à Byblos principalement, mais non encore manifesté sous la forme d'images, trouve, au Nouvel Empire, sa pleine expression figurative. On comprend ainsi que le couple sémiotique femme de face vs homme de profil n'a pas cessé d'exister, latent, depuis les plus anciennes images pharaoniques, elles-mêmes descendantes en filiation directe de la symbolique préhistorique, et que sa fonction n'a pas fondamentalement changé: exprimer au moyen d'une structure visuelle la complémentarité des sexes, charpente de l'univers biologique, psychologique et social de l'humanité.

Il existe, dans l'iconographie égyptienne, une autre divinité qui se manifeste tantôt de profil, tantôt de face, c'est la déesse du ciel, Nout, censée avaler par la bouche le soleil moribond du couchant, le régénérer dans son corps de femme – on retrouve la dimension biologique de la fécondité féminine –, pour le mettre au monde par son sexe, jeune soleil radieux gonflé de force créatrice. Si, sur les parois des temples, son corps étoilé apparaît le plus souvent de profil, bombé comme une voûte céleste, il en existe une autre manifestation, frontale celle-là, peinte ou gravée sur la face intérieure du couvercle des sarcophages jusqu'à la fin de la Basse Époque (fig. 17). Le couvercle une fois mis en place, l'image de la déesse nue ou demi-nue s'arque par-dessus le corps du défunt, se couche sur lui et l'enveloppe; sa puissance créatrice l'assimile au cycle des renaissances solaires; uni aux cycles cosmiques, le défunt sublimé renaît en toutes ses forces.

Bès, le petit génie obèse, nain barbu et chevelu, tire la langue en grimaçant, face au monde extérieur à l'image. Sa représentation le plus souvent frontale l'associe à Hathor (fig. 18). À la sublime beauté de la déesse, il oppose son extrême laideur. Hathor séduit, lui repousse. Ils sont complémentaires, comme une face humaine peut à la fois, dans la pleine force du masque, être signe autant d'attraction que de répulsion. La frontalité, ici, allie le terrifiant et le grotesque. Anormal vis-à-vis des règles admises de l'image, le visage de face interpellé, il fait peur, jusqu'à pétrifier. Dans le monde archaïque, Bès n'est pas seul à exercer cette fonction de monstre apotropaïque. Chaque culture a le ou les siens: Humbaba en Mésopotamie (fig. 19), en Anatolie hittite ainsi que dans les royaumes syro-hittites du 1^{er} millénaire, mais aussi, en Grèce, Gorgô dont la fonction a été remarquablement étudiée par J. P. Vernant (fig. 20). Que l'on puisse discuter quant à la filiation de ces faces monstrueuses importe peu ici. Le fait est qu'elles existent et s'expriment dans l'image par une même transgression de la norme archaïque du profil narratif. «Voir la Gorgone, écrit Vernant, c'est la regarder dans les yeux et par le croisement des regards cesser d'être soi-même (...)». «L'homme ne peut plus détacher son regard de la Puissance, son œil se perd dans celui de la Puissance qui le regarde comme il la regarde; il est lui-même projeté dans le monde auquel préside cette puissance»¹. Cette

¹ *Figures, Idoles, Masques* (Paris, 1990), p. 115.

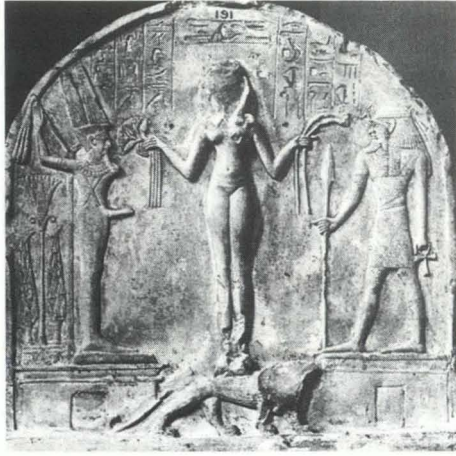


Fig. 15.
Stèle à la déesse Qadesh, d'après J.B. PRITCHARD,
The Ancient Near East in Pictures (Princeton, 1969), fig. 473.



Fig. 16.
Plaquette ex-voto d'Ougarit,
d'après H. KLENGEL, *Geschichte und Kultur
Altsyriens* (Leipzig, 1979), fig. p. 117.



Fig. 17.
Intérieur d'un couvercle de sarcophage,
d'après S. WENIG, *The Woman in Egyptian Art*
(New York, 1969), fig. p. 89.



Fig. 18.
Vase avec masque de Bès,
d'après *Musée Égyptien, Berlin*
(Berlin, 1986), pl. p. 71).



Fig. 19.
Plaquette estampée à l'image de Humbaba,
d'après A. PARROT, *Sumer* (Paris, 1960),
fig. 369.

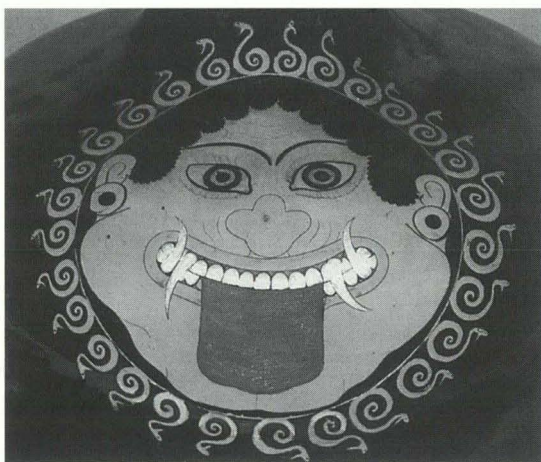


Fig. 20. Masque de Gorgô, d'après *La cité des images. Religion et société en Grèce antique*
(Paris, 1984), fig. 219.

frontalité intense, magique, du regard, n'est évidemment pas limitée aux monstres archaïques, on en retrouve des manifestations épisodiques à travers toute l'histoire des images, Pantocrator et empereur byzantin, Christ au tympan des portails médiévaux, et jusqu'aux affiches du XX^e siècle (le célèbre «Your Country needs You» de Lord Kitchener, fig. 21). On pourrait évoquer aussi les techniques de l'hypnose, mais tout cela demanderait évidemment de très longs développements.

À travers les exemples qui viennent d'être rapidement évoqués, et qui pourraient être aisément multipliés, le regard en face fonctionne à l'évidence sur deux modes opposés, appelant à la conjonction de l'image et du spectateur (frontalité de séduction, Eros) et à leur disjonction (frontalité monstrueuse, apotropaïque). Toutefois – j'y ai fait allusion plus haut –, la frontalité de disjonction (Thanatos) exprime également, dans l'iconographie pharaonique, la mort du «vil vaincu», de celui qui a voulu s'en prendre à l'ordre garanti par le pouvoir, et que la défaite rejette définitivement en-dehors du réel. Dans ce cas, le sens de la frontalité est celui d'une exclusion : la face du vaincu ne nous regarde pas, elle signifie, par opposition au profil des vainqueurs, l'absence de vie, le basculement dans le néant. Ce sont les grandes scènes de bataille appartenant à l'imagerie impériale du Nouvel Empire égyptien qui offrent, de ce couple sémiotique, les exemples les plus évidents, principalement sous Séthi Ier, Ramsès II et Ramsès III. Face au Pharaon environné de symboles, surmonté d'un ciel et défini par sa titulature, et à l'armée égyptienne strictement ordonnée, la défaite absolue de l'ennemi s'exprime par deux contrastes, deux structures signifiantes : la première oppose à l'ordre égyptien la multitude désordonnée des vaincus, privée de ligne de sol (leurs corps distordus flottent dans un espace incertain, amorphe) ; la seconde oppose la présentation de profil – sans aucune exception – des représentants de l'ordre (Pharaon et armée égyptienne), à la présentation de face de *certain*s des vaincus. L'image égyptienne, produite par des intellectuels subtils, n'a évidemment jamais admis un système oppositionnel naïf du type vaincus toujours de face / vainqueurs toujours de profil. On remarquera seulement que la vue frontale, mêlée à des vues de profil, est «réservée» à ceux que la domination égyptienne rejette dans le néant (fig. 22).

Mais, dernière manifestation de la frontalité dans l'imagerie de l'Égypte ancienne, et non attestée dans les autres cultures proche-orientales, sans doute parce que le funéraire n'y fit pas l'objet d'une culturalisation figurative aussi intense, de rares exemples tirés des mastabas de la fin de l'Ancien Empire confèrent à la vue de face une valeur d'épiphanie. Encadrés dans leur niche fausse-porte, porte étroite de l'au-delà, Mererouka, Neferseshemtah, Redi-Nes et quelques autres apparaissent face à nous, leur pose et leur regard de face développant spatialement le sens fondamental de l'imagerie de la tombe : le défunt se nourrit par le regard des offrandes que lui apportent les vivants (fig. 23). Au XX^e siècle, Leonor Fini s'est inspirée du thème dans un superbe tableau au titre révélateur, «Heliadora». On y voit une femme nue de face, svelte, lisse et laiteuse comme une figurine d'ivoire égyptienne, le pied gauche avancé, les bras chargés de bouquets, la chevelure rousse solaire, émergeant d'une porte noire étroite et haute... (fig. 24).



Fig. 21.
Affiche de recrutement anglaise
(Alfred Leete, 1914), d'après E.H. GOMBRICH,
L'art et l'illusion (trad. fr. Paris, 1971), fig. 83.

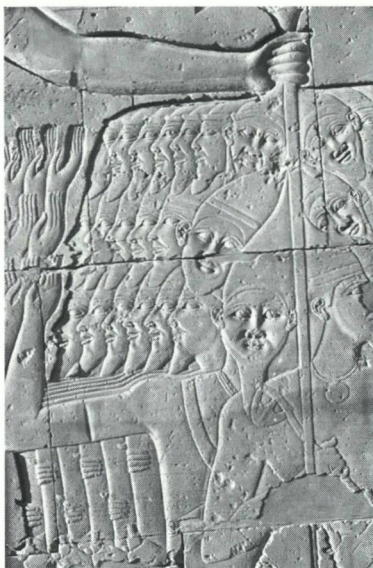


Fig. 22.
Karnak, VII^e Pylône, ennemis vaincus par
Touthmosis III (photo de l'auteur).

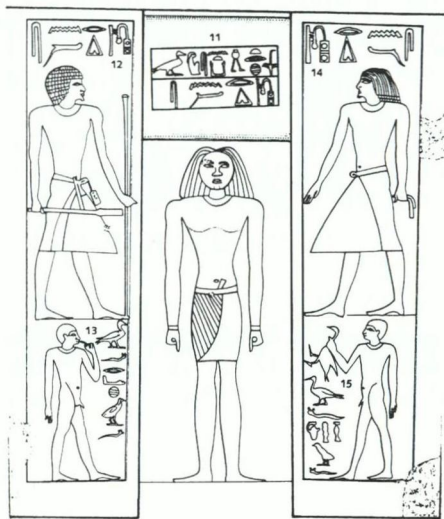


Fig. 23.
Le défunt Redi-Nes de face,
mastaba de l'Ancien Empire égyptien,
d'après P. der MANUELIAN, in *For his Ka.*
Essays offered in Memory of Klaus Baer
(Boston, 1994).

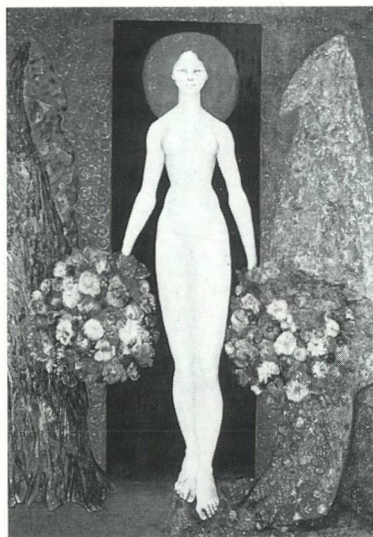


Fig. 24.
Leonor Fini, «Heliodora»
(Collection Arthur Stifel, Cannes).

Dans l'image archaïque égyptienne, bien plus riche sémiotiquement parlant que ses parallèles orientaux, malgré d'évidentes similitudes, le regard et le visage de face offrent, on le voit, une panoplie de sens assez complexe : frontalité de séduction, frontalité monstrueuse, frontalité de l'ennemi mort, frontalité épiphanique du défunt. De ces différents cas, il n'est pas évident de dégager un commun dénominateur et toute explication simple risquerait de se révéler simpliste. Ainsi, ce que j'appelle la frontalité de séduction et de fécondité a des origines immémoriales, aux sources même des images les plus primitives. La frontalité monstrueuse, quant à elle, ne semble pas apparaître avant l'histoire ; elle ne semble prendre son sens qu'en relation avec la naissance des sociétés étatiques et l'opposition symbolique entre Ordre et Chaos. La représentation graphique du mort triomphant, en état d'épiphanie, ne connaît que quelques exemples limités à l'Ancien Empire. Quant à la face du mort vaincu, elle apparaît sous la 18^e dynastie pour disparaître, en même temps que les grands récits mythico-épiques, à la fin de l'époque ramesside. Durant la Basse Époque, seule subsistera l'« image en face » sans doute la plus fondamentale, celle de la Grande Déesse (Isis-Hathor-Nout), associée à celle du Bès apotropaïque et à quelques « bondieuseries » engendrées par la superstition tardive, dont la plus répandue est l'image magique et protectrice d'« Horus enfant sur les crocodiles ». Mais, indépendamment de l'analyse diachronique, il reste que, structurellement, l'image en face – j'entends par là regard et visage tournés en-dehors du plan, et à angle droit – manifeste une *différence*, un *décalage sémantique* vis-à-vis de la norme dialectique et narrative expressive d'équilibre, de victoire et de vie. Il n'y a pas en la matière de règle absolue : tous les morts, tous les vaincus, toutes les femmes, toutes les déesses, tous les génies apotropaïques même ne se présentent pas nécessairement de face. Les occurrences de l'image frontale bidimensionnelle sont même plutôt rares et – on l'a vu – inégalement réparties dans la durée de la civilisation pharaonique. Mais la valeur sémantique de l'exception frontale est toujours fondamentalement celle d'une *altérité* : le vaincu mort est *expulsé* de la sphère du monde ordonné, le défunt transfiguré apparaît aux vivants depuis l'*autre monde*, l'insupportable *différence* du monstre assure son efficacité ; enfin, la Femme, *autre* dans une société foncièrement patriarcale, développe une activité sexuelle et biologique non visuellement extravertie mais intérieure au ventre, activité secrète, apparemment passive, dont la frontalité – tout particulièrement celle des déesses-archétypes – exprime la *singularité* face à la masculinité dominante. Sans doute convient-il de reconnaître dans la manifestation, non constante, mais spécifique, de cette frontalité féminine les vestiges du couple sémiotique millénaire qui opposait et conjugait, comme tenon et mortaise, féminité et masculinité, face et profil.

Avec l'avènement de la profondeur fictive, « illusionniste », inventée dans l'ambiance scientifique et philosophique de la Grèce du V^e siècle, au tournant sans doute le plus important de toute l'histoire de la pensée humaine, une explosion gigantesque se produira. L'image archaïque aura définitivement vécu, au

moins dans sa rigueur première. Mais l'image «illusionniste», analogique, ne la remplacera pas sans autre forme de procès. L'histoire des images à venir sera celle d'une crise qui opposera, à des niveaux divers, l'art populaire et l'art savant, comme l'a bien montré Bianchi Bandinelli, mais aussi l'art païen et l'art chrétien (Grabar), ou, plus généralement, la tendance orientale au mysticisme et la tradition rationaliste issue de la pensée grecque. L'aventure des images, tant en Orient qu'en Occident, tirera sa richesse de la complexité de ces courants, que les empires romain, parthe, sassanide et byzantin déploieront jusqu'aux confins du monde connu.

IMAGES DE LA FAMILLE SUR LES VASES ATTIQUES
À FIGURES ROUGES À L'ÉPOQUE CLASSIQUE
(480-430 AV. J.-C.)*

NATACHA MASSAR

Les représentations de familles sont fort rares sur les vases à figures rouges. Elles permettent malgré tout d'entrevoir certains aspects des relations tant entre adultes de sexes opposés qu'entre adultes et enfants. Ces représentations ne sont pas à considérer sur un plan strictement réaliste, mais plutôt sur celui des «représentations imaginaires»: elles reflètent des conceptions et des modèles ou contre-modèles de l'époque¹, mais pas nécessairement une réalité concrète. J'envisagerai donc sur le même plan des scènes mythologiques ou quotidiennes, considérant qu'elles nous présentent toutes deux, par les choix mêmes du peintre², des facettes d'une «mythologie du quotidien».

Les images étudiées ici sont celles qui représentent le groupe «familial» minimal constitué d'un homme (le père), une femme (la mère) et un enfant³, auxquels peuvent s'adjoindre d'autres personnages. Ces représentations se

* Je remercie vivement Madame Annie Verbanck-Piérard et Messieurs Georges Raepsaet et Didier Viviers dont les critiques et commentaires m'ont permis d'apporter de nombreuses améliorations à cet article.

¹ François LISSARRAGUE, *L'autre guerrier*, Paris-Rome, 1990, pp. 2-3 et p. 21; Jan BAŽANT, *Studies on the Use and Decoration of Athenian Vases*, Prague, 1981, pp. 13-22.

² LISSARRAGUE, *op. cit.*, p. 3 «Il faut tenir compte de la double sélection opérée par les peintres: dans chaque image, parmi les éléments du réel, dans le répertoire, parmi les représentations possibles». Ceci est vrai tant pour les scènes «quotidiennes» que mythologiques. Voir ci-dessous à propos d'Ériphyle.

³ Précisons qu'il s'agit d'un enfant en bas âge. Nous n'envisagerons pas, en effet, les scènes de départ de guerrier, où le guerrier est représenté avec son père et parfois sa mère.

répartissent globalement selon deux schémas, suivant que l'homme est ou non sur le point de partir. Nous avons donc deux séries, l'une s'apparentant aux scènes de départ de guerrier, l'autre aux scènes de gynécée.

Commençons par celle où l'homme s'apprête à partir. Nous trouvons des familles mythologiques, celles d'Héraclès, de Méléagre et d'Amphiaros, et des familles non-héroïques, où l'homme est un hoplite.

Une série, qui débute en figure noire⁴, représente Héraclès, Déjanire et Hyllus⁵. Si l'on considère de manière globale les éléments de composition de cette scène, on remarque que, dans tous les cas, Déjanire tient Hyllus qui tend les bras vers son père. Sur deux vases⁶, Héraclès est tourné vers la femme et l'enfant, et sur deux autres⁷, il serre la main d'un homme barbu, sans doute Oineus, le père de Déjanire. Donc, Héraclès, le personnage principal de la scène, tantôt serre la main d'Oineus⁸, tantôt tend la main vers son fils. Il existe ainsi une sorte de parallélisme entre ces deux gestes, la *dexiôsis* (poignée de main) entre le héros et le vieillard, et le geste d'Héraclès vers son fils.

Sur la pélikè du Louvre⁹ (fig. 1), on voit au centre l'enfant entouré de ses parents qui le regardent, et derrière Déjanire, son père, Oineus, et derrière Héraclès, sa protectrice, Athéna. L'image est composée de manière tout à fait symétrique et centrée sur la tête d'Hyllus, vers laquelle convergent deux diagonales constituées par les bustes des autres personnages. La succession des générations est ainsi explicitement mise en image tant par l'iconographie que par la composition.

L'accent placé sur la continuité des générations se retrouve dans une représentation de Méléagre partant pour la chasse de Calydon¹⁰ (fig. 2). Le groupe principal est composé de cinq personnages : Méléagre face à une femme qui porte un enfant, un vieillard assis et une seconde femme. Méléagre est nu et porte sur le côté gauche la chlamyde, le pétase, deux lances et une épée au fourreau ; il tend une grappe de raisins à l'enfant. La femme qui porte le bébé a les

⁴ Amphore, Naples, Mus. Naz., H 3359 : John BOARDMAN, «Héraklès», dans : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV, 1, Zurich-Munich, 1988, p. 834, n° 1674.

⁵ Amphore, Bâle, coll. Cahn, HC 479 : BOARDMAN, *op. cit.*, p. 834, n° 1675 ; lécythe, Oxford, Ashmolean Mus., 1890.26, John BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1963², p. 627, n° 1, BOARDMAN, *op. cit.*, p. 834, n° 1678 ; cratère, Padula, Musée, T. xliii : BEAZLEY, *op. cit.*, p. 1642, n° 5bis, BOARDMAN, *op. cit.*, p. 834, n° 1677 ; pélikè, Paris, Louvre, G 229 : BEAZLEY, *op. cit.*, p. 289, n° 3, BOARDMAN, *op. cit.*, p. 834, n° 1676.

⁶ Paris, Louvre, G 229 et Oxford, Ashmolean Mus., 1890.26.

⁷ Bâle, Coll. Cahn, HC 479 et Padula, Musée, T. xliii. Oineus est nommé par une inscription sur la pélikè Paris, Louvre, G 229.

⁸ Oineus occupe la position du père du guerrier dans les scènes de départ. On trouve une influence semblable des scènes « anonymes » de départ de guerrier sur les représentations d'armement d'Achille : Anneliese KOSSATZ-DEISSMANN, «Achilleus», dans : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I, 1, Zurich-Munich, 1981, p. 127.

⁹ Paris, Louvre, G 229.

¹⁰ Cratère, Athènes, Coll. Canellopoulos, inv. 2500 : BEAZLEY, *op. cit.*, p. 1152, n° 7bis.

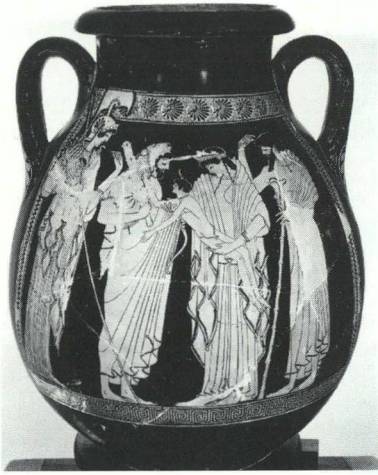


Fig. 1.
Héraclès et Déjanire, 480-470 av. J.-C., Pélikè,
Paris, Musée du Louvre, n° G 229.
(Photo M. Chuzeville, Musée du Louvre)



Fig. 2.
Départ de Mélégre, 430-420 av. J.-C. Cratère,
Athènes, Collection Canellopoulos, n° 2500.
(Photo du Musée)

cheveux courts et lève, de la main droite, un pan de son *péplos*¹¹. Le vieillard à la barbe et aux cheveux blancs est assis sur un *klismos* auquel s'appuie la femme debout derrière lui ; à l'arrière-plan se dresse une colonne. À gauche, deux compagnons de Mélégre en tenue de chasse complètent la scène. On trouve donc le groupe le plus fréquent des «départs de guerrier» : le guerrier lui-même, faisant face à la femme et au vieillard. L'enfant est inhabituel dans ce type de scènes. Trois générations masculines sont en présence : non seulement le vieillard et le jeune guerrier, mais également l'enfant.

Ainsi, par exemple, une amphore de New York¹² présente un groupe très proche : un jeune guerrier, une femme et un vieillard assis. Deux éléments diffèrent par rapport au vase précédent : la femme ne porte pas un enfant mais tient phiale et oenochoé¹³, et le guerrier serre la main du vieillard. Ce schéma, en

¹¹ Sur l'identité du personnage, Maria BROUSKARI, «Alkyone II», dans : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I, 1, Zurich-Munich, 1981, p. 558 qui y voit, malgré ses cheveux courts, l'épouse de Mélégre. Sur ce geste, voir Odile CAVALIER, «La stèle des Adieux», dans : *Cahiers de Mariemont*, 20/21, 1989/1990, pp. 21-24 qui associe ce geste à un «moment de rupture dans la vie sociale, rupture de l'*oikos*». Voir aussi, Walther WREDE, «Kriegers Ausfahrt in der archaisch-griechischen Kunst», dans : *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*, 41, 1916, p. 258 et François LISSARRAGUE, «Femmes au figuré», dans : *Histoire des femmes en Occident. I L'Antiquité*, Paris, 1991, p. 231.

¹² Amphore, New York, MMA, inv. 06.1021.116. BEAZLEY, *op. cit.*, p. 1044, n° 1. Le guerrier est nommé Neoptolemos par une inscription, mais cela mis à part, la scène est un départ de guerrier «banal».

¹³ Sur la libation au moment du départ, voir, par ex. Jean RUDHARDT, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Genève, 1958, pp. 240-241.

tout cas la *dexiôsis* entre le vieillard et le guerrier, est celui qu'on attendrait entre Méléagre et son père. Mais, comme sur deux des représentations d'Héraclès, c'est vers son fils que se tourne le héros.

Deux images, malheureusement fragmentaires, montrent le départ d'Amphiaraios. Sur l'une¹⁴, Amphiaraios barbu, en hoplite, serre la main d'Ériphyle qui porte l'autre au visage. Debout derrière elle se tient un garçonnet. Sur l'autre¹⁵ (fig. 3), Amphiaraios, en tenue hoplitique, est tourné vers la gauche, vers Ériphyle dont seul le nom est conservé; à droite, une femme aux cheveux courts, et l'enfant nu qu'elle porte, regardent tous deux vers le point de rencontre entre les époux. Sur ces deux images, l'enfant est un spectateur plutôt qu'un acteur, témoin de la duplicité de sa mère, et promesse de ce que son père sera vengé. Ainsi, l'enfant apparaît également, porté par une servante, sur une des représentations



Fig. 3. *Le départ d'Amphiaraios*, 440-430 av. J.-C., Hydrie, Boston, Museum of Fine Arts. (Photo Francis Bartlett Collection. Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston)

¹⁴ Kalpis fr., Saint-Petersbourg, Ermitage, 1845: BEAZLEY, *op. cit.*, p. 605, n° 64.

¹⁵ Hydrie, Boston, MFA, 03.798: BEAZLEY, *op. cit.*, p. 1011, n° 16.

d'Ériphyle recevant de Polynice le collier d'Harmonie, prix de sa trahison¹⁶. L'enfant est ici un rappel des devoirs d'épouse d'Ériphyle¹⁷ (comme la présence, parfois, du *kalathos*) mais aussi une annonce de la suite de l'histoire, puisque le fils vengera le père.

Dans des scènes de départ, la poignée de main entre héros et vieillard (Héraclès et Oineus), comme celle que se donnent des époux (Ériphyle et Amphiaraios), réaffirme les liens entre membres de la famille au moment où l'un d'eux la quitte¹⁸. La *dexiôsis* peut s'accomplir entre le héros/guerrier et le vieillard, indiquant à la fois le lien qui les unit et leur rapport de succession¹⁹, ou entre le héros/guerrier et la femme, insistant, dans ce cas, sur les liens entre époux²⁰. Ce geste n'est représenté, semble-t-il, qu'en contexte de départ²¹.

Le groupe guerrier-femme-enfant plutôt que guerrier-femme-vieillard est encore attesté sur deux vases, dans des scènes non-mythologiques : une amphore de Londres²² (fig. 4A-B) où, d'un côté, on voit un hoplite barbu et, de l'autre, une femme, tournée vers la gauche, portant un bébé qui tend les bras vers la droite ; et sur un lécythe à fond blanc²³ (fig. 5) où une femme porte à bout de bras un bébé emmailloté face à un homme barbu tenant une lance et un casque.

Ces deux images ne sont pas un échantillon parmi de nombreux autres vases, mais des cas tout à fait isolés dans le corpus des scènes de départ de guerrier, qui compte des centaines de représentations. Ces scènes, de manière très nette, se situent dans l'univers masculin, même si la femme y est très souvent présente et y joue un rôle important. Il est donc surprenant de trouver dans une tel contexte la représentation d'un enfant, qui appartient plutôt au monde des femmes.

Un autre aspect de ces deux scènes est l'isolement des personnages. En effet, les représentations « habituelles » de départ de guerrier explicitent, par des gestes ou des objets (armement, libation, *dexiôsis*), la relation entre les personnages ou le sens de la scène. Or ici, l'interaction entre la femme ou l'enfant et le guerrier est limitée ou inexistante. Deux figures emblématiques s'opposent : la mère et le hoplite²⁴. Il n'y a pas de geste d'affection entre époux, à la

¹⁶ Cratère, Palazzolo, Mus. Judica, sans n° : BEAZLEY, *op. cit.*, p. 1110, n° 1.

¹⁷ Robert F. SUTTON, Jr., *The Interaction between Men and Women Portrayed on Attic Red-figure Pottery*, thèse, Chapel Hill, 1981, p. 372.

¹⁸ Gerhard NEUMANN, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin, 1965, pp. 56-57 ; Annie-France LAURENS, « Intégration des dieux dans le rituel humain ? L'exemple de la libation en Grèce ancienne », dans : *Recherches et documents du Centre Thomas More*, 1985, n° 48, p. 49.

¹⁹ Sur ce rapport de succession, voir H.-G. HOLLEIN, *Bürgerbild und Bildwelt der attischen Demokratie auf den rotfigurigen Vasen des 6-4 Jhdts vor Chr.*, Francfort, 1988, pp. 151-154.

²⁰ Glenys DAVIES, « The Significance of the Handshake Motif », *American Journal of Archeology*, 89, 1985, p. 628.

²¹ Alan SHAPIRO, « Comings and Goings, The Iconography of Departure and Arrival on Attic Vases », *Métis*, V, 1-2, 1990, pp. 120-121.

²² Amphore, Londres, BM, E 282 : BEAZLEY, *op. cit.*, p. 538, n° 39.

²³ Lécythe à fond blanc, Berlin, Antikenslg., F 2444 : LISSARRAGUE, *op. cit.* (1991), pp. 200-201.

²⁴ À propos du lécythe de Berlin, voir LISSARRAGUE, *op. cit.* (1991), pp. 200-201 qui souligne la mise en parallèle, sur ce vase, de la mort en couches et de la mort au combat.



A



B

Fig. 4 A-B.
Départ de Guerrier, Amphore, Londres,
 British Museum, n° E 282.
 (Photo du Musée)



Fig. 5.
Départ de guerrier, vers 450 av. J.-C., Lécythe
 à fond blanc, Berlin, Antikensammlung,
 n° F 2444. (Photo Staatliche Museen -
 Preussischer Kulturbesitz)

différence des illustrations du départ d'Amphiaraios, même si, dans ce cas-là, il ne s'agit que d'un leurre.

Ces images présentent donc deux schémas. Soit elles nous montrent la *dexiôsis* entre le héros/guerrier et le vieillard, symbolisant par ce geste la succession du jeune homme devenu adulte au vieillard. Soit elles nous montrent, par l'interaction entre le héros/guerrier et son fils, ou par la simple présence de l'enfant, que la continuité masculine est assurée au-delà de la séparation imminente. Cet aspect est parfois encore accentué par la juxtaposition de trois générations.

Le choix des peintres, dans toutes ces scènes, s'est porté sur la représentation d'un moment intense et critique qui ne soit pas un moment d'action²⁵. La famille est représentée unie, mais pour la dernière fois; c'est donc une occasion poignante et cruciale. Et dans ce contexte – l'unité familiale à la veille d'un déchirement tragique – l'insistance sur le fils de celui qui va mourir est fondamentale. L'élément dramatique est le plus net dans les représentations du départ d'Amphiaraios (fig. 3) où ce n'est pas le groupe familial, mais le lien entre époux qui est mis en évidence (par la poignée de main). Or, c'est cette confiance en sa femme qui causera la mort d'Amphiaraios. Et le fils présent dans l'image est l'assurance de la succession et de la vengeance. Pour les simples hoplites, la mort est également possible: l'une des deux scènes est même peinte sur un lécythe à fond blanc (fig. 5). Cette mort proche explique ou justifie peut-être la présence de l'enfant dans ces représentations.

La présence de l'enfant dans ces images est fondamentalement symbolique. Mais le choix du geste, cet élan de l'enfant vers son père (fig. 1 et 4), permet d'insuffler à l'image une part d'affectivité; il joue un rôle important dans l'ambiance créée par le peintre, l'aspect sentimental étant le plus accentué quand il y a réciprocity du geste²⁶. Par ailleurs, il ne faut pas en exagérer la portée. Cet aspect ressortit essentiellement à l'ambiance de l'image et non à son contenu idéologique: en effet, ce geste s'adresse à des personnes trop différentes²⁷ pour que l'on puisse parler d'une représentation d'affection filiale.

Ces images, loin d'être anecdotiques et réalistes, sont idéologiques. Elles présentent de manière emblématique à la fois le départ du guerrier et la succession masculine. Elles ne nous présentent pas le reflet d'une familiarité, mais, malgré tout, par le biais de l'enfant et de ses gestes, une part d'affection se glisse dans l'image. Ce rendu sentimental correspond à un changement de la menta-

²⁵ À propos de la «passivité» masculine sur les vases au V^e siècle, voir Colombe COUELLE, «Le repos du héros», dans: *Entre hommes et dieux: le convive, le héros, le prophète* (= *Annales littéraires de l'université de Besançon*, 86 = *Lire les polythéismes*, 2) Paris, 1989, pp. 132-144.

²⁶ Un bel exemple sur le tondo de la coupe de Bruxelles, MRAH, inv. A 890: BEAZLEY, *op. cit.*, p. 771, n° 1, où la mère et l'enfant, tous deux assis, se tendent les bras. Sur ce geste sur des lécythes à fond blanc, voir Christiane SOURVINOU-INWOOD, «Images grecques de la mort: représentations, imaginaire, histoire», *Annali del Seminario di Studi del Mondo Classico, Sezione di Archeologia e Storia Antica* IX, 1987, p. 149.

²⁷ Il se fait de la mère vers le père, de Gè vers Athéna dans le cas d'Erichthonios, d'une servante vers la mère, ou l'inverse (voir ci-dessous, hydrie du Fogg Art Museum sans n°), et même de Zeus vers une nymphe dans le cas de l'enfant Dionysos. Voir: Carlo GASPARI, «Dionysos», dans: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III, 1, Zurich-Munich, 1986, p. 481, n° 701.

lité de l'époque et s'intègre dans l'évolution globale de l'imagerie : dans des séries qui, en figure noire ou au début de la figure rouge, sont représentées sans aucune émotion, s'immiscent, au cours du V^e siècle, des gestes et des regards affectueux²⁸.

L'autre série de représentations familiales est de caractère assez différent. On n'y trouve plus aucune interaction entre le père et l'enfant. L'enfant appartient ici au monde féminin, et l'homme apparaît comme spectateur.

Ainsi, sur une hydrie de l'Université de Harvard²⁹ (fig. 6), au centre, une femme assise sur un *klismos* tient un bébé sur les genoux. L'enfant tend les bras vers une autre femme, une servante, qui se penche pour le prendre. À gauche a été représenté un métier à tisser, et à droite un homme imberbe, en himation, appuyé sur un bâton. Dans le champ, au-dessus de la femme, est accrochée une couronne de feuilles. La différence de statut entre les deux femmes est indiquée clairement par leurs tenues contrastées : celle qui est assise, la mère, est en chiton et himation, avec un *sakkos* sur la tête, tandis que l'autre porte une tunique thrace par-dessus un chiton. L'enfant, si l'on excepte les amulettes autour du torse, est nu, son sexe – mâle – clairement dessiné. Le métier à tisser, dont les représentations sont fort rares sur les vases, situe la scène dans le monde féminin, celui du travail de la laine. Quant à la couronne, bien mise en évidence dans le champ, elle pourrait faire allusion au mariage³⁰. La structure de cette représentation est claire : au centre les deux femmes et l'enfant ; sur le côté, regardant la scène, le mari³¹.

Sur une hydrie de Munich³², au centre, une femme file, assise sur un *klismos*, un *kalathos* à ses pieds. À gauche, derrière son siège, un garçonnet avec un cerceau et une baguette ainsi qu'une femme qui apporte un coffret. À droite, un homme imberbe, en himation, tenant un bâton, regarde la scène. Dans le champ, au-dessus de la tête de la femme, un ruban (?) en feston. Les deux femmes portent chiton et himation. Trois éléments de la scène précédente s'y retrouvent : l'évocation du travail de la laine, ici par la filature et le *kalathos*, l'enfant mâle, l'homme spectateur.

²⁸ SUTTON, *op. cit.*, p. 108 sur l'évolution de la représentation de couples en train d'avoir des relations sexuelles et pp. 163-164 sur l'évolution des représentations de cortèges nuptiaux.

²⁹ Hydrie, Fogg Art Museum, Harvard University, sans n° : *Corpus Vasorum Antiquorum United States of America 6, The Robinson Collection, Baltimore, MD*, fasc. 2, Cambridge, Mass., 1937, pl. 43.

³⁰ Michael BLECH, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin-New York, 1982, pp. 75-81.

³¹ Pour Dyfri WILLIAMS, « Women on Athenian Vases: Problems of Interpretation », dans : *Images of Women in Antiquity*, Londres-Sydney, 1983, p. 94, l'homme à droite serait le fils aîné. Mais les autres images de la série montrent qu'il s'agit plutôt du mari (voir ci-dessous la représentation avec Ériphyle). Nous avons d'ailleurs avec la représentation du départ de Méléagre (voir ci-dessus, fig. 2) un autre cas où le père et mari est représenté imberbe. Le fait que le peintre a représenté l'homme imberbe s'inscrit dans l'évolution globale de l'imagerie au V^e siècle qui tend au rajeunissement des personnages masculins (voir SUTTON, *op. cit.*, pp. 213-4 à propos de ce phénomène dans les représentations du cortège nuptial). En outre, le bébé est clairement représenté comme un garçon : il y a donc déjà un fils dans l'image, et il ne semble pas y avoir de raison d'en représenter deux.

³² Hydrie, Munich, Staatliche Antikenslg., S L 476 : BEAZLEY, *op. cit.*, p. 1083, n° 2.



Fig. 6. *Scène de famille*, vers 430 av. J.-C., Hydrie, Harvard University Art Museums, n° 1960.346. (Photo courtesy of the Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of David M. Robinson)

Les mêmes éléments sont illustrés par une pélikè de Londres³³ : au centre, un enfant nu rampe vers une femme qui l'encourage des deux mains. À gauche, un homme barbu en himation, tenant un bâton, regarde la scène. Un *sakkos* pend dans le champ³⁴.

³³ Pélikè, Londres, BM, E 396: BEAZLEY, *op. cit.*, p. 1134, n° 6.

³⁴ Le *sakkos* semble non seulement être lié à la parure, mais également au travail de la laine. Voir Ian JENKINS et Dyfri WILLIAMS, «Sprang Hair Nets», dans: *American Journal of Archeology*, 89, 1985, pp. 411-418; voir aussi Aleksandra WAŚOWICZ, «Miroir ou quenouille?», dans: *Mélanges Pierre Lévêque* 2, Paris, 1989, pp. 426 et 430-433. C'est Mr. Jean Charles Balty qui m'a signalé cet article, et je l'en remercie.

Une dernière scène nous ramène dans la sphère du mythe. En effet, sur une hydrie de Berlin³⁵ (fig. 7), on voit, au centre, une femme assise sur un *klismos* donnant le sein à un petit garçon; leurs noms sont inscrits, Ériphyle et Alcméon. À droite, une femme, Démo[...]³⁶, file, un *kalathos* à ses pieds; à gauche, Amphiaraos barbu, en himation, appuyé sur un bâton, regarde la scène. Entre les deux femmes, deux coqs s'affrontent³⁷. Nous avons donc les mêmes éléments que sur les scènes précédentes: femmes, enfant, travail de la laine, homme regardant. Avec, ici, un aspect supplémentaire: la tragédie s'est glissée dans l'image par le biais des inscriptions et des deux coqs affrontés³⁸.

Le travail de la laine³⁹, figuré sous différentes formes, et l'enfant mâle sont caractéristiques de ces images: la femme y est représentée comme épouse assidue au travail et mère d'un fils.



Fig. 7. *Eriphyle et Amphiaraos en famille*, vers 440 av. J.-C., Hydrie, Berlin, Antikensammlung, n° F 2395. (Photo J. Tietz-Glagow, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz)

³⁵ Hydrie, Berlin, Antikenslg., F 2395: Ingrid KRAUSKOPF, «Amphiaraos», dans: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I, 1, Zurich-Munich, 1981, p. 697, n° 27. Voir LISSARRAGUE, *op. cit.* (1991), pp. 202-203.

³⁶ Sur le nom de cette femme, voir KRAUSKOPF, *loc. cit.*

³⁷ Sur ce motif, Philippe BRUNEAU, «Le motif des coqs affrontés dans l'imagerie attique», dans: *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 89, 1965, pp. 94-103 et Hans HOFFMANN, «Hahnenkampf in Athen. Zur Ikonologie einer attischen Bildformel», dans: *Revue Archéologique*, 1974, pp. 199-204.

³⁸ LISSARRAGUE, *op. cit.* (1991), pp. 202-203.

³⁹ *Ibid.*, pp. 215-216; WILLIAMS, *op. cit.*, p. 94 et WAŚOWICZ, *op. cit.*, pp. 430-435.

Toutes ces images sont composées en deux groupes distincts. D'une part, le groupe principal, la femme assise, la femme debout et l'enfant, qui peut exister de manière autonome, sur des lécythes à fond blanc⁴⁰, par exemple, et auquel se rapportent tous les objets de la scène (métier à tisser, *kalathos*, ruban en feston, et en partie la couronne). Ce groupe est fermé par la femme centrale qui est isolée par son attitude concentrée et sa tête penchée, ou qui tourne le dos au personnage masculin.

D'autre part, on trouve, sur le côté, le personnage masculin. Il est extérieur à la scène⁴¹, et n'interagit ni par le geste ni par le regard avec les femmes qu'il observe simplement.

Le parallélisme entre ces quatre scènes est net : même composition, mêmes personnages, mêmes types d'objets. Si l'on considère que la présence de l'enfant situe la scène dans la sphère de la femme mariée plutôt que dans celle de l'hétaïre, quel est le statut de l'homme dans ces images ? La représentation avec Ériphyle nous fournit une réponse immédiate : c'est le mari. Ceci semble être confirmé sur l'hydrie du Fogg Art Museum (fig. 6) par la couronne qui pend dans le champ.

On retrouve des scènes très proches, mais sans enfant, sur d'autres hydries⁴² : une femme assise au centre, une autre qui lui apporte un objet, et un homme en himation, barbu ou non, regardant la scène. La comparaison avec les scènes reprises ci-dessus tendrait à indiquer qu'il s'agit ici aussi de scènes « familiales » : épouse, servante, et mari spectateur. La femme apparaît dans ces images comme un signe de normalité, comme une garante de la tradition.

Le choix, déjà perçu dans la série précédente, d'un élément tragique se retrouve dans la représentation d'Ériphyle et Amphiaraios « en famille » (fig. 7). Malgré des dehors tout à fait paisibles, et surtout une représentation d'activités féminines qui sont le signe de la tradition et de la normalité, quelques notes discordantes créent une tension dramatique et révèlent combien les apparences sont trompeuses. Cette scène est presque identique à d'autres représentant des activités féminines sous un regard masculin mais sans l'avertissement sous-entendu dans la représentation d'Ériphyle : Méfiez-vous des femmes.

Ces images font entrevoir que, dans la deuxième moitié du V^e siècle, un goût pour le sentimental influence le rendu de ces schémas foncièrement emblématiques. Elles laissent également entendre que l'augmentation du nombre de représentations de la vie féminine sur les vases est liée non seulement au fait que les peintres s'adressent à une clientèle féminine et adaptent leurs décors à cet

⁴⁰ Voir, par ex., Hilde RÜHFEL, *Das Kind in der griechischen Kunst*, Mayence, 1984, pp. 107-110.

⁴¹ Sur l'homme au bâton comme « venant du dehors » : Mary BEARD, « Adopting an Approach II », in : *Looking at Greek Vases*, Cambridge, 1991, p. 22.

⁴² Bruxelles, MRAH, A 73 : BEAZLEY, *op. cit.*, p. 1085, n° 25 ; Karlsruhe, Badisches Landmus., B 3078 : BEAZLEY, *op. cit.*, p. 1100, n° 60 ; Copenhague, Mus. Nat., fr sans n° : BEAZLEY, *op. cit.*, p. 1100, n° 59 ; Londres, BM, E 193 : BEAZLEY, *op. cit.*, p. 1085, n° 30 et E 215 : BEAZLEY, *op. cit.*, p. 1082, n° 1 ; Varsovie, Mus. Nat., 142361 : BEAZLEY, *op. cit.*, p. 515, n° 14. Voir BEARD, *op. cit.*, p. 22 (Sur Londres E 215).

effet⁴³, mais également d'un intérêt des hommes pour ce type de sujet. D'autres éléments le montrent aussi: ce sont des enfants mâles qui sont représentés; le choix d'Ériphyle constitue une mise en garde contre les traîtrises féminines, à l'opposé de Pénélope qui est un modèle beaucoup plus valorisant pour la femme⁴⁴.

On ne trouve pas dans ces deux séries de représentations de familles affectueusement unies. Les mondes masculin et féminin restent séparés, même s'ils sont juxtaposés dans l'image. La femme, surtout dans les scènes de départ, n'a pas d'existence propre: elle est définie par l'enfant qu'elle porte⁴⁵. Elle est garante de la permanence et de la stabilité de l'*oikos*, de la maisonnée⁴⁶, mais elle est également une «source permanente de tensions»⁴⁷. Ce double aspect se retrouve dans toutes les représentations mythiques que nous venons d'analyser: les femmes y sont à la fois des mères et épouses «idéales» et des causes de destruction de l'*oikos*. En effet, les trois héros des scènes de départ mourront tous par la faute d'une femme: Méléagre à cause d'Althaïa, Héraclès à cause de Déjanire, et Amphiaraos à cause d'Ériphyle.

Ces deux séries d'images nous présentent ainsi un idéal masculin, ce qui ne veut pas dire que la femme n'y adhère pas. Le héros ou le guerrier qui part laisse derrière lui un successeur mâle. L'homme admire ce qui est, pour lui, la vie féminine idéale: une épouse sage, travailleuse, et mère d'un fils. Bien que, les représentations d'Ériphyle nous le montrent, un tableau, même aussi idyllique, peut être fallacieux.

⁴³ Les références à ce sujet sont nombreuses. Voir par ex. Henri METZGER, *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, Paris, 1951, Introduction; T. B. L. WEBSTER, *Potter and Patron in Classical Athens*, Londres, 1972, pp. 226-7; Lucilla BURN, *The Meidias Painter*, Oxford, 1987, passim; Jan BAZANT, «The Case for a Complex Approach to Athenian Vase Painting», dans: *Métis*, V, 1-2, 1990, pp. 93-112; Robert F. SUTTON Jr., «Pornography and Persuasion on Attic Pottery», dans: *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York-Oxford, 1992, pp. 3-35.

⁴⁴ Voir Anne-Marie VERILHAC, «L'image de la femme dans les épigrammes funéraires grecques», dans: *La femme dans le monde méditerranéen*, I, *Travaux de la Maison de l'Orient*, 10, Lyon, 1985, pp. 108 e.s. «L'éloge traditionnel de la femme trouve son couronnement dans l'assimilation à Pénélope».

⁴⁵ Ceci est surtout frappant dans la représentation du départ de Méléagre. Voir HOLLEIN, *op. cit.*, pp. 151-154 sur le rôle de la femme comme mère du guerrier qui part ou mère de futurs guerriers.

⁴⁶ Jan BAZANT, *Les citoyens sur les vases athéniens du VI^e au IV^e s. av. J.-C.*, Prague, 1985, p. 68.

⁴⁷ *Idem*, p. 67; voir aussi John GOULD, «Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens», dans: *Journal of Hellenic Studies*, 100, 1980, pp. 52-59.

LES ENFERS DU «JEUNE» KLONTZAS ET LEUR SOURCE GRAVÉE

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

Georges Klontzas (v. 1540-1608) est un des peintres crétois les plus originaux du XVI^e siècle. Il est l'exact contemporain de Domenikos Théotocopoulos (le futur Gréco) qu'il connut et dont il expertisa même une icône en 1566¹. La première activité des deux artistes présente plusieurs points communs mais leurs routes divergèrent fortement lorsque Théotocopoulos se rendit en Italie en 1567 pour entreprendre le cheminement que l'on connaît via Venise, Rome, l'Escorial pour aboutir à Tolède où son génie prit toute sa puissance et sa singularité. Si la formation byzantine du Gréco resta toujours un des fondements de son art, très rapidement il l'assimila à un langage formel essentiellement occidental. Georges Klontzas, lui, fut un de ces peintres crétois qui pratiquèrent un véritable bilinguisme artistique. Jusqu'à la fin de sa carrière, certaines œuvres, comme l'icône des *Trois hiérarques* ou celle des *Scènes de la vie monastique* au Sinaï (1603), ont encore un caractère authentiquement et profondément byzantin mais beaucoup d'autres, et surtout ses enluminures, présentent un dosage très variable d'éléments byzantins et occidentaux, parfois au sein d'une même peinture².

¹ M. CONSTANTOUDAKI, *Dominikos Theotocopoulos (El Greco) de Candie à Venise. Documents inédits (1566-1568)*, dans *Thesaurismata*, XII, 1975, p. 292-308, p. 296-300.

² La bibliographie sur Georges Klontzas est abondante. Pour l'essentiel de son œuvre connu jusqu'en 1962, on consultera : M. CHATZIDAKIS, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise, 1962. Pour des informations et une bibliographie plus récentes, cf. notamment P.L. VOKOTOPOULOS, *A Hitherto Unknown Triptych by George Klontzas*, dans *East Christian Art. A 12th Anniversary Exhibition*, AXIA, Byzantine and Islamic Art Consultants, Londres, 1987, p. 88-95; N. CHATZIDAKIS, dans *From Candia to Venice, Greek Icons in Italy. 15th-16th Centuries*, Venise, 1993, Athènes, Foundation for Hellenic Culture, 1993, p. 16, 166-172. Pour les *Trois hiérarques*, cf. *Icônes grecques et russes*, Paris, Galerie Nikolenko, 1975, n° 12; pour les *Scènes de la vie monastique, Sinaï. Treasures of the Monastery of St Catherine*, Ed. K.A. MANAFIS, Athènes, 1990, p. 129, 224, fig. 99.



Fig. 1. G. KLONTZAS, *Jugement dernier*, Codex Bute f° 27r, Paris, coll. privée.

Un de ses chefs-d'œuvre, l'icône *En toi se réjouit* du Musée de l'Institut hellénique de Venise, doit sa qualité non seulement à sa grande finesse d'exécution mais surtout au fait que les emprunts formels et iconographiques à l'Occident ont été insérés dans une composition essentiellement plane où les différents sujets gravitent en cercles concentriques autour de l'image mariale. L'espace plus occidental qui régit la partie inférieure de l'œuvre n'anihile pas la stylisation de sa conception. Il s'agit d'une peinture de la fin du XVI^e siècle, de la maturité de l'artiste³.

Depuis une dizaine d'années, le catalogue de l'œuvre de Klontzas s'est beaucoup enrichi. Deux petits polyptyques de sa première période connue ont été révélés et publiés; tous deux sont signés et appartiennent à des collections privées; on les désigne comme «triptyque Spada» et «triptyque de Yorkshire»⁴. Georges Klontzas n'y a pas encore atteint la plénitude de son langage formel; le dosage entre éléments byzantins et éléments occidentaux y est très variable selon les panneaux. Le polyptyque de Yorkshire témoigne d'une plus forte occidentalisation, notamment de l'espace. Lorsqu'ils sont ouverts, ils présentent, en trois panneaux, le *Jugement dernier*, thème dont l'artiste donnera toute sa vie de nombreuses variantes jusqu'à la prodigieuse icône du monastère de la Platytera à Corfou⁵. Dans les deux triptyques, les volets de droite montrent six des apôtres du tribunal céleste, l'ange enroulant le ciel (*Apoc.*, VI, 14), la foule des réprouvés repoussée par l'épée de l'archange Michel et, sur plus de la moitié inférieure du panneau, une vision infernale étrange et mouvementée, on serait tenté d'écrire bruyante tant les flammes rouges crépitent crachées par la tour de la Fournaise ardente (*Matth.* XIII, 42), se déversant dans l'Étang de feu ou jaillissant autour des roues de supplice (fig. 4, 5). Diables monstrueux et damnés peuplent les différents lieux de cet enfer dont la fournaise et ses arcades en ruines, à gauche, un pont à double arche, à droite, et une forteresse aux murs crénelés au-delà du pont, sont les principaux jalons architecturaux.

En étudiant un manuscrit des *Oracles* de Léon le Sage revus par l'érudit Francesco Barozzi (1537-1604), copiés et illustrés par Georges Klontzas (*Codex Bute*, Paris, coll. privée)⁶, j'ai constaté que cet artiste qui, par la suite, sera rarement aussi répétitif, y a donné une version simplifiée du même lieu infernal (fig. 1, 3).

³ M. CHATZIDAKIS, *op. cit.*, n° 50; N. CHATZIDAKIS, *op. cit.*, n° 41.

⁴ P.L. VOKOTOPOULOS, *op. cit.*, nos 74-75; M. ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece*, Athènes, 1988, n° 69 (tr. Spada), p. 224-227.

⁵ *Icons Itinerant. Corfu, 14th-18th Century*, Corfou, 1994, n° 22, p. 116-119.

⁶ En collaboration avec J. VERECKEN, professeur à l'Université de Gand. Cf. J. VERECKEN, *Découverte d'un manuscrit illustré avec «Les Oracles de Léon le Sage» signé: Georgios Klontzas. Rapport préliminaire*, dans *Byzantion*, LXIV, 2, 1994, p. 485-489. Les miniatures de ce codex ont été partiellement publiées par M. CHATZIDAKIS, *Παρατηρήσεις σε άγνωστο χρησιμολόγιο του Γεωργίου Κλοντζα*, dans *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Athènes, 1994, p. 51-60. Cet éminent spécialiste de la peinture post-byzantine date les miniatures des environs de 1580 (p. 58). Au terme de mon étude, je pense qu'elles doivent se situer vers 1575, en tout cas avant 1577 date d'un doublet du *Codex Bute*, le *Baroccianus 170* de la Bodleian Library d'Oxford.



Fig. 2. L. BERTELLI d'après D. CAMPAGNOLA, *Vision infernale*, gravure, Florence (d'après G. Dillon).

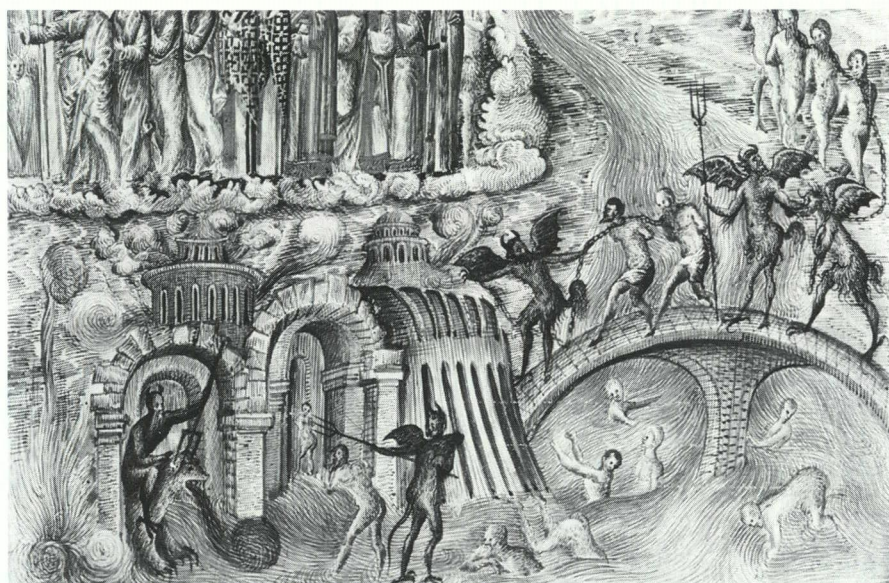


Fig. 3. G. KLONTZAS, *L'Enfer*, détail de la fig. 1.

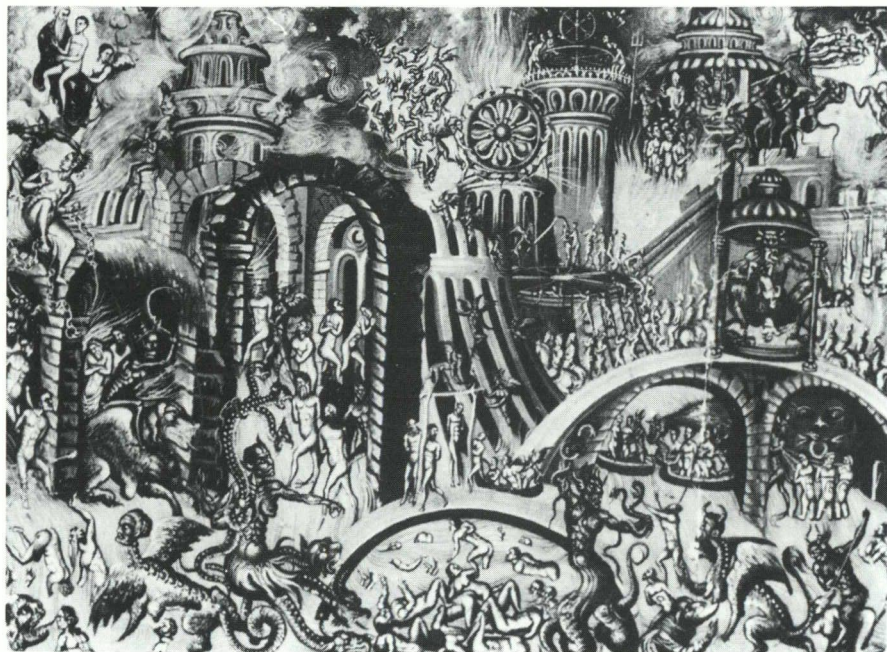


Fig. 4. G. KLONTZAS, *L'Enfer*, détail du *Jugement dernier* du triptyque Spada (d'après P. Vokotopoulos, Héraklion 1985).



Fig. 5. G. KLONTZAS, *L'Enfer*, détail du *Jugement dernier* du triptyque de Yorkshire (d'après Cat. Hoechst 1986).

En 1990, à Héraklion, au colloque *El Greco of Crete*, Gianvittorio Dillon a présenté une gravure de Luca Bertelli d'après Domenico Campagnola qui fut probablement une des sources de la vision infernale des *Allégories de la Sainte Ligue* peintes par le Greco (Londres et Escorial)⁷. Dillon ajoutait que Georges Klontzas devait certainement avoir aussi connu cette estampe et, dans son texte, il renvoyait en note aux deux *Jugements derniers* de Klontzas conservés à l'Institut hellénique de Venise⁸. Ces icônes de la maturité du peintre présentent, en effet, plusieurs réminiscences de l'estampe, mais comme le montrent les comparaisons établies ici, c'est dans sa première période que Klontzas l'a vraiment copiée, plus particulièrement dans le triptyque Spada (fig. 2, 4) que, pour différentes autres raisons, je pense être le plus ancien des deux petits polyptyques⁹. Dans ces deux œuvres, non seulement les architectures occupent les mêmes emplacements que dans la gravure mais plusieurs groupes de personnages y figurent dans les mêmes situations: le pauvre Lazare dans le sein d'Abraham (Luc XVI, 19-31) en haut à gauche, la chute des damnés, le passage des cavaliers sur le pont, les âmes navigant ou escaladant les échelles pour atteindre la plus grande des roues, etc. Les diables et les monstres sont néanmoins beaucoup plus nombreux chez Klontzas accentuant l'aspect médiéval déjà produit par un espace tendant au plan malgré la petite taille des personnages éloignés. Dans le triptyque Spada, le peintre crétois a non seulement rendu beaucoup plus fidèlement que dans le triptyque de Yorkshire l'architecture complexe de la fournaise mais, parmi les damnés du fleuve de feu, il a reproduit le personnage plongeant à gauche (en le complétant d'ailleurs), et surtout les deux groupes de droite: le monstre ailé aux vertèbres saillantes dont un autre monstre s'apprête à têter les mamelles et la femme marchant à quatre pattes que monte et tourmente un diable aux pieds de bouc.

Le f°27r du Codex Bute, figurant l'ensemble du Jugement y compris les élus (fig. 1), Klontzas y a réduit la représentation infernale à ses éléments essentiels mais la façon dont il a dessiné la fournaise et le pont, le plongeur et son compagnon montre qu'il s'y référait directement à la gravure Bertelli-Campagnola. C'est à ce modèle également qu'il a repris, dans sa miniature, le jet en volute jaillissant de la gueule du monstre au cavalier qui surgit de la fournaise.

La gravure n'est pas datée, les triptyques non plus mais le Codex Bute, où il est fait allusion à la prise de Chypre en 1571, doit avoir été enluminé vers 1575¹⁰. Les petits retables paraissent postérieurs. L'analyse stylistique les ferait situer vers la fin des années 1570, probablement après 1577, date du deuxième

⁷ Je remercie vivement M. Nicos HADJINICOLAOU, professeur à l'Université de Crète, de m'avoir communiqué le texte du regretté G. DILLON et la photographie de l'estampe avant leur publication. Cf. G. DILLON, *El Greco e l'incisione veneta. Precisioni e novità*, dans *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th Anniversary of the Artist's Birth*, 1-5 sept. 1990, Héraklion, 1995, p. 229-249; 240-242..

⁸ M. CHATZIDAKIS, *Ikônes de Saint-Georges*, *op. cit.*, n°s 51, 52.

⁹ M. ACHEIMASTOU-POTAMIANOU (*op. cit.*, p. 226) considère également le triptyque Spada comme antérieur au triptyque de Yorkshire.

¹⁰ Cf. note 6.

volume d'*Oracles* copié et illustré par Georges Klontzas, le fameux codex resté dans la collection de Francesco Barozzi et actuellement à la Bodleian Library d'Oxford, le Baroccianus 170¹¹.

La mise en relation de la *Vision infernale* de Domenico Campagnola avec les plus anciennes peintures connues de Georges Klontzas offre un nouvel exemple de l'influence des gravures occidentales sur les œuvres des artistes de tradition byzantine au XVI^e siècle. En outre, dans ce cas particulier, elle montre l'usage précoce chez Klontzas des estampes. Cet usage avait déjà été relevé pour une période ultérieure, notamment à propos de sa *Chronique Universelle* de la Biblioteca Marciana, à Venise, des années 1590-92 (Marcianus gr. VII, 22) dans laquelle il copia, entre autres, l'*Astrologue* (1509) de Giulio Campagnola, maître de Domenico¹². L'attirance pour ces artistes qui transmirent en Vénétie des motifs boschiens et bruegelien n'est peut-être pas étrangère à l'intérêt du peintre crétois pour la littérature oraculaire, le zodiaque, les signes magiques, ni à ses liens avec l'érudit et mathématicien Francesco Barozzi, auteur d'une *Cosmographia* (1585) mais condamné pour pratiques occultes. Une voie à poursuivre.

¹¹ A. RIGO, *Oracula Leonis, Tre manoscritti greco-veneziani degli oracoli attribuiti all'imperatore bizantino Leone il saggio* (Bod. Baroc. 170, Marc. gr. VII, 22, Marc. gr. VII, 3), Padoue, 1988, p. 17-48.

¹² A.D. PALIOURAS, *Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540ci-1608) καὶ αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ*, Athènes, 1977, p. 234, fig. 14 (f^o 5v) et fig. γ.

maîtres verriers et des orfèvres d'origine septentrionale se répandent en Castille de telle façon qu'on ne trouve aucun chantier qui ne compte plusieurs artistes flamands, brabançons ou allemands. Les centres principaux sont Tolède, où travaillent entre autres Anequín de Bruselas, Egas Cueman et Juan Guas, et Burgos, où se succèdent plusieurs générations de Colonia et de Siloé. Certains artistes flamands réalisent des œuvres sculptées également dans des centres secondaires : Giralte de Bruselas à Oviedo, Lorenzo Mercadante de Breña et Jorge Fernández Alemán à Séville, etc. Léon accueille Jusquín de Utrecht, Juan de Malinas ou encore Nicolás Francés, pour citer seulement les personnalités les plus remarquables³. Juan de Bruselas, un exemple d'artiste émigré dont l'adaptation au goût espagnol est complète, est passé lui aussi par Léon.

La figure du sculpteur sur bois Juan de Bruselas est restée énigmatique jusqu'il y a peu⁴, et, aujourd'hui encore, les renseignements certains sur sa vie et son œuvre sont si rares qu'ils permettent seulement de connaître – quoique relativement bien – quelques-unes de ses œuvres, perdues pour la plupart. Des œuvres conservées, les stalles de la cathédrale de Zamora constituent sa réalisation principale. Parmi ses œuvres tolédanes, seules subsistent les petites sculptures pour le retable principal. Le reste de sa production a disparu.

Il n'est pas tout à fait sûr que le Juan de Bruselas attesté à Léon et à Zamora et celui mentionné à Tolède soient la même personne. Dans son *Diccionario*, Ceán Bermúdez parle de Juan et de Bernardiño de Bruselas, tous deux sculpteurs, qui travaillent pour la cathédrale de Tolède pendant les mêmes années⁵. Ramírez de Arellano identifie ce dernier au sculpteur sur bois Blandino Bonifacio et lui donne la majorité des œuvres tolédanes attribuées aux deux, situant ainsi son séjour à Tolède de 1504 à 1539⁶. En 1504, il devait déjà être en train de travailler au cadre du retable majeur de la cathédrale de Tolède. Au même moment, on le suppose occupé à la réalisation des premiers travaux des stalles de Zamora. Bien que les artistes aient alors couramment travaillé simultanément à plusieurs commandes, l'importance du travail des stalles et certaines conditions de son contrat rendent toutefois la chose peu probable dans le cas présent.

Les données relatives à l'activité de Juan de Bruselas s'étendent de 1500 à 1525, période pendant laquelle on peut suivre clairement sa carrière. Avant cette

³ J. STEPPE offre une vision générale du sujet dans *Mechelse kunstenaars in het Iberische Schiereiland*, dans : *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 19, 1947, pp. 125-129.

⁴ Le terme de sculpteur n'est guère approprié pour la fin du Moyen Âge. Il y avait à cette époque des sculpteurs sur bois, des imagiers qui taillaient figurines et statues et, enfin, des menuisiers qui se chargeaient des travaux techniques. La plupart de ceux-ci étaient aussi des imagiers ou des sculpteurs sur bois.

⁵ J.A. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, I, p. 180.

⁶ F. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo y cuyos nombres y obras aparecen en los archivos de sus parroquias*, Tolède, 1920, pp. 33-35.

*JUAN DE BRUSELAS: UN ARTISTE FLAMAND DE LA FIN
DU MOYEN ÂGE EN CASTILLE**

MARÍA DOLORES TEIJEIRA

Dans le courant du XV^e siècle et au début du XVI^e, un grand nombre d'artistes originaires du Nord ont émigré en Castille, attirés par les étroites relations commerciales existant entre les deux régions et par l'intense activité culturelle qui caractérise cette époque. Ces artistes ont modifié le contexte artistique du moment, qu'ils ont converti en un milieu «hispano-flamand», terme aujourd'hui contesté vu qu'il ne recouvre une réalité ni véritablement espagnole (elle concerne surtout le Royaume de Castille), ni uniquement flamande (les artistes concernés ne venaient pas seulement des Flandres mais également d'autres provinces des Pays-Bas, aussi bien méridionaux que septentrionaux, ainsi que du nord de la France et d'Allemagne). Beaucoup de ces maîtres, surtout des architectes et des sculpteurs, se haussèrent à un niveau égal ou même supérieur à celui atteint par ceux travaillant encore dans leur pays d'origine, de sorte que, dans son ensemble, leur production se signale par une qualité tout à fait remarquable¹.

L'appui résolu qu'ont accordé les mécènes de l'époque à ces artistes et le fait qu'ils délaissèrent leurs éventuels concurrents de formation italienne ont permis au gothique dit hispano-flamand de s'imposer de manière décisive en Castille entre le milieu du XV^e siècle et le premier tiers du XVI^e siècle². Des architectes, des tailleurs de pierre, des sculpteurs sur bois, des peintres, des

* Article traduit de l'espagnol par Carolina Gastaldi, licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie de l'U.L.B.

¹ J. YARZA LUACES, *El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos*, dans: *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* (Cat. exp.), Tolède, mars-mai 1992, pp. 133-150.

² J. YARZA LUACES, *Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos*, dans: *Lecturas de Historia del Arte*, 3, 1992, pp. 51-70.

maîtres verriers et des orfèvres d'origine septentrionale se répandent en Castille de telle façon qu'on ne trouve aucun chantier qui ne compte plusieurs artistes flamands, brabançons ou allemands. Les centres principaux sont Tolède, où travaillent entre autres Anequín de Bruselas, Egas Cueman et Juan Guas, et Burgos, où se succèdent plusieurs générations de Colonia et de Siloé. Certains artistes flamands réalisent des œuvres sculptées également dans des centres secondaires : Giralte de Bruselas à Oviedo, Lorenzo Mercadante de Bretaña et Jorge Fernández Alemán à Séville, etc. Léon accueille Jusquín de Utrecht, Juan de Malinas ou encore Nicolás Francés, pour citer seulement les personnalités les plus remarquables³. Juan de Bruselas, un exemple d'artiste émigré dont l'adaptation au goût espagnol est complète, est passé lui aussi par Léon.

La figure du sculpteur sur bois Juan de Bruselas est restée énigmatique jusqu'il y a peu⁴, et, aujourd'hui encore, les renseignements certains sur sa vie et son œuvre sont si rares qu'ils permettent seulement de connaître – quoique relativement bien – quelques-unes de ses œuvres, perdues pour la plupart. Des œuvres conservées, les stalles de la cathédrale de Zamora constituent sa réalisation principale. Parmi ses œuvres tolédanes, seules subsistent les petites sculptures pour le retable principal. Le reste de sa production a disparu.

Il n'est pas tout à fait sûr que le Juan de Bruselas attesté à Léon et à Zamora et celui mentionné à Tolède soient la même personne. Dans son *Diccionario*, Ceán Bermúdez parle de Juan et de Bernardiño de Bruselas, tous deux sculpteurs, qui travaillent pour la cathédrale de Tolède pendant les mêmes années⁵. Ramírez de Arellano identifie ce dernier au sculpteur sur bois Blandino Bonifacio et lui donne la majorité des œuvres tolédanes attribuées aux deux, situant ainsi son séjour à Tolède de 1504 à 1539⁶. En 1504, il devait déjà être en train de travailler au cadre du retable majeur de la cathédrale de Tolède. Au même moment, on le suppose occupé à la réalisation des premiers travaux des stalles de Zamora. Bien que les artistes aient alors couramment travaillé simultanément à plusieurs commandes, l'importance du travail des stalles et certaines conditions de son contrat rendent toutefois la chose peu probable dans le cas présent.

Les données relatives à l'activité de Juan de Bruselas s'étendent de 1500 à 1525, période pendant laquelle on peut suivre clairement sa carrière. Avant cette

³ J. STEPPE offre une vision générale du sujet dans *Mechelse kunstenaars in het Iberische Schiereiland*, dans : *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 19, 1947, pp. 125-129.

⁴ Le terme de sculpteur n'est guère approprié pour la fin du Moyen Âge. Il y avait à cette époque des sculpteurs sur bois, des imagiers qui taillaient figurines et statues et, enfin, des menuisiers qui se chargeaient des travaux techniques. La plupart de ceux-ci étaient aussi des imagiers ou des sculpteurs sur bois.

⁵ J.A. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, I, p. 180.

⁶ F. RAMIREZ DE ARELLANO, *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo y cuyos nombres y obras aparecen en los archivos de sus parroquias*, Tolède, 1920, pp. 33-35.

première date, G. Ramos mentionne un Juan de Bruselas à Pampelune, s'appuyant sans doute sur une information publiée par Ainaud de Lasarte, selon laquelle un Juan de Bruselas aurait travaillé à partir de 1439 en tant qu'aide principal de Janin Lomme sur le chantier de la cathédrale de cette ville. Ramos pense que ce Juan de Bruselas pourrait être le père de l'auteur des stalles de Zamora⁷.

R.S. Janke, qui étudia un grand nombre de documents sur l'œuvre de Janin Lomme en Navarre, ne cite à aucune reprise Juan de Bruselas. Le nom qui s'en rapproche le plus est celui d'un certain Juan de Borgoña qui travaille avec Lomme au tombeau de Charles III et de son épouse entre novembre 1413 et septembre 1414⁸. Il est peu probable que, comme le pense Ramos, Juan de Bruselas soit né en Espagne, d'un père flamand et également artiste, puisqu'il garde son nom d'origine dans les signatures de ses contrats et une graphie tout à fait différente de celle utilisée dans les royaumes de la Péninsule à cette époque-là. En revanche, sa graphie est proche de celle qu'utilisaient dans leurs signatures d'autres artistes septentrionaux contemporains⁹.

Le renseignement suivant, également fourni par G. Ramos – qui ne cite pas sa source –, situe Juan de Bruselas en 1499 dans le contexte de l'école de Burgos, puisque son nom se trouve associé à ceux de Peti Juan et de Felipe Bigarny. Il réapparaît d'ailleurs avec ce dernier un an plus tard comme son garant dans un contrat¹⁰. Bien qu'on ne connaisse pas le document qui confirmerait cette relation – pas même Ramos ne le cite dans son ouvrage –, le style des sculptures des stalles de Zamora, lui, indique bien un lien avec Burgos.

Juan de Bruselas est pour la première fois attesté à Tolède en 1500, sur le chantier de la cathédrale, pour laquelle il a dû réaliser un grand nombre d'œuvres dont beaucoup sont mineures. Cette année, il réalise quelques statues de petites dimensions pour le retable de San Idelfonso, commandées en sous-traitance

⁷ G. RAMOS DE CASTRO, *La Catedral de Zamora*, Zamora, 1982, p. 393. J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica* (= *Ars Hispaniae*, VII), Madrid, 1956, p. 166.

⁸ R.S. JANKE, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pampelune, 1977, pp. 37-53.

⁹ Juan de Bruselas signe de son véritable nom, Jan Yneres, le contrat du retable de la Chapelle de Bautista de Monterrey dans le Monastère de Montamarta. A.H.P.Z. Sección Notariales. Sig.1. *Protocolos de Alonso de Ayala*. Fols. 163r.-165v. D'autres artistes d'origine flamande travaillant à Léon au début du XVI^e siècle utilisent une graphie semblable, par exemple les orfèvres Enrique de Arfe et Enrique Belcove (A.H.P.L. Sección Archivos públicos. Fondo Protocolos notariales. *Protocolos de Pedro de Argüello*. Sig.1, n° 3. Fols. 577r. et v.) ainsi que le sculpteur sur bois Maestre Jaque, alias Jacques Foetifois (A.H.P.L. Sección Archivos públicos. Fondo Protocolos notariales. *Protocolos de Pedro de Argüello*. Sig.1, n° 1. Fol. 26r.).

¹⁰ Même si G. Ramos place les relations entre Juan de Bruselas, Bigarny et Peti Juan dans le contexte de l'école de Burgos, avec laquelle, évidemment, l'œuvre de Juan de Bruselas possède d'étroits rapports, il est plus probable qu'elles doivent être situées à Tolède où, en 1500, les deux artistes apparaissent déjà dans la réalisation du retable principal, auquel Juan de Bruselas a travaillé. G. RAMOS DE CASTRO, *op. cit.*, p. 393.

à Rodrigo Alemán, l'auteur des stalles de Tolède, une œuvre pour laquelle lui furent payés 7000 maravédís¹¹.

Il serait arrivé entre 1500 et 1502 à Léon, où il apparaît comme domicilié en 1502¹². Aucun document ne certifie qu'il ait travaillé dans cette ville, même si, étant devenu l'un de ses « bourgeois », il a probablement envisagé d'y rester quelques années. Il travailla sans doute pour le chantier de la cathédrale, qui était alors le plus important commanditaire d'œuvres d'art de la ville.

En outre, lors de son passage à Zamora en 1502, il y apparaît lié avec un personnage bien connu quelques années auparavant sur le chantier de la cathédrale de Léon : Jacobo de Milarte. Celui-ci, qui semble être intervenu dans le projet devant accompagner le contrat des stalles de Zamora, avait été chantre de la cathédrale de Léon dès avant 1481 jusqu'en 1487¹³. L'évêque de Zamora Diego Meléndez Valdés lui-même, dont on suppose qu'il fut le promoteur de la construction des stalles, semble avoir eu des liens avec la cathédrale de Léon par l'intermédiaire de parents : Melendo Valdés, clerc du chœur et boursier du chapitre de Léon auprès des collèges de Sigüenza et de Bologne, et son oncle D. Luis Gómez d'Oviedo, écolâtre de la cathédrale¹⁴.

Bien que les documents ne confirment pas la participation de Juan de Bruselas au chantier de la cathédrale de Léon, il a toutefois certainement connu les stalles, qui avaient été terminées et installées quelques années auparavant.

Il est attesté le 20 août 1502 à Zamora par la signature de son contrat pour les stalles de la cathédrale¹⁵. Il doit, pour l'œuvre mentionnée, accomplir une formalité préalable consistant à réaliser une stalle basse et une stalle haute comme modèle, travail qu'il est tenu de commencer le 9 septembre 1502. Le sculpteur sur bois et « bourgeois » de Valladolid Pedro de Guadalupe, par ailleurs sculpteur bien connu dans toute la Castille, propose de réaliser l'ensemble des stalles de la même façon et aux mêmes conditions que Juan de Bruselas, et, en plus, un lutrin d'une valeur de 20 000 maravédís qu'il ferait à ses

¹¹ J.A. CEAN BERMUDEZ, *op. cit.*, I, p. 180. F. PEREZ SEDANO, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*, Madrid, 1914, p. 25. G.B. PROSKE, *Castillian Sculpture. Gothic to Renaissance*, New York, 1951, p. 202.

¹² Il est cité comme « bourgeois » de Léon dans les registres notariaux qui contiennent le contrat des stalles du chœur de la cathédrale de Zamora en 1502 et en 1503. En 1508, il est déjà cité comme « bourgeois » de la ville de Zamora dans le contrat du retable de Montamarta. Le terme de « bourgeois » suppose un enregistrement effectif dans la ville et un long séjour. Les artistes qui travaillent dans une ville sans en être « bourgeois » signent leurs documents en tant que *estantes* (« résidents »).

¹³ Archivo de la Catedral de León. *Actas Capitulares y Cuaderno de Rentas 1480*. Doc. 9822. C. 388. Fol. 123v. *Actas Capitulares y Cuaderno de Rentas 1481*. Doc. 9823. C. 388. Fols. 23v. et 24r., 60 et 137v. *Actas Capitulares y Cuaderno de Rentas 1486*. Doc. 9825. C. 388. Fol. 19r. et 23r. Dans les *Actas Capitulares y Cuaderno de Rentas 1487*. Doc. 9826. C. 388. Fol. 5r., on cite déjà le nouveau chantre de Léon, Alfonso de León.

¹⁴ Archivo de la Catedral de León. *Actas Capitulares y Cuaderno de Rentas 1486*. Doc. 9825. C. 388. Fol. 12v. *Actas Capitulares y Cuaderno de Rentas 1487*. Doc. 9826. C. 388. Fol. 9v.

¹⁵ Archivo de la Catedral de Zamora. *Contratos y obras. Carpeta de obras 1*. Sans foliation. Deux documents. Dans G. RAMOS DE CASTRO, *op. cit.*, pp. 594-600.

frais¹⁶. Cependant, les représentants du chapitre de Zamora signeront le contrat avec Juan de Bruselas le 8 avril 1503. Dans ce document figurent les conditions générales de la réalisation de l'œuvre, conditions qui obligent Juan de Bruselas à exécuter 89 stalles au prix de 9000 maravédís pour l'ensemble des stalles basses et hautes, cinq escaliers de 3000 maravédís chacun, quatre angles de 9000 maravédís, en plus des bordures, des stalles royales et épiscopale et des portes qui seront évaluées plus loin. Tout ce travail devra être réalisé en trois ans à compter de la date du premier contrat. A cette fin, l'église lui paiera les officiaux nécessaires à ses yeux de même que tout le matériel utilisé.

De plus, on mettra à sa disposition une maison du chapitre pour y vivre et travailler ainsi que quatre «charges» de blé par an pour contribuer à son entretien et à celui de sa famille. Les conditions ici décrites sont habituelles dans les contrats contemporains relatifs à des œuvres d'art¹⁷. Les superviseurs du travail seront le grand vicaire D. Juan de Mena, le père D. Juan de Grado et le chanoine Alfonso de Porres qui lui indiqueront la manière de procéder et le programme iconographique approprié. Six jours plus tard, l'artiste doit présenter des garants pour la réalisation de l'œuvre. La réalisation des stalles de Zamora a dû obliger Juan de Bruselas à rester dans cette ville jusqu'au milieu de 1506.

Les stalles présentent 89 sièges, distribués sur deux niveaux, et trois côtés fermés. Au centre de la partie occidentale, on retrouve la stalle épiscopale ainsi que deux portes de communication ouvertes dans le jubé.

Le programme iconographique, qui s'inspire clairement des stalles de Léon, répartit les représentations figurées entre les dorsaux des stalles sur les deux niveaux, conservant ainsi la hiérarchie qui conduisait à représenter les prédécesseurs de Jésus dans les stalles inférieures et ses successeurs dans les stalles supérieures.

Dans les stalles inférieures, les représentations des prophètes apparaissent suivant l'ordre dans lequel se présentent leurs livres dans la Bible, l'accent étant mis sur le livre de la Genèse. On a inclus également un nombre limité de figures du Nouveau Testament contemporaines du Christ, en relation – dans ce cas – avec la Passion.

Dans les stalles supérieures, on a ajouté aux apôtres, aux martyrs, aux saints locaux et aux saintes hiérarchies ecclésiastiques un groupe de saints liés aux ordres religieux. Il s'agit des fondateurs ou de personnages d'importance particulière qui représentent les principaux ordres. Beaucoup d'entre eux ayant été récemment canonisés, ce programme révèle les changements advenus dans la spiritualité au début des Temps modernes.

¹⁶ Le maravédi fut en Castille une des monnaies courantes les plus importantes du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle.

¹⁷ La «charge» est un paiement en nature (blé ou orge) équivalant approximativement à 300 maravédís.

Les stalles de Zamora utilisent, outre les supports traditionnels dans les stalles, divers supports secondaires qui complètent le programme développé sur les dorsaux des sièges. Ainsi, on a employé les portes qui permettent, du côté occidental, le passage entre la nef et le chœur au travers du jubé. Sur ces portes – l'une dans le chœur de l'évêque, l'autre dans le chœur des rois –, un cycle de huit figures de sybilles se trouve représenté (quatre sur chaque porte). Ces portes regroupent les sybilles dont les prémonitions portaient sur un même événement : l'arrivée du Messie à gauche et sa Passion ainsi que sa Résurrection à droite. Leur rôle de prophétesses païennes vient renforcer celui d'autres personnages présents dans le même ensemble et dont les figures sont reprises uniquement en raison de leur relation prophétique de préfiguration par rapport au Christ : Virgile sur les dossiers du bas et Apollon sur ceux du haut.

Par ailleurs, un autre petit cycle se développe sur les trois sièges principaux, celui de l'évêque qui se situait au centre du côté occidental et ceux des rois qui ferment les deux extrémités orientales des stalles hautes. Ils présentent des dimensions plus grandes que les autres sièges, une décoration particulière et un sommet en forme de tabernacle qui les différencie des autres sièges. Les figurines qui dominent les trois tabernacles – Adam et Ève dans les stalles royales et l'ange qui les expulse du Paradis dans la stalle épiscopale – mettent en relation la monarchie avec le péché originel et l'opposent à l'Église dont le pouvoir, sanctionné par Dieu, trouve ainsi une preuve de sa supériorité. C'est de la sorte que l'Église se défendait contre l'un de ses principaux concurrents sur terre, les monarchies des nouveaux États modernes qui avaient tendance à concentrer tout le pouvoir entre leurs mains, reléguant le pouvoir ecclésiastique au second plan.

D'autre part, le cycle iconographique profane, fort semblable à celui d'autres stalles contemporaines, présente une multitude de petites scènes sur les miséricordes, les appuie-mains, les écoinçons et les panneaux ornés de la crête. Ces reliefs reproduisent des scènes de la vie quotidienne, des proverbes, des fables et d'autres motifs populaires non dépourvus d'une certaine dimension critique à l'égard de franges déterminées du clergé. Il convient de signaler, vu leur abondance, la présence de thèmes repris au *Roman de Renard* dont la figure apparaît associée en diverses occasions à celle des commanditaires de l'œuvre eux-mêmes.

Au début de l'an 1507, de nouveau à Tolède, l'« imagier » Juan de Bruselas touche 680 maravédís pour avoir sculpté le blason de l'archevêque, blason qui fut placé sur le mur du chapitre. Les superviseurs de l'œuvre sont Francisco de Godios et Maître Egas. Approximativement à la même date, il doit avoir réalisé également les anges de l'encadrement du retable pour la peinture duquel on paya un an plus tard 10 500 maravédís à Francisco de Amberes¹⁸.

¹⁸ J.A. CEAN BERMUDEZ, *op. cit.*, p. 180. F. PEREZ SEDANO, *op. cit.*, p. 32. Archivo de la Catedral de Toledo. *Libro de Gastos 1509*. Fol. 85. Cité dans M.R. ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales para la historia del arte español. Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1916, I, p. 78.

Le 9 septembre 1508, il est mentionné encore une fois à Zamora à l'occasion d'un contrat passé pour la partie sculptée du retable de la Chapelle de Bautista de Monterrey au Monastère de Montamarta, qui se trouve à proximité de Zamora et était étroitement lié au siège épiscopal de Léon. Juan de Bruselas signe deux documents avec doña María Niño de Portugal, veuve de feu D. Bautista de Monterrey, chevalier de Léon enterré alors au Monastère de San Claudio de Léon¹⁹.

Le premier document est une lettre d'obligation, datée du 9 septembre 1508, dans laquelle Juan de Bruselas présente comme garants l'orfèvre Juan Dulce et le peintre Pedro de Guadalajara, tous deux «bourgeois» de Zamora, comme l'était alors Juan de Bruselas lui-même. Pedro de Guadalajara est peut-être l'un des peintres qui allaient compléter l'élaboration du retable mais pour lequel aucun contrat particulier n'a été retrouvé. Par ce document, Juan de Bruselas s'engage lui-même ainsi que ses garants à respecter les conditions et délais du contrat signé par les deux parties cinq jours auparavant, c'est-à-dire le 4 septembre 1508. Juan de Bruselas s'y trouve cité comme sculpteur sur bois et «bourgeois» de la ville de Zamora. Les mesures du retable sont de 20 paumes en hauteur, sans l'encadrement, et 2 paumes pour le sommet sur 16 en largeur, également sans l'encadrement²⁰. L'allure générale était sans doute précisée par un modèle dessiné qui devait accompagner le document. Dans la description, il est question de deux registres avec trois compartiments, celui du centre étant protégé par une arcature de protection et par un soubassement à trois compartiments. Les compartiments seront séparés par quatre piliers et, en-dessous du registre inférieur, par une frise à décor végétal. Le compartiment central sera occupé par la scène de l'Annonciation : «...exécutée toute en ronde bosse, que Notre Dame soit agenouillée et en prière devant son prie-Dieu et son livre, l'ange de l'autre côté, légèrement incliné de sorte qu'il paraisse en attitude de révérence, un bandeau écrit à la main, et un vase de lys au milieu, tout ceci d'une taille gracieuse». Au-dessus de cette scène, au sommet, devra se trouver un écusson également sculpté par Juan de Bruselas avec les armes du commanditaire. Ensuite, le contrat précise les délais de réalisation : du 1^{er} septembre 1508 au 28 février 1509. Toutefois, chargé aussi de faire l'entablement, Juan de Bruselas devra fournir les panneaux aux peintres le 18 septembre 1508. Enfin, le prix convenu est mentionné : 20 000 maravédis payables en trois phases, c'est-à-dire 6600 maravédis au début du travail – montant que Juan de Bruselas avait déjà reçu –, 6600 à la moitié et le même montant à l'achèvement du retable et après installation des parties aussi bien sculptées que peintes. En premier lieu, il est tenu de réaliser les panneaux pour les peintres, les piliers de séparation et les figures. Ces dernières seront faites en bois de noyer et la menuiserie en bois

¹⁹ A.H.P.Z. Sección Notariales. Sig. 1. *Protocolos de Alonso de Alaya*. Fols. 159r.-160r. et 163r.-165v. Reg. dans A.I. FERNANDEZ SALVADOR et L. VASALLO TORANZA, *La Capilla de D. Bautista de Monterrey. Juan de Bruselas, Juan de Campos y Diego Hanequín*, dans : *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 55, 1989, pp. 381-385.

²⁰ Une paume fait à peu près 21 cm.

de teck. À son terme, l'œuvre sera estimée par deux officiaux, un pour chaque partie, avant que ne soit effectuée la totalité du paiement. Conformément à l'usage, les deux parties s'engagent sur leurs personnes et sur leurs biens à respecter les conditions du contrat, renonçant ainsi aux lois habituelles.

Deux feuillets plus petits accompagnent ce contrat, dans lesquels figurent à nouveau les conditions générales de la réalisation du retable, copiées presque littéralement, mais avec quelques nouvelles données : les quatre panneaux des compartiments latéraux doivent aussi présenter des arcatures de protection, analogues à celles du retable du chanoine Castro. De même, les piliers et les frises du présent retable doivent être faits d'après les piliers de séparation des compartiments et d'après la frise végétale du soubassement du retable cité précédemment. Les encadrements doivent être plats. L'entablement sera fait en bois de pin. Sur le phylactère que tient l'ange seront écrites les paroles de l'*Ave Maria*. Si les officiaux estiment le retable à la baisse, ils peuvent retirer du prix convenu un maximum de 2000 maravédís.

Après la réalisation de cette œuvre, Juan de Bruselas retourne à Tolède où, le 4 septembre 1509, il reçoit 2000 maravédís pour la sculpture des deux écussons que soutiennent les deux anges également sculptés par lui en-dessous de l'encadrement du retable. L'« estimateur » de cette œuvre est Lorenzo Garay, lui-même sculpteur sur bois²¹.

Entre cette dernière date et fin 1524, on perd complètement sa trace. Le 5 novembre 1524, se trouvant à nouveau dans la cathédrale de Tolède, il reçoit 4125 maravédís comme paiement pour l'exécution de deux retables, celui de la Cinquième Douleur, placé au-dessus de la sépulture du docteur Calderón, et celui de Saint Laurent²².

Le 17 janvier 1525, il reçoit 2244 maravédís pour quelques pièces de bois sculptées et dorées qui, par la suite, furent placées sur la première porte du chapitre²³.

Si les données conservées à propos du travail de Juan de Bruselas sont peu nombreuses et les œuvres d'attribution certaine rares, les informations sur son origine, sa formation et sa biographie font singulièrement défaut. L'on en est réduit à quelques hypothèses basées sur les données des contrats de ses œuvres.

Son origine nous est inconnue, bien que son véritable nom, Jan Yneres, duquel il signe le contrat du retable du Monastère de Montamarta, et le nom sous lequel on le connaît en Espagne, Juan de Bruselas, semblent indiquer une origine clairement flamande, peut-être de Flandre méridionale. Le type d'écriture utilisé dans la signature est tout à fait différent de celui dont on use à la

²¹ F. PEREZ SEDANO, *op. cit.*, p. 36.

²² *Ibidem*, p. 45.

²³ Archivo de la Catedral de Toledo. *Libro de Gastos 1525*. Fol. 31. Cité dans M.R. ZARCO DEL VALLE, *op. cit.*, 1, p. 116.

même époque en Castille. Il s'agit en revanche d'une écriture qu'utilisent dans leurs signatures de nombreux artistes de la même origine que lui²⁴.

Cette origine se verrait confirmée par l'analyse de ses œuvres, de style et d'iconographie manifestement flamands. Peut-être est-il Flamand de naissance et, très jeune, a-t-il émigré en Espagne mais avec une formation artistique déjà marquée.

La période de sa vie que nous connaissons aujourd'hui est très courte – 25 ans – et, puisqu'on ignore son âge et sa date de naissance ou de mort, il est impossible de mettre cette période en relation avec une phase précise de sa vie. Quand il arrive à Zamora, son œuvre devait déjà être connue dans une certaine mesure, vu qu'il réussit à concurrencer Pedro de Guadalupe, artiste riche et célèbre, et à l'emporter sur lui alors que ce dernier était réputé être l'un des meilleurs sculpteurs sur bois de la région et avait fait en outre une offre plus avantageuse pour le chapitre, comparée à celle de Juan de Bruselas.

Il n'est pas étonnant qu'une personnalité comme celle de Juan de Bruselas pût passer inaperçue dans une ville comme Tolède : dans la cathédrale de cette ville œuvrait un grand nombre d'artistes de tout premier rang, qui peut-être ont éclipsé son travail. Il est surprenant, en revanche, qu'on ne possède aucune mention de son passage à Léon à une époque où l'on continuait à travailler activement sur le chantier de la cathédrale ainsi que dans d'autres églises et où les grands sculpteurs du XVI^e siècle n'étaient pas encore arrivés. Selon toute évidence, il s'est transféré de Tolède, où il réalisait des œuvres mineures, à Léon, motivé par de meilleures perspectives ou l'espoir d'en trouver. Il est d'ailleurs resté un certain temps dans cette ville puisqu'il s'y est domicilié. Quelles œuvres a-t-il pu réaliser à Léon ? Le séjour de Juan de Bruselas se place à une époque de confusion et de crise au sein du siège épiscopal de Léon, caractérisée par l'absence de nouveaux travaux, bien qu'on œuvrât encore à la bibliothèque de la cathédrale²⁵, à ses nouvelles portes (celles de San Juan et de San Francisco sur la façade occidentale et celles de San Froilán et de la Mort sur la façade méridionale), ainsi qu'à la porte de la bibliothèque, ensemble commencé vers 1501. On travaille aussi aux églises de San Isidoro et de San Marcos²⁶.

Bien que le nom de Juan de Bruselas n'apparaisse pas parmi les documents examinés (pour la plupart en possession de la cathédrale de Léon), il peut être intervenu dans l'exécution des portes de la cathédrale, qui constituaient à cette époque la principale entreprise.

²⁴ Une graphie semblable est utilisée dans sa signature par Jacques du Brœucq, sculpteur et architecte de Mons de la première moitié du XVI^e siècle. A. PINCHART, *Archives des arts, sciences et lettres*, 1860, 2, p. 6.

²⁵ W. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano-flamenca en León*, León, 1974.

²⁶ J. RIVERA, *Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, 1982. M.D. CAMPOS SANCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León, 1992.

Sa formation aura été fondamentalement flamande, de tradition nettement médiévale, malgré l'introduction, déjà, de légères touches de la première Renaissance. Probablement est-il arrivé très jeune en Espagne et a-t-il complété sa formation à Burgos, comme le suggèrent certaines qualités formelles des sculptures des stalles de Zamora. Peut-être au début de sa formation, sa relation avec Felipe Bigarny aura joué un rôle prépondérant : Juan de Bruselas pourrait avoir repris à cet artiste certains traits stylistiques et avoir subi une même évolution formelle. Toutefois, son style est purement gothique et la Renaissance encore lointaine.

BEMERKUNGEN ZUR LANDSHUTER MALEREI DER SPÄTGOTIK

Die «Gregoriusmesse» der Lütticher Saint-Paul-Kathedrale
und die «Verteidigung des Altarsakramentes» in der
Bayrischen Staatsgemäldesammlung

ACHIM SIMON

I

Im Chor der Lütticher Kathedrale befindet sich seit etwa 1911 ein Gemälde mit der Darstellung der «Gregoriusmesse»¹ (Abb. 1). Die Tafel ist als «deutsche Schule (Bayern, Österreich)» bezeichnet und Ende des 15. bis Anfang des 16. Jh. datiert. Ikonographisch handelt es sich bei diesem Motiv um die Visualisierung der Transsubstantiation, also um ein in der Zeit häufig behandeltes, eucharistisches Thema².

Abkürzungen:

DMG = Alfred STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, 11 Bde., München-Berlin 1934-1961.

Krit. Verz. = Alfred STANGE, *Die deutschen Tafelbilder vor Dürer, Kritisches Verzeichnis*, München 1967ff.

¹ Holz 187 x 170 cm (ohne Rahmen). Das Werk war Teil der Sammlung des Woncker Pfarrers J. Scheen (1875-1910), und stammt – nach Angabe Helbig's – aus der Umgebung von Aachen. Berthe LHOIST-COLMAN, *Les peintures de la Cathédrale de Liège*, in: *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, 2-6, 1992, p. 16, Catalogue Nr. 3, mit Bibliographie. Ich bin Herrn M. R. van de Walle vom Institut Royal du Patrimoine Artistique für die Zusendung des Artikels zu Dank verpflichtet.

² A. THOMAS, *Gregoriusmesse*, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom - Freiburg - Basel - Wien, 2 (Neudruck), 1994, col. 199-202; Karsten KELBERG, *Die Darstellung der Gregoriusmesse in Deutschland* (phil. Diss.), Münster, 1983; Marianne LORENZ, *Die Gregoriusmesse, Entstehung, Ikonographie* (phil. Diss.), Innsbruck, 1956; Clara GOTTLIEB, *The Living Host*, *Konsthistorisk Tidskrift*, 40, 1971, pp. 30-46.



Fig. 1. Landshuter Maler, Gregoriusmesse, 1510/15, Lüttich, Saint-Paul-Kathedrale (copyright ACL, Brüssel).

Im wesentlichen folgt die Lütticher «Gregoriusmesse» der allgemeinen Bildtradition. Der Typus des Schmerzensmannes (frontal, die linke Hand erhoben, die rechte an der Seitenwunde) läßt sich mit einigen Holzschnitten und zwei Stichen Israhel van Meckenhems vergleichen³. Von diesen oder ähnlichen Versionen sind eine Reihe von gemalten Darstellungen beeinflusst, wie zum Beispiel zwei Tafeln aus dem Notke-Umkreis in Skandinavien: der linke innere Predellenflügel des Altars im Dom zu Århus, Dänemark (1482) und eine Arbeit

³ Z.B. Schreiber 1486a, Lübeck, Stadtbibliothek, ca. 1470; Lehrs, 9, Nr. 347, ehem. Paris, Bibl. d'Essling; Nr. 349, Düsseldorf Kunsthandel Boerner.

des Meisters der Revaler Elisabeth-Legende (1480/1500) in Boglösa, Schweden⁴. Weiters gehören in diese Gruppe der linke Flügel eines westfälischen Altares (ca. 1500), in Aachen, Suermondt - Ludwig - Museum und der sogenannte «Hochaltar der Braunschweiger Kathedrale» (ca. 1515), im Herzog - Anton - Ulrich - Museum zu Braunschweig (Inv. Nr. 33)⁵. Auch der Lütticher Schmerzensmann entspricht weitgehend diesem Typus, nimmt aber eine etwas frontlere Stellung ein. Die genannten Beispiele lassen auf eine norddeutsche Bildtradition ab etwa 1470 schließen, doch bei den graphischen Blättern wird man wohl eine weitere Verbreitung annehmen können.

Den Lütticher Gregor flankieren – einem päpstlichen Hochamt gemäß – zwei Diakone. Die dichte Menschengruppe um den Altar wird zu beiden Seiten von Kardinälen mit Papstinsignien (Tiara und Kreuzstab) angeführt. All dies ist ebenso üblich in der Ikonographie des Themas wie die deutlich erkennbaren Gegenstände auf der Mensa: das Missale, die Kerzen, der Kelch und die Patene unter dem Corporale. Hinter dem Retabel sind, ebenfalls der Tradition folgend, die «Arma Christi» dargestellt⁶. Ungewöhnlich ist hier die relative Ordnung der einzelnen Elemente, vor allem die der Köpfe. Links des Kreuzes sind die Personen gruppiert, die Christus verurteilt haben: Pilatus mit Hut, Kaiphas mit gehörnter Mitra, Annas mit Turban und Herodes bekrönt, rechts wird auf die beiden Verratszenen der Passion angespielt: auf den Judaskuß und die Verleugnung Petri. Üblicherweise sind die «Arma» nicht chronologisch oder inhaltlich geordnet, sondern unsystematisch dargestellt, was vermutlich mit der devotionalen Praxis des Mittelalters in Zusammenhang steht⁷.

Die Vorhänge zu beiden Seiten des Altares verweisen auf eine in der Forschung noch umstrittene, liturgische Praxis des Mittelalters. Während Braun ihnen lediglich eine rein dekorative Funktion beimißt, vermutet Lane, daß sie – zur dramaturgischen Steigerung – nur während der Elevatio zur Seite gezogen wurden⁸.

Ab der zweiten Hälfte des 15. Jh. wächst die Zahl der Personen, die der Gregoriusmesse beiwohnen. Manchmal handelt es sich dabei um die Gemeinschaft der Heiligen, die dann, entsprechend dem altchristlichen Dogma, in der Funktion der Intercessio zu deuten sind, was der gregorianischen Vorstellung von der Heilswirkung der Eucharistie entspräche⁹. Häufiger wird aber die

⁴ KELBERG, *op. cit.*, Kat. Nr. 4, 25; Krit. Verz., 1, Nr. 669, 682.

⁵ KELBERG, *op. cit.*, Kat. Nr. 3, 28.

⁶ Rudolf BERLINER, *Arma Christi, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3, 6, 1955, pp. 35-152.

⁷ Robert SUCKALE, *Arma Christi, Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, Städel-Jahrbuch*, 6, 1977, pp. 177-208.

⁸ Joseph BRAUN, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2, München 1924, pp. 167-71; Barbara G. LANE, *Ecce panis angelorum, Art Bulletin*, 1975, pp. 476-86; Bernhard RIDDERBOS, *Die Geburt Christi des Hugo van der Goes, Form, Inhalt, Funktion, Jahrbuch der Berliner Museen*, 32, 1990, p. 142, Anm. 22.

⁹ Adolf FRANZ, *Die Messe im deutschen Mittelalter, Beiträge zur Geschichte der Liturgie und des religiösen Volksglaubens*, Freiburg i. Br., 1902, pp. 4ff.

kirchliche Hierarchie, gelegentlich ergänzt durch die weltliche, dargestellt. In Lüttich wird allgemein die Kirchengemeinde gezeigt, und nicht so sehr die soziale Hierarchie thematisiert, woraus man auf eine eher späte Entstehungszeit schließen kann. Die Menschenmenge kann nicht als Zeuge des Wunders und damit als Legitimation des Dogmas der Transsubstantiation angesehen werden, weil in der Regel – und so auch in Lüttich – niemand außer Gregor die Erscheinung des Schmerzensmannes wahrnimmt. Die Versammlung der Kirchengemeinde um den Altar soll wohl die allgemeine Akzeptanz der Eucharistie in ihrer traditionellen, theologischen Auffassung unterstreichen.

Die größte Nähe zur Komposition unserer Tafel zeigt ein Stich Israhel van Meckenhems, ein Werk der Reifeperiode, das etwa 1490/1500 zu datieren ist¹⁰ (Abb. 2). Die Gruppe von Papst und Diakonen ist zwar in Vielem seitenverkehrt (bei einer Druckgraphik nichts Ungewöhnliches), die Übereinstimmungen gehen aber weit über den Rahmen des Zufälligen hinaus. Man vergleiche den Faltenwurf Gregors, die Hände aller drei Personen vor dem Altar oder den rechten Profilkopf. In beiden Darstellungen finden sich die Kardinäle mit den Papstinsignien in gleicher Position, und in deren unmittelbarer Nachbarschaft Bischöfe mit Krummstäben. Auch Form und Anordnung der Gegenstände auf dem Altartisch sind bis auf perspektivische und proportionale Unterschiede fast identisch, so etwa der Kelch auf und die Patene unter dem Corporale oder die Form der Kerzenhalter. Eine ebenso große Verwandtschaft liegt in der Architektur des Kirchenraumes, den Gewölberippen und Schlußsteinen, wobei allerdings Meckenhem die Apsidenrundung überzeugender andeutet.

Der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Versionen (außer dem Typus des Schmerzensmannes¹¹), ist die breitere Komposition in Lüttich mit Ausblicken ins Freie auf eine Stadt¹². Die perspektivische Konstruktion mündet in einen Fluchtpunkt etwas links der Hüfte Christi und ist zu steil aufsichtig, um einen organischen Raumeindruck zu vermitteln. Die beidseitige Stadtansicht würde einen, im Vergleich zum Interieur, weitaus tieferen Betrachterstandpunkt erfordern. Der Stich Meckenhems ist durch den enger gefaßten Ausschnitt, aber wohl auch durch die souveränere Handhabung bildnerischer Mittel in seiner Auffassung einheitlicher und überzeugender.

Vermutlich gehen beide «Gregoriusmessen» auf ein gemeinsames Urbild zurück. In Bezug auf das meckenhemische Werk hat man schon mehrfach auf eine Abhängigkeit von Hans Holbein dem Älteren verwiesen¹³. Offenkundig

¹⁰ Paris, Coll. Rothschild, Inv. Nr. 441 L.R.; Lehrs, 9, Nr. 354.

¹¹ Meckenhem zitiert die üblichere Darstellungsform nach der Ikone von Sta. Croce.

¹² Im Braunschweiger Herzog - Anton - Ulrich - Museum befindet sich eine «Gregoriusmesse», die Busch dem Meister der Goslarer Sybillen zuschreibt. Die Komposition ist hier zwar nicht frontal ausgerichtet, aber der Blick auf die Stadt, die Friedhofsmauern, Straße, Brunnen Stadttor und Türme zeigen auffallende Verwandtschaft mit der Lütticher Tafel. Ein vergleichbares Vorbild muß also auch im Norden Deutschlands geläufig gewesen sein. Harald BUSCH, *Meister des Nordens. Die altniederdeutsche Malerei 1450-1550*, Hamburg, 1943, Verz. 221, Abb. 476.

¹³ Bereits durch Curt GLASER, *Hans Holbein der Ältere* (= Kunstgeschichtliche Monographien 11), Leipzig, 1908, p. 163.

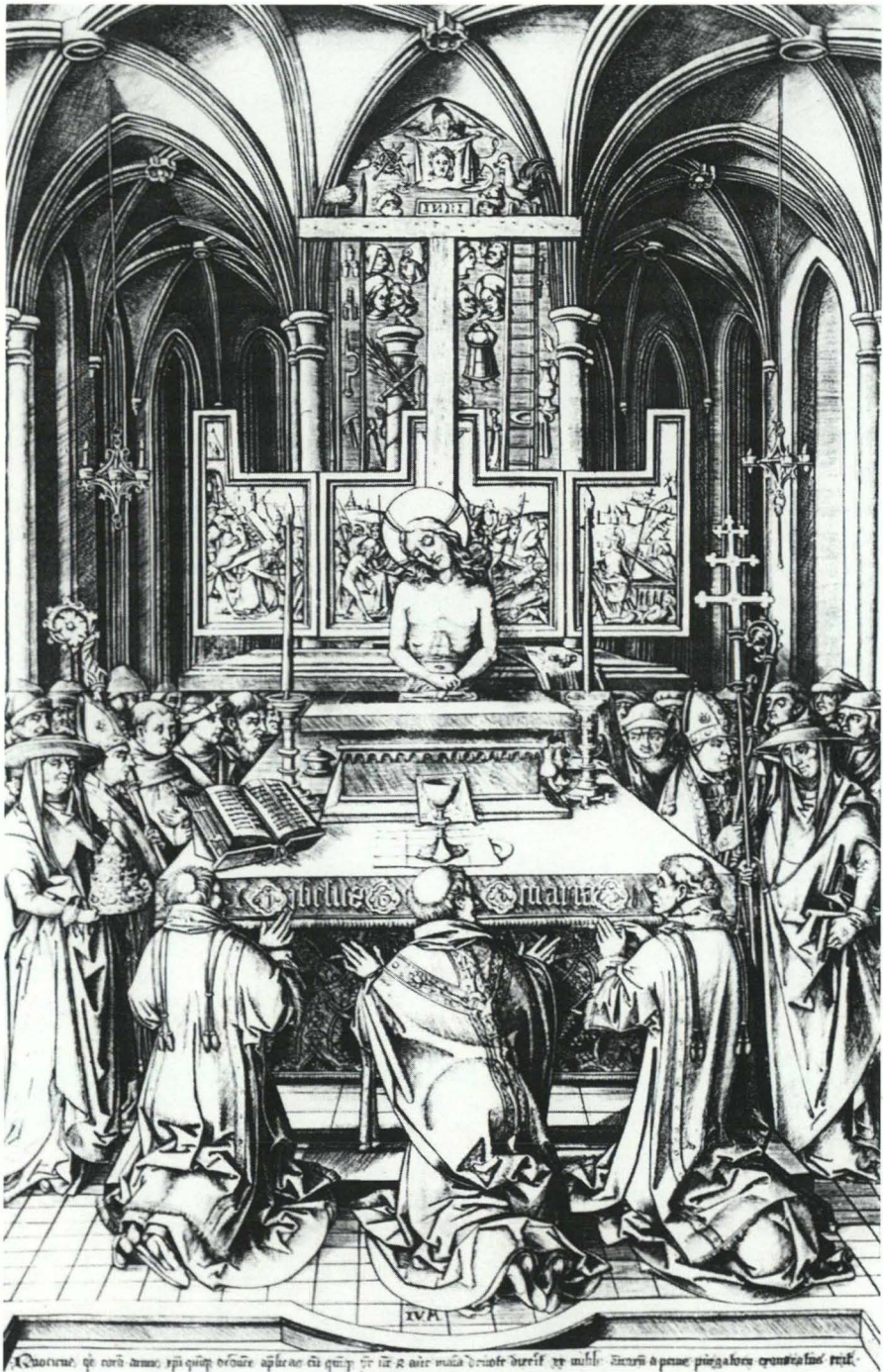


Fig. 2. Israhel van Meckenhem, Gregoriusmesse, 1490/1500, Paris, Coll. Rothschild (copyright Walter L. Strauss (Ed.), The Illustrated Bartsch, 9, New York, 1981, p. 101).

wird diese in einem graphischen Zyklus Israhels nach Holbeins «Weingartner-Altar»¹⁴. Trotz der sehr individuellen Handschrift sowohl Meckenhems als auch des Meisters der Lütticher Tafel ist ein gemeinsames Vorbild durch den Schwaben stilistisch gut denkbar. Zu datieren wäre dieses in die unmittelbare Umgebung des «Weingartner-Altars», das heißt etwa 1493. Der Meckenhem-Stich fällt in die Reifephase des Künstlers, also ins letzte Jahrzehnt des 15. Jh., während die Lütticher «Gregoriusmesse» wohl erst Anfang des zweiten Jahrzehnts des 16. Jh. anzusiedeln ist.

II

Im Besitz der Bayrischen Staatsgemäldegalerie befindet sich eine Tafel mit der ungewöhnlichen Darstellung der «Verteidigung des Altarsakramentes»¹⁵ (Abb. 3). Eine Monstranz auf einem Altar in der Bildmitte wird von zwei inthronierten Päpsten flankiert, die jeweils von Klerikergruppen umringt werden. Wie in der «Gregoriusmesse» stellt auch das «Defensorium» eindeutig ein eucharistisches Thema dar. Laut Busch wird in dem Bild auf zwei Konzile angespielt: dem vierten Lateranum 1215 (gegen Albigenser und Waldenser) und dem Konzil von Konstanz 1414-16 (gegen Wyclif und Hus)¹⁶. Demnach handelt es sich bei den Päpsten um Innocenz III. und vermutlich Martin V. Die Tafel dürfte genau genommen die Transsubstantiation zum Thema haben. Diese wurde am Lateranum 1215 zum Dogma erhoben. Im Bezug auf Konstanz wird es sich daher um die Ablehnung der wyclifischen Impanations-These¹⁷ handeln, von der sich Hus ja distanziert hatte.

¹⁴ Krit. Verz., 2, Nr. 751. Weil die Stichfolge umfangreicher ist als das holbeinsche Werk, hat man versucht, einen größeren «Weingartner - Altar» auf der Basis der Graphiken zu rekonstruieren. Es gibt noch eine weitgehend ungeklärte Verbindung zwischen den beiden Künstlern: Man vergleiche Holbeins «Donaueschinger Geburt» (vielleicht nach einem verschollenen Goes-Original) mit dem Meckenhem-Stich (Lehrs, 9, Nr. 55). Die Verwandtschaft zwischen beiden Arbeiten ist nicht wirklich frappant, aber es existiert im Basler Kupferstichkabinett eine lavierte Federzeichnung aus dem Holbein-Umkreis, die Israhels Graphik sehr nahe kommt. Wer in diesem Fall der Gebende war, läßt sich beim derzeitigen Wissensstand nicht klären. Siehe: Ausst. Kat.: *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Basel, 1960, p. 61; Tilman FALK, *Katalog der Zeichnungen des 15. u 16. Jh. im Kupferstichkabinett Basel*, 1, *Das 15. Jh.* (= Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung Basel, 3), Basel-Stuttgart, 1979, p. 99, Nr. 261; Ausst. Kat.: *Imagination des Unsichtbaren, 1200 Jahre bildende Kunst im Bistum Münster*, Münster, 1993, 2, *Katalogteil*, pp. 549-550.

¹⁵ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 9953, Holz, 134,5 × 158,5 cm. Karl FEUCHT-MAYER, *Hans Wertinger*, in: U. THIEME, F. BECKER (Edd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler...*, Leipzig, 1907-47, 35, pp. 425-31; Ausst. Kat.: *Eucharistia, Deutsche eucharistische Kunst*, München, 1960, p. 70, Nr. 29; Gloria EHRET, *Hans Wertinger, Ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgotik zur Renaissance* (= tuduv Studien, Rh. Kulturwissenschaften, 5), München, 1976, pp. 17-19, pp. 150-1, Kat. Nr. 20.

¹⁶ *Eucharistia, op. cit.*, p. 70; EHRET, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ Dabei zog Wyclif Transsubstantiation und Realpräsenz in Zweifel. Burkhard NEUNHAUSER, *Eucharistie im Mittelalter und Neuzeit*, in: Michael SCHMAUS, Alois GRILLMEIER, *Handbuch der Dogmengeschichte 4, Fasz. 4b*, Freiburg - Basel - Wien, 1963, pp. 48-9.



Fig. 3. Landshuter Maler, Verteidigung des Altarsakramentes, 1495/1500, München, Bayrische Staatsgemäldesammlung (copyright München, Bayrische Staatsgemäldesammlung).

Die «Verteidigung des Altarsakramentes» und die Lütticher «Gregoriusmesse» entstammen der selben malerischen Tradition. Sie könnten sogar das Werk einer Hand sein. Die offensichtlichen Unterschiede ließen sich durch eine zeitliche Distanz von etwa zehn Jahren erklären. Das «Defensorium» ist in vieler Hinsicht altertümlicher. Die Figuren sind steiler übereinander angeordnet, die Draperie ist unbeholfen und die Inkarnatsbehandlung trockener. Die Qualität der Ausführung ist sehr unterschiedlich. Einige Köpfe sind sicher gezeichnet und klar modelliert. Andere wiederum zeigen große Unzulänglichkeiten in der Konstruktion. Schließlich scheinen einige Köpfe, wie etwa der des Bischofs im Profil ganz rechts vorne, das Ergebnis späterer Übermalungen zu sein. Auch in der Draperiegestaltung gibt es augenfällige Unterschiede. Man vergleiche die geradlinigen und rechtwinkelig gebrochenen Falten im Habit des linken Papstes mit dem weich modellierten Brokat des rechten. Einige Figuren wie etwa Bischof und Kardinal, die vorne rechts Rücken an Rücken stehen, zeigen eine völlig unlogische Faltenbildung auf Basis eines abstrakten Lineaments. Ganz offensichtlich waren an der Fertigstellung dieses Werkes mehrere Hände beteiligt. Die «Gregoriusmesse» ist dagegen einheitlich in Stil und Ausführung. Die

Figuren sind in klaren Volumen gestaltet und flacher geschichtet, was eine organischere Tiefenwirkung erzeugt. Die Maltechnik ist in der Modellierung und Nuancierung weitaus subtiler.

Es gibt aber auch eine Reihe von vergleichbaren Zügen zwischen beiden Werken. Abgesehen von der symmetrischen Grundkonzeption und dem Pavimentsystem sind es einige «morellische Details», die Zeichnung der Hände, die sprechenden Gesten und vor allem einige Kopftypen, die die Tafeln verbinden; um nur zwei zu nennen: das Gesicht des linken Papstes entspricht weitgehend dem des Kardinals mit Papststab, und der Dominikaner rechts vom Altar der «Gregoriusmesse» trägt die gleichen Züge wie der Kleriker etwas links vom Bildmittelpunkt des «Defensoriums». Eines der Hauptinteressen des Schöpfers der «Verteidigung des Altarsakramentes» scheint die Wiedergabe von Köpfen aus verschiedensten Perspektiven gewesen zu sein¹⁸. Die gleiche Tendenz erkennt man auch in der «Gregoriusmesse». Hier allerdings sind die Bewegungen natürlicher, die Formen weniger maniert, und das stereometrische Verständnis in der Konstruktion verweist bereits ansatzweise auf die deutsche Renaissance.

Das «Defensorium» wurde verschiedentlich Hans Wertinger zugeschrieben¹⁹. Ein Vergleich mit einigen seiner Portraits, wie etwa jenes des «Pfalzgrafen Philipp, Bischof von Freising» (1515), Stadtresidenz Landshut, zeigt tatsächlich gewisse Verwandtschaften mit den Zügen des rechten Papstes. Hans Wertinger (ca. 1465/70 - 17. 11.1533) genoss seit 1491 das Landshuter Stadtrecht. Es ist nicht bekannt, ob er aus Wertingen nahe Augsburg stammt, oder einer Familie dieses Namens angehörte, die seit 1424 in Landshut nachzuweisen ist. Jedenfalls hatte er seine künstlerische Ausbildung in der schwäbischen Tradition. In zeitgenössischen Dokumenten wird Hans auch als «Schwab» oder «Schwabmaler» geführt²⁰. Das früheste Gemälde im überlieferten Oeuvre Hans Wertingers ist die «Sigismund-Vita» von 1498 aus dem Freisinger Dom, heute im Diözesanmuseum²¹. Zu recht verweist Feuchtmayr hier auf den Einfluß durch Mair von Landshut²², was vor allem im Vergleich mit dessen «Pas-

¹⁸ Daraus leitet sich zum Gutteil auch die große Unruhe des Bildes her. Diese und die harte Plastizität führten wohl zur fälschlichen Annahme einer Tiroler Provenienz in einem handschriftlichen Katalog der Sammlung Öttingen-Wallerstein; EHRET, *op. cit.*, pp. 18, 59.

¹⁹ FEUCHTMAYR, *op. cit.*, pp. 425 - 31; *EUCARISTIA*, *op. cit.*, p. 70, Nr. 29.

²⁰ In Landshut gab es seit 1331 eine Familie «Schwab». Zur Biographie Wertingers und zu seinen Beziehungen nach Schwaben siehe EHRET, *op. cit.*, pp. 6ff. Steingraber vergleicht die Figurentypen des «Defensoriums» mit einem 1496 datierten Werk der Augsburger Buchmalerei, dem «Pontificale Gundecarianum» (Eichstätt, erzbischfl. Archiv) und verlegt die Entstehung unserer Tafel nach Augsburg, was stilkritisch nicht haltbar ist. Erich STEINGRÄBER, *Beiträge zum Werk des Augsburger Buchmalers Ulrich Taler, Pantheon*, 1961, p. 126, Anm. 4. Die Landshuter Tafelmalerei vor Wertinger zeigt allerdings tatsächlich Augsburger Einflüsse, was die These einer vermutlichen Abhängigkeit der «Gregoriusmesse» von Holbein dem Älteren unterstützt. Hans BUCHHEIT, *Landshuter Tafelgemälde des 15. Jh. und der Landshuter Maler Hans Wertinger, genannt Schwabenmaler*, Leipzig, 1907, p. 23.

²¹ EHRET, *op. cit.*, pp. 10-17.

²² FEUCHTMAYR, *op. cit.*, p. 426; DMG 10, pp. 203-10.

sion», ebenfalls im Freisinger Dom, offensichtlich wird²³. Man erkennt die selben Figurentypen und -bewegungen, auch ein vergleichbares Verhältnis zwischen Figur und Raum. Die zweite Stufe in Wertingers Entwicklung wäre nach Feuchtmayer durch die «Verteidigung des Sakramentes» repräsentiert, die er ca. 1505 datiert, und in deren harter und trockener Zeichenweise er eine Vostufe zur späteren Portraitkunst des «Schwabenmalers» sieht. Allerdings ist der stilistische Unterschied zum Frühwerk sehr groß. Die nächste vergleichbare, vielfigurige Komposition wäre «Alexander und sein Arzt» in der Prager Nationalgalerie, die für Ludwig X. von Bayern gemalt wurde²⁴, aber hier hatte sich Wertinger bereits den Stil der deutschen Renaissance angeeignet. Nachdem wir keine anderen Gemälde Wertingers aus dem zeitlichen Umfeld der «Sigismund-Vita» kennen, ist es nicht möglich, das «Defensorium» organisch in das Gesamtoeuvre des Künstlers einzugliedern. Ehret spricht sich generell gegen eine derartige Zuschreibung aus und denkt eher an ein Werk der Freisinger oder Landshuter Schule²⁵.

Landshut war im 15. Jh. eine blühende Stadt, vor allem unter der Regierung Ludwigs des Reichen (1450-79) und dessen Sohn Georgs des Reichen (1479-1503)²⁶. Aus dieser Zeit sind uns hervorragende Schnitzwerke erhalten. Dagegen nimmt sich Zahl und Qualität der gleichzeitigen Landshuter Gemälde vergleichsweise bescheiden aus. Dennoch läßt sich die «Verteidigung des Altarsakramentes» auf einer allgemeinen Ebene gut in diese Schule eingliedern: etwa im Vergleich mit dem Altar von Gelbersdorf (1482)²⁷. Beiden Werken gemeinsam ist die Vorliebe für symmetrische Kompositionen, die Modellierung männlicher Köpfe oder das Preßbrokatmuster des Goldgrundes. Ehret vergleicht das «Defensorium» auch mit den Predellenflügeln des Altars von Wartenberg (1480)²⁸.

Unserer Auffassung nach entstammt der Schöpfer der «Verteidigung des Altarsakramentes» der Landshuter Tradition. Er arbeitete nur teilweise unter dem Einfluß Hans Wertingers. Sollte auch die Lütticher «Gregoriusmesse» von seiner Hand sein, dann zeigt sie eine bemerkenswerte Entwicklung, sowohl in Bezug auf die Maltechnik, als auch auf das Verständnis von Plastizität und Raum. Aber der Künstler verbleibt immer in der spätmittelalterlichen Tradition, während Hans Wertinger sich zur selben Zeit bereits mit den Errungenschaften der deutschen Renaissance vertraut machte. Auch wenn die Tafeln nicht

²³ DMG 10, p. 125, Nr. 203.

²⁴ Laut Kaufmann handelt es sich dabei um das erste deutsche Gemälde mit antikem Thema. Georg KAUFMANN, *Die Kunst des 16. Jh.*, in: *Propyläen Kunstgeschichte 8*, Neuaufl. Berlin, 1985, p. 107.

²⁵ EHRET, *op. cit.*, pp. 18-19.

²⁶ Georg war das letzte Mitglied der Landshuter Linie der bayrischen Herzöge. Ein nach seinem Tod einsetzender Erbfolgekrieg endete mit einer Gebietsaufteilung.

²⁷ DMG 10, Nr. 186-7. Volker LIEDEKE, *Landshuter Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik*, in: *Ars Bavarica*, 11/12, München, 1979, pp. 44ff. Der Autor schlägt hypothetisch die Zuschreibung des Werkes an den Hofmaler Michael Hurlinger vor (p. 58).

²⁸ EHRET, *op. cit.*, p. 19; DMG 10, Nr. 188.

das Werk eines Künstlers sein sollten, sind sie zumindest gleicher Provenienz. Sie stellen so wichtige, weil rare Zeugen einer Landshuter Malschule um und nach 1500 dar.

Résumé

Depuis le début du siècle, la cathédrale Saint-Paul à Liège possède une peinture représentant la *Messe de saint Grégoire* (fig. 1). Elle est attribuée à un anonyme de l'école allemande actif à la fin du Moyen Âge. La composition, avec, au centre, la figure frontale de «l'Homme de Douleurs», s'inscrit dans une tradition iconographique attestée aussi bien dans la peinture que dans les arts graphiques. On signalera en particulier les relations unissant le panneau liégeois à une gravure d'Israel van Meckenhem (fig. 2), que l'on situe dans la période 1490-1500. Les figures des trois personnages agenouillés devant l'autel sont à peu près identiques. Selon toute vraisemblance, les deux *Messes de saint Grégoire* dérivent d'un modèle commun, peut-être une œuvre de Hans Holbein l'Ancien.

Certaines des physionomies visibles sur le panneau liégeois se retrouvent dans une *Allégorie du saint Sacrement* (fig. 3) faisant partie des collections de peintures de l'État bavarois (n° d'inv. 9953). On comparera notamment le dominicain visible à la droite de l'autel (à Liège) avec le clerc en vue frontale situé à gauche de l'ostensoir (à Munich). L'*Allégorie du saint Sacrement* représenterait les papes Innocent III et Martin V, dont les noms sont associés à la défense de la doctrine de la Transsubstantiation. Elle a été attribuée au peintre souabe Hans Wertinger (vers 1465/1470-1533), actif à Landshut à partir de 1491. Même si cette attribution ne saurait être retenue, il est indéniable, en revanche, que l'œuvre se rattache à l'école de Landshut. C'est vraisemblablement aussi le cas de la *Messe de saint Grégoire*.

PER LA DEFINIZIONE DELLA CULTURA FIGURATIVA DI HANS CLEMER. UN CONFRONTO CON L'ARTE TEDESCA

NATALIA GOZZANO

Il panorama della pittura europea di fine '400, visto nell'ottica della circolazione di influssi fra nord e sud dell'Europa, presenta ancora molti aspetti da indagare. L'importanza fondamentale del ruolo svolto dalla pittura fiamminga in questa circolazione è indiscusso, tuttavia il suo raggio d'azione va forse ancora analizzato sotto diverse angolazioni e attraverso canali indiretti, dai quali può risultare una lettura più sfaccettata della questione dei rapporti fra le varie aree geografiche. Tra queste, le aree «di frontiera» sono giustamente considerate di particolare interesse per la loro peculiare proprietà di zone di transito, di accoglienza ed elaborazione di linguaggi differenti, espressioni di culture di varia origine che qui trovano il terreno adatto per uno sviluppo autonomo. La cultura delle zone di frontiera si configura dunque come un crogiolo di fenomeni diversi che si intrecciano e si trasformano per dar spesso luogo ad espressioni originali e in varia misura indipendenti da quelle egemoni delle aree centrali¹.

L'opera di Hans Clemer rappresenta uno dei casi più emblematici della ricchezza e complessità di queste zone di transito. La sua attività infatti si svolse in larghissima parte nel marchesato di Saluzzo, al confine sud-occidentale del Piemonte, fra 1494 e 1508 per poi proseguire in Provenza dove è documentato nel 1508². Dei numerosi dipinti su tavola e su muro a lui assegnati solo tre

¹ E. CASTELNUOVO e C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I, Torino 1979, pp. 285-352.

² Sull'attività di Clemer in Provenza vedi il recente saggio di M.C. LÉONELLI, *L'activité du peintre Hans Clemer en Provence*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Parigi 1995, pp. 215-230. Per le testimonianze documentarie relative alla presenza di Clemer nel marchesato di Saluzzo vedi M. PICCAT, *Nuovi documenti per la cultura figurativa tardo quattrocentesca nel Saluzzese: conferme attributive*, in «Studi piemontesi», a. XIV, n. 2, 1985, pp. 384-393.



Fig. 1. Hans CLEMER, *Storie di David* (particolare), Saluzzo, Casa Della Chiesa.

sono datati: il polittico della chiesa parrocchiale di Celle Macra (1496), il trittico della chiesa collegiata di Revello (1503) ed il trittico della chiesa di St. Marthe a Tarascon (Bouche-du-Rhône; 1513), quest'ultimo di incerta attribuzione. E' dunque estremamente difficile stabilire i termini del suo operato e, data la pressochè totale mancanza di dati documentari a suo riguardo, bisognerà basarsi sull'analisi diretta dei dipinti per cercare di definire la sua cultura figurativa.

È nel ciclo di affreschi a grisaille con *Storie di David* (fig. 1), realizzato su due pareti del cortile di Casa Della Chiesa a Saluzzo, che va probabilmente individuata la prima testimonianza dell'arte di Clemer. Nonostante il pessimo stato di conservazione, il ciclo presenta dei caratteri che sono tipici dello stile del maestro: saldezza plastica e statuaria delle figure, modellato morbido nella descrizione dei volti, pennellate sciolte e a volta sommarie, chiaroscuro fortemente marcato per dar risalto ai volumi. La rigidità che mostrano le figure di David e Giona nonché la schematicità nella raffigurazione dei personaggi secondari, da cui si differenzierà l'altro ciclo a grisaille, le *Fatiche d'Ercole* di Casa Cavassa sempre a Saluzzo, suggeriscono una datazione intorno al 1494-1495.

Le scene che si susseguono lungo le due pareti sono incorniciate da un fregio a grottesche e da altri motivi tipici del repertorio antiquariale, la cui diffusione a Saluzzo è attestata già dalla metà del XV secolo³. È soprattutto la committenza legata alle famiglie nobili a determinare questo orientamento verso

³ N. GOZZANO, *La committenza Cavassa a Saluzzo tra Quattrocento e Cinquecento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 34, 1988, pp. 73-85.

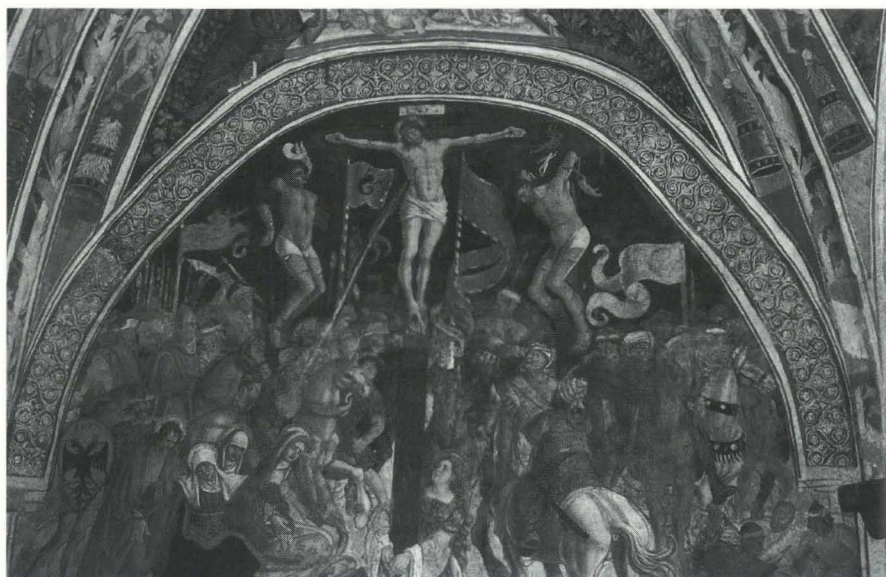


Fig. 2. Hans CLEMER, *Crocefissione*, ciclo con *Storie della Vergine*, parete centrale, Elva, chiesa parrocchiale.

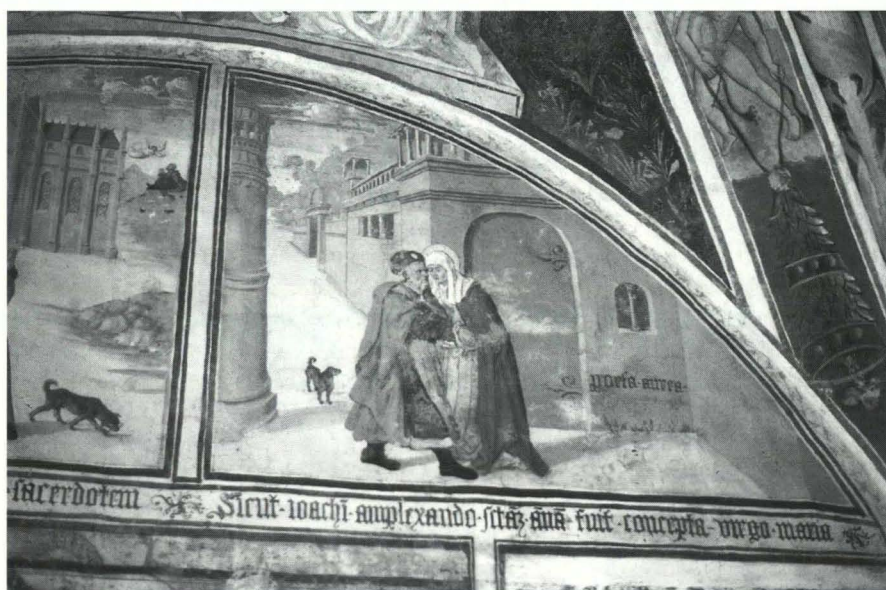


Fig. 3. Hans CLEMER, *Incontro di Gioacchino e Anna alla porta aurea*, ciclo con *Storie della Vergine*, parete di sinistra, Elva, chiesa parrocchiale.

la cultura classicheggiante di derivazione italiana che, sul finire del XV secolo, a Saluzzo si contrappone alla consolidata tradizione tardogotica di ispirazione francese. Tuttavia Clemer resta costantemente radicato in questa tradizione, a cui infonde la nuova energia vitale del naturalismo e del realismo rinascimentali. Ne risulta un linguaggio figurativo inconsueto, sospeso tra arcaici decorativismi, solido plasticismo e pungente espressività, la cui complessità può essere spiegata solo ricorrendo ad un ampio campo di riferimenti artistici.

L'evoluzione dello stile di Clemer verso un modellato più morbido e composizioni di impianto classicheggiante si palesa nelle *Fatiche d'Ercole* e nel grande ciclo di affreschi con *Storie della Vergine* che decora il presbiterio della chiesa parrocchiale di Elva. La maestosa *Crocefissione* elvese (fig. 2) dichiara il suo debito verso quella affrescata da Spanzotti in San Bernardino a Ivrea. Ciononostante ad Elva si intrecciano – dando luogo ad un complesso qualitativamente discontinuo, condizionato probabilmente anche dal massiccio intervento di aiuti – le svariate componenti del suo linguaggio figurativo. La drammatica espressività del gruppo delle Marie alla base della croce, il dinamismo concitato della *Strage degli innocenti*, il curioso carattere aneddotico e teatrale delle scene relative a San Gioacchino, mostrano l'ampio spettro di rimandi culturali dell'arte di Clemer nonchè la sua originale maniera di elaborarli. In particolare, negli episodi *Gioacchino cacciato dal Tempio*, *Incontro di Gioacchino e Anna alla porta aurea* (fig. 3) e *Presentazione di Maria*, il vivace ritmo narrativo, il ripido inquadramento prospettico, l'accentuata gestualità delle figure, trattate quasi come burattini, e il tipo di architetture, sembrano rimandare alla produzione delle miniature fiamminghe e delle incisioni tedesche di secondo Quattrocento, come le illustrazioni della celebre *Chronique de Hainaut* (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}; Ms. 9243, tomo II, ff. 80 v., 177 v., tomo III, f. 165), quelle realizzate da Loyset Liedet per la *Histoire de Charles Martel* (1468-1470; Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}; Ms. 7, f. 24 v), o le xilografie per il *Bruder Claus* di Ayser e il *Pfarrer vom Kalemberg* di Wagner (entrambi 1488-1491 c.).

Il polittico *Madonna con Bambino e Santi* della parrocchiale di Celle Macra (fig. 4), datato 1496, si impone per la monumentalità delle figure e la forza del modellato. La struttura compositiva dell'opera rientra nella tipologia dei polittici di area mediterranea, mentre il particolare dei tondi dipinti sopra gli angoli degli scomparti laterali è più raro⁴. In questo dipinto già si incontra quella compresenza di elementi di diversa origine che si osserverà in tutta l'opera del Maestro. La dolcezza del modellato e il colore dell'incarnato della Vergine trovano riscontro nella pittura di Giovan Martino Spanzotti, a cui Clemer si rifà anche nella monumentalità e nella salda volumetria delle figure. Accanto a questo rimando più volte registrato dalla critica, si evidenziano altri elementi di più insolita origine. Se infatti la figura della Vergine ed il polittico nel suo insieme mostrano chiari legami con la pittura provenzale, nizzarda e piemontese,

⁴ L'unica regione in cui ho riscontrato questa tipologia è la Provenza: trittico di Venasque raffigurante *San Pietro in trono fra i santi Maurizio e Marta* (Avignone, Musée du Petit Palais).



Fig. 4. Hans CLEMER, *Madonna della Misericordia*, Saluzzo, Museo di Casa Cavassa.

tese, le figure dei santi nelle tavole laterali e nella cimasa se ne distaccano per la drammatica espressività dei volti, la resa aspra del modellato, il disegno fortemente grafico. Tutti elementi che avvicinano l'opera di Clemer all'arte tedesca. La sua pittura si mantiene costantemente in bilico tra l'equilibrio compositivo di matrice provenzale, la costruzione volumetrica delle figure di derivazione piemontese e una marcata espressività e raffinatezza decorativa dall'accento nordico.

Una delle opere-chiave nel *corpus* del Maestro è la pala della *Madonna della Misericordia* (Saluzzo, Museo di Casa Cavassa, fig. 5), realizzata intorno al 1498-1499⁵. La nota dominante della pala è il realismo ad un tempo vigoroso e calligrafico che crea un corto circuito tra l'imponente struttura compositiva – scandita simmetricamente intorno all'asse della Vergine –, la preziosità degli ori e dei colori brillanti, la luminosità e, dall'altra parte, le fisionomie rozze e a volte quasi caricaturali, le mani tozze, il tratto marcato della linea di contorno, il descrittivismo analitico fin nei minimi dettagli fisici. La *Madonna della Misericordia*, definita uno «... tra gli esempi più complessi e felici di ibridazione culturale mediterranea ...»⁶ è uno dei quadri di Clemer più studiati, a partire

⁵ La datazione della pala è desumibile dalla figura del piccolo Michele Antonio, il figlio dei marchesi raffigurato accanto alla madre, che, nato nel 1495, dimostra all'incirca 3-4 anni.

⁶ E. CASTELNUOVO, *Ragguaglio provenzale (Una «École d'Avignon» di Michel Laclotte)*, in «Paragone», n. 131, 1960, p. 43 (pp. 35-49).



Fig. 5. Hans CLEMER, *Madonna con Bambino e Santi* (particolare), Celle Macra, chiesa parrocchiale.

dall'inizio del secolo, prima cioè dell'identificazione del pittore⁷. Il riferimento emerso con maggior insistenza è quello alla pittura provenzale, con un preciso rimando alla *Madonna della Misericordia* di Enguerrand Quarton (Chantilly, Musée Condé, 1452). Va osservato però che questo modello viene ripreso per essere riformulato secondo un gusto ormai lontano da quello provenzale: alla figura sottile e allungata della Vergine di Chantilly, dalle mani delicatissime ed il volto costruito come puro volume geometrico, fa riscontro, nella pala saluzese, una Madonna fisicamente robusta, la cui femminilità – sottolineata dalla curva dell'anca – è contraddetta dalle mani decisamente maschili. E così anche la dolcezza dell'espressione del volto si accompagna a lineamenti marcati e alla pesantezza dei capelli, scesi sulle spalle in grosse trecce. Alcuni elementi sono strettamente collegabili alla cultura di Quarton, e precisamente quelli che rimandano alla sua origine nordica⁸. Alla delicatezza quasi eterea della Vergine, Quarton contrappone un disegno più incisivo per le figure dei fedeli assiepati sotto il suo manto. È qui che la straordinaria forza realistica del Maestro fran-

⁷ Sulla vicenda critica relativa a Clemer e alla sua identificazione vedi N. GOZZANO, *La fortuna critica di Hans Clemer e i suoi riferimenti a Josse Lieferinxe*, di prossima pubblicazione in «Bollettino della Società Studi Storici Archeologici Artistici della provincia di Cuneo», 1995.

⁸ J. STERLING, *La peinture sur panneau picarde et son rayonnement dans le nord de la France au XV^e siècle*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1979 ma pubblicato nel 1981, pp. 7-49.

cese spicca nella definizione acuta delle fisionomie tracciate con un segno netto e un piglio ritrattistico che non può non far pensare a Barthélemy d'Eyck. Charles Sterling sottolinea l'appartenenza della *Madonna della Misericordia* di Chantilly alla tradizione iconografica francese, dove quella di Jean Mirhaillet (Nizza, Musée Massena, 1425 c.) offre un preciso antecedente⁹. A differenza di quella italiana, impostata secondo un saldo asse verticale, l'iconografia francese si caratterizza per la leggera flessione del corpo della Vergine, dove lo *hanchement* è compensato dall'opposta inclinazione della testa. Nella *Madonna di Casa Cavassa* questa flessione è ancora più evidenziata: la curva dell'anca è sottolineata dalla veste stretta sul busto e dalla sciarpa che vi si appoggia mollemente, ed è controbilanciata dalla gamba che amplia l'abito conferendo monumentalità alla figura e dunque allontanandola sensibilmente dai precedenti provenzali.

L'accentuazione di questo tipo di struttura compositiva sembra avere un diretto riferimento con la scultura lignea tedesca di tardo Quattrocento, in relazione al significato della visione e della rappresentazione nella cultura dell'Europa settentrionale, acutamente messo in luce da Michael Baxandall nel suo libro *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*¹⁰. Nella figura della «*Madonna di Misericordia*» la funzione protettiva globale che la Vergine svolge implica un rapporto diretto e distaccato al tempo stesso con i fedeli che si raccolgono sotto il suo manto. Come spiega Baxandall, la «*Madonna di Misericordia*» possiede un «arco di destinazioni» all'interno del quale i fedeli si riconoscono. Questo arco va dalla sinistra della linea tracciata dallo sguardo della Vergine, alla destra di quella suggerita dalla gamba che sporge. Il doppio movimento, opposto e bilanciato, della testa e della gamba, permette in tal modo che tutti i fedeli siano inclusi nella sua protezione¹¹. L'importanza che il «movimento» e la «posizione» della figura avevano nella cultura dell'Europa settentrionale viene confermata dagli scritti teorici di Albrecht Dürer. Nella prefazione dedicata agli scultori nel quarto libro dei *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Dürer compila una classificazione delle principali pose dinamiche delle figure (curvato, piegato, voltato, sinuoso, allungato/schiacciato, spostato), che rispondeva alla necessità di distinguere quelle controbilanciate delle pale d'altare. «A questa classificazione schematica dell'atteggiamento umano, la teoria artistica italiana non aveva mai posto mano, essa non l'aveva neppure cercata»¹².

Anche dal punto di vista strettamente iconografico, la *Madonna della Misericordia* di Saluzzo presenta dei caratteri inconsueti. Il manto della Vergine,

⁹ ID., *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon*, Parigi 1993, p. 122.

¹⁰ M. BAXANDALL, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Torino 1989.

¹¹ Baxandall (ivi) fa osservare che questo movimento a contrapposto si collega anche alla funzione specifica della «*Madonna di Misericordia*» quale protettrice dal demonio: il carattere dinamico del doppio movimento indica la funzione «attiva» della difesa. Per esprimere questa azione viene adottato uno stratagemma tipico del periodo, che consiste nell'accennare al movimento in avanti di una gamba, di cui sporgono la punta del piede e il ginocchio, per poi contraddirlo nella staticità dell'altra gamba. La particolarità del piede che spunta sotto l'abito – che si riscontra nell'arte tedesca ma non in quella provenzale – si ritrova nella pala di Clemer.

¹² Ivi, p. 203. A. DÜRER, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Norimberga 1528, p. V.

anzichè essere sorretto da lei stessa o da angioletti, è tenuto dai santi Pietro e Paolo. Questo motivo va con ogni probabilità messo in relazione con il grosso rosario in pastiglia dorata appeso alla sciarpa della Madonna: l'iconografia della Vergine di Misericordia si contamina infatti con quella della Vergine del Rosario, largamente diffusa sul finire del XV secolo in Alsazia e in Svizzera, ed esemplificata da un trittico conservato nella chiesa di Sant'Andrea a Colonia. In quest'opera, attribuita al Maestro di San Severino, ai lati della Madonna stanno i santi Domenico e Pietro martire che sostengono il manto, sotto al quale sono accolti non i membri di una confraternita bensì l'umanità intera, vale a dire laici ed ecclesiastici, uomini e donne, poichè la Vergine del Rosario è generalmente rappresentata come «*mater omnium*»¹³.

Per cercare di definire meglio il campo di riferimenti che sottendono la pala saluzzese sarà utile ritornare in terra provenzale. Il rimando a Enguerrand Quarton è un punto fermo ma non esaustivo. Clemer se ne distacca sia sotto l'aspetto compositivo sia sotto quello formale. Il realismo che si osserva nella pala saluzzese non si limita all'individuazione analitica delle fisionomie ma consiste in un più generale approccio alla rappresentazione. All'evidenza fisica delle figure si accompagna l'accentuazione della loro espressività: la rappresentazione, nonostante l'impianto aulico e sfarzoso, manifesta la spiccata sensibilità del pittore per l'umanità dei personaggi. Sono principalmente i santi Pietro e Paolo a colpire per la struggente espressione dei volti tristi, desolati, tanto più impressionanti in quanto resi con questo linguaggio realista affidato ad un disegno marcato che incide i contorni e le pieghe dei manti, le rughe del viso e del collo, e al chiaroscuro che dà sostanza alle forme. Questa evidenza realista ed espressiva coinvolge anche le piccole figure a mezzobusto dei santi nella cimasa. Tra le più suggestive sono quelle di San Sebastiano, la cui estrema magrezza rende in maniera ancora più pungente la sofferenza del personaggio; e quella di San Lorenzo per la dolcezza del volto dall'espressione malinconica, simile a quello dei santi Lorenzo e Stefano nella cimasa di Celle Macra. La figura di San Sebastiano in special modo, per il colore livido dell'incarnato, il panneggio segnato da pieghe profonde e incise, l'espressione patetica del volto, sembra rimandare a quel realismo di origine nordica che nel Piemonte occidentale era stato impersonato da Giacomo Jaquerio. Ma questo rimando, a più di mezzo secolo di distanza, assume un significato particolare: nel contemporaneo panorama figurativo piemontese infatti, l'opera di Hans Clemer trova qualche parentela formale in quella di Spanzotti ma nella sostanza appartiene al filone del realismo di ascendenza nordica introdotto da Jaquerio e poi rivitalizzato dall'apporto autonomo di Antoine de Lonhy¹⁴. Il suo linguaggio gravita dunque in

¹³ La presenza dei santi Domenico e Pietro martire si spiega con l'origine domenicana del culto del Rosario. P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde: Étude d'un thème iconographique*, Parigi 1908, pp. 94-95, pl. XIII n. 1. Cfr. A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, Monaco-Berlino 1934-61, vol. V, fig. 218.

¹⁴ Su Antoine de Lonhy vedi G. ROMANO, *Momenti del Quattrocento chierese*, in *Arte del Quattrocento a Chieri*, a cura di M. DI MACCO e G. ROMANO, Torino 1988, pp. 11-32; F. AVRIL, *Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy*, in «*Revue de l'Art*», n. 85, 1989, pp. 9-34; G. ROMANO, *Sur Antoine de Lonhy en Piémont*, ivi, pp. 35-44.

un'orbita più transalpina che italiana ma non nei termini di un'attardata tradizione tardogotica. Come dimostra il pannello sapientemente trattato del San Sebastiano – che rivela la dimestichezza con la pittura fiamminga –, non c'è una filiazione diretta con questa tradizione piemontese bensì una comune impronta, quella del realismo nordico.

Il collegamento con la Provenza, avanzato a proposito della struttura compositiva della pala della Misericordia di Casa Cavassa, offre altri elementi di riflessione in relazione ai dati formali riscontrati nell'opera saluzzese. Proprio a partire dal confronto con la *Madonna della Misericordia* di Quarton le evidenti differenze che si riscontrano denunciano altre possibili fonti. Tra le differenze più eclatanti è il modo in cui sono realizzate le mani: Sterling individua in questo particolare un chiaro indice dell'addolcimento dello stile di Quarton a contatto con gli esempi della pittura toscana presenti in Provenza¹⁵. È proprio da quest'addolcimento formale che l'arte di Clemer si distacca, avvicinandosi invece ad altre esperienze figurative dominate da un approccio realista. Il rappresentante più significativo di questa tendenza è il pittore di origine borgognona Jean Changenet¹⁶. Nei due dipinti a lui riferiti – il frammento con *Tre Profeti* al Louvre e la tavola con *San Pietro* in collezione privata a New York – si osserva quello stesso accordo tra figure massicce e analiticamente indagate nelle fisionomie, descrittivismo minuzioso ed espressività, che si è rilevato nell'opera di Clemer. Una simile impronta inoltre – l'ovale appuntito del volto, l'evidenza grafica delle rughe e della barba, l'intensità dello sguardo – sembra accomunare il profeta di sinistra della tavola del Louvre ed il San Giovanni del trittico di Revello.

Il rimando all'arte borgognona è interessante soprattutto in considerazione della sua matrice sluteriana. Il solido plasticismo e l'impianto volumetrico delle figure di Changenet, accanto all'attenta descrizione delle fisionomie, dichiarano il loro debito verso il realismo importato in Borgogna dal fiammingo Claus Sluter. L'eredità di Sluter infatti venne raccolta più che dagli scultori – che svilupparono essenzialmente il lato espressionista del suo linguaggio – dai pittori fiamminghi. L'approccio realista inaugurato dall'*ars nova* venne elaborato da pittori quali Jan van Eyck, Robert Campin, Rogier van der Weyden, che ripresero le vivide statue e i bassorilievi degli scultori fiamminghi per trasferirne tutta la forza plastica ed espressiva nella pittura. Per contro, gli scultori del XV secolo assimilarono il loro linguaggio a quello pittorico, realizzando opere di grandi dimensioni – soprattutto politici scolpiti e dipinti – in cui l'effetto pittorico d'insieme prevale su quello scultoreo¹⁷.

¹⁵ C. STERLING, *Enguerrand Quarton ...* cit. pp. 122-123.

¹⁶ A quanto mi risulta la bibliografia specifica su Changenet si limita ad un articolo di C. STERLING, *Pour Jean Changenet et Juan de Nalda*, in «L'Œil», n. 218, 1973, pp. 4-19. Vedi anche Id., *Les peintres primitifs*, Parigi 1949, p. 249; M. LACLOTTE, *L'École d'Avignon*, Parigi 1983, pp. 103-104, 131-132.

¹⁷ R. KOEHLIN, *La sculpture belge et les influences françaises au XIII^e et XIV^e siècles*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1903, pp. 406-407 (391-407); J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Des caractères de la Sculpture brabançonne et en particulier à Bruxelles au Moyen Âge*, in *Bruxelles au XV^e*

Dalla strada del realismo percorsa dai pittori fiamminghi si dipartiranno le tante altre strade del Rinascimento settentrionale. Queste seguiranno percorsi diversi, più o meno vicini a quello originario. Quello svolto dalla pittura tedesca sembra tuttavia distaccarsi in misura maggiore, e proprio nella sua spiccata individualità va ricercata una delle componenti di fondo della cultura clemeriana. La pittura tedesca mantiene infatti una propria inconfondibile fisionomia, connotata da un bisogno di intensità espressiva, di «fisiognomia» teatrale¹⁸. Mostra infatti un approccio fortemente realista che, se pur si rifà nelle strutture fondamentali della composizione alla pittura fiamminga, sottolinea decisamente gli aspetti fisici ed espressivi della rappresentazione. È principalmente l'elemento dell'espressività drammatica e comunicativa fino ai limiti della crudeltà e del grottesco, a differenziare l'arte tedesca dal modello fiammingo. Nella pittura fiamminga il realismo viene «mediato» da un sistema di attitudini ed espressioni filtrate attraverso un patetismo lirico che sublima l'effetto emotivo. Il realismo tedesco si differenzia da quello fiammingo, così come da quello francese e spagnolo, per la sua concezione dei valori essenziali della rappresentazione pittorica. L'arte tedesca, ed in particolar modo della Germania meridionale, esprime una visione immediata della realtà fisica ed emozionale, di cui vengono esaltati soprattutto gli aspetti più impressionanti¹⁹. Come fa osservare Sterling, anche il realismo tedesco, così come quello di tutta l'arte a nord delle Alpi, non sarebbe stato raggiunto senza la pittura fiamminga. Il rimando a tale pittura è evidente, ad esempio, nella ripresa di determinati modelli, come quello della *Crocefissione* di Jan van Eyck (New York, Metropolitan Museum of Art) a cui si rifà la *Crocefissione* del Maestro di Benediktbeuern (Monaco, Alte Pinakothek)²⁰. Alcuni modelli figurativi fiamminghi godettero di una vastissima fortuna in tutta la pittura nordica. Tra i più singolari voglio ricordare il cosiddetto «profilo perduto», cioè la rappresentazione scorciata del volto visto da dietro che lascia solo intravedere i lineamenti, e che ha la sua origine in Robert Campin (ad esempio nel *Matrimonio della Vergine*, Madrid, Museo del Prado). Un altro è costituito dalla figura di profilo con il braccio piegato ed il gomito verso l'esterno, inventato probabilmente da Campin e poi codificato da Rogier van der Weyden (Trittico «Bladelin», Berlino, Staatliche Museen). Modelli come questi divennero dei veri e propri *leitmotiv* di tutta l'arte nordica, tuttavia l'elaborazione che ne fa la pittura tedesca separa quest'ultima dalla matrice fiamminga.

Questo tipo di realismo costituisce uno dei punti di riferimento fondamentali dell'opera di Clemer, il quale seppe rielaborarlo sulla scorta delle novità

siècle, cat. esposizione, Bruxelles 1953, pp. 105-115; D. DE VOS, *Il Medioevo. La scultura*, in AA.VV., *L'arte fiamminga*, Milano 1988. In particolare, sulle relazioni tra la pittura di Van der Weyden e la scultura fiamminga vedi L. Hadermann-Misguich, *Conceptual and Formal Relationships between the Paintings of Van der Weyden and the Sculpture of his Time*, in *Rogier van der Weyden Roger de la Pasture*, cat. esposizione, Bruxelles 1979, pp. 85-93 e bibliografia ivi contenuta.

¹⁸ H. FOCILLON, *L'arte dell'occidente*, Torino 1965, p. 266.

¹⁹ C. STERLING, *The Master of the «Landsberg» Altar-Wings*, in *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, Salisburgo 1972, p. 162 (pp. 150-165).

²⁰ C. STERLING, *Études savoyardes I. Supplément*, in «L'Œil», n. 195-196, pp. 14-19, 36.

italiane e provenzali ma lo mantenne sempre come un nucleo centrale, come una griglia di fondo la cui fisionomia e il cui spirito caratterizzano ogni suo lavoro. Nella ricca orchestrazione della sua pittura il timbro nordico è dunque dominante. Non ad altra cultura infatti si può far risalire l'accentuata espressività delle figure, il modellato grafico e nervoso ma forte di un plasticismo maturo; tutti elementi che, spinti talvolta fino all'eccesso, conferiscono un carattere del tutto personale ed autonomo alle sue opere. Particolarmente eloquente è la figura del San Sebastiano del polittico del Duomo di Saluzzo, in cui la cruda rappresentazione del santo trafitto da frecce giunge alla deformazione del corpo nel bacino esageratamente spostato di lato e nei piedi troppo grandi. Ma alla asprezza del corpo si contrappone la raffinatezza del volto, in cui si palesa pienamente la dimensione emotiva del personaggio. La marcata espressività della figura e il forte patetismo che la distinguono dalla coeva pittura piemontese, sono una costante del linguaggio clemeriano, dal polittico di Celle Macra alla pala della Misericordia, al trittico di Revello fino al ciclo di Elva²¹.

L'ipotesi di una stretta relazione tra la pittura di Hans Clemer e la cultura figurativa tedesca viene ora ad essere avvalorata da un confronto inedito. La figura del San Paolo del polittico di Celle Macra presenta una sorprendente analogia con quella di San Paolo-Matteo di una tavola di artista anonimo della Germania meridionale, conservata nella Staatsgalerie di Füssen (fig. 6). Nonostante sull'aureola di questo personaggio sia scritto il nome «Matteo», gli attributi e la tipologia della figura non lasciano dubbi sulla sua identificazione come San Paolo²². Il San Paolo di Celle Macra è rappresentato in una maniera particolare, inconsueta sia per la pittura piemontese che per quella provenzale. Il profilo è aguzzo, con il naso aquilino, gli occhi infossati, i capelli schiacciati sulla testa ossuta, le tempie incavate. L'elemento più singolare è costituito dal modo in cui il santo appoggia le mani sulla spada, e risulta dunque tanto più impressionante la sua precisa corrispondenza con il San Paolo-Matteo di Füssen. In entrambe le figure la mano destra afferra il pomo della spada come un artiglio, con le dita allargate e piegate, disposte frontalmente rispetto a chi osserva. L'altra mano è invece appoggiata differientemente sull'elsa, con le dita aperte nel San Paolo-Matteo, chiuse nel San Paolo. Considerando l'impostazione complessiva della figura, e la medesima conformazione della testa, risulta evidente la somiglianza tra il personaggio di Clemer e quello della tavola tedesca. Il panneggio invece non è trattato alla stessa maniera: tendente al «cartaceo» a Füssen, «grafico» a Celle Macra.

²¹ La predilezione per gli aspetti drammatici e per l'espressività dei volti non trova riscontro nella cultura figurativa italiana, suggerendo invece una derivazione da quella nordica.

²² Tavola 85,5 x 81,2, Inv. Nr. 9864. L'opera fa parte di un gruppo di quattro tavole appartenenti ad un polittico smembrato. Gli altri tre dipinti conservati a Füssen raffigurano gli *Apostoli Giacomo maggiore, Giovanni Evangelista e Giacomo minore, I santi Egidio, Erasmo, Biagio; I santi Magno, Dionigi, Giorgio*. La grafia rozza con cui sono scritti i nomi delle figure ben si attaglia ad un pittore mediocre che non è in grado di distinguere tra i vari santi. Anche lo stile del dipinto del resto non è di alta qualità. Cfr. G. GOLDBERG, *Staatsgalerie Füssen*, cat., Monaco-Zurigo 1987, pp. 42-45, 62.



Fig. 6. Pittore della Germania meridionale, *I santi Andrea, Pietro e Paolo*, Füssen, Staatsgalerie (photo Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlung).

L'impossibilità di datare con certezza la tavola tedesca rende difficile stabilire i termini della relazione esistente con il polittico di Celle Macra. Ciononostante tale questione mi sembra secondaria rispetto all'importanza della scoperta: avere individuato una chiara testimonianza dello stretto rapporto che unisce l'arte di Clemer alla pittura tedesca. Altre osservazioni, anch'esse non basate su una derivazione diretta, vengono suggerite dal confronto istituito fra il San Paolo-Matteo e il San Paolo dipinto da Albrecht Dürer nel 1525-1526 per la celebre coppia di tavole con *I quattro Apostoli* donata alla città di Norimberga²³. La strana conformazione della testa, leggermente schiacciata sulle tempie, si osserva infatti anche nel maestoso personaggio düreriano, la cui acuta fisionomia è esaltata da uno «sguardo ipnotico»²⁴. Il panneggio grafico e tagliente di Celle Macra non può certamente avvicinarsi a quello del santo di Dürer, mentre una certa affinità con il Maestro tedesco può essere riconosciuta nello «stile corrugato» unito all'impostazione monumentale della figura.

Le origini del polittico di Füssen non sono certe. Secondo la tradizione l'opera era la pala d'altare della chiesa dell'abbazia benedettina di St.Mang a Füssen, dove rimase fino al 1803. Nel XIX secolo le quattro tavole conservate nella Staatsgalerie di Füssen appartenevano al principe di Oettingen-Wallerstein; vennero acquistate dalle Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nel 1932²⁵. Secondo la ricostruzione ipotizzata da Buchner il polittico era composto di diverse tavole che potevano essere articolate in tre distinte posizioni. Nella versione chiusa comparivano quattro tavole su cui erano dipinti *I Padri della Chiesa* (tre sono andate perdute; il *Sant'Agostino* è in collezione privata a Monaco); nella versione semi-aperta c'erano nel registro superiore le quattro tavole con gli apostoli della Staatsgalerie (quelle laterali sono andate perdute; in quelle centrali c'erano gli *Apostoli Andrea, Pietro e Paolo-Matteo*; gli *Apostoli Giacomo maggiore, Giovanni Evangelista e Giacomo minore*), e nel registro inferiore i *santi Egidio, Erasmo, Biagio*; i *santi Magno, Dionigi, Giorgio* al centro e a destra le *sante Barbara, Caterina, Margherita e Dorotea* (Monaco, collezione privata) mentre quella di sinistra è smarrita. Il polittico aperto avrebbe mostrato al centro un grande pannello rappresentante la *Madonna tra due sante* e quattro laterali realizzati a rilievo (dispersi).

Ernst Buchner ha sostenuto l'attribuzione del polittico a Veit Stoss sulla base dell'affinità stilistica con il polittico dell'altare della Maddalena di Münnerstadt, nel cui contratto si incontra il nome dello scultore tedesco²⁶. Tuttavia l'ipotesi di Buchner non trova solidi riscontri e la debole qualità dei dipinti di Münnerstadt e di Füssen lascia molti dubbi sulla possibile autografia del grande Stoss. Tale attribuzione è infatti rifiutata da Gisela Goldberg che prefe-

²³ E. BUCHNER, *Veit Stoss als Maler*, in «Wallraf-Richartz Jahrbuch», n. 14, 1952, p. 120 (pp. 111-128).

²⁴ E. PANOFKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1967, p. 299.

²⁵ E. BUCHNER, *Veit Stoss als Maler*, cit., pp. 114-115.

²⁶ Ivi, e bibliografia precedente; A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, Berlino 1958, vol. IX, pp. 79-82.

risce riferire l'opera ad una generica, e certamente più corretta, area meridionale della Germania, verso il primo quarto del XVI secolo²⁷.

Nell'arte tedesca, in un realismo dove l'accentuata espressività poggia su un saldo plasticismo, va dunque individuata una delle fonti – e probabilmente la più importante – della cultura figurativa di Hans Clemer. La precisa similitudine riscontrata fra la figura di San Paolo-Matteo di Füssen e il San Paolo di Celle Macra conferma in misura convincente questa direzione. Si chiarisce meglio, così, il linguaggio personalissimo del pittore, la cui opera spicca come una voce diversa e fondamentalmente in controtendenza rispetto al panorama dell'arte piemontese e provenzale a cavallo fra XV e XVI secolo, ormai decisamente orientata verso il Rinascimento italiano. L'arte di Clemer segna l'ultima tappa della corrente realista di ascendenza transalpina che in Piemonte aveva avuto il suo principale protagonista in Giacomo Jaquerio, e che ora va scomparendo di pari passo al processo di assorbimento dei piccoli stati in quelli maggiori.

Résumé

Le peintre Hans Clemer, attesté dès 1494 dans le marquisat de Saluces et, à partir de 1508, en Provence, bénéficie ces dernières années d'un intérêt renouvelé de la part des spécialistes. Son art constitue en effet une synthèse surprenante d'influences diverses, dans laquelle cohabitent non seulement les apports piémontais et provençaux, mais aussi l'élément septentrional. Le nom de Clemer, il est vrai, indique clairement une origine allemande.

Il est aujourd'hui possible de préciser les liens existant entre le peintre et le monde germanique. La *Staatsgalerie* de Füssen en Bavière conserve une série de volets peints provenant du maître-autel de l'ancienne abbaye bénédictine de St. Mang située dans cette ville. Les volets, qui ont jadis été attribués à Veit Stoss, sont en fait l'œuvre d'un anonyme du sud de l'Allemagne relativement médiocre, actif durant le premier quart du XVI^e siècle. Sur l'un d'eux figure un *Saint Paul* (fig. 6), représenté le visage de profil avec la main droite serrant le pommeau de l'épée (une inscription, curieusement, le désigne comme saint Matthieu). Or, un *Saint Paul* fort semblable se retrouve sur l'un des panneaux du polyptyque de l'église paroissiale de Celle Macra, une œuvre de Hans Clemer datée 1496 (fig. 4). Vu le caractère pour le moins exceptionnel de ces deux effigies dans l'iconographie du saint, il est clair qu'elles doivent procéder d'une même source allemande. On notera que le *Saint Paul* de Celle Macra présente aussi certaines affinités avec celui peint par Dürer sur les *Quatre Apôtres* de l'Ancienne Pinacothèque de Munich.

²⁷ G. GOLDBERG, *Staatsgalerie Füssen*, cit., p. 62.

ALFRED JARRY, UN OUBLIÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART

CHRISTINE VAN SCHOONBEEK

Écrivain avant tout, Alfred Jarry¹ demeure généralement moins connu des historiens d'art. Depuis sa disparition en 1907, plusieurs auteurs ont pourtant attiré l'attention sur la partie proprement artistique de son œuvre. Apollinaire le premier, en 1914, intitule l'un de ses articles « *Jarry dessinateur* » et y souligne son « véritable talent », et plus particulièrement son « don de l'expression ». Pour conclure, il va jusqu'à lancer l'idée d'une exposition des dessins et des bois de l'écrivain². D'une manière générale, on attribue volontiers à Jarry un rôle de précurseur dans les arts plastiques, comparable à celui qu'il joue au niveau littéraire³.

Toute la complexité des rapports qu'entretient l'œuvre de Jarry avec l'histoire de l'art ne saurait être abordée ici. Nous nous en tiendrons à un aspect bien particulier – la représentation stylisée du visage humain – et

¹ Né à Laval en 1873 et mort à Paris en 1907.

² *Paris - Journal*, 28 juin 1914, dans : APOLLINAIRE, G., *Chroniques d'Art 1902-1918*, préface et notes de L.-C. Breunig, Paris, Gallimard, (Idées n° 436), 1960. Les membres du collège de Pataphysique, dont l'apport fut déterminant dans la connaissance de Jarry, ont également privilégié le point de vue littéraire, comme le souligne l'un d'entre eux : hormis l'album des *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, présenté et décrit par Michel Arrivé en 1968, N. Arnaud, observe que « Jarry peintre et graveur et critique d'art sont absents des ouvrages (...) Lacune ou mépris étrange et regrettable de la part de nos auteurs... » (ARNAUD, N., *Jarry à son ombre même*, dans : *Alfred Jarry*, Revue des Sciences Humaines, n° 203, 1986 - 3, p. 122-123).

³ Par exemple : BRETON, A., *Alfred Jarry initiateur et éclaircur : son rôle dans les arts plastiques*, dans : *La clé des champs*, Paris, Le Livre de Poche (Bibliothèque Essais, 4135), 1953, p. 254-263 ; LOIZE, J., *Alfred Jarry est-il le sourcier inconnu de l'Art moderne ?*, dans : *Arts*, 1953, 10-16 juillet.



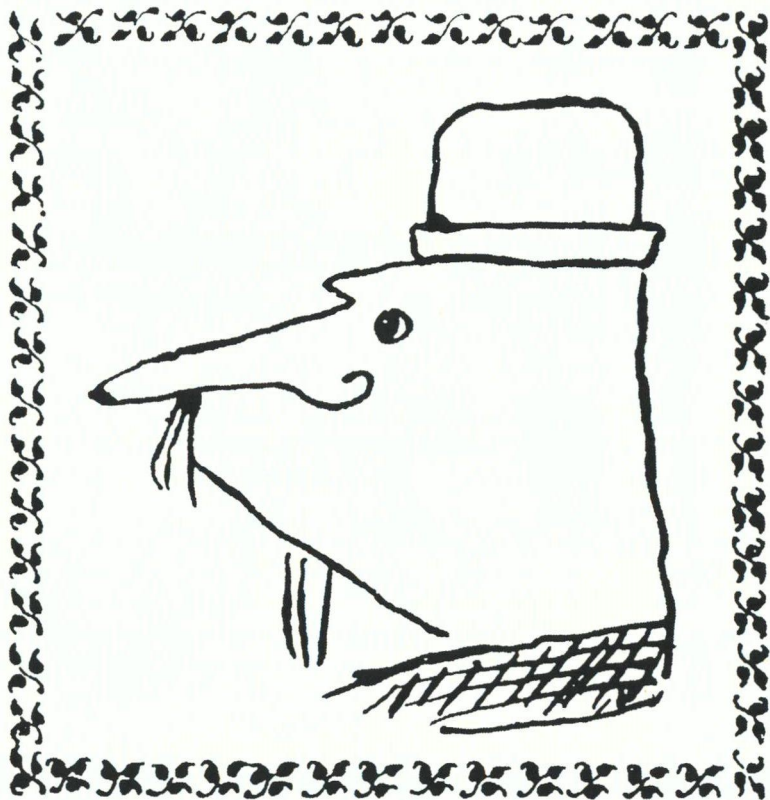
(ill. n° 1)

Alfred Jarry, *Véritable portrait de Monsieur Ubu*, 1896. Gravure sur bois, 12 × 7,3 cm.

Paru dans *Le Livre d'Art*, n° 2, 25 avril-25 mai 1896; puis dans l'original d'*Ubu roi*, 11 juin 1896, p. 7 (dans: ARRIVE, M., *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, Collège de Pataphysique, 1968, p. 53).

verrons dans quelle mesure on peut parler d'un précurseur quant à ce seul aspect. À cet effet, nous analyserons principalement les portraits d'Ubu, pendants visuels du personnage littéraire, qui constituent une part importante de l'œuvre plastique, ne serait-ce que d'un point de vue quantitatif. En outre, ce n'est généralement pas sur le plan proprement graphique que le rôle de charnière attribué à Ubu est mis en évidence.

Jusqu'à sa mort, Jarry représenta Ubu mais, dès 1896, année de son apparition sur scène qui provoqua d'ailleurs un véritable scandale, les traits du personnage sont fixés. Le «héros» se montre sous deux angles bien différenciés. L'un présente la figure d'Ubu de face. Privée d'oreilles et le crâne allongé, la tête a la forme d'une goutte ou d'une poire, surmontée d'un toupet (ill. n° 1).



(ill. n° 2)

Alfred Jarry, *Autre portrait de Monsieur Ubu*, 1896. Dessin à la plume, 5,3 × 4,9 cm.

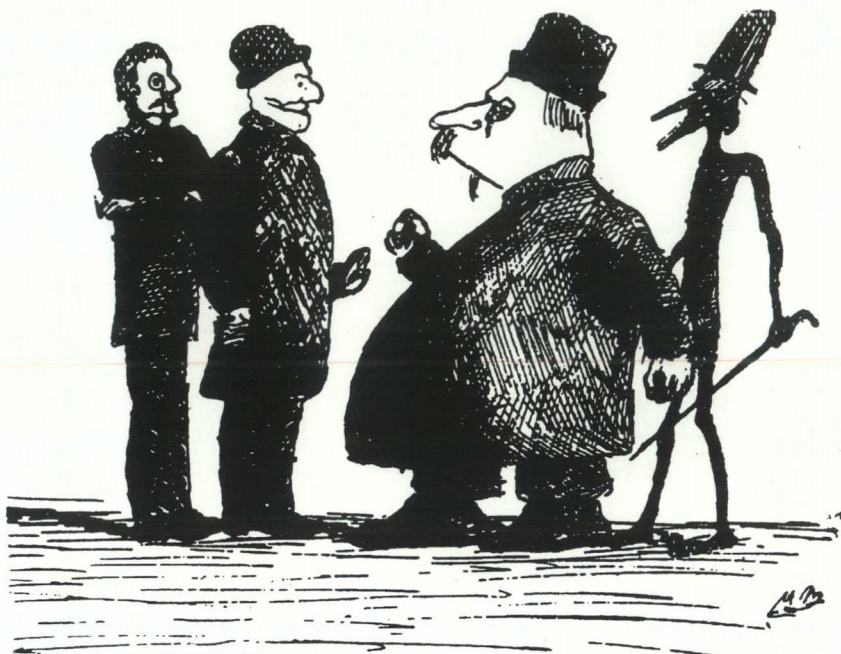
Paru dans *Le Livre d'Art*, n° 2, 25 avril-25 mai 1896; puis dans l'original d'*Ubu roi*, 11 juin 1896, p. 9 (dans: ARRIVE, M., *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, Collège de Pataphysique, 1968, p. 51).

L'autre consiste en un portrait totalement de profil et coiffé d'un chapeau. Il révèle un nez gigantesque (ill. n° 2). Une énorme bedaine, généralement pourvue d'une spirale⁴, accompagne ces deux types de représentation.

Une source marginale

Le langage graphique utilisé laisse transparaître l'origine du personnage. Ce dernier est issu de la caricature d'un professeur que Jarry eut à subir en 1888, au lycée de Rennes. Des dessins de l'époque, exécutés par deux camara-

⁴ La spirale appelée « gidouille » est l'attribut iconographique d'Ubu.



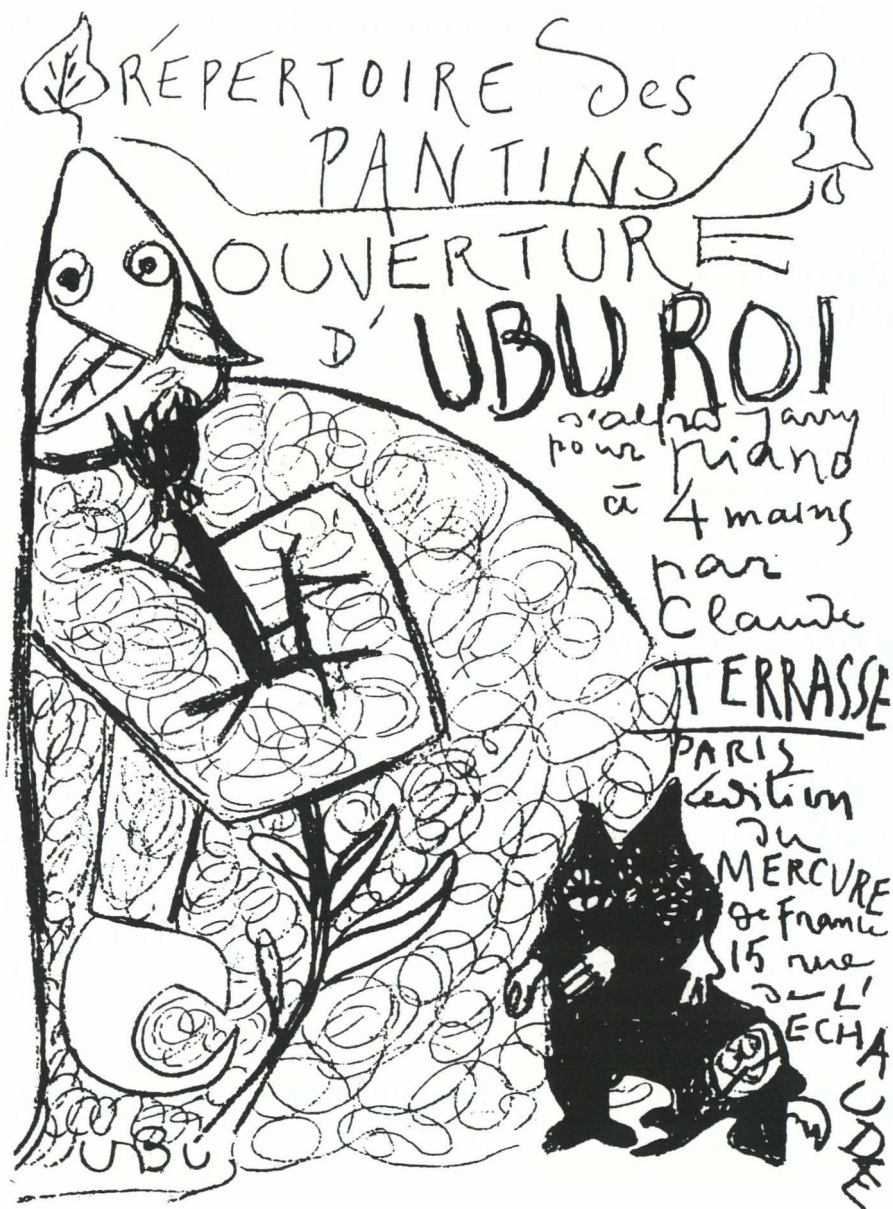
Vas ce que se te fouine dans ma poche!

(ill. n° 3)

Henri Morin, «Le P. H. menaçant de fourrer le petit bonhomme dans sa poche (sic)», vers 1885. Dessin à l'encre de chine (dans: CHASSÉ, Ch., *Dans les coulisses de la gloire: d'Ubu-roi au douanier Rousseau*, éditions de la Nouvelle Revue critique, 1947, p. 84.

des, ont été conservés (ill. n° 3). La comparaison de ces dessins de potaches avec ceux effectués par Jarry adulte⁵ permet de constater que celui-ci a conservé à ses portraits d'Ubu une part de leur caractère d'origine. L'auteur n'a pas cherché à les corriger suivant le goût ou les canons de l'esthétique alors en vigueur, en leur donnant un caractère plus fini. Il leur a restitué au contraire toute la force d'un griffonnage jeté dans la marge d'un cahier de lycéen. Cette recherche délibérée de l'immaturité graphique est particulièrement sensible dans certaines illustrations, notamment dans la lithographie de couverture du *Répertoire des Pantins*, où le dessin, tout comme l'écriture volontairement maladroit qui l'accompagne, affiche une puérité évidente (ill. n° 4). Jarry n'a d'ailleurs pas occulté ce lien avec une culture potachique, puisqu'il l'a revendiqué à plusieurs reprises. Ainsi, à propos du texte d'*Ubu roi*: «Cette pièce ayant été

⁵ On ne possède aucun dessin qui puisse être identifié avec certitude comme un dessin de Jarry lycéen.



(ill. n° 4)

Alfred Jarry, Couverture du cahier *Répertoire des Pantins, Ouverture d'Ubu Roi (...)*, 1898 (dans: ARRIVE, M., *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, Collège de Pataphysique, 1968, p. 63).

écrite par un enfant, il convient de signaler, si quelques-uns y prêtent attention, le principe de synthèse que trouve l'enfant créateur en ses professeurs»⁶. Et à nouveau dans son discours prononcé lors de la première d'*Ubu roi* : «Vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait tout le grotesque qui fût au monde»⁷.

Son intérêt pour des formes artistiques plus marginales se manifeste encore par l'attention qu'il porte à l'art populaire, d'une part en diffusant des œuvres telles que des images d'Épinal, dans deux luxueuses revues d'estampes, l'*Ymagier* et *Perhindérion*, cette dernière qu'il créa personnellement ; d'autre part, en s'essayant lui-même à ce type de création, lorsqu'il dessine des pains moulés de la fabrique de Dinant, ou encore lorsqu'il grave une représentation de sainte Gertrude, accompagnée d'une inscription naïvement inversée, contribuant à afficher un certain amateurisme.

Jarry marque ainsi la volonté de chercher, hors des sentiers battus de l'art homologué, de nouvelles formes d'expression. Cette attitude préfigure, par certains aspects, celle de Dubuffet et de l'art brut, et il serait intéressant de se poser la question de savoir si Jarry ne pourrait pas figurer à ce titre parmi leurs précurseurs⁸, au même titre que Toepffer par exemple, dont il se révèle d'ailleurs proche à certains égards⁹.

Jarry et Toepffer

Tous deux s'intéressent aux représentations non «académiques» du visage humain afin de définir, au niveau graphique, le caractère de leurs personnages. Ceci les conduit, l'un comme l'autre, à se tourner vers les graffitis de potaches. Toepffer note, trente ans avant que Jarry lance son Ubu, en 1865 : «Prenez-moi un de ces gamins de collège qui griffonnent sur la marge de leurs cahiers des petits bonshommes déjà très vivants et expressifs, et obligez-le d'aller à l'école de dessin pour y perfectionner son talent ; bientôt, et ceci à mesure qu'il fera du progrès dans l'art du dessin, les nouveaux petits bonshommes qu'il tracera avec soin sur une feuille de papier blanc auront perdu, comparativement à ceux qu'il griffonnait au hasard sur la marge de ses cahiers, l'expression, la vie, et cette vivacité de mouvement ou d'intention qu'on y remarquait, en même temps

⁶ *Les Paralipomènes d'Ubu*, dans : *Œuvres complètes d'Alfred Jarry*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972, t. I, p. 467.

⁷ *Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'«Ubu roi»*, p. 399. L'ensemble des écrits de Jarry cités est extrait du tome I des *Œuvres complètes d'Alfred Jarry*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972.

⁸ Jarry n'apparaît pas parmi les exemples cités par Michel Thévoz comme «ancêtre» de l'art brut, contrairement à Toepffer (THEVOZ, M., *L'art brut*, Genève, Skira, 1981).

⁹ Voir également les liens entre Toepffer et Dubuffet, dans : THEVOZ, M., *Variations physiologiques de Toepffer à Dubuffet*, dans : *Les Temps Modernes*, n° 258, nov. 1967, pp. 891-909.

cependant qu'ils seront devenus infiniment supérieurs en vérité et en fidélité d'imitation»¹⁰. Ce type de représentations marginales est donc perçu comme instructif en raison de sa grande capacité expressive par rapport aux représentations mimétiques traditionnelles. Et ceci, observe Toepffer, tient à la nature prodigieusement expressive du visage humain. Dans son *Essai de Physiognomonie*, il explique que «toute tête humaine, aussi mal, aussi puérilement dessinée qu'on la suppose, a nécessairement et par le seul fait qu'elle a été tracée une expression quelconque et parfaitement déterminée» (...) «C'est là une loi et non une remarque»¹¹ ajoute-t-il. Si Toepffer aborde la Physiognomonie, c'est en dessinateur : ce qui l'intéresse, ce n'est plus comme chez Lavater, «l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie»¹² mais plutôt de récupérer ces théories sur un plan strictement graphique où elles peuvent produire des effets remarquables, notamment dans la création de types iconographiques¹³.

La dialectique de l'expressivité

Pour Jarry comme pour Toepffer, il s'agit de dessiner un personnage qui soit toujours reconnaissable. À cette fin, Toepffer distingue, dans le visage, des traits permanents et des traits non permanents. Les premiers sont «ceux qui marquent, non pas les affections occasionnelles, mais l'intelligence et le caractère»¹⁴. Ils permettent d'individualiser un personnage et donc de le rendre reconnaissable au cours de ses multiples apparitions tout au long du récit. Les signes non permanents, quant à eux, marquent les émotions passagères qui affectent le personnage. Il peut s'agir des signes permanents eux-mêmes lorsqu'ils se modifient sous l'empire d'une affection quelconque. Mais à ceux-ci s'ajoutent ceux qui «surgissent dans les cas d'affections vives, pour s'effacer et disparaître aussitôt que ces affections ont cessé» (plissures...)¹⁵. Toepffer produit ainsi, à la manière de la future bande dessinée, des personnages qui s'animent

¹⁰ TOEPFFER, R., *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, Paris, Hachette, 1865, cité dans : THEVOZ, M., *L'art brut*, Genève, Skira, 1981, p. 21 ou dans : RIOUT, D., *Le Livre du graphiti*, Paris, Syros Alternatives, 1990, p. 42.

¹¹ TOEPFFER, *L'invention de la bande dessinée*, Textes réunis et présentés par GROENSTEEN, TH., PEETERS, B., Paris, Hermann, 1994, p. 196 et 212. Gombrich reprend d'ailleurs cette observation et l'appelle «loi de Toepffer» (GOMBRICH, E.H., *L'art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale*, trad. par Guy Durand, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1987, p. 424).

¹² LAVATER, J.K., *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1979.

¹³ Cf. TOEPFFER, *L'invention de la bande dessinée, op. cit.*, p. 6 et 111. La Physiognomonie a d'ailleurs exercé une grande influence dans le domaine de la caricature où elle développe notamment un intérêt pour le thème du visage. Sur cette question, voir : ROBERTS-JONES, PH., *De Daumier à Lautrec, Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, Les Beaux-Arts, 1960, p. 90, 91.

¹⁴ *Ibid.*, p. 214.

¹⁵ *Ibid.*, p. 220 - 221.

tour à tour d'expressions variées, suivant le développement narratif tout en conservant, grâce aux signes permanents, un caractère constant, donc identifiable.

Dans toutes les représentations d'Ubu, Jarry, en revanche, écarte toute trace d'émotions temporaires, de sorte que le visage du personnage apparaît comme figé. On constate pourtant que, paradoxalement, cette recherche d'inexpressivité aboutit à une certaine expression. Ainsi, comme le notait Toepffer à propos de la tête humaine, «ne pouvant pas ne pas avoir une expression, elle en a une en effet»¹⁶. Dans un visage grotesque comme celui d'Ubu, cette expression par défaut confère un air idiot¹⁷. Elle conserve cependant un côté énigmatique qui provient en partie des traits permanents eux-mêmes. Et Toepffer parle effectivement d'une «faillibilité des signes permanents» : «de l'ensemble de ces signes, l'on ne peut pas conclure *avec certitude*¹⁸ à la mesure d'intelligence et de moralité du Sujet (...) Combien de visages ont d'abord excité notre défiance, qui appartenaient à des hommes dignes de toute notre estime, ou ont d'abord subjugué notre sympathie, qui appartenaient à des hommes indignes de notre confiance? Combien de fois nous avons trouvé l'intelligence, la portée, le génie même chez des têtes qui d'abord nous avaient pronostiqué presque l'inverse; et combien de fois la sottise, la niaiserie, la stupidité même, chez des visages qui d'abord nous avaient semblé présager du sens, de l'esprit, ou quelque portée?»¹⁹ L'interprétation des signes permanents présente donc un caractère équivoque remarqué par Toepffer. Mais ce dernier propose aussitôt de pallier cette défaillance : «Quand même les signes permanents ne sont que des signes probables et faillibles de la mesure d'intelligence et de moralité, l'art les combine dans le dessin graphique de manière à leur donner une *clarté*¹⁸ parfaitement suffisante pour son objet»²⁰. Jarry, par contre, s'intéresse à ce pouvoir ambigu des signes permanents (et s'il n'utilise que des signes permanents c'est sans doute en partie pour cette raison). Dès lors, il tire parti de données énoncées par Toepffer²¹ mais s'écarte totalement de la trajectoire proposée par celui-ci. Non seulement il détourne ses théories de leur objectif en s'intéressant précisément à un aspect jugé défaillant et destiné à être corrigé, mais en plus, il accentue encore cet aspect. On va voir, en effet, que si Jarry caractérise encore son personnage par l'utilisation du langage caricatural, il détruit à nouveau en partie sa lisibilité par une stylisation extrême.

¹⁶ *Ibid.*, p. 197.

¹⁷ Cette expression particulière a d'ailleurs pour effet de rapprocher les deux types de représentations plutôt divergentes sur le plan physionomique.

¹⁸ C'est nous qui soulignons.

¹⁹ TOEPFFER, *L'invention de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 206.

²⁰ *Ibid.*, p. 207.

²¹ Jarry a-t-il lu les écrits de Toepffer? C'est très probable, puisque l'essai de Toepffer eut une large diffusion en France. En outre, il semble qu'il ait en partie tiré le nom d'un de ses personnages (le Docteur Faustroll) du «Docteur Festus» de Toepffer. *L'Objet Aimé* serait également tiré de Toepffer. Noël Arnaud rapporte encore que «Francis Jourdain affirme que les récits dessinés du pédagogue genevois les ravissaient, ses camarades et lui» (ARNAUD, N., *op. cit.*, p. 406).

La caricature permet, par l'exagération de certains caractères physiques, d'individualiser une physionomie et d'en exprimer visuellement le caractère. Dans le cas d'Ubu, dont le point de départ est finalement une caricature, son physique particulier révèle, à l'extérieur, ses nombreux vices et travers. Toute sa grossièreté bestiale transparaît dans son profil poilu, allongé par un nez presque animal, et son petit œil porcine²². Sa barbe, réduite à quelques poils, contraste par rapport au type du «barbu respectable» que l'on trouve dans le portrait classique²³. L'absence de hauteur de son front s'oppose quant à elle à l'idéal physiognomique du grand front comme signe d'intelligence²⁴. De face, sa tête en forme de poire est une métaphore pour traduire une nouvelle fois sa grande stupidité. Jarry fait ici appel à un jeu de mot visuel introduit par Philippon dans sa célèbre caricature du roi Louis-Philippe (ill. n° 5). Son ventre rond, marqué d'une spirale, symbolise sa goinfrerie. Enfin, sa pose hiératique lui donne un air satisfait qui renforce l'allure grotesque de sa personne.

Mais à ces déformations caricaturales, Jarry apporte une autre altération, la stylisation. Si l'on compare la tête d'Ubu à la caricature de potache dont elle dérive, le dessin de Jarry apparaît nettement plus synthétique (ill. n° 2 et 3). Le nombre de lignes qui forment le visage est ramené à l'essentiel. Les cheveux ont disparu, leur absence renforçant la présence des moustaches. La ligne du front a été rabattue, de sorte qu'elle se confond avec le sommet du crâne. Les tracés sont à présent beaucoup plus continus (l'ensemble semble être tracé d'un trait ininterrompu). Les angles et les dissymétries sont exagérés : la ligne du chapeau dessine un angle droit avec celle de l'arrière de la tête et le menton fuyant est accentué, formant un triangle avec les deux axes précédents. Toutes ces opérations relèvent bien de la stylisation²⁵. Exercée dans une certaine limite, cette dernière a pour effet, tout comme la caricature, de faciliter la reconnaissance du type, puisqu'en réduisant le nombre de traits d'une physionomie, elle ramène au strict minimum la définition graphique du personnage en question.

Cependant, portée à son paroxysme, la stylisation peut finir par détruire la lisibilité de l'image. Et Jarry a tellement réduit son personnage à la représentation de ses caractéristiques essentielles qu'il se tient en quelque sorte sur la

²² L'une des descriptions du personnage proposée par Jarry fait d'ailleurs ce rapprochement : «S'il ressemble à un animal, il a surtout la face porcine, le nez semblable à la mâchoire supérieure d'un crocodile, et l'ensemble de son carapaçonnage de carton le fait en tout le frère de la bête marine la plus esthétiquement horrible, la limule» (*Les paralipomènes d'Ubu*, p. 467).

²³ Cf. «The Greeks in the fifth century BC invented the image of the «creative thinker» as a positive stereotype; the figure of the bearded, reflective man, no longer young, soon became a distinctive motif of portraiture, one that endured for millennia» (BRILLIANT, R., *Portraiture*, Londres, Reaktion Books, 1991, p. 120).

²⁴ *Ibid.*, p. 116 notamment.

²⁵ Cf. «Dans une stylisation, les formes deviennent de plus en plus simples perceptivement : les courbes complexes sont remplacées par des courbes régulières, ou par des droites; les angles sont ramenés à 30°, 45°, 60°, ou 90°; les couleurs deviennent uniformes; les nuances diminuent en nombre et sont finalement ramenées au noir, au blanc...» (GROUPE MU, *Traité du signe visuel, pour un rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, p. 375).

LES POIRES,

Tableau de deux croquis de Louis phil. directeur de la GAZETTE.

Vendues pour payer les 6,000 fr. d'amende au journal le *Charivari*.

(CHEZ AUBERT, GALERIE VERD-RODAT.)

Si, pour reconnaître le manuscrit dans une caricature, vous n'attendez pas qu'il soit désigné autrement que par la ressemblance, vous tombez dans l'absurde. Voyez ces croquis informes, auxquels j'aurais peut-être dû donner un dénom.



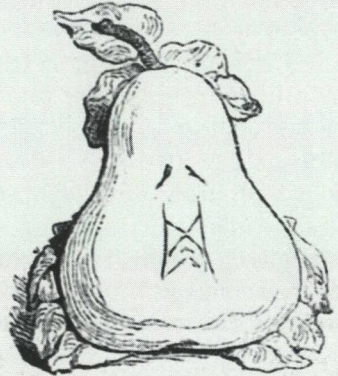
Ce croquis ressemble à Louis-Philippe, vous en larmerez donc?



Mais il faudra condamner celui-ci, qui ressemble au premier.



Puis condamner cet autre, qui ressemble au second.



Et enfin, si vous êtes conséquent, vous ne sauriez absoudre cette poire, qui ressemble aux croquis précédents.

Ainsi, pour une poire, pour une besiche, et pour toutes les têtes grotesques dans lesquelles le hasard ou la malice aura placé cette triste ressemblance, vous pourrez infliger à l'auteur cinq ans de prison et cinq mille francs d'amende!!
Ayez, Messieurs, que c'est là une singulière liberté de la presse!!

(ill. n° 5)

Charles Philipon, *Les poires*, 1834 (dans: *High and Low, Modern Art and Popular Culture*. New York, The Museum of Modern Art, 1990, p. 116).

limite. Ainsi, dans le portrait de profil, il suffirait d'ôter le chapeau, qui donne apparence humaine à cette curieuse physionomie, ou un seul des traits qui composent le visage, pour perdre toute ressemblance avec une tête humaine. Parallèlement, le portrait de face présente une ambiguïté rare pour l'époque. Les traits du visage sont énigmatiques: la forme de la bouche représente-t-elle un grimace

ou s'agit-il d'un simple trait doublé d'une barbiche? Et le nez, si présent de profil, n'est même pas dessiné; il doit être déduit de la forme des moustaches. Enfin, Jarry s'inspire du motif de la poire, mais son dessin est tellement abstrait que le rapprochement avec celle-ci n'a plus la même évidence que chez Philipon²⁶. On cherche à trouver des traits qui confirmeraient cette interprétation piriforme mais ils n'apparaissent pas. Il y aurait bien la présence d'une feuille accrochée à la queue du fruit, mais celle-ci ne se retrouve que sur une représentation encore plus éloignée du contour arrondi caractéristique du fruit (ill. n° 4). Chez Philipon par contre, le motif n'a rien d'ambigu, il est nettement identifiable (ill. n° 5). De plus, il ne se présente pas d'emblée sous cette forme extrême, mais fait partie d'un développement clair, détaillé en quatre étapes.

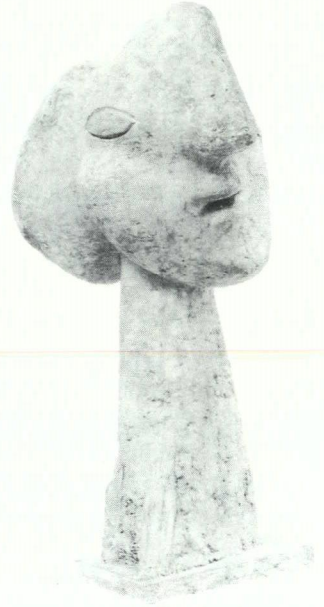
Les traits d'Ubu sont ainsi extrêmement abstraits tout en étant terriblement caractérisés. Le personnage présente dès lors un côté très déterminé (grotesque, idiot, satisfait...) et en même temps indéterminable. Cet aspect contradictoire est typique d'Ubu, cette figure qui réalise tout le paradoxe d'un être à la fois bête et méchant. On retrouve sur le plan graphique la complexité de la figure littéraire²⁷. L'expression de ses qualités négatives apparaît donc immédiatement, mais on perçoit en même temps une ambiguïté. Cette ambiguïté fondamentale provoque une ouverture du signe tout aussi caractéristique de l'œuvre de l'écrivain²⁸. Ainsi, les traits permanents sont si abstraits qu'ils constituent des signes ouverts, l'abstraction n'étant pas neutre puisqu'on y projette des images. Le motif de la tête, par exemple, est tellement schématique qu'il induit des rapprochements. On peut y voir, selon sa propre imagination ou connaissance de l'œuvre, tour à tour: une fiole qui est un synonyme de tête utilisé par Jarry à propos d'Ubu, une connotation phallique, renforcée par l'idée d'une corne qui, chez Jarry, constitue une métaphore sexuelle²⁹ et se trouve associée à la personnalité d'Ubu, notamment dans le fameux juron «cornegidouille»; et enfin, l'image du roi bourgeois par association avec le symbole de la poire créé par Philipon. L'abstraction est telle que le sens ne se fixe pas. Dans le cas de Phili-

²⁶ L'allusion existe pourtant: les traits du visage d'Ubu présentent un air de famille évident avec les deux dernières étapes de la caricature de Louis-Philippe (œil gauche en forme de goutte et œil droit formé d'un simple trait...).

²⁷ Jarry donne notamment cette description d'Ubu: il est «fait de l'éternelle imbécillité humaine, de l'éternelle luxure, de l'éternelle goinfrerie, de la bassesse de l'instinct érigé en tyrannie; des pudeurs, des vertus, du patriotisme et de l'idéal des gens qui ont bien dîné» (*Questions de théâtre*, p. 416).

²⁸ Cf. ARRIVE, M., *Les langages de Jarry, essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972. Jarry s'est montré particulièrement attaché à cet aspect lorsqu'il précise dans l'une de ses œuvres: «Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous; et l'auteur peut lui en indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus postérieurs et contradictoires». Et encore: «Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots» (*Les Minutes de sable mémorial*, p. 172-171).

²⁹ Voir: ARRIVE, M., *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, s.l., Collège de 'Pataphysique et Cercle du Livre Français, p. 113. Ce type de rapprochement se retrouve aussi chez Salvador Dali (*Jeune vierge autosodomisée par les cornes de sa propre chasteté*, 1954, Huile sur toile, Los Angeles Playboy Collection). Voir également: DESCHARNES, R., NERET, G., *Salvador Dali, l'œuvre peint 1904-1989*, tome II, Cologne, Benedikt Taschen, 1994, p. 476-483.



(ill. n° 6)
Pablo Picasso,
Tête de femme (Marie-Thérèse Walter), 1932.
Plâtre, 133,4 × 65 × 71,1 cm. The Museum of Modern Art,
New York (dans: *High and Low, Modern Art and
Popular Culture*. New York, The Museum of Modern Art,
1990, p. 143).

pon, en revanche, le sens est immédiatement donné: le fait qu'il s'agisse d'une poire totalement identifiable permet de contenir la dérive des connotations.

L'altération du visage humain et son ambiguïté polysémique sera souvent développée par les artistes de la postérité jusqu'à constituer un des traits caractéristiques de l'Art du XX^e siècle. La forme de la sculpture «Tête de femme» de Picasso par exemple, suggère différentes métaphores visuelles ou métonymies³⁰ (ill. n° 6).

Par l'élaboration d'un tel langage artistique, Jarry crée un type tellement synthétique et caricaturé qu'il possède à la fois un impact visuel mémorable qui l'individualise parfaitement, en faisant le «véritable portrait», et à la fois un caractère tellement général qu'il peut tout englober et, pour finir, tout représenter. Conçu de la sorte, Ubu est doté d'un caractère intemporel et universel comme le souhaitait vivement Jarry³¹.

³⁰ Cf. «... by seeing in a girlfriend's face the possibility of a mushroom, a classical profile, an Etruscan warrior, and an erection - sexual metamorphosis becomes a human fact rather than a heightened process, psychology rather than myth» (*High and Low, Modern Art and Popular Culture*. New York, The Museum of Art, 1990, p. 143). Les exemples de la sorte abondent dans la représentation du visage humain, chez les surréalistes (Paul Klee, *New Face*), les expressionnistes (le *Cri* par Munch,) ou encore les membres du groupe Cobra. Chez ces derniers, la notion de «formes multiples» apparaît comme une «constante» des œuvres du groupe (MILLER, R., *Cobra*, Paris, Nouvelles éditions françaises, 1994, p. 17).

³¹ Voir son texte «*De l'inutilité du théâtre au théâtre*» où il parle du «caractère éternel» du personnage, p. 405-410.



(ill. n° 7)
Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique*, 1893 (dans : TOEPPER, *L'invention de la bande dessinée*, textes réunis et présentés par GROENSTEEN, TH., PEETERS, B., Paris, Hermann, 1994, p. 56).

De face et de profil

Le portrait d'Ubu atteint encore un niveau supplémentaire du paradoxe graphique: Jarry introduit deux types pour un même personnage, le type de face et le type de profil. En observant ces deux portraits, on constate en effet que Jarry a poussé au maximum l'écart entre ces deux représentations. La seule caractéristique que l'on pourrait retrouver sur les deux types est la présence des moustaches. Or, celles-ci revêtent une apparence relativement différente. L'une schématise de manière abstraite la forme générale de la moustache tandis que l'autre se réduit à trois poils, par un effet de synecdoque³². Pourtant, on ne pourrait prétendre qu'il ne s'agit pas du même personnage. De face, en effet, un nez, même de cette dimension, peut demeurer imperceptible. Quant au crâne pointu, il peut être caché par le chapeau. Une marionnette de Jarry réalise d'ailleurs remarquablement la symbiose de ces deux types: de face, on reconnaît le contour piriforme, tandis que de profil, on retrouve la silhouette de l'*Autre portrait de Monsieur Ubu*, sans son chapeau toutefois. Il s'agit donc bien du même individu, mais Jarry ne facilite pas sa reconnaissance. Contrairement à Toepffer par exemple, qui se soucie de créer des personnages toujours immédiatement reconnaissables au cours de leurs apparitions successives – suggérant aux artistes de remédier à la défaillance des signes permanents –, il semble avoir pris le problème à l'envers et s'applique à produire une image toujours plus éloignée. Il exploite un problème soulevé par Bertillon en 1893³³, dans ses photographies judiciaires, et repris par ce dernier sous l'appellation paradoxale d'«Identités individuelles avec dissemblance physiologique»: deux photos d'une même personne, l'une totalement de face et l'autre parfaitement de profil, présentent des allures si différentes que l'on n'est pas en mesure de reconnaître cette personne à partir de l'une ou l'autre photographie prise isolément (ill. n° 7). Le portrait de profil ne peut être déduit du portrait de face ni inversement. De même, avec ou sans moustaches et barbe, le visage apparaît métamorphosé. C'est le même principe qui a inspiré une fable burlesque au dessinateur Gotlib (ill. n° 8). À nouveau, Jarry tire parti d'une déficience du signe iconique qui réside dans le fait qu'une représentation donne moins de traits que l'objet réel³⁴. Il illustre peut-être, graphiquement cette fois, au travers de ces deux types, un principe de pataphysique: toute identité se compose de termes opposés dont la coïncidence relève d'un jeu de l'esprit.

Ce type de jeu sur la difficulté intrinsèque de la définition et de la représentation d'une identité physiologique sera souvent illustré au cours du XX^e siècle. *Wanted, \$ 2000 Reward* de Marcel Duchamp par exemple, montre deux photographies d'un homme recherché (ill. n° 9). Or, à nouveau, il apparaît que

³² FONTANIER, P., *Les figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 88.

³³ TOEPFFER, *L'invention de la bande dessinée*, op. cit., p. 55-62.

³⁴ C'est d'ailleurs la représentation de trois quarts qui remédie le mieux à ce problème. Elle sera imposée dans la photo d'identité par le Service d'Immigration et de Naturalisation des États-Unis (BRILLIANT, R., op. cit., p. 40-43).



(ill. n° 8)

Marcel Gotlib, *Histoire à considérer sous plusieurs angles* (dans : « Rubrique-à-brac », Dargaud, 1970, p. 9).

ces deux clichés, qui devraient permettre d'identifier le prévenu, brouillent plutôt les pistes. Le profil ne ressemble pas au portrait de face. Autre élément d'identité fondamentale, le nom de l'individu se perd dans une série de pseudonymes dont l'un, Rose Selavy, est celui de Marcel Duchamp lui-même, de sorte que cet anti-portrait se transforme en autoportrait ironique³⁵.

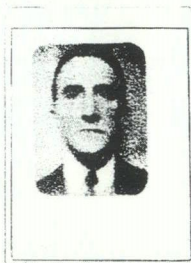
*
* *

Si au premier abord, les portraits d'Ubu apparaissent comme de simples dessins de potache, ils s'inscrivent en réalité dans une tradition proprement artistique et qui est à l'origine d'un bouleversement de la représentation du visage humain dans l'art moderne. Jarry, cependant, demeure généralement absent du propos des études d'Histoire de l'Art sur le sujet³⁶. Il était pourtant perçu comme un maître pour de nombreux artistes du XX^e siècle. Il figure notamment au panthéon des Surréalistes au titre de véritable ancêtre. Son œuvre et son esprit étaient donc bien connus, et ont pu exercer une certaine influence.

³⁵ Voir BRILLIANT, R., *op. cit.*, p. 173-174. L'auteur ne rapproche pas cette image des portraits de Jarry ni des portraits judiciaires de Bertillon.

³⁶ Cf. *High and Low, Modern Art and Popular Culture*, *op. cit.*, p. 8; BRILLIANT, R., *op. cit.*; THEVOZ, M., *op. cit.*; RIOUT, D., *op. cit.*; GROUPE MU, *op. cit.*; GOMBRICH, E.H., *op. cit.*

WANTED



\$2,000 REWARD

(ill. n° 9)
Marcel Duchamp,
Wanted, \$ 2000 Reward, 1923
(dans: BRILLIANT, R., *Portraiture*,
Londres, Reaktion Books,
1991, p. 172).

For information leading to the arrest of George W. Welch alias Ubu alias Pickens etcetery etcetery Operates Bucket Shop in New York under name HOOKE LYON and CNOUFF Height about 5 feet 9 inches Weight about 180 pounds Complexion medium etcetery etcetery Known also under name BROKE SELAVY

Les portraits d'Ubu eux-mêmes ont d'ailleurs donné naissance, de la part des artistes, à de nombreuses interprétations qui témoignent d'une compréhension optimale du langage plastique de Jarry.

Nous espérons avoir montré que le créateur d'Ubu a sa place dans le processus qui va, par un renversement des valeurs esthétiques, modifier l'art du portrait au XX^e siècle. Non seulement Jarry prend part aux débats artistiques les plus novateurs de son temps, mais en plus, il les dépasse. Jarry, en effet, utilise les théories de Toepffer sur les vertus expressives du visage, mais les pousse dans leurs derniers retranchements. Il s'attaque véritablement et d'une manière plus radicale que Toepffer au type «visage humain». Et aujourd'hui, la plupart des valeurs esthétiques avancées par Jarry (dessin d'enfant, graffiti, caricature...) alors peu considérées, sont admises et forment une part importante de l'Art consacré. Jarry fut l'un des premiers à réaliser effectivement ce renversement. De fait, ses dessins révolutionnaires entrent déjà dans l'enceinte de l'Art proprement dit. Jarry ne présente plus son dessin comme une «drôlerie»³⁷, mais l'impose déjà comme une œuvre à part entière. D'où le scandale d'Ubu. Comment, en effet, une œuvre aussi apparemment dénuée de tout ce qui est habituellement digne de constituer de l'Art peut-elle être présentée sérieusement? Avec Alfred Jarry, de nouvelles valeurs entrent véritablement en scène. Et en ce sens, il ouvre une voie à la problématique de l'art brut.

³⁷ TOEPFFER, *L'invention de la bande dessinée*, op. cit., p. 35.

INTÉRIEUR ET INTIMISME DANS L'ŒUVRE DE
GEORGES LE BRUN (1873-1914)
LA PÉRIODE SYMBOLISTE 1901-1914*

NATASCHA LANGERMAN

*La plaine est morne, avec ses clos, avec ses granges,
Et ses fermes dont les pignons sont vermoulus,
La plaine est morne et lasse et ne se défend plus,
La plaine est morne et morte – et la ville la mange¹.*

À travers *Les Campagnes hallucinées* et *Les Villes tentaculaires*, Émile Verhaeren pose un regard sombre sur la Belgique de son époque. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une grande partie de l'Europe est en proie à de profonds bouleversements économiques et sociaux. Le développement spectaculaire de l'industrialisation qui s'implante dans les villes transforme le paysage urbain en une

* Je tiens ici à exprimer toute ma reconnaissance à Mademoiselle Jeanne Le Brun pour m'avoir permis de consulter les archives de son père ainsi que pour ses souvenirs et son aide qui m'ont été très précieux.

Sur Georges Le Brun, voir notamment les ouvrages suivants :

Émile DESPRECHINS, *Georges Le Brun, peintre de la Fagne*, G. Van Goest, Paris et Bruxelles, 1925.

(= DESPRECHINS)

Maurice PIRENNE, *Georges Le Brun 1873-1914, sa vie de peintre*, Verviers, 1920.

Georges Le Brun (1873-1914), Musée d'Ixelles, Ixelles, 12 décembre 1975 - 11 janvier 1976 (texte de F.-Cl. Legrand). (= Cat. Ixelles)

Art et Société en Belgique, Palais des Beaux-Arts, Charleroi, 11 octobre - 23 novembre 1980.

(= Cat. Charleroi)

Rétrospective Georges Le Brun, Maison belge de Cologne, Cologne, 5 novembre - 19 décembre 1981. (= Cat. Cologne)

¹ Émile VERHAEREN, «La plaine», *Les Villes tentaculaires*, 1895, in : Verhaeren Émile, *Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires*, Paris, Gallimard, 1982, p. 87.

gigantesque machine humaine. Menacées par la famine, les campagnes se vident de leurs habitants qui émigrent vers ces «villes tentaculaires» dans l'espoir d'une vie meilleure. Beaucoup d'intellectuels de l'époque voient dans ce phénomène une mise en cause de la relation d'harmonie qui, jusqu'alors, liait la nature et l'homme, celui-ci ambitionnant désormais de dominer celle-là.

C'est notamment dans ce contexte que naît le mouvement symboliste. L'ébranlement des valeurs morales et humaines qu'entraîne la nouvelle situation socio-économique pousse de nombreux artistes et poètes à réagir et constitue l'une des bases de l'émergence de ce courant artistique dans les années 1880.

Le symbolisme en peinture se déploie selon deux directions qui, si elles s'opposent, ne présentent toutefois pas de séparation strictement étanche. En effet, quelques peintres comme Mellery ou Khnopff embrassent dans leur art l'ensemble de cette double orientation. L'une, idéaliste, s'exprime par un total détachement vis-à-vis du réel. Les artistes qui relèvent de ce courant se réfugient soit dans un univers onirique, soit dans un monde dominé par «l'Idéal» – mythique ou médiéval – qu'ils représentent le plus souvent par le biais d'allégories. Il s'agit, entre autres, du groupe de la Rose+Croix.

Les artistes représentatifs de l'autre voie du symbolisme, quant à eux, ne s'isolent pas dans un univers totalement imaginaire. Toutefois, ils cherchent également à échapper au présent et certains d'entre eux vont jusqu'à fuir le monde urbain vers des régions non touchées par l'industrialisation. Ce courant teinté de primitivisme vise en effet à retrouver les valeurs originelles d'une vie en communion avec la nature. Ainsi, en 1886, Paul Gauguin, suivi plus tard par le groupe des Nabis, quitte Paris pour Pont-Aven, un petit village de Bretagne, afin de retrouver la pureté d'une terre immémoriale. En Belgique, citons entre autres Xavier Mellery à Bruges, ainsi que la première école de Laethem-Saint-Martin, formée vers 1898, qui, loin de la société moderne, développent un art empreint de mysticisme dans une volonté de retour aux sources. Cette forme de symbolisme se manifeste surtout dans les domaines du portrait, des scènes d'intérieur et des paysages. Cet art de contemplation, plus suggestif, cultivant le mystère et invitant à l'introspection, est également celui de Georges Le Brun.

Né à Verviers en 1873, Georges Le Brun, fils d'ingénieur, se passionne très jeune pour la peinture. Dès ses 17 ans, il parcourt des journées entières la région des Fagnes, proche de sa ville natale, pour en peindre et en croquer les paysages. En 1894, après avoir entamé des études de médecine à l'Université Libre de Bruxelles, il décide de se consacrer entièrement à la peinture. Afin de travailler en toute liberté et sans influence, il s'installe en pleine Fagne – d'abord à Xhoffraix, un petit hameau de 350 habitants, puis à Longfaye –, dans cette terre qu'il a toujours aimée. Il y restera pendant sept ans avec, pour seules interruptions, quelques séjours à Bruxelles, un voyage en Hollande et un périple en Italie. Pendant cette longue période passée au cœur des Hautes Fagnes, Le Brun adapte son mode de vie à celui des paysans qui l'entourent et se promène des heures entières dans la campagne, s'imprégnant des paysages, afin d'en mieux reproduire l'âme sur la toile. La quasi-totalité de son œuvre illustre d'ailleurs

cette région de l'est de la Belgique à travers deux thèmes principaux : les paysages et les scènes d'intérieur. En effet, le peintre trouve dans cette contrée encore vierge de toute industrialisation l'authenticité que la ville a perdue. Les habitants de la Fagne vivent au rythme des saisons, selon la loi de la nature. La démarche du peintre – comme celle de Gauguin ou des artistes de Laethem-Saint-Martin – correspond à un désir de retour aux sources, à un monde originel pur. Ainsi écrit-il, à la fin de son voyage en Italie, alors qu'il visite Venise : « Il y a plus d'âme et de cœur à Saint Vith et à Wéris qu'à Saint-Marc et j'aime mieux y peindre. C'est plus simple et malgré tout encore plus grand »². Aussi, dès qu'il le pourra, en 1906, Le Brun reviendra-t-il s'installer définitivement avec sa famille dans la petite ville de Theux, en Ardenne³.

Du point de vue pictural, contrairement à la veine idéaliste qui s'oppose au réalisme, le symbolisme des artistes comme Minne, Mellery, Servaes ou Degouve de Nuncques puise ses sources dans le naturalisme. Maurice Denis ne dit-il pas à propos de l'idée symboliste que « ceux qui l'ont inaugurée étaient des paysagistes, des nature-mortistes, pas du tout des peintres de l'âme. [...] C'était des esprits passionnés de vérité, vivant en communion avec la nature [...] »⁴? Chez eux, les images tirées de la réalité acquièrent peu à peu la valeur de symboles universels. Le contenu des œuvres se charge, en outre, d'une symbolique propre à chaque artiste qui transparait par le biais des sensations et des émotions ressenties face au monde extérieur.

Dans l'œuvre de Le Brun, le même glissement du réel au symbole se fait sentir, notamment avec les représentations d'intérieurs paysans. En effet, jusqu'en 1901, le travail de l'artiste se rattache au courant naturaliste. Dans des œuvres telles que *Homme pelant des pommes de terre*⁵ (1895) (fig. 1) ou *Femme tricotant près du poêle*⁶ (ca. 1896), le peintre se soucie surtout de reproduire la réalité avec une conscience aigüe du détail. Les personnages sont fortement individualisés, la facture précise et les tonalités relativement sombres. En outre, influencé par Meunier et De Groux, Le Brun insiste sur la dignité des paysans tout en montrant le côté rude de leur vie. Durant son long séjour à Xhoffraix, il se détache progressivement du réalisme et évolue, à partir de 1901, vers une vision plus synthétique des choses. Les buts qu'il s'est fixé changent et ses œuvres s'ouvrent à une multiplicité d'interprétations. Elles doivent désormais exprimer toute la plénitude d'une existence simple et sans artifices, en harmonie avec la nature. De plus, le peintre veut que cette vie, pour lui exemplaire, résiste à jamais aux assauts de l'industrialisation. C'est pourquoi

² Lettre de Venise, datée du 7 mai 1900. Archives J. Le Brun.

³ En 1904, Le Brun épouse Nathalie de Roissart. Pour subvenir aux besoins du ménage, l'artiste travaille dans une entreprise de galvanoplastie à Limburg an der Lahn, près de Francfort. Le couple y restera pendant près de deux ans.

⁴ Maurice Denis, cité in : Robert L. DELEVOYE, *Journal du symbolisme*, Genève, Skira, 1977, p. 186.

⁵ Huile, 83 x 65 cm, coll. privée. Reproduit dans : DESPRECHINS, p. 14.

⁶ Fusain, coll. privée.



Fig. 1. Georges LE BRUN, *Homme pelant des pommes de terre*, 1895, collection privée (archives photographiques M^{lle} J. Le Brun, Bruxelles).

il s'efforce, dès ce moment, de donner à ses sujets un caractère d'éternité. Ses compositions laissent également une large place à l'intériorité de l'artiste. Porteuses de symboles universels pour l'humanité, les images deviennent, en outre, le réceptacle d'un état d'âme.

Pour donner à ses œuvres cette dimension nouvelle, Le Brun change également sa manière de peindre. Il travaille en profondeur le vocabulaire formel de ses compositions, tant dans le traitement du sujet que du point de vue de la construction et de la technique picturale.

Tout en restant étroitement attaché à la réalité, le peintre désire dépasser l'apparence extérieure des choses afin d'en atteindre l'essence, qui elle, est éternelle et universelle. Ainsi, lorsqu'il représente des intérieurs paysans – surtout après 1901 – il montre le plus souvent des pièces dépouillées dans lesquelles il dispose parfois, immobile, une figure de paysanne assise, filant ou tricotant. De ces œuvres où rien ne bouge, un sentiment d'éternité se dégage. Toutefois, loin de figer ses compositions de manière irrémédiable ou encore de vouloir saisir un instantané, l'artiste adopte une conception synthétique du temps dans sa durée⁷. La totalité d'une action ou d'un fait se voit résumée en une image dont l'unité comprend les moments antérieurs et postérieurs à la représentation proprement dite. Prise comme totalité, l'œuvre se libère dès lors de tout contexte temps-espace précis pour se transformer en une vision qui touche à l'absolu et où fusionnent le visible et le sensible.

Cette conception du temps saisi comme une durée rapproche l'œuvre de Le Brun de la peinture de genre hollandaise du XVII^e siècle⁸. Dans les intérieurs intimistes de l'artiste verviétois comme dans ceux de Ter Borch ou de Nicolas Maes, le passage du temps s'affirme dans la continuité et non dans un changement soudain. Son évolution est si lente qu'elle en devient quasiment imperceptible. Chez Le Brun, à l'exception d'un seul dessin intitulé *L'homme qui passe*⁹ (ca. 1900), rien, dans l'apparence extérieure de la représentation, ne se réfère au mouvement. Néanmoins, un glissement s'opère entre l'aspect purement visuel de l'image et l'esprit que lui confère l'artiste. En vérité, sous cette couche superficielle de la forme s'esquisse la présence d'une vie. Afin de donner à cette dernière sa valeur intemporelle et éternelle, le peintre joue des effets de lumière. Exploitant ce moyen de manière diffuse et dense à la fois, l'artiste atténue les contours et adoucit les couleurs. Sous le voile lumineux, êtres et choses fusionnent en une immuable unité. En outre, la représentation répétée de sujets presque semblable, – seul un personnage, un objet ou le point de vue adopté change – confère au travail de l'artiste un aspect de série qui renforce encore l'effet de durée propre à chaque œuvre. C'est le cas, par exemple, de *La tricoteuse*¹⁰ (fig. 2), *La vieille tricoteuse*¹¹ ou *La fileuse*¹² (fig. 3) (toutes

⁷ À propos de la notion de temps en peinture, voir Bernard LAMBLIN, *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck (L'esprit et les formes), 1983.

⁸ Sur la notion de durée dans la peinture de genre hollandaise du XVII^e siècle, voir *ibid.*, p. 490.

⁹ Fusain, 47 x 62 cm, Musées communaux, Verviers. Reproduit, notamment, dans : Cat. Ixelles n° 11, dans : Cat. Charleroi n° 60, et dans : Cat. Cologne n° 4.

¹⁰ Huile sur carton, 54 x 55 cm, Musées communaux, Verviers. Reproduit, notamment, dans : Cat. Ixelles n° 19, dans : Cat. Charleroi n° 63 et dans : Cat. Cologne n° 10.

¹¹ Huile sur carton, 75 x 61 cm, Musées communaux, Verviers. Reproduit, notamment, dans : Cat. Ixelles n° 20, dans Cat. Charleroi n° 64 et dans : Cat. Cologne n° 11.

¹² Aquarelle, fusain et pastel, 49 x 64 cm, coll. privée. Reproduit, notamment, dans : Cat. Ixelles n° 27, dans : Cat. Charleroi n° 62 et dans : Cat. Cologne n° 15.



Fig. 2. Georges LE BRUN, *La tricoteuse*, 1903, Musées communaux, Verviers (copyright A.C.L., Bruxelles).

de 1903). Répétitifs également, les gestes lents accomplis par ces paysannes sur leur ouvrage soulignent davantage cette durée.

Afin de pénétrer plus profondément encore sous l'apparence extérieure de la représentation, l'artiste transforme également l'espace de ses intérieurs. En effet, il exploite ce sujet de deux manières : soit la chambre est vue comme un espace fermé sur lui-même, soit l'angle choisi suppose la possibilité d'une échappée vers l'extérieur par la présence d'une porte ouvrant sur une enfilade de pièces. Dans ce cas, le peintre ne montre qu'une partie de la maison et non un monde unitaire totalement clos.

Lorsque Le Brun peint un intérieur «fermé», celui-ci devient en quelque sorte un huis clos consignnant l'éventuel personnage et les objets entre trois murs ou dans un coin. Le plan formé par le support ne doit pas être considéré comme une ouverture sur l'extérieur, mais, au contraire comme la cloison qui referme l'espace représenté. Cette présentation, plus réceptive encore à l'intériorité de l'artiste que les pièces en enfilade, garde néanmoins toujours la possibilité d'une



Fig. 3. Georges LE BRUN, *La fileuse* ou *Jeune fille au rouet*, 1903, collection privée (archives photographiques M^{lle} J. Le Brun, Bruxelles).

échappée vers le monde extérieur. En effet, la présence constante d'une fenêtre ouvrant sur de vastes champs baignés de soleil permet au regard d'y prendre une pause et allège, de la sorte, la composition. En outre, cette source lumineuse forme le lien entre l'univers intérieur du peintre et la réalité extérieure.

Suspendre le temps nécessite inévitablement une transfiguration de l'espace, liée au statut affectif de l'objet. Le Brun vide d'abord ses compositions de tout élément anecdotique. L'ameublement de ses intérieurs paysans se limite le plus souvent à un poêle, une chaise, une table et un banc, auxquels s'ajoutent divers objets usuels tels qu'une serviette, une cafetière ou encore une tasse. Les œuvres dépouillées du superflu n'expriment plus que l'essentiel qui, lui, reste éternel. Dès lors, dans ces espaces contractés, chaque élément est méticuleusement détaillé et revêt une importance et une présence particulières. Les objets s'animent d'une vie qui leur est propre, ce qui ne manque pas de rappeler les mots de Xavier Mellery à propos de sa série de dessins *L'Âme des choses* ou *La Vie des Choses*: «tout est vivant, même ce qui ne bouge pas»¹³. Ce processus introduit un nouvel aspect dans l'œuvre de Le Brun, qui rapproche ce dernier

¹³ Xavier Mellery cité in: DELEVOYE, *op. cit.*, p. 172.



Fig. 4. Georges LE BRUN, *Femme buvant du lait, intérieur*, 1913, collection privée (archives photographiques M^{lle} J. Le Brun, Bruxelles).

dernier des Primitifs flamands : le symbolisme caché¹⁴. Chez le peintre verviétois, tout objet se voit investi d'un – ou de plusieurs – sens dont la valeur se situe au-delà de sa fonction première. Toutefois, à la différence des Primitifs flamands, le symbolisme caché de Le Brun ne contient pas de clés de lecture codifiées qui permettent d'en saisir le sens directement. Ici, la signification de chaque chose implique intimement la personnalité même de l'artiste et en devient, dès lors, plus difficilement déchiffrable. Le Brun désire montrer l'image d'une humanité dont le mode de vie est idéal. Aussi l'être humain occupe-t-il toujours une place prépondérante dans l'œuvre de l'artiste. Sa présence doit se ressentir partout, même si aucun personnage ne vient habiter la composition. Dans cet art centré sur l'homme, chaque élément représenté participe au même dessein. C'est pourquoi le peintre accorde autant d'importance aux choses qu'à la figure humaine.

Lorsqu'il place un personnage dans ses intérieurs – par exemple dans *Femme buvant du lait, intérieur*¹⁵ (1913) (fig. 4) – les objets usuels en soulignent la présence quotidienne et renforcent ainsi le poids de son existence. En outre, ici, la femme se trouve au second plan tandis que le balais dans l'encoignure de la porte et la serviette accrochée au mur occupent l'avant de la composition. Le linge cache en partie la silhouette de la paysanne et acquiert, de la sorte, presque plus d'importance que la figure humaine dont il se veut le symbole. Lorsque le personnage est absent, les objets se substituent à lui et témoignent de son existence quotidienne dans l'espace représenté. C'est le cas de la poupée posée sur la chaise et des fleurs à peine écloses dans *Bouquet de roses sur un poêle*¹⁶ (1902 ou 1903) ainsi que de la cafetière dans une œuvre plus dépouillée encore : *La cafetière sur le poêle*¹⁷ (1903) (fig. 5). Substitut de l'absence, l'objet évoque l'humain en ses actions probables : tâches domestiques ou occupations. Par son utilité, il se veut empreinte de l'homme sur son univers quotidien. En outre, par leur immobilité, humains et objets remplissent la même fonction dans la suspension du temps. Dans ces espaces épurés de toute fugacité, l'artiste consacre en chacun des éléments qu'il représente la même valeur de pérennité.

Puisque Le Brun élimine tout élément anecdotique pour ne laisser que l'essentiel, il doit par conséquent porter une attention toute particulière à la construction et à l'équilibre de ses compositions. Il écrit à ce propos dans *L'Art Moderne* en 1906 : « La composition, la mise en page d'un tableau sont choses capitales. Ce n'est pas qu'il faille faire de jolis arrangements, disposer d'aimables accessoires ; loin de là. Mais il faut dans la sobriété un équilibre tel qu'une œuvre

¹⁴ À propos du symbolisme caché chez les Primitifs flamands, voir : Erwin PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, 2 vol., New York, Harper & Row, 1971 (rééd.), pp. 131-148.

¹⁵ Aquarelle rehaussée de pastel, 60 x 47 cm, coll. privée. Reproduit dans : DESPRECHINS p. 20, dans : Cat. Ixelles n° 57 et dans : Cat. Cologne n° 35.

¹⁶ Huile sur toile, 63 x 39 cm, coll. privée.

¹⁷ Huile sur carton, 53 x 29 cm, Musées communaux, Verviers. Reproduit notamment dans : Cat. Cologne n° 8.

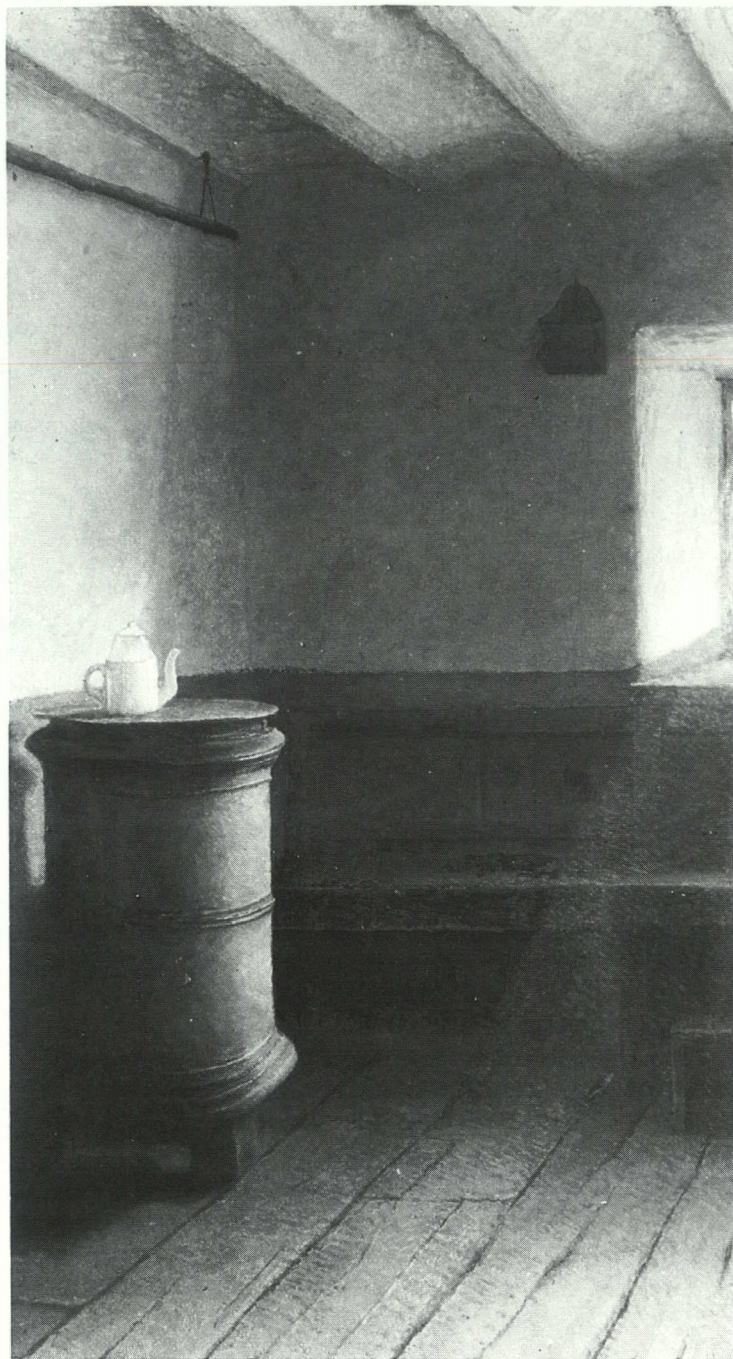


Fig. 5. Georges LE BRUN, *La cafetière sur le poêle*, 1903, Musées communaux, Verviers (copyright A.C.L., Bruxelles).

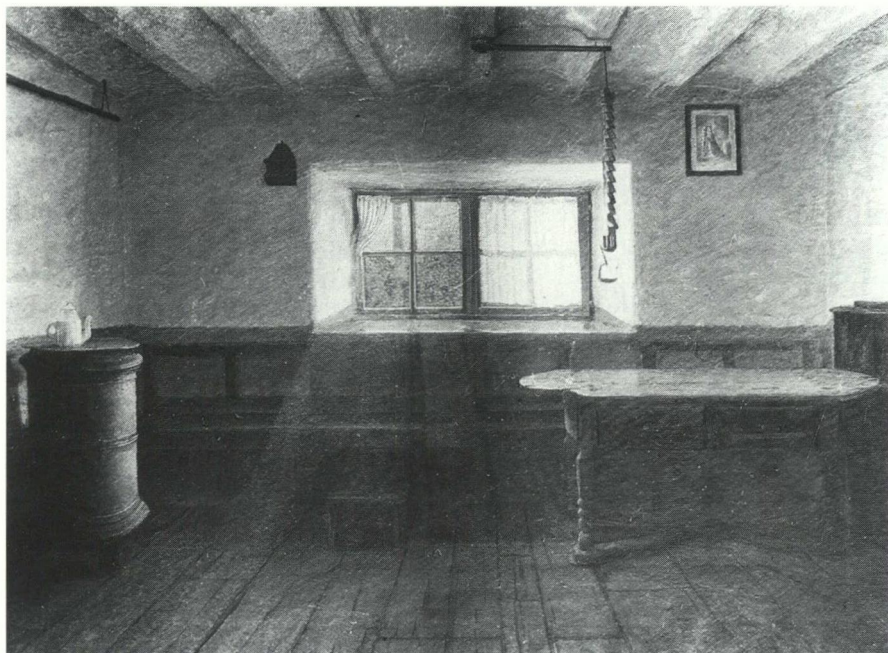


Fig. 6. Georges LE BRUN, *Intérieur de ferme*, 1903, collection privée (archives photographiques M^{lle} J. Le Brun, Bruxelles).

vous entre dans l'œil sans que le poids d'un côté l'entraîne, sans que le souci de ce qui n'y est pas hante votre cerveau. Ce que peint un artiste doit être suffisant par son volume et sa signification pour que notre vue l'embrasse d'emblée, sans déchet»¹⁸. Les œuvres de Le Brun sont construites avec rigueur. L'artiste aspire à la stabilité. La disposition de chaque objet témoigne d'une longue réflexion et d'une recherche d'équilibre. Ainsi, *Intérieur de ferme*¹⁹ (1903) (fig. 6), se signale-t-il par l'effet de symétrie subtilement échaffaudé. Dans cet espace à peu près vide, les rares meubles et objets se répondent de part et d'autre de la fenêtre centrale, horizontalement et verticalement. Néanmoins, Le Brun n'exploite pas l'élément de symétrie comme un système rigoureux. En effet, chaque objet occupe un volume différent suivant son format et sa nature. La lumière, diffusée de manière plus ou moins dense, apparaît alors comme le moyen le plus fréquemment utilisé pour rééquilibrer la composition.

Avec *La fileuse* (1903) (fig. 3), l'artiste représente avec exactitude le même intérieur que dans le dessin précédent. Seule la figure humaine y est ajoutée et celle-ci remplit le même rôle dans la construction de l'œuvre que les meubles. Dans les intérieurs paysans postérieurs à 1901, le statut de la figure humaine,

¹⁸ LE BRUN Georges, *Le Salon de la Libre Esthétique. Le Groupe belge*, in *L'Art Moderne*, 4 mars 1906, n° 9, p. 68.

¹⁹ Fusain, 25 x 35 cm, coll. privée.

représentée au même titre que les objets, est encore renforcé par le fait que le personnage ne porte jamais son regard à l'extérieur du tableau. Entièrement absorbée à son ouvrage, la figure, toujours immobile, referme davantage la composition sur elle-même. La fenêtre omniprésente apparaît encore comme le dernier lien avec le monde extérieur.

Du point de vue de la technique picturale, bien que Le Brun utilise régulièrement la peinture à l'huile (jusqu'en 1910), il semble néanmoins marquer une préférence pour une technique mixte généralement composée de fusain, d'aquarelle et de pastel. L'emploi de ce procédé, typique de la peinture symboliste, permet à l'artiste verviétois – comme à Khnopff ou à Mellery – d'atténuer tout trait incisif et d'unifier sa composition en donnant à l'atmosphère une dimension sensorielle vibrante et tactile. L'effet de synthèse recherché s'en trouve renforcé. Grâce à cet aspect vaporeux, le peintre exploite avec une infinie variété les effets d'une lumière douce et diffuse qui confère à ses œuvres un climat intimiste, serein et recueilli. Le Brun réalise également de nombreux dessins au fusain dont il utilise les multiples ressources jusqu'à donner à ses œuvres un aspect velouté qui laisse suggérer l'invisible réalité.

Les intérieurs paysans de Le Brun, tant par leurs sujets que par la manière dont ils sont traités, apparaissent en une vision de synthèse dénuée de toute anecdote. Ce dépouillement se révèle nécessaire: il permet à l'artiste d'insérer sa propre intériorité dans la composition. Le peintre cherche à créer un climat intimiste de sérénité et de recueillement. L'absence de détails inutiles et l'ameublement sommaire laissent la place à une atmosphère enveloppante de laquelle émane une sensation de calme et de silence. Ces œuvres dévoilent l'artiste dans son jardin secret, porté sur la réflexion, la méditation et qui aspire à communiquer au monde son bonheur tranquille. Toute idée d'angoisse ou de nostalgie est absente, et le peintre précise: «[...] le sentiment n'est pas dans la mélancolie et je voudrais qu'une intense émotion de bonheur contenu flottât en effluve dans le rythme des lignes stylisées, mais simples, vraisemblables, familières, rustiques»²⁰.

À l'exception des scènes de vie familiale²¹, la sensation que doit engendrer l'œuvre d'art prédomine sur la personnalité des êtres représentés. Le titre même des œuvres, par son caractère neutre, est significatif. Des titres tels que *La fileuse* (fig. 3), *La tricoteuse* (fig. 2), *La cuisine... Dans un presbytère*²² (1901) (fig. 7) indiquent mieux encore la volonté réelle du peintre: celui-ci fait, en réalité, un portrait de l'abbé Dubois, vicaire à Thimister, mais ici aussi, l'impression de spiritualité profonde et recueillie doit primer sur l'identification de l'abbé. Dans les intérieurs paysans, Le Brun représente le plus souvent un personnage seul que les traits peu précis rendent difficilement reconnaissable. La figure humaine,

²⁰ Lettre de 1911 adressée à Fierens-Gevaert. Archives J. Le Brun.

²¹ Le Brun a réalisé de nombreux dessins représentant sa famille et qui se situent hors de notre propos.

²² Fusain, aquarelle et pastel, 73 x 50 cm, Musée d'art wallon, Liège. Reproduit notamment dans: Cat. Ixelles n° 12 et dans: Cat. Cologne n° 5.

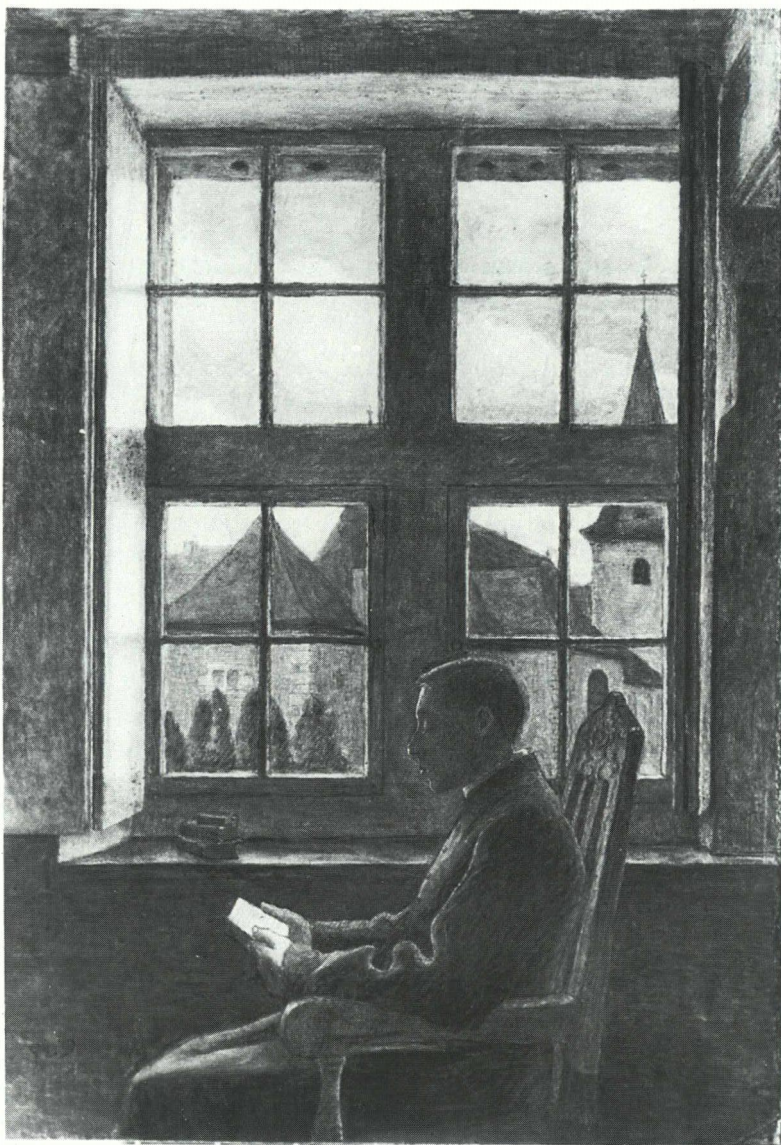


Fig. 7. Georges LE BRUN, *Dans un presbytère*, 1901, Musée d'art wallon, Liège (archives photographiques M^{lle} J. Le Brun, Bruxelles).

par son anonymat, apparaît dès lors comme universelle. En outre, l'artiste montre toujours ses personnages occupés à des tâches solitaires, plus propices au recueillement, et qui ne nécessitent pas l'usage de la parole. L'univers de Le Brun se déploie au-delà du langage dans une communication sensible étrangère aux discours de la raison et qui goûte au silence comme à la plénitude de l'absolu.

Miroir de l'âme, l'œuvre d'art chez Le Brun favorise en outre l'émergence de sensations typiques de la peinture symboliste. Ainsi, le thème de la solitude, abondamment traité par des artistes comme Khnopff ou Spilliaert, apparaît de manière constante dans l'art du peintre verviétois. Chez Spilliaert, la solitude, souvent associée à la nuit, se manifeste en des images déformées à tendance expressionniste, tandis que chez Khnopff, elle se présente comme une interrogation face au monde moderne. Le Brun, quant à lui, exploite ce thème comme une source de bonheur et de sérénité. L'isolement du peintre et des paysans des Ardennes et de Fagne leur permet de vivre pleinement en harmonie avec la nature. Ils s'unissent à la terre dans une solitude paisible, loin des artifices de la ville.

Proche du thème de la solitude, celui du silence, fondamental dans l'œuvre de Le Brun, fut également célébré par de nombreux artistes symbolistes. Qu'il s'agisse de Redon, de Khnopff, de Vuillard ou de Spilliaert, tous révèlent, par le silence, «la mélodie intérieure, la dimension spirituelle sous-jacente à la réalité de surface»²³. L'artiste qui exploita le plus profondément ce thème fut Xavier Mellery, avec la série de dessins intimistes *La Vie des Choses* ou *L'Âme des Choses*. D'un symbolisme subtil, ces œuvres, proches par bien des points des intérieurs de Le Brun, glorifient comme chez ce dernier le quotidien et donnent à celui-ci un caractère presque sacré. Même si Mellery se révèle être un dessinateur toujours maître de ses moyens, tandis que Le Brun, autodidacte, produit des œuvres de qualité parfois inégale, les deux artistes exploitent néanmoins de manière similaire toutes les ressources du fusain. Modulant audacieusement leurs dessins d'une infinité de gris, ils laissent s'exprimer le blanc du papier comme seule source lumineuse. La lumière semble alors diffusée par les objets eux-mêmes, elle leur donne vie. Sous leur immobilité superficielle, ceux-ci semblent s'animer et participer à l'existence calme des êtres représentés ou suggérés.

Dans ses œuvres, Mellery associe le plus souvent le silence à l'ombre, procédé qu'il porte à son paroxysme dans ses nombreux effets de nuits. Si ceux-ci apparaissent rarement chez Le Brun, ce dernier allie néanmoins fréquemment le silence et l'ombre, ainsi qu'en témoignent *La fileuse* (1903) (fig. 3) ou *Le vestibule*²⁴ (1909) (fig. 8). Toutefois, des œuvres plus claires, comme *La tricoteuse* (fig. 2), *La vieille tricoteuse* ou *La cafetière sur le poêle* (fig. 5), suggèrent davantage le silence par le sujet, le dépouillement des formes, la position des corps – quand il y en a –, la construction et la vibration de l'atmosphère. À la fin de sa carrière, Mellery a surtout illustré ce thème par des scènes de la vie religieuse, qui, en ses béguinages, cultive par la prière un silence chargé de mystère. Le Brun, quant à lui, a préféré exprimer le silence dans la représentation quotidienne de la vie paysanne.

²³ *Fin de siècle*, Galerie CGER, Bruxelles, 15 mars - 2 juin 1991, introduction de Marc Lambrichts, tome 1, p. 16.

²⁴ Fusain et pastel, 62 x 48 cm, Musée d'Orsay, Paris. Reproduit notamment dans : Cat. Ixelles n° 51 et dans Cat. Cologne n° 30.

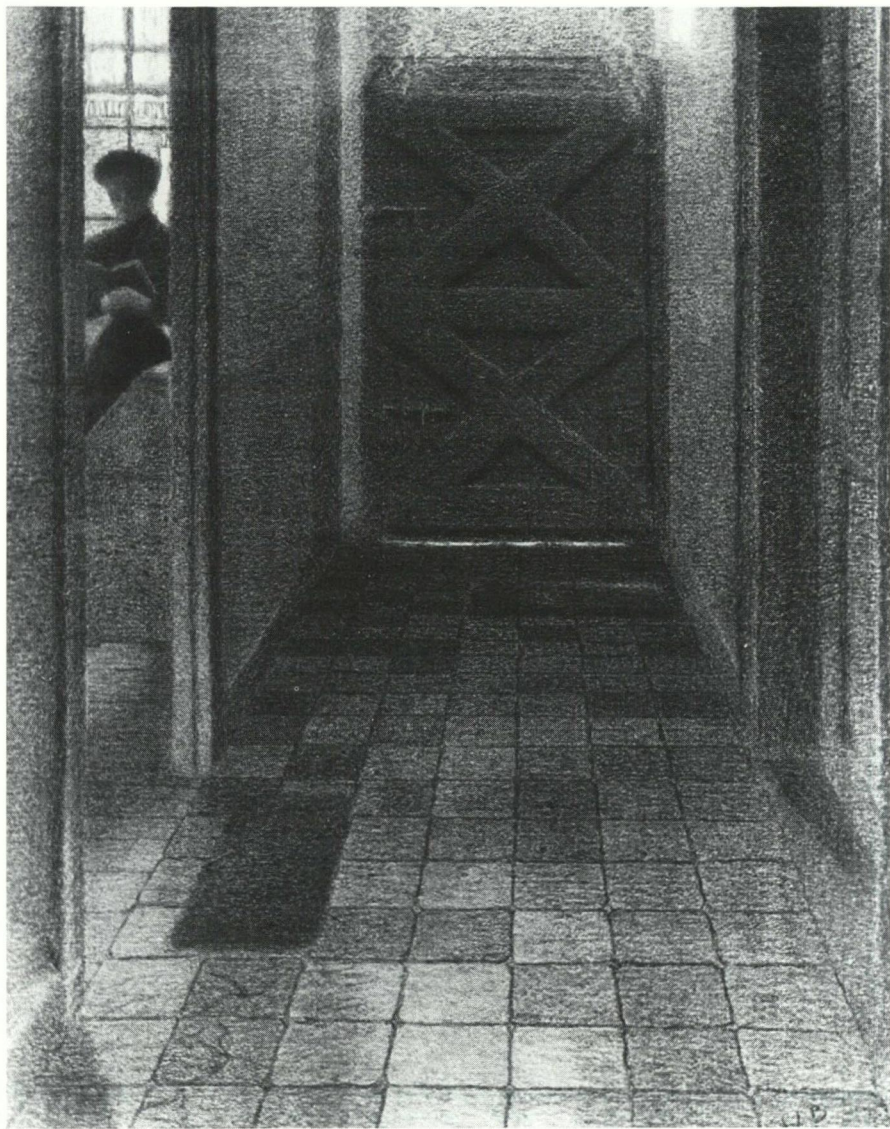


Fig. 8. Georges LE BRUN, *Le vestibule*, 1909, Musée d'Orsay, Paris (archives photographiques M^{lle} J. Le Brun, Bruxelles).

Retrait dans la religion ou fuite du monde moderne, Le Brun, au même titre que Mellery, impose dans ses œuvres une règle de vie monastique guidée par le repli sur soi et la méditation. Il rend à l'objet sa charge émotionnelle dans l'élargissement de la réalité objective. Par ce symbolisme subtil, l'artiste consacre son art à l'éloge du quotidien car, pour lui, une vie simple vécue avec véracité peut également mener, par le biais du recueillement, à l'accomplissement de la recherche intérieure.

L'IDÉE DU MUSÉE DANS LA PENSÉE DE JEAN CAPART

FRANÇOIS MAIRESSE

«Le Musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation» (Statuts de l'ICOM, Article 2, Définitions, Copenhague, 1974).

Le Musée National du Cure-dent, sorti de l'imagination de Stephen Weil en 1988¹, est particulièrement bien organisé. Il comprend plusieurs départements (l'hygiène, l'histoire du cure-dent, les cure-dents utilisés par des personnalités célèbres), des services de documentation, de restauration, des publications scientifiques... Appartient-il pour autant au monde des musées? Difficile, à la lumière de la définition donnée par le Conseil International des Musées (ICOM), d'établir le burlesque d'une telle idée. Cela, comme l'observe Stephen Weil, parce que la plupart des définitions et des réflexions sur le musée portent non sur son but, sa mission, mais sur ses caractéristiques, sur ce qui le différencie d'une bibliothèque ou d'un hôpital. Cinquante ans auparavant, Jean Capart envisageait le même problème sous une forme à peine différente. Imaginant l'histoire d'un collectionneur «scientifique» de boutons de culotte voulant léguer le fruit de ses recherches au musée, Jean Capart, (qui s'opposait à l'entrée du legs encombrant dans les collections du musée) s'attaquait «à ceux qui avaient contribué à lui faire croire que la science, pour rester sur les plus hauts sommets où elle voisine avec la vérité, doit se garder de toute attache avec la réalité»². Le pragmatisme détermine cette vision des musées, vision qui, loin de se baser sur les caractéristiques externes de celui-ci, insiste sur sa vocation.

¹ *The Proper Business of the Museum: Ideas or Things?*, repris dans WEIL (S.), *Rethinking the Museum and Other Meditations*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1990, p. 43-56.

² *Le Collectionneur*, Liège, G. Thone, 1938.

Le nom de Jean Capart (1877-1947) est surtout célèbre pour son apport fondamental à l'égyptologie belge où il fit figure de pionnier³. Ce travail remarquable n'aurait probablement pas pu voir le jour sans le contact journalier avec les œuvres du département égyptien des Musées Royaux d'Art et d'Histoire dont il avait la direction et qu'il contribua à enrichir d'une manière exceptionnelle. Nommé Conservateur adjoint en 1900, il quitta le musée après 42 années de service, dont les 17 dernières à la tête de l'institution.

C'est principalement durant cette dernière période, à partir de 1925, qu'il développa dans de nombreux articles ses conceptions quant au rôle des musées au sein de la société⁴. Conceptions parfois paradoxales : Jean Capart, lorsqu'il désigne le musée, parle aussi bien de « temple des musées » que de « grand magasin » !

Le rôle social des musées

L'article « le rôle social des musées », publié en 1930, offre une excellente vue d'ensemble sur les idées du conservateur, alors dans sa pleine maturité scientifique⁵. Suivons-en l'articulation, afin de souligner la logique de sa pensée.

D'entrée de jeu, Jean Capart se réfère au continent américain, citant en guise d'introduction une maxime « admise partout comme axiome aux États-Unis, (...) un musée est aussi utile à une collectivité qu'une église et une bibliothèque ». Le propos de l'article entend donner des réponses à cette question : quelle est l'utilité des musées ? La réponse vient en deux temps – le musée est utile parce que scientifique, mais aussi éducatif.

Le musée, lieu de culture, est lié à l'avancée de la science qui y est étudiée. Cette science, Jean Capart la veut globale : une « science de l'humanité » qui comprend aussi bien les sciences naturelles que l'archéologie ou l'ethnographie : « d'une part, on poursuit l'étude, de la façon la plus complète, des mécanismes de la vie ; d'autre part, on recherche les manifestations les plus diverses de la vie

³ L'œuvre scientifique de Jean Capart a déjà fait l'objet de nombreuses publications : PIRENNE (J.), *Notice sur Jean Capart*, in *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 1957, p. 115-168 ; STRACMANS (M.), *L'œuvre égyptologique de Jean Capart*, in *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'histoire orientales et slaves*, t. XIV (1954-57), p. 51-84 ; STRACMANS (M.), *Jean Capart et l'histoire des religions*, in *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'histoire orientales et slaves*, t. XX (1968-72), p. 403-425 ; VAN DE WALLE (B.), *La Collection égyptienne depuis ses origines jusqu'à la mort de Jean Capart (1835-1947)*, in VAN DE WALLE (B.), LIMME (L.), DE MEULENAERE (H.), *La collection égyptienne - les étapes marquantes de son développement*, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1980.

⁴ Une bonne sélection de ceux-ci a été rassemblée dans « *Le temple des musées* », Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1932 et 1936 (2^e édition).

⁵ Le rôle social des musées est issu d'une conférence faite à la tribune du Jeune Barreau, à Bruxelles, en 1929. Il a été reproduit plusieurs fois, notamment dans la *Revue Mouséion*, vol. 12, III, p. 219-238, et dans « *Le temple des Muses* », *op. cit.*, p. 93-122 de la 2^e édition. Les citations ultérieures proviennent, sauf mention contraire, de cet article.



Fig. 1. Jean Capart au Musée de Brooklyn, en 1932 (copyright A.C.L., Bruxelles).

humaine, dans le temps et dans l'espace du monde habité». L'avancée des sciences a permis le développement de l'industrie et du commerce. Ceux-ci peuvent néanmoins apparaître aux antipodes des «*spéculations intellectuelles dont les musées avaient la prétention de garder le souvenir*». Pourtant, Jean Capart remarque que «*certains peuples, que nous considérons comme les plus utilitaires, ont été parmi les premiers à donner un élan nouveau à leurs grandes collections nationales*». Il s'agit de l'Allemagne, de l'Angleterre, mais surtout des États-Unis.

Si ces peuples ont donné un élan nouveau aux musées, c'est parce que ceux-ci sont «*utiles*» à la société. Le musée, selon l'analyse de Jean Capart, est utile non seulement pour l'avancée de la «*science de l'humanité*», mais aussi parce qu'il «*répond à des besoins profonds de la masse, besoins en partie nouveaux, tout au moins dans leurs extensions*».

Jean Capart, pour définir ces besoins, s'inspire d'un texte de Frederic Kenyon, directeur du British Museum⁶. Le musée, en exposant de belles choses, contribue à régénérer le sens du beau qui s'atrophie «*au contact des rues affreuses, des vastes usines, des mines ou des ateliers...*». En corollaire, «*l'effet d'une telle privation (de beauté) est inévitablement un abaissement de la moralité nationale*». Jean Capart insiste ensuite sur l'idée de «*leçon des civilisations qui se succèdent*». L'étude des civilisations du passé, de leur progrès et de leur déclin, sont autant de leçons dont l'homme actuel peut bénéficier dans sa vie quotidienne. «*Ce que l'instinct est à l'animal, l'histoire bien comprise devrait l'être à l'homme*». Il souligne enfin le rôle du musée par rapport au sentiment d'appartenance à une nation, la Belgique. Le concept de «*grand trésor national*», qui appartient à tous les Belges et met en exergue le sentiment de possession d'un patrimoine commun, peut jouer un rôle fédérateur pour la Nation. C'est dans ce patrimoine que les Belges trouvent leurs racines, la généalogie de «*tous ceux qui ont fait briller par leur probe labour le nom de Belgique*».

Le musée apporte donc des réponses aux besoins mnésiques de construction des cultures et des civilisations. Cela, il le réalise en tant qu'institution scientifique, mais aussi par son aspect de «*centre d'éducation et de récréation*» que le public a le droit de trouver dans un musée.

La mission de divulgation du musée est tout aussi fondamentale que ses activités de recherches. Le «*musée scientifique*», laboratoire secret et presque invisible, avec ses bibliothèques et ses ramifications vers les universités, sera connecté au «*musée éducatif*», qui mettra les découvertes des savants à la portée du public. «*Il faut que le «scientifique» détermine «l'éducatif», en prenant bien soin d'éviter la confusion des fonctions*». On ne s'improvise pas pédagogue.

Le musée, ainsi défini, devient un instrument de lutte contre la barbarie, et Jean Capart de conclure: «*Je ne crois pas qu'il soit exagéré, ni audacieux, pour un directeur de musée, d'affirmer que parmi ces facteurs de progrès, les collections publiques jouent un rôle important*».

⁶ KENYON F., *Museums and National Life*, Oxford, Clarendon, 1927, 32 p.

À première vue, ce document paraît inmanquablement porter le sceau d'une époque caractérisée par une définition optimiste du progrès et résolument décidée à éviter pour toujours les cruautés du premier conflit mondial en lui opposant les principes du beau qui avaient fait la fortune des musées d'art au XIX^e siècle. Ce serait oublier l'argument économique que Jean Capart détourne au profit des musées : si les pays les plus riches (et qu'il considère comme utilitaristes) accordent tant de soins à leurs musées, c'est qu'il existe une raison... qui pourrait être la cause de leur richesse !

Le discours de Jean Capart, articulé comme une démonstration, est un chassé-croisé entre le spirituel et le pragmatique, porté par une volonté de s'adresser à tout un chacun. Son allocution aux accents très variés lui permet de convaincre non seulement le savant, mais aussi l'écolier ou l'industriel. Car si le message est clair, le texte fourmille d'anecdotes savoureuses (sur les malheurs des assistantes du service éducatif...), de statistiques financières ou de fréquentation, d'envolées lyriques et de « slogans » un peu racoleurs (qui attireraient l'attention des journalistes). Cette politique n'est pas gratuite, car pour Jean Capart, le devoir du musée de s'adresser à tous ne doit pas rester lettre morte. L'avancée de la science et sa transmission à la collectivité fonctionnent dans un sain rapport de dépendance, aucunement contradictoire⁷.

L'idée du musée en Belgique et à l'étranger

À la veille de la première guerre mondiale, la pensée muséologique est avant tout scientifique. G. Gilson, directeur du Musée Royal d'Histoire Naturelle de Belgique, décrit en 1914 le travail du Musée Moderne comme « consacré essentiellement au progrès de la Science, mission qui implique la conservation des résultats acquis »⁸. Il est spécifié que le musée s'adresse « au visiteur lettré, d'une culture intellectuelle supérieure, mais non spécialisé en science ». L'aspect éducatif du musée existe, mais uniquement pour une partie limitée de la population.

Cette approche va se trouver bouleversée par deux phénomènes. Le premier est lié, dans les pays européens, à la montée de la pensée socialiste. Ainsi, en 1902, dans un article intitulé : *L'art pour le peuple - Les catalogues des Musées*, Jules Destrée, critique d'art, juriste et grand penseur socialiste, parle déjà de la mission « d'éducation populaire » du musée, dont il voit les catalogues à bon marché comme un outil primordial : « Le Musée est un bien commun. Son but, c'est d'être un enseignement permanent, de provoquer le développement esthétique de la Nation tout entière »⁹.

⁷ Il existe de nombreux textes sur les « conflits » entre missions du musée, par exemple, AMES (P.J.), *A Challenge to Modern Museums, Meshing Missions and Market*, in *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 7 (1988), p. 151-157.

⁸ GILSON (G.), *Le Musée d'Histoire Naturelle Moderne - Sa Mission, son organisation, ses droits* extrait des *Mémoires du Musée royal d'Histoire naturelle de Belgique*, Bruxelles, Hayez, 1914, 256 p.

⁹ DESTREE (J.), *L'Art pour le peuple - Les catalogues des musées*, in *Le Peuple*, 18^e année, 273, 30 septembre 1902, p. 1.



Fig. 2. Affiche éditée par Jean Capart pour les Musées Royaux d'Art et d'Histoire (archives des Musées, cliché de l'auteur).

La deuxième voie de pénétration des idées éducatives est liée à l'utilisation «démocratique» des musées par les Américains. Capart, qui se rendit plusieurs fois aux États-Unis, n'est pas le premier à avoir introduit en Europe des conceptions inspirées par le contact avec les États-Unis. En 1908 et 1909 paraissent, sous la plume de Louis Réau, deux articles importants sur l'organisation des musées¹⁰. Celui-ci souligne déjà la particularité de la conception américaine. «*Ils prétendent faire du Musée une institution véritablement démocratique qui, comme l'Église, la Maison du peuple ou l'École, soit un des foyers où se concentre et s'épure la vie de la cité*». La notion de «public», à cette époque, est donc envisagée avec une vision nettement plus étendue aux États-Unis qu'en Europe où la fonction du musée apparaît comme exclusivement réservée aux classes supérieures¹¹.

L'idée du rôle éducatif des musées se propagera avec l'expansion de ces deux facteurs, socialisme et «américanisme». Une étape importante de ce développement se situe en 1921, à l'occasion du XI^e Congrès International d'Histoire de l'Art organisé à Paris. Jean Capart y présente «*quelques remarques sur l'enseignement de l'histoire de l'art*»¹² un article qui fait le bilan des efforts – limités – de l'éducation scolaire dans les musées. Mais la contribution américaine au congrès est très importante, tant en quantité qu'en qualité. Il s'agit des textes de E. Abbot sur «*le rôle du musée au point de vue de l'instruction*», de J.C. Dana sur «*Un musée local en Amérique et ses efforts pour servir le bien public: Newark Museum Association*», et de E.D. Libbey sur «*Les Musées d'art américains; leur œuvre d'enseignement et la méthode particulière au musée de Toledo*». Les musées de Toledo («*le foyer le plus ardent des services éducatifs des musées*»¹³) et de Newark font figure, chez les Américains, de pionniers en matière d'éducation¹⁴. Jean Capart saura rapidement tirer parti de ces nouvelles idées. Quelques mois après le congrès, en 1922, il crée le Service Éducatif des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, l'un des premiers en Europe.

Bien entendu, le développement des conceptions muséologiques durant l'entre-deux-guerres ne saurait se réduire aux prises de position anglo-saxonnes. C'est durant le même congrès qu'Henri Focillon donne une communication intitulée: «*La Conception Moderne des Musées*», qui reçoit à l'époque un accueil enthousiaste, y compris outre-Atlantique¹⁵. Pour Henri Focillon, «*on ne va pas pour se renseigner dans les concerts, on essaye d'y être heureux. (...) L'essentiel,*

¹⁰ REAU (L.), *L'organisation des musées*, in *Revue de synthèse historique*, t. 17 (1908), p. 146-170; 273-291. *Notes complémentaires sur l'organisation des musées - les musées américains* t. 19, 1909, p. 150-159.

¹¹ Le discours de G. Gilson, cité plus haut, en est un exemple significatif.

¹² *Actes du XI^e Congrès International d'Histoire de l'Art*, Paris, 26 septembre - 5 octobre 1921, Paris, P.U.F., 1923, t. I, p. 186-192. Les articles cités par après sont tirés du même tome des Actes.

¹³ *Le rôle social des musées*, in *Le temple des musées*, op. cit., p. 120.

¹⁴ ALEXANDER E.P., *Museum Masters*, Nashville, The American Association for State and Local History, 1983, p. 377-411.

¹⁵ Autant dans le *Metropolitan Museum Bulletin* de New York que dans la revue de l'Association britannique, *Museums Journal*, 21 feb. 1922, p. 166-167.

c'est qu'un musée soit vivant. Ce n'est pas une bibliothèque, un dépôt d'archives, un organe de renseignement auquel il suffit d'être bien classé. S'il doit avoir part à la vie morale d'une génération, il faut qu'il commence par vivre lui-même, et la vie, c'est moins s'accroître que se renouveler et rester jeune».

Le rôle et la pensée de Focillon s'inscriront durablement dans l'histoire de la muséologie, puisque sous son impulsion fut créé, en 1927, un Office International des Musées. Office pour lequel, dès le début, Jean Capart jouera un rôle d'expert dans l'établissement de sa mission et de son fonctionnement¹⁶.

Résonances du passé

Si l'on rapproche les idées de Jean Capart et d'Henri Focillon émises au cours de cette période et la définition du musée élaborée en 1974 par Georges-Henri Rivière, Président de l'ICOM, qui demeure encore la définition officielle du musée (voir supra), on est surpris de remarquer les analogies entre ces différentes conceptions. On retrouve, sous d'autres termes, la même finalité du musée (servir la société et son développement), le rôle scientifique, éducatif et de délectation. Mais la nécessité pour le musée d'être «utile» à la société n'y est pas mentionnée avec autant d'évidence que dans le discours de Jean Capart. Le leitmotif d'utilité qui transparait dans la pensée de ce dernier, si élémentaire qu'il soit, permet aisément de disqualifier n'importe quel musée du bouton de culotte ou du cure-dent.

Le fait que le projet de musée de Jean Capart trouve des similitudes avec nos préoccupations actuelles n'étonnera peut-être pas tellement le lecteur. Les programmes varient souvent moins qu'on ne l'imagine. Plus remarquable peut sembler la mise en pratique des activités projetées, les méthodes utilisées par Capart pour atteindre les objectifs qu'il s'était fixé. On reste songeur devant les actions menées en faveur de l'éducation des milieux scolaires aux musées. Les membres du service éducatif se rendaient dans les écoles pour des séances «d'heure du conte», introduction au musée illustrée de diapositives. Après une ou deux séances, des visites guidées gratuites aux musées étaient organisées. Parfois, le coût du transport des écoliers était même assumé par l'institution muséale!

Les campagnes de publicité organisées par voie d'affiches, de tracts, d'articles de presse ou de conférences radiodiffusées que Jean Capart organisait dans le même esprit ne l'empêchaient pourtant pas de mener une politique scientifique de premier plan. Sous sa direction, outre la réalisation d'un vaste programme de construction de bâtiments, les Musées Royaux d'Art et d'Histoire s'équipèrent en 1934 d'un laboratoire de recherches physico-chimiques, embryon du

¹⁶ Outre Henri Focillon, Jean Capart était entouré de Henri Verne, (Directeur des Musées Nationaux de France), Max Friedländer (Directeur du Cabinet des Estampes de Berlin), M. Baud-Bovy (Président de la Commission des beaux-arts, Genève), Jean Guiffrey (Conservateur du département des peintures au Louvre) et Fernando Alvarez de Sotomayor (Directeur du Prado), une pléiade de noms illustres révélatrice de la place de Jean Capart dans le monde des musées.

futur Institut Royal du Patrimoine Artistique. Peu avant la Seconde Guerre Mondiale, la bibliothèque d'égyptologie des Musées, soutenue par la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth créée en 1923, était la plus riche du monde.

C'est peut-être cet aspect de complémentarité des missions scientifiques et éducatives qui frappe le plus dans la doctrine de Jean Capart. Une complémentarité qu'il était parvenu à rendre tangible et dont le message sonne encore avec beaucoup de justesse lors de chaque nouveau questionnement autour de la fonction du musée. Jean Capart jugeait cette complémentarité indispensable. C'est en effet seulement de cette manière qu'il pouvait créer un véritable «parti des musées» et ainsi assurer la survie financière du projet muséologique auquel il croyait si fort. Cette politique très habile, il ne cessa de la déployer avec enthousiasme et générosité, à tous les niveaux de la population. Le patriotisme affirmé de Jean Capart et sa déférence pour le couple royal dont l'aide lui fut particulièrement précieuse en est un exemple révélateur – songeons aux programmes de construction dont une galerie porte le nom des souverains ou à la Fondation Égyptologique au nom de la Reine. Ce qui ne l'empêchait pas de recevoir personnellement – en dehors de ses heures de travail – de jeunes écoliers venus lui poser quelques questions sur le musée. Les aphorismes qu'il utilisait parfois illustrent parfaitement son entreprise de familiarisation du temple des musées : «*Qu'est-ce qu'un grand musée ? C'est un grand magasin dont aucun des objets n'est à vendre. Qu'est-ce qu'un grand magasin ? C'est un grand musée dont toutes les collections peuvent être acquises par les visiteurs*»¹⁷. Il est amusant de constater que l'image sera employée quelque quarante ans plus tard, pour lancer le programme «révolutionnaire» de la construction du Centre Pompidou...

¹⁷ CAPART (J.), *L'utilité des musées*, in *Le temple des musées*, op. cit., p. 178.

LA «MAÏASTRA» DE CONSTANTIN BRANCUSI - ORIGINE ET SIGNIFICATION

CRISTIAN-ROBERT VELESCU

*Je dédie cette étude à la mémoire
de Vasile Lovinescu*

Pour la «Maïastra» de Constantin Brancusi de même que pour toute œuvre d'art, la question de la genèse revêt un double aspect, l'un chronologique, l'autre lié à la source thématique de l'œuvre. Le premier aspect a été élucidé par Brancusi lui-même : «Je travaille (à la *Maïastra*) depuis 1908 et je ne l'ai pas encore terminée»¹. Quant au deuxième aspect, nous pensons que l'origine des quelque huit sculptures portant le titre de *Maïastra*² ne doit pas être recherchée dans des œuvres en «forme d'oiseau» dues à d'autres artistes, mais dans des sources littéraires, ce qui rattache plutôt l'inspiration du sculpteur à la culture littéraire³. S'il en était autrement, si l'«enjeu» de l'acte de signification de la *Maïastra* n'avait pas été plus important que le simple choix de représenter un oiseau, Brancusi aurait sans doute fait simplement œuvre de sculpteur animalier.

¹ Ioana GIROIU, *De vorba cu sculptorul Constantin Brâncuși*, in *Timpul* (Bucarest), II/447, 1^{er} août 1938, p. 2.

² Le terme roumain «Maïastra» peut se traduire par «oiseau merveilleux». Il y a sept œuvres de Brancusi portant ce titre, et une huitième colorée en bleu, disparue, présente en 1913 à l'exposition de la société artistique bucarestois «Tinerimea artistica» («La Jeunesse artistique»).

³ Il est digne de signaler le fait que Margit Pogany, le modèle favori de Brancusi, avait traduit des passages du *Prométhée* de Goethe, en vue de la réalisation de la sculpture homonyme, ce qui prouve, une fois de plus, que le recours à la littérature en tant que source d'inspiration, est bien caractéristique de la création brancusienne.

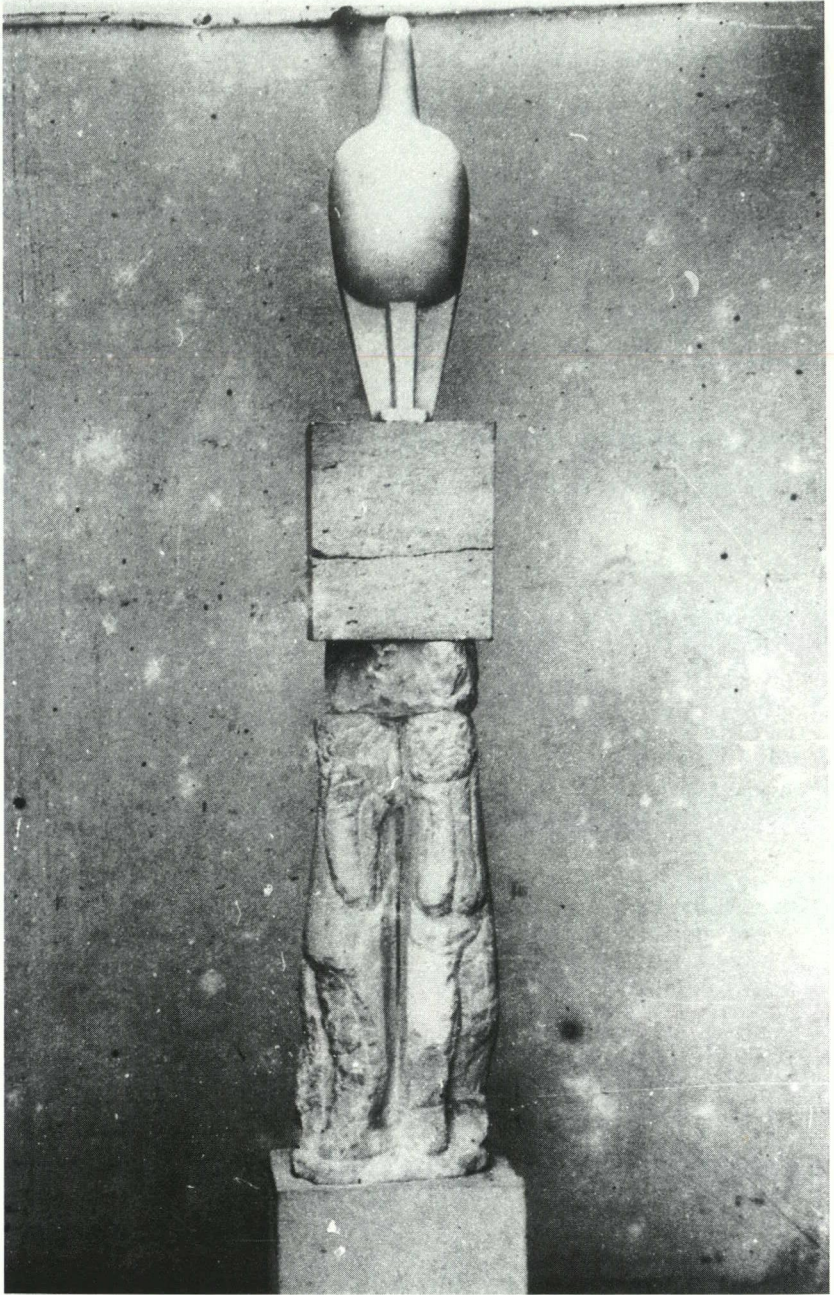


Fig. 1. *Măiastra*. Marbre blanc, 1910. Photo Brancusi.

Le titre de *Maiăstra* suggère une origine folklorique. Mais, en consultant le catalogue de l'œuvre brancusien établi par F.T. Bach⁴, on s'aperçoit que, par son titre, la *Maiăstra* est la seule sculpture de Brancusi que l'on puisse éventuellement rattacher à l'horizon folklorique. C'est plutôt la preuve d'un certain manque d'intérêt du sculpteur pour l'élément folklorique en tant que source artistique, et c'est pourquoi nous pensons que l'origine véritable de la *Maiăstra* doit être recherchée dans la littérature roumaine du XIX^e siècle. Il se trouve que le titre de la sculpture est identique à celui d'un poème⁵ de Georges Baronzi (1828-1896), qui, sous des traits stylistiques pseudo-folkloriques, présente en fait le caractère d'un récit initiatique. Or, la dimension initiatique joue un rôle essentiel dans la création brancusienne⁶. L'absence de liens véritables entre le poème de Baronzi et le monde du folklore a d'ailleurs été soulignée par Athena T. Spear: «George Baronzi, qui a publié⁷ en 1909 un long poème sur ce thème populaire, *Pasarea maiăstra, poema poporala*, considère aussi son oiseau merveilleux comme la métamorphose d'une princesse. Mais cette version tardive n'a aucun rapport avec les contes populaires concernant la *Maiăstra*»⁸.

L'étude du poème de Baronzi comme source de la *Maiăstra* de Brancusi met en évidence une qualité essentielle de l'*Oiseau merveilleux*, à savoir sa capacité surnaturelle à communiquer le lieu où sont retenues captives deux princesses, les sœurs de Fat-Frumos (le Prince charmant), le héros du conte. Donc, la *Maiăstra* peut transmettre des pensées, qui, pour être comprises, doivent être traduites dans le langage des humains: «Ce n'était ni la beauté, ni le chant de l'oiseau qui attireraient le prince, mais c'était surtout l'intense désir de connaître la signification de son chant, qui paraissait bien avoir un sens»⁹. D'ailleurs, la substance épique du conte est surtout constituée des événements qui conduiront à la découverte de «l'interprète» capable de transmettre à Fat-Frumos les messages de la *Maiăstra*. C'est là un aspect initiatique majeur, si l'on songe que le célèbre alchimiste Fulcanelli, seulement d'une année plus jeune que Brancusi, et qui, tout comme le sculpteur, était un ancien élève de l'École des Beaux-Arts, s'intéressait, lui aussi, au langage des oiseaux¹⁰. Nous montrerons d'ailleurs, dans une autre étude, que le motif de la *Maiăstra* participe, chez Brancusi, de la pensée alchimique. Après une série de tribulations devant mener à la découverte de «l'interprète», le conte atteint son dénouement: la

⁴ Friedrich TEJA BACH, *Constantin Brancusi - Metamorphosen plastischer Form*, Cologne, 1987.

⁵ Georges BARONZI, *Pasarea maiăstra - Poema poporala (l'Oiseau merveilleux - poème populaire)*, Bucarest, 1986.

⁶ Voir Cristian-Robert VELESCU, *Brancusi initiatul (Brancusi l'initié)*, Bucarest, 1993, pp. 78-116.

⁷ Athena T. Spear ne savait peut-être pas, quand elle rédigeait son livre sur les *Oiseaux* de Brancusi, que l'édition de 1909 du poème de George Baronzi était une édition posthume.

⁸ Athena T. SPEAR, *Brancusi's Birds*, New York, 1969.

⁹ GEORGE BARONZI, *Pasarea maiăstra - Poema poporala*, Valenii de Munte, 1909, p. 8.

¹⁰ ALEXANDRIAN, *Istoria filozofiei oculte (Histoire de la philosophie occulte)*, Bucarest, 1994, pp. 185-186.

libération des princesses grâce au message de la *Maiïastra*, qui était la seule à connaître le lieu de leur captivité, un palais de cristal caché dans les profondeurs ténébreuses d'un lac. Le message une fois «déchiffré», la *Maiïastra* se transforme en guide. Ce détail épique – en accord avec les témoignages de Brancusi¹¹ – renforce l'idée que le poème de Baronzi est bien la source de la *Maiïastra* sculptée. On notera, en effet, que dans les autres versions du conte, la mission de guide de la *Maiïastra* n'apparaît pas.

Ce récit épique assez compliqué peut servir de base à l'interprétation des *Oiseaux* de Brancusi. Il éclaire d'un jour nouveau les solutions formelles choisies par le sculpteur dans son approche du motif de l'oiseau. On sait que Brancusi lui-même a donné trois titres différents à ses *Oiseaux*, correspondant chacun à une certaine solution formelle. En simplifiant les choses, on peut affirmer que les différences concernent le degré d'élanement des formes vers la verticale. Seul le groupe des sept premiers *Oiseaux*, auquel on devrait ajouter l'exemplaire disparu¹² exposé à Bucarest en 1913, portent le titre de *Maiïastra*. Les deux réalisations plastiques du motif ont été baptisées par Brancusi l'*Oiseau d'or* et l'*Oiseau dans l'espace*. En considérant attentivement les vingt-sept oiseaux, on constate que l'évolution du motif du quasi-figuratif vers l'abstrait se produit par «l'absorption» graduelle de certains repères figuratifs – le cou, le corps, les ailes, les pieds – dans la forme unitaire, aérodynamique, des *Oiseaux dans l'espace*.

On peut aussi constater qu'avec la solution intermédiaire de l'*Oiseau d'or*, Brancusi marque le passage d'une vision statique de la *Maiïastra* à celle, plus dynamique, de l'*Oiseau dans l'espace*. Donc, la *Maiïastra* correspond à un moment statique du motif brancusien de l'oiseau, et tout paraît confirmer ce fait : le cou courbé, les ailes serrées, les pattes s'appuyant sur le socle-piédestal. Les sept exemplaires de la *Maiïastra* catalogués par Athena T. Spear ne semblent pas célébrer le vol ni même le mouvement ; leur signification doit être liée, tout au contraire, à leur manque de dynamisme.

La référence au conte de Baronzi peut expliquer ce caractère statique de la représentation. Dans les huit premières variantes de l'oiseau, connues sous le nom de *Maiïastra*, Brancusi a fort bien pu représenter l'oiseau merveilleux du conte cité pris comme «Oracle», oiseau parlant. En effet, les ailes serrées contre le corps oval, le cou tourné vers le spectateur, le bec entr'ouvert, tous ces éléments suggèrent que la *Maiïastra* serait engagée dans un dialogue avec celui qui la regarde ; tout comme l'oiseau du conte-source qui parle au héros, elle aurait quelque chose à communiquer de vive voix au spectateur. Tout cela

¹¹ L'information concernant la version de l'oiseau-guide provient de l'article de James SWEE-NEY, *The Brancusi Touch*, in *Art News* (New York), LIV/7, 1955, pp. 22-25. De toutes les variantes roumaines du conte, seul le poème de Baronzi présente la *Maiïastra* en tant que guide, ce qui nous oblige à identifier, une fois de plus, la source des sculptures brancusiennes portant le titre de *Maiïastra* dans le conte homonyme de George Baronzi.

¹² Barbu BREZIANU, *Brâncuși în România* (II^e édition revue et augmentée), Bucarest, 1976, pp. 246-249.



Fig. 2. *Maïastra*. Bronze poli, 1911, Tate Gallery, Londres.

s'oppose à l'hypostase dynamique de l'oiseau, surpris en plein élan vertical. Le passage vers cette autre formulation se réalisera par l'intermédiaire des deux dernières parmi les sept *Maïastra* cataloguées par Athena T. Spear: celle de Philadelphie, provenant de la Collection Arensberg et celle du Musée National d'Art Moderne de Paris. Peut-être ces changements d'ordre formel ont-ils fini par entraîner une mutation sur le plan de la signification elle-même.

Toutefois, Brancusi devait confesser à Haig Acterian, en 1938, qu'«en Inde, on fait bâtir un temple à la *Maïastra*»¹³. Mais, comme en 1938 Brancusi savait déjà que les trois *Oiseaux* dans l'espace étaient destinés au *Temple* d'Indore – il avait signé un contrat avec le maharadjah¹⁴ le 14 mai 1936 –, il est clair que les assertions faites à Bucarest ne doivent pas être interprétées comme des omissions ou comme des inadvertances, mais dans le sens d'une complète identification des trois *Oiseaux* destinés à Indore avec la *Maïastra*, l'oiseau originaire. Ceci voudrait dire, d'une part, que chacun des vingt-sept *Oiseaux* brancusiens catalogués par Athena T. Spear est la *Maïastra* même, et, d'autre part, que le *Temple* indien commandé par le maharadjah Yeshwant Rao Holkar était précisément conçu pour les trois *Oiseaux dans l'espace*, le noir, le blanc et le doré. Le groupe des trois *Oiseaux* devait être le noyau signifiant du *Temple*, son «cœur». Si nous pensons que les trois *Oiseaux dans l'espace* prévus pour Indore, presque identiques du point de vue formel mais différenciés chromatiquement, peuvent revêtir une signification alchimique (étant donné que le noir, le blanc et le doré correspondent aux trois phases du processus alchimique), on arrive à la conclusion que la *Maïastra* elle-même est porteuse d'une authentique signification alchimique. Vu ce détail, on peut aisément comprendre le vrai rapport instauré par Brancusi entre la *Maïastra* et le *Temple de la délivrance*, avec son hermétisme et son entrée souterraine. Une conclusion partielle se dégage: indépendamment des trois solutions formelles choisies (la *Maïastra*, l'*Oiseau d'or*, l'*Oiseau dans l'espace*), tous les *Oiseaux* brancusiens s'identifient, quant à leur signification, à la *Maïastra*. Que les mutations d'ordre compositionnel soient ou non rapportables au conte-source, il est néanmoins certain qu'elles ont été ressenties comme une tentative difficile. Voilà ce que le sculpteur affirmait à ce propos:

«J'ai voulu que la *Maïastra* lève la tête, sans que, par ce mouvement, elle exprime la fierté, l'orgueil ou l'audace. Ce fut le problème le plus difficile, et ce n'est qu'après un long et dur travail que j'ai réussi à réaliser le mouvement intégré à l'élan du vol»¹⁵.

Cette idée nous est également parvenue par l'intermédiaire du témoignage de P.G. Bruguère:

«Je me rappelle qu'un jour, Brancusi m'a parlé des difficultés qu'il a dû affronter lorsqu'il a voulu changer la position statique de l'oiseau pour rendre

¹³ Arsavir ACTERIAN, *Privilegiati si napastuiti (Privilégiés et opprimés)*, Jassy, 1992, p. 54.

¹⁴ Voir Pontus HULTEN, Natalia DUMISTRESCO, Alexandre ISTRATI, *Brancusi*, Paris, 1986, p. 218.

¹⁵ Ionel JIANOU, *Brancusi*, Paris, 1963, p. 162.

l'état du vol, la difficulté de faire lever la tête à l'oiseau, sans aucune expression d'orgueil, mais en exprimant tout simplement le mouvement naturel d'élan-
cement vers le ciel»¹⁶.

Comme on peut le constater, la différence entre la vision statique et la version dynamique de l'oiseau fut observée et mise en relation avec la problématique du contenu même de l'œuvre. Tandis que les huit premières variantes de la *Maiïastra* ne semblent évoquer que la seule possibilité de la libération grâce aux capacités miraculeuses, à valeur initiatique, de l'oiseau, les deux autres groupes distincts, l'*Oiseau d'or* et l'*Oiseau dans l'espace*, symboliseraient cette libération elle-même, dont il est question à la fin du conte. Le rapprochement du conte-source peut expliquer l'attitude statique de la *Maiïastra* en termes figuratifs.

Brancusi ne choisissait pas au hasard les titres de ses sculptures. Dans le contexte présent, la coïncidence des titres indique précisément la source littéraire de l'œuvre sculpturale. Admettre ce raisonnement fait découvrir un Brancusi préoccupé par le phénomène de la transposition plastique de textes littéraires. À première vue, cela pourrait surprendre. Pourtant Rodin lui-même n'avait-il pas déjà manifesté un intérêt semblable pour la transposition de textes en sculpture, qu'il s'agisse d'un récit de chronique (Froissart) ou d'un poème d'une grande valeur littéraire (Dante)¹⁷? Ceci relève en définitive de l'esprit de l'époque ou, plus exactement, de l'ambiance symboliste, dont les reflets étaient restés assez puissants pendant la première décennie du XX^e siècle.

L'abandon du titre *Maiïastra* en faveur de l'*Oiseau d'or* et, plus tard, de l'*Oiseau dans l'espace* pourrait marquer une prise de distance par rapport à la source littéraire, et, en même temps, l'ouverture à des contenus symboliques plus abstraits. Cette oscillation entre les suggestions figuratives du conte-source et l'idée de pure «ascensionnalité» exprimée par l'intermédiaire du groupe des *Oiseaux dans l'espace* peut être mise en évidence en étudiant le rapport entre les sculptures brancusiennes représentant des oiseaux et les socles destinés à en compléter ou à en préciser la signification. L'analyse de la série complète des oiseaux brancusiens, telle qu'elle figure à la fin du livre d'Athena T. Spear, s'avère, une fois de plus, instructive. On constate d'emblée la prééminence certaine des socles dont la forme a été engendrée en partant du motif ascensionnel de la *Colonne*. C'est le cas pour quinze des vingt-trois *Oiseaux* pourvus d'un socle conçu par le sculpteur.

Un groupe plus restreint, ne comportant que trois éléments, distribué dans la «zone» des *Maiïastras*, donc au début de la série, met en jeu l'idée de dualité. C'est à ce groupe qu'appartient la *Double caryatide*, en fait un couple dans lequel on a identifié une première ébauche du *Baiser*, et qui fut destiné ensuite à devenir le socle de la *Maiïastra* du Museum of Modern Art de New York; relèvent

¹⁶ P.G. BRUGUIÈRE, *Hommage à Brancusi*, in *Revue des études roumaines* (Paris), IX-X, 1965, apud Barbu BREZIANU, *op. cit.*, p. 248.

¹⁷ *Les Bourgeois de Calais* et *La Porte de l'Enfer* ont ainsi chacun une source littéraire bien déterminée.

également de ce groupe le socle représentant deux oiseaux en relief affrontés, attaché au bronze Steichen, et qui se trouve à présent à la Tate Gallery de Londres, ainsi que les deux Caryatides en bois, adossées, servant de socle à la *Maïastra* du Musée National d'Art Moderne de Paris. L'idée de dualité est importante lorsque, en partant du conte de Georges Baronzi, on essaie d'interpréter la signification des *Oiseaux*. Il ne faut pas oublier que les « paroles » prononcées par l'oiseau du conte ne sont qu'une étape devant aboutir à la délivrance des princesses captives, qui finiront par épouser les « oiseaux » redevenus hommes de noble condition, lorsque le sortilège aura été rompu. Une autre voie pour approfondir l'examen des socles fondés sur l'idée de dualité est l'étude de la signification du *Baiser* brancusien, auquel les deux caryatides sont apparentées. Étant donné que le *Baiser* peut être interprété comme une illustration de l'Idée de l'androgynie¹⁸, on peut supposer que les *Caryatides* elles-mêmes véhiculent la même idée, d'autant plus que l'idée de l'androgynie est comprise dans la substance épique du conte. L'Homme-Oiseau, une fois délivré de la magie, provoque l'étonnement de Fat-Frumos par l'ambiguïté de son apparence: « Qui es-tu? Vite, dis-le moi / Es-tu femme? / Es-tu ange des cieux? / Qui se trouve sous mes yeux? / Connais-tu les secrets de l'enfer? / Ou as-tu peut-être la clé? / Qui puisse ouvrir / La porte du Paradis quand tu veux? »¹⁹.

L'idée que les contes populaires – dans lesquels les interpolations dues à des milieux cultivés ne sont ni négligeables ni fortuites²⁰ – sont porteurs de significations ésotériques profondes, est brillamment démontrée par Vasile Lovinescu dans un essai paru récemment. Voici ce que note cet auteur sur la signification de l'androgynie, qui nous intéresse ici d'une manière toute particulière:

« Un mythe dont le héros commence par être une femme et finit par devenir homme, marque à l'évidence le passage d'un état sous-angélique à un état angélique, ce qui est la définition même de la réalisation initiatique »²¹.

Pour établir de possibles connexions entre les différentes œuvres brancusiennes apparentées par leur substance symbolique, il serait bon d'attirer l'attention sur le fait que la réalité symbolique de l'androgynie, présente dans le motif du *Baiser*, est associée dans le poème de Baronzi à l'état angélique et au motif de la porte, la *Porte* brancusienne étant marquée à son tour par les idéogrammes du *Baiser*. De plus, l'ovoïde lui-même, présent dans la construction formelle de la *Maïastra*, met en jeu l'idée de l'androgynie:

« (...) l'Ovoïde apparaît comme l'image d'une plus grande portée symbolique que le couple même – qui lui est assujéti grâce à l'idée de l'androgynie sphérique²² –, étant ainsi l'image la plus représentative pour l'idée de recep-

¹⁸ Cf. Cristian-Robert VELESCU, *op. cit.*, pp. 39-57.

¹⁹ Georges BARONZI, *op. cit.*, p. 60.

²⁰ Voir René GUÉNON, *Symboles fondamentaux de la Science Sacrée*, Paris, 1962, pp. 50-51.

²¹ Vasile LOVINESCU, *Monarhul ascuns*, Jassy, 1992, p. 68.

²² Dans le dialogue platonicien *Le Banquet*, l'être androgyne est également présente sous une forme plus ou moins sphérique.

tacle, tandis que l'idée du contenu est superlativement illustrée par la Colonne, dans son hypostase ascensionnelle».

Donc, chez Brancusi, l'*Ovoïde*, la *Colonne*, le *Baiser*²³ et l'*Oiseau* ont une signification ascensionnelle, le premier et les deux derniers termes de la série mentionnée illustrant en même temps l'idée de l'androgynie qui, à son tour, se superpose dans la pensée alchimique à l'idée de pure ascension. La complexité de cette trame signifiante se laisse déchiffrer en approfondissant l'œuvre brancusienne dans la perspective de l'idéologie alchimique. Cette démarche fera, d'ailleurs, le sujet d'une autre étude consacrée à la *Maiästra*.

²³ Sergiu AL-GEORGE, *Arhaic si universal*, Bucarest, 1981, p. 25.

LE CONCEPT DU VOYAGE DANS LE LAND ART

ANNE-FRANÇOISE PENDERS

Le rejet de la galerie a longtemps été considéré comme la cause première du départ des artistes vers l'extérieur. Pourtant, si l'on prend la peine de les interroger, ceux-ci répondent pour la plupart qu'il s'agissait d'abord de trouver une alternative au problème de l'objet et que, très vite, c'est la nécessité d'un travail sur l'espace qui les a poussés hors de l'atelier. La question de l'échelle semblerait donc s'établir comme préalable au rejet des lieux traditionnels de création et d'exposition. Pourtant, dans le contexte du *Land Art*¹ probablement plus que dans tout autre, une généralisation des motifs et des moyens serait abusive. La diversité des intentions comme des œuvres effectivement réalisées ne peut que nous engager à la prudence. Si les artistes sont sortis de leur atelier, à la recherche d'autres lieux, plus vastes et, en tout cas, différents de ceux qu'ils connaissaient, il ne s'agit pas, pour autant, de «rejet initial». Selon moi, ce rejet (très net chez certains artistes, moins ferme – voire carrément absent – chez d'autres) ne peut être considéré entièrement ni comme une cause ni comme une conséquence, et ce, contrairement à ce qu'affirme Gaston

¹ Sous l'appellation de *Land Art*, on tend à regrouper des artistes qui travaillent essentiellement dans et/ou avec la nature. Or, on peut œuvrer dans et/ou avec la nature de différentes manières et surtout considérer comme «nature» des lieux aussi peu semblables qu'un jardin et un désert. Divergence des intentions et des conceptions, absence de cohésion et parfois même refus du terme qui semblerait pourtant le mieux convenir aux œuvres et aux artistes, tout cela m'a menée à envisager ceux-ci en tant qu'«individualités» au sein d'un ensemble de caractéristiques qui tantôt les rapprochent tantôt les séparent, qu'on les regroupe sous le label «Land Art» ou non. L'utilisation du terme même dans le titre de cet article n'apparaît dès lors que comme une piste sur et autour de laquelle j'ai rencontré des œuvres et des artistes qui, à partir des années 60, «revisaient» les notions d'atelier, de musée, de galerie, d'intérieur et d'extérieur, et aboutissaient, souvent loin des villes, à une redéfinition du concept de lieu (celui de l'artiste, celui de l'œuvre, celui de l'exposition).

Fernandez Carrera². Le vif désir de se rapprocher du « monde réel », les conditions souvent précaires dans lesquelles se trouvaient les artistes et qui les privaient parfois d'atelier, les recherches sur les concepts d'espace et de lieu, le contexte économique, politique et social, la faible adéquation du système des galeries et des musées aux nouveaux développements de l'art, l'intérêt pour l'ailleurs, le voyage ou l'environnement, etc., sont autant d'éléments qui ont contribué, conjointement ou non, simultanément ou non, à cette scission génératrice d'œuvres hors du commun. Scission relative, cependant, puisque nombre d'artistes seront très vite présents sur la scène artistique, dans le circuit des musées et des galeries, et qu'en revanche, certains ne cesseront jamais de réaliser des œuvres à l'intérieur.

Mon propos n'est pas ici d'analyser plus avant la question de ce « rejet » mais bien de tenter d'approfondir les relations d'intériorité et d'extériorité que les œuvres entretiennent entre elles et avec le site. En effet, l'articulation intérieur/extérieur constitue l'un des éléments les plus cruciaux de l'esthétique du *Land Art*. J'envisagerai ici plus précisément le concept du voyage comme modalité de cette articulation.

Dans une acception large et pour le sujet qui nous concerne, le thème du voyage fait intervenir différents axes de réflexions. La notion d'« ailleurs » (que ce soit dans une même région ou dans une contrée lointaine), la notion de déplacement (de l'artiste et/ou de l'œuvre) ou de transfert, la notion de trace (du passage, de l'œuvre) et par conséquent les notions de lieu (lieu(x) de la création, lieu(x) de l'artiste, lieu(x) de l'exposition/présentation)) et de temps (celui du voyage, celui de l'œuvre) forment autant de pistes à explorer. Le voyage devient alors espace de l'œuvre et œuvre elle-même. Mais l'idée même de voyage peut aussi suffire à ce qu'il y ait « œuvre », tout comme le simple fait de voyager peut devenir un acte artistique. C'est en cela, justement, que le *Land Art* synthétise et dépasse les recherches qui l'ont précédé.

Le déplacement comme œuvre

En 1960, Piero Manzoni enferme dans une boîte des bandes de papier sur lesquelles il a tracé des lignes d'une longueur totale de 7200 m. Son projet consistait à réaliser d'autres boîtes identiques et à les disperser dans les grandes métropoles du monde, l'œuvre globale étant achevée lorsque la longueur des lignes atteindrait celle de la circonférence de la terre. Manzoni aborde ici une

² Il est certain (...) que le fait de travailler en extérieur signifiait, dans les années 60, une nouvelle quête d'expression du sensible et de l'imaginaire ; il est certain également que les artistes souhaitaient sortir des musées et des galeries. Mais c'est là le sort de toute avant-garde qui se révolte contre l'avant-garde précédente ; il en est ainsi depuis le maniérisme. Et, de toute façon, ce n'est pas là que réside la cause du land-art. C'en est, tout au contraire, la conséquence. Gaston FERNANDEZ CARRERA, *La fable vraie. L'art contemporain dans le piège de Dieu*, éd. La Lettre volée, coll. Essais, Bruxelles, 1991, p. 98.



Fig. 1. Franz Erhard WALTHER, *Feld und Teilung*, n° 7. 1. Wersatz, 1964/65, photo: Timm Rautert, courtesy F.E. Walther.

réflexion à l'échelle de la terre et, bien que son projet reste purement de l'ordre de l'idée, il n'en annonce pas moins les expériences de Walter De Maria ou de Richard Long – qui matérialiseront ces lignes sur la terre – ou celles de Stanley Brouwn ou Douglas Huebler – qui poursuivront, dans la voie conceptuelle, l'idée d'un art «planétaire».

Les premiers travaux à l'extérieur ne correspondent pas nécessairement à l'idée du voyage. Ainsi, en 1963, Franz Erhard Walther sortit de son atelier pour développer à l'extérieur ses structures, jusque-là réalisées à l'intérieur et en papier³. Dans le même temps, il continuait de travailler à l'intérieur mais avec l'idée permanente qu'il y avait un autre lieu où transporter ses recherches, un «extérieur»⁴ (fig. 1). À cette époque, on ne parlait guère de *Land Art* et

³ *I discovered that this doing, putting from one stage in another could also be seen as part of the work. Of course at the same time I started to think in terms of dimension. Was it possible to extend dimension? This went beyond the studio. (...) The work consisted of doing, so it was immaterial.* Extrait d'une conversation enregistrée avec l'artiste, Hambourg, 26-07-1993. Voir aussi mon article «Franz Erhard Walther», dans *Journal of Contemporary Art*, New York, Winter, 94.

⁴ *At the end of 1963, in a gallery of my own town I exhibited, among others, a cord which ran from one wall to the center of the space and was pinned on to a crown; then it arrived in the angle of the next wall and went up the wall for one meter. This material, a cord, had a connection with a line on paper and I thought «What would it be to perform this in the landscape?». And, in 1964, I produced 2 pieces to be worked with outside.* (Voir note 3).

personne, pas même Beuys, ne le prit au sérieux. Ses réflexions sur la dimension et le corps menèrent F.E. Walther à l'invention d'un concept neuf: le *Process Art*. Mais c'est seulement quand le *Land Art* prit l'apparence d'un mouvement – et bien que F.E. Walther n'y soit pas assimilé – que ses recherches attirèrent l'attention du monde de l'art. Heiner Friedrich l'exposa à Munich (à partir de 1967), Harald Szeemann l'inclut dans l'exposition collective – désormais mythique – «When Attitudes Become Form» à Berne (1969)⁵ et Gerry Schum l'associa aux projets de la Fernsehalerie à Düsseldorf.

Filmer l'art, et plus particulièrement le processus de réalisation d'une ou de plusieurs œuvres, et diffuser ensuite ces films à la télévision, tenait véritablement lieu, pour Gerry Schum, d'espace d'exposition. En prétendant que la galerie n'existe que par les retransmissions TV, Gerry Schum la pose comme extérieure au système alors en vigueur dans le monde de l'art. De plus, son insistance sur la nécessité de communiquer l'art plutôt que de le posséder institue l'œuvre elle-même comme extérieure au marché et comme intérieure à la pensée. Il y a donc une double extériorité et dans le même temps une intériorité propre à l'œuvre, puisque celle-ci n'existe qu'en tant que communication (et mémoire) visuelle et sonore. Elle participe directement du domaine de l'idée. Elle appartient aussi au champ du voyage, en particulier dans le film intitulé *Land Art* réalisé en 1969: la communication est diffusée dans toute l'Allemagne par la voie des ondes et dans le monde par les copies vidéo; les œuvres sont réalisées, à l'extérieur, dans différents pays (États-Unis, Grande-Bretagne, Pays-Bas...) par des artistes de nationalités différentes (Richard Long, Michael Heizer, Jan Dibbets,...). Les œuvres, disparues en tant qu'«objets» et «disparaissant» de l'écran à la fin de la retransmission, possèdent un caractère doublement éphémère tout en étant, paradoxalement, plus durables que bien d'autres réalisations des mêmes artistes, puisqu'enregistrées en 16mm et en vidéo, et encore conservées sous cette forme aujourd'hui.

La fixation de l'œuvre en un autre média n'en constitue pas le seul déplacement. En effet, on peut dire qu'à travers la télévision, l'œuvre, réalisée à l'extérieur, «pénètre» dans un autre espace, privé et intérieur, le domicile du spectateur. L'artiste a voyagé jusqu'au lieu de l'œuvre; celle-ci, intégrée au film, est devenue elle-même une œuvre/lieu en transit. Détachée de son site originel, elle s'identifie au film qui se mue dès lors lui-même en lieu. Ce n'est plus le spectateur qui va vers l'œuvre mais l'œuvre qui «se déplace» vers le spectateur. La relation d'intériorité/extériorité fait donc ici partie à la fois de l'œuvre et de son mode d'exposition.

La mobilité de l'œuvre comme celle de l'artiste semble inhérente au travail de nombreux artistes du *Land Art*. La photo, au même titre que le film, pourrait être considérée comme le vecteur de l'intégration du champ du voyage à

⁵ Dans le catalogue de l'exposition, Scott Burton écrit par ailleurs: *One of the few general characteristics of the artists in the show is how they relate their work to location.* Scott Burton dans: Harald SZEEMANN, e.a., *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, Kunsthalle, Bern, 22.03-27.04.1969.

celui de l'œuvre. Ce que Gilles Tiberghien appelle le «caractère nomade de l'œuvre»⁶ témoigne aussi d'une mobilité potentielle liée à la perte de son ancrage (que l'on entende par là son socle ou sa permanence), alors même qu'elle tend à exister en fonction d'un site spécifique. Dans le cas de réalisations éphémères, le site développe sa propre mobilité par le biais du récit (qu'il soit carnet de notes, ensemble de dessins ou suite de photographies). Le lieu de l'œuvre pourrait, dans ce cas, être envisagé comme «mouvant», itinéraire et itinérant. Ainsi, le voyage deviendrait point d'ancrage.

La quête d'un espace autre

C'est sur ce paradoxe apparent que des artistes comme Richard Long, Hamish Fulton, David Tremlett ou encore Herman de Vries et Jean Clareboudt ont fondé leur travail. J'y reviendrai plus loin. Pour Walter De Maria ou Michael Heizer, par contre, les premiers voyages dans le désert Mojave (1968) étaient plutôt un prétexte à l'expression de leurs recherches sur l'espace, ouvert et non urbain, et à l'aboutissement de leurs expériences minimalistes (De Maria, *Mile Long Drawing*, 1968). Désormais, le rapport à la terre, comme lieu de l'œuvre, et à l'espace, comme élément même de l'œuvre, détermine chez ces artistes la quête nécessaire de sites naturels encore vierges. Cette volonté de partir, génératrice d'œuvres, ne signifie pas encore pour autant que ces artistes considèrent le voyage comme partie intégrante de l'œuvre : il n'est ici qu'un moyen tout comme la photo sera le moyen de présenter l'œuvre au public.

Mais le voyage peut aussi devenir source d'inspiration ou prétexte à la création. Ainsi Robert Smithson partira-t-il au Mexique sur les traces de l'explorateur américain John L. Stephens. Dans *Incident of Mirror-Travel in the Yucatan* (inspiré du titre du récit de Stephens, *Incident of Travel in the Yucatan*, 1841) qu'il publie dans *Artforum* en septembre 1969, il relate son périple tant par l'écriture qu'à travers la succession de photographies des installations réalisées sur place avec des miroirs (*Yucatan Mirror Displacements*, 1969). Comme celles des artistes plus conceptuels tels que Douglas Huebler ou Dan Graham, les photographies de Smithson⁷ ont un caractère impersonnel et répétitif. Mais, bien que l'artiste n'accorde guère d'importance à la qualité du support, cette répétitivité du sujet donne aux photographies une qualité de narration, encore renforcée par les annotations qui les accompagnent. Photographies et notes jalonnent le récit du voyage comme autant de points de repère pour le spectateur. C'est avec les *Monuments of Passaic* (1967) que Smithson a commencé à mener une réelle réflexion sur la photographie. À travers son objectif, il a redécouvert un lieu qu'il connaissait pour y avoir vécu dans sa jeunesse⁸. Tout

⁶ Gilles TIBERGHIEU, *Land Art*, Éd. Carré, Paris, 1993, p. 87.

⁷ Sur les photographies de Smithson voir Robert A. SOBIESZEK, *Robert Smithson: Photo Works*, Los Angeles County Museum of Art, University of New Mexico Press, 1993.

⁸ Passaic, ville industrielle du New Jersey.

voyage, même vers un lieu proche, constitue une découverte. La création et l'œuvre naissent justement de ce regard neuf et des moyens mis en place pour le fixer.

À la différence des photographes de paysage, Smithson photographie, me semble-t-il, « depuis l'intérieur » du paysage. Il se situe comme un œil interne et non plus comme un regardeur placé à distance. Il cherche, en marquant l'importance des vues multiples et simultanées, à élargir le champ de vision réel d'un spectateur normal. Il s'écarte d'un cadre de référence et par là nous donne des clés d'analyse par rapport à sa propre façon de regarder le monde. Son intérêt pour l'architecture comme paysage même de l'œuvre se focalisera plus encore dans *Hotel Palenque*. Ici, il n'y a plus qu'un seul « monument », l'hôtel en construction. Alors même que l'artiste se trouve à deux pas de ruines mayas d'intérêt historique, c'est un ouvrage actuel, *a priori* tout aussi banal que les industries de Passaic, qu'il choisit de nous montrer. Tout en insistant, à travers les photos, sur la simplicité quotidienne du lieu, il le sacralise et le sort de son contexte. L'utilisation même du terme « hôtel » dans le titre intervient comme référence directe au voyage. Cependant, ce référent agit plus ici comme indice et symbole d'un concept – le voyage – plutôt que comme descriptif d'une localité du Mexique. L'utilisation de la couleur – contrairement aux *Monuments of Passaic* – ajoute, comme un clin d'œil, une perspective « touristique » aux images.

Le voyage apparaît dans le titre des *Incidents of Mirror Travel in the Yucatan*, sans pourtant que les photos permettent d'identifier un lieu précis. Il ne s'agit plus d'une infinité de points de vue rendus par l'appareil mais bien de neuf points de vue spécifiques (correspondant aux neuf « incidents ») démultipliés par les effets de miroir. Smithson s'exprime ici à travers une véritable mise en abyme plutôt que par le biais d'une sérialité « plate ». Cette méthode trouve son point d'accomplissement dans *Six Stops on a Section* lorsque Smithson ramène sur le site des photos du site lui-même et photographie ensuite à nouveau le lieu avec la photo « installée » comme un miroir. Le déplacement de photographies et de miroirs sur un site ou d'un site à un autre remet aussi en cause le statut de l'échelle et donne une dimension d'ambiguïté à l'œuvre finale.

La relation au paysage

Le thème du voyage se trouve, par essence, souvent lié à celui de la route. Depuis l'expérience bien connue de Tony Smith⁹, celle-ci est devenue pour la nouvelle génération un véritable symbole artistique. Cette notion est très présente notamment dans le travail de Richard Long. Le voyage constitue avant tout pour lui une rencontre avec un paysage. La marche – il parle d'ailleurs de marche et non de voyage – est la base de chacun de ses déplacements, qu'il

⁹ Récit d'un trajet effectué en voiture dans les années 50 et publié dans *Artforum* en décembre 1966.

s'agisse de ses toutes premières randonnées dès 1967 en Grande-Bretagne et en Irlande¹⁰ ou de voyages plus longs et plus lointains, à partir de 1969, en Afrique, en Amérique et en Asie. Les œuvres, éphémères, respectent la nature, contrairement à certaines réalisations plus agressives de Heizer ou de Smithson, et s'inscrivent dans l'environnement comme la trace d'un passage ou d'un moment de repos. Long marchera par exemple inlassablement sur une même trajectoire, la trace de ses pas formant ainsi une ligne d'herbes aplaties ou de sable balayé (*Walking a Line in Peru*, 1972). Cette œuvre, ainsi que nombre d'autres construites sur le même modèle, font implicitement (ou explicitement) référence à l'acte de cheminer, de parcourir les routes, l'acte même – et sa trace renouvelée – devenant l'œuvre¹¹. Les formes d'inspiration géométrique, proches par exemple des motifs décoratifs précolombiens, qu'il «dessine» parfois sur la roche avec de la cendre (*Inca Rock. Camp-Fire Ash*, Bolivie, 1972) ou sur le sol avec des cailloux, composent autant de traces d'un passage, d'une randonnée, d'un contact avec le site. Photographies, cartes ou schémas restent les seules dimensions tangibles de ces actes créatifs intimistes dans la solitude du paysage. Véritables «traces d'une trace», elles témoignent non pas d'un lieu défini, mais bien de l'organisation interne de l'œuvre, de sa conception en tant que système. Au fil du temps, l'écriture comme trace du voyage a pris de plus en plus de place dans la réflexion de l'artiste jusqu'à parfois s'exprimer seule, sans le support de la photographie¹². Elle permet d'insister sur l'importance de la notion de déplacement inhérente à l'œuvre de Long et renforce ainsi ce que les cartes et les photographies tendaient à exprimer dès les premiers travaux : la nécessaire universalité qui sous-tend toute sa recherche.

Les cartes, utilisées par de nombreux artistes du *Land Art*, permettent la localisation d'une œuvre ou l'identification d'un parcours sur le terrain. Elles peuvent parfois, à l'instar de certaines réalisations de Georges Brecht¹³ et du groupe Fluxus, détourner la réalité et servir d'extrapolations, comme lorsque

¹⁰ C'est en effet en avril 1967 qu'il réalise sa toute première pièce utilisant la marche et le voyage : «April 1967. A journey, by hitch-hiking and walking, out and back, from London to the summit of Ben Nevis, Scotland. Two photographs taken at 11 am. each day at the position shown» (Rudy H. FUCHS, *Richard Long*, Solomon R. Guggenheim Museum New York, Thames and Hudson, New York, 1986).

¹¹ *Mon art se fait de l'acte même de marcher. (...) Je suis intéressé par toutes les manières possibles d'entreprendre des marches. Certaines sont plus formelles que d'autres.* Cité par Claude GINTZ, «Richard Long. La vision, le paysage, le temps. Interview», dans *Art Press*, n° 104, juin 1986, p. 7.

¹² Les premiers travaux où apparaissent des mots ont été effectués pour l'exposition *When Attitudes Become Form* en 1969, mais ce n'est qu'à partir de 1977 que leur usage se systématisera. Utilisé au départ en tant que simple document, le texte obtiendra peu à peu le statut d'œuvre à part entière. D'abord associé aux cartes puis aux photographies, il apparaît depuis quelques années de plus en plus souvent seul.

¹³ ALBERTAZZI Liliana, (ss. la dir. de), *Différentes Natures. Visions de l'art contemporain*, Galerie Art 4 et Galerie de l'Esplanade, La Défense, Paris, 25 juin-26 septembre 1993, LINDAU, EPAD, Ministère de la Culture et de la Francophonie, Délégation aux Arts Plastiques, Paris, 1993, p. 89.

Dennis Oppenheim¹⁴ altéra la répartition des fuseaux horaires en fonction des migrations des oiseaux. En 1968, Oppenheim met en question la géographie même, et le statut de la frontière, en traçant des cercles dans la neige à la frontière des Etats-Unis et du Canada (*Annual Rings*). Selon le même processus, il critique l'artificialité des fuseaux horaires en matérialisant, par le trajet d'une moto-neige, le changement de date de part et d'autre d'une rivière gelée. Une île qui perturbe la logique de sa trajectoire en l'interrompant constitue une «poche de temps», isolée par sa nature même (*Time Pocket*, 1968) (fig. 2). Qu'elles soient utopiques, sur les traces de Borges, ou qu'elles renvoient à des relevés scientifiques précis, les cartes participent toujours de la notion de voyage. C'est aussi à travers leur utilisation que l'on peut entrevoir certains des chemins qui menèrent à l'art conceptuel. En 1969, Douglas Huebler trace un axe est/ouest équivalent à une distance de 1000 miles sur la carte des Etats-Unis. Il entreprend ensuite d'envoyer, dans les villes situées sur cet axe, et à des adresses fictives, un colis – une boîte en plastique emballée dans un carton. Chaque fois, la boîte revient à l'artiste avec la mention «Destinataire inconnu». Au dernier retour, au bout de l'axe, elle aura parcouru 16000 km en six semaines – et chaque fois dans un carton plus grand! Si dans *Duration piece n° 9* le colis se déplace par voie postale, on voit bien que l'œuvre elle-même naît de l'idée du voyage. Le tracé arbitraire du trajet sur la carte et l'énoncé du projet contiennent à eux seuls toute la dimension conceptuelle de l'œuvre. De même, lorsqu'en 1970, John Baldessari réalise au sol les lettres du mot «California» (*California Map Project*, 1970), l'emplacement de chacune d'entre elles étant déterminé par sa position sur la carte, c'est la détermination de l'emplacement qui importe désormais plus que la réalisation effective des lettres sur le site.

Hamish Fulton, ami et condisciple de Long, a toujours utilisé des cartes pour guider ses pas autour du globe. Bien qu'ils aient effectué plusieurs marches ensemble, notamment au Népal, Fulton va plus loin que Long en déclarant que l'œuvre est le résultat du trajet accompli et que, par là même, le voyage appartient à l'œuvre en tant que telle¹⁵. Si toutes ses œuvres sont en général réalisées lors de ses périples, il arrive qu'un projet avorte, de sorte que chaque voyage ne donne pas nécessairement naissance à une œuvre (ou, plus rarement, à une série d'œuvres). Ses marches, pour discrètes qu'elles soient, ont presque un caractère d'engagement politique, tant l'artiste se sent concerné par la préservation de l'environnement et des parcelles d'univers restées à l'écart de notre

¹⁴ Sur le travail de Dennis Oppenheim, voir notamment Alanna HEISS, Thomas MCEVILLEY, *Dennis Oppenheim and the Mind Grew Fingers*, Retrospective Catalog, PS1 New York, Villeneuve d'Asq, 1994.

¹⁵ *Les marches que je fais sont des voyages, mais pas dans le sens courant où l'on rend visiste à quelqu'un, où l'on guide un troupeau. Mes voyages sont inutiles. Ils s'opposent donc à ce monde où les choses doivent être utiles, où elles doivent avoir un but précis*, Hamish Fulton au Centre d'Art de Kerguehennec en 1988, cité dans *La collection. 1985-1991*, catalogue de l'exposition, Château de Rochechouart, Musée Départemental d'Art Contemporain, 1991.

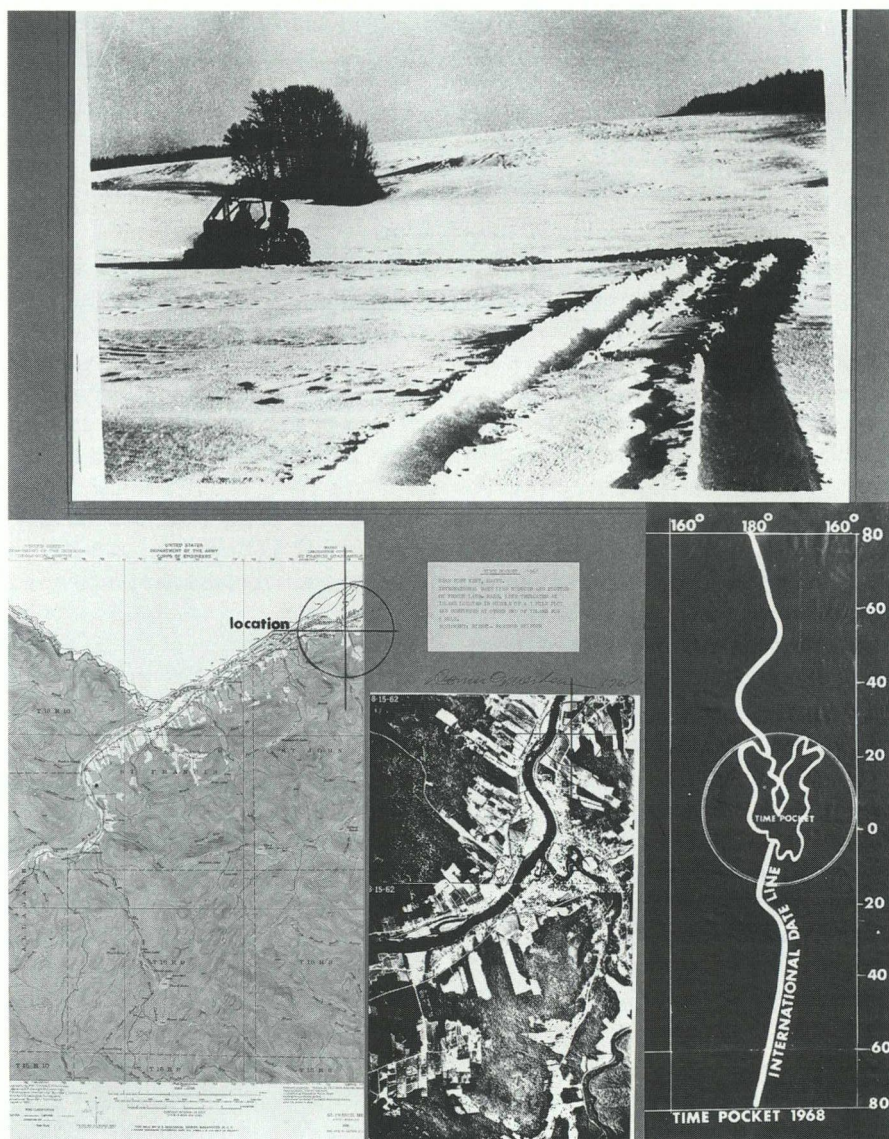


Fig. 2. Dennis OPPENHEIM, Documentation for *Time-Pocket*, 1968. Près de Fort Kent, Maine, USA. Courtesy Dennis Oppenheim.

mode de vie occidental et de la pollution qui l'accompagne. Les photographies qu'il ramène, soigneusement datées et identifiées (lieu, durée du voyage, indications climatiques ou géographiques) résument à elles seules sa démarche : celle d'un artiste nomade qui fait du voyage une fin en soi.

D'autres artistes effectueront ponctuellement des voyages conçus délibérément comme œuvres d'art. Peter Hutchinson, par exemple, fait dans ce but une randonnée de six jours dans le Colorado (*Foraging*, 1971). Des photos et un journal de bord seront introduits dans le contexte de l'art. Mais ces œuvres ont plus une valeur d'expérience et d'étapes dans l'évolution d'un artiste. Elles ne semblent pas fondamentalement indissociables du processus créatif. Au contraire, chez Fulton, le concept de voyage appartient à une démarche artistique globale. Pour lui, l'expérience de l'écriture est intimement liée à celle de la photographie, et c'est précisément à leur point de rencontre que se situe le voyage tel qu'il veut nous le faire percevoir; c'est là qu'existe l'œuvre telle qu'il la conçoit. Sans la rencontre cruciale des *trois* éléments (voyage, photographie et écriture), l'œuvre n'aurait pas lieu. Dans la même optique, pour accompagner l'exposition de ses travaux, il conçoit souvent un livre, comme une invitation à le suivre sur les routes¹⁶. En effet, les images et les textes sont choisis par l'artiste – et souvent durant le voyage même – parce qu'ils symbolisent l'expérience qu'il a vécue. Ils sont l'expression intense (*la trace*), exposée dans le milieu de l'art (forcément à l'intérieur), d'œuvres réalisées loin de lui (forcément à l'extérieur). C'est justement en cela que son travail trouve sa dimension d'œuvre et se différencie clairement d'un reportage ou d'une vision romantique du paysage.

À la rencontre d'une culture

L'article de Robert Morris, *Aligned with Nazca* (Sur les traces de Nazca), qui paraît dans *Artforum* en octobre 1975, synthétise, sous la forme du récit de son voyage au Pérou et de sa découverte des vestiges précolombiens, l'impact des civilisations anciennes et des sociétés dites primitives sur les artistes du *Land Art*. 7 h 30 du matin. Je retourne dans la Pampa Colorado à la recherche des lignes que j'ai manquées la veille. Je sors de Nazca et me dirige vers le nord-ouest. Le brouillard, moins dense à l'aube, persiste. Une pâle route panaméricaine défile à travers la plaine, à moins de quelques kilomètres des premières barres montagneuses du nord-est. Plus loin, au nord, d'autres barres se dressent. Le désert s'étend sans interruption jusqu'au sud-ouest, où il finit par tomber dans une vallée. À une vingtaine de kilomètres de Nazca, dans la lumière du petit matin, je perçois à gauche un vague rectangle (...). Je descends de la voiture et marche environ un quart d'heure dans sa direction. J'ai l'impression de ne pas m'en rapprocher et comprends combien les distances sont trompeuses dans cet espace immense (...). Il s'agit là d'un des types de marques que je m'attendais à trouver, les autres étant des lignes droites plus minces, des silhouettes d'animaux et des formes géométriques¹⁷. Cet intérêt pour les sociétés primitives est aussi activé par les écrits de Kubler et de Lévi-Strauss. Mais il ne faudrait pas assimiler le *Land Art* à un primitivisme voire à un romantisme qui ferait du voyage une nostalgie

¹⁶ Il est intéressant de noter d'ailleurs que la plupart des photos utilisées dans les œuvres «indiquent» le sens de la marche.

¹⁷ Traduit et cité in TIBERGHEN, *op. cit.*, p. 286.

des origines. Robert Morris, lorsqu'il décrit Nazca, insiste à la fois sur les données scientifiques relatives à l'archéologie du site et sur les récits qu'en ont fait les précédents voyageurs, inscrivant ainsi sa réflexion dans un processus historique, mais surtout il pose le lieu comme extérieur à tout contexte urbain. De plus, il démontre que l'ailleurs peut aussi se matérialiser dans une simple différence de point de vue : selon qu'on est intérieur – à pied sur le site par exemple – ou extérieur – en le survolant en avion – au lieu.

Plus tard, dans *Time-Landscape* (1976), Alan Sonfist voudra quant à lui réintroduire dans la ville des données qui lui sont désormais extérieures. En recréant, sur base d'études scientifiques, un biotope antérieurement propre au site mais que la ville a contribué à faire disparaître, il propose un autre type de voyage «d'un site à l'autre» : un voyage dans le temps, à travers l'étude du site même.

Comme Long et Fulton, David Tremlett voyage la plupart du temps seul mais, contrairement à eux, il part à la découverte d'une culture, passée et actuelle, il recherche ardemment le contact avec les populations locales, et s'il aime les paysages, surtout ceux de l'Afrique, il préfère y trouver les traces d'une présence humaine. Au début des années 70, il voyage à travers les différents comtés de Grande-Bretagne, envoyant des cartes postales de chacun d'entre eux ou enregistrant le bruit du vent (*The Spring recordings*, 1972). Les cartes postales envoyées, comme dans les travaux de Douglas Huebler, fonctionnent littéralement comme œuvres. Il y a ici une mise en abyme du récit de voyage puisqu'à travers le médium postal, Tremlett se déplace lui-même d'un lieu à l'autre. Lorsqu'un peu plus tard, il part avec les moyens du bord en Australie, traversant l'Afghanistan, l'Inde, la Thaïlande..., les conditions du voyage participent de l'œuvre elle-même : le voyage donne littéralement naissance à l'œuvre¹⁸. Mais très vite, les œuvres réalisées au retour s'offriront au spectateur comme la décantation du voyage lui-même (*Post card work*, 1972) (fig. 3).

L'objet fini peut être un carnet de voyage, des croquis ou des photographies épars, des textes ou des tickets de bus qu'il réunira en une exposition ou un livre, souvent imprimé sur place. Dans la seconde moitié des années 70, Tremlett recherche les ruines, notamment en Tanzanie ou au Malawi ou encore, plus récemment, au Texas, et couvre leurs murs de dessins au pastel (fig. 4 et 5) qui s'effaceront avec le temps mais qui donneront naissance au retour, parfois à un livre (*The Mjimwema Drawings*, Tanzanie, 1990¹⁹), presque toujours à des *Wall Drawings*. Ces dessins muraux²⁰, au pastel, réalisés pour des galeries, des

¹⁸ *The work is going there, making it, photographing it. It's the discovery and the finished object.* Extrait d'une conversation enregistrée avec l'artiste, Bovingdon Herts, 28-07-1993.

¹⁹ Édité par Imschoot, Gand, 1990.

²⁰ Basés la plupart du temps sur des plans de maisons ramenés de ses voyages ou sur les dessins réalisés au jour le jour dans ses carnets de voyage, ils sont effectués sur les murs même d'une galerie ou d'un musée, et en fonction du lieu. Le collectionneur désireux d'acquérir l'œuvre devra posséder un mur ou une pièce aux proportions similaires où l'artiste viendra refaire le dessin après qu'il ait été préalablement effacé du mur de la galerie ou du musée. Le collectionneur recevra en outre les dessins ou plans qui y correspondent ainsi qu'un certificat d'authenticité.

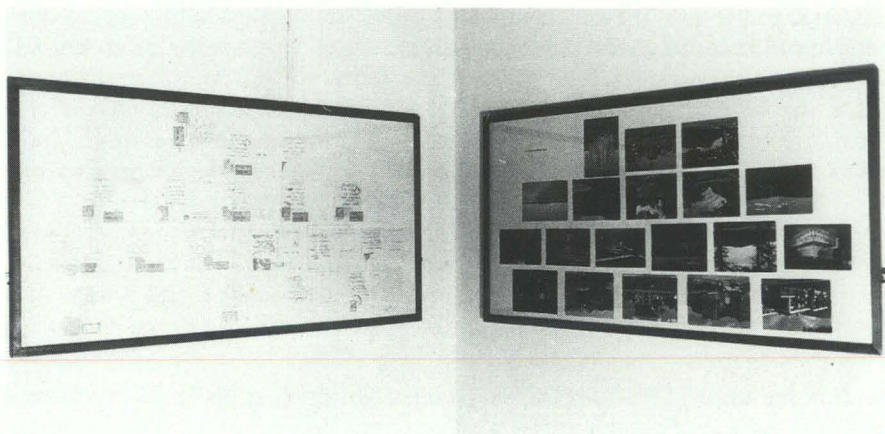


Fig. 3. David TREMLETT, *Postcardwork*, (7 months hitchhiking from England to Australia. Cards sent), 1972. Courtesy David Tremlett.

musées ou des collections privées, concrétisent *ici* ce que l'artiste a vécu, senti, aimé *là-bas*. Ils sont la mémoire et l'expression même du voyage. Ils sont aussi la représentation, à l'intérieur, d'expériences vécues ou d'œuvres réalisées à l'extérieur. Tremlett voyage plusieurs mois par an à l'étranger, mais «l'ailleurs» appartient à son quotidien, il le porte en lui où qu'il soit, et son œuvre nous donne à voir, à sa façon, un regard sur le monde²¹. Le voyage comme atelier transcende le concept d'intériorité/ extériorité puisqu'à un lieu par définition fixe et intérieur (l'atelier) se substitue un lieu autre, mouvant et extérieur (le voyage).

Le voyage, lieu et œuvre

Proches de cette conception, d'autres artistes encore ramassent des objets ou échantillons (minéraux, végétaux) au cours de leurs voyages pour les instituer en tant qu'œuvres ou les intégrer à une œuvre.

²¹ *All my works represent one concept which is that I intend to go out, there, wether it's a desert, wether it's a town and I produce something which is a way of thinking. (...) a way of understanding a certain place. No matter if it's done on a tape, on a piece of card, with a line or a walldrawing, basically it's the same feeling: being in the presence of another place. I guess this is why, for 20 years now, I've been going back to Asia, Africa, South America. (...) It's like going to a studio everyday.* (voir note 18).

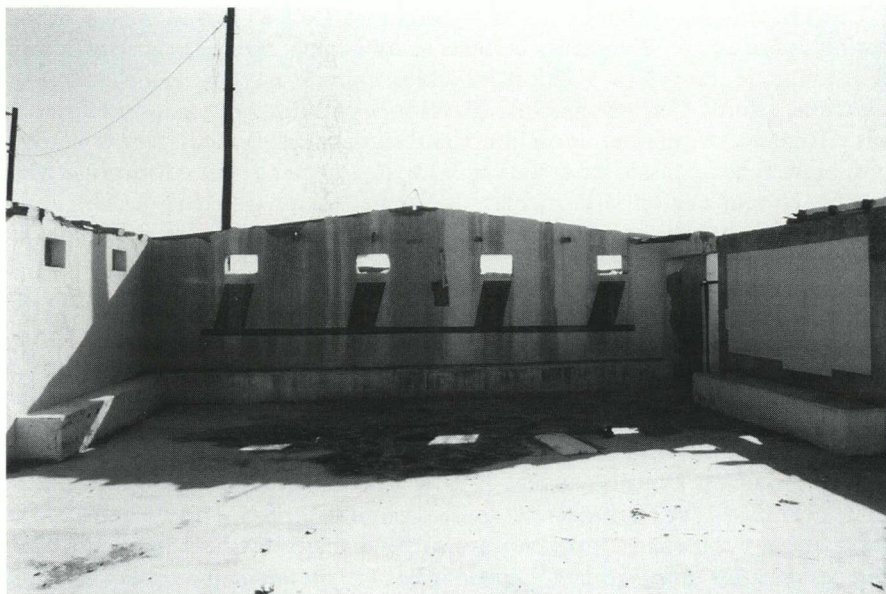


Fig. 4. David TREMLETT, *Drawings on Walls*. From «Casa de Dibujos», Brewster County, West Texas, 1993. Courtesy David Tremlett.



Fig. 5. David Tremlett à Terlingua, Texas, 1993. Courtesy David Tremlett.

Le Français Jean Clareboudt consigne depuis 1972, à chaque voyage, parmi ses notes écrites, des fragments d'objets (corde, laine, bois,...) qui sont autant d'instantanés, de souvenirs d'actions réalisées dans le paysage ou d'embryons d'actions futures. Cette démarche se développe parallèlement à des performances effectuées à l'intérieur et où interviennent déjà des éléments (terre, feuillages, branchages,...) issus de la nature²². Le déplacement peut correspondre au voyage en tant que tel, à la marche de l'artiste ou au transfert de matériaux d'un lieu à l'autre. L'œuvre appartient au champ du voyage soit parce qu'elle est réalisée « ailleurs » (souvent à l'étranger), soit parce que les éléments mêmes de l'œuvre ont été collectés puis déplacés afin de la constituer, soit encore parce que l'œuvre est née des tribulations de l'artiste entre « ailleurs » et le lieu même de la création. Le déplacement de l'extérieur vers l'intérieur est une possibilité mais pas une condition nécessaire de l'œuvre. Clareboudt parle de ses œuvres en termes de « sitologies réelles »²³. Ce lieu, immatériel, peut correspondre à un site ou témoigner de la sensibilité de l'artiste ou encore prendre la forme du voyage lui-même. Dans les années 1970, les travaux de Clareboudt sont essentiellement basés sur l'éphémère et la disparition (fig. 6 et 7). Le lieu est celui du passage. Un passage dont il n'y aurait guère d'autres traces que celles conservées dans ses carnets ou enregistrées photographiquement. Le lieu est celui du voyage. Un voyage où il n'y aurait pas de systématisation de l'acte créatif, contrairement à certains travaux de Richard Long par exemple, où le voyage/marche est posé comme « création artistique » avant même qu'il soit entrepris, un voyage toujours envisagé, un peu comme chez David Tremlett, non seulement comme lieu étranger mais aussi inévitablement comme approche d'une culture étrangère.

Pour Clareboudt, le voyage est une œuvre potentielle ou le possible terrain d'éclosion d'œuvres, mais il peut aussi exister en tant que tel, comme une rencontre « sans nécessité de produire. (...) Il y a des travaux éphémères, d'autres moins, mais la première chose, c'est le voyage »²⁴.

Chez Nils-Udo, le voyage ne participe pas directement de l'œuvre, contrairement au travail de Hamish Fulton. Mais il est perçu comme un outil nécessaire à la création²⁵, et à la collection.

²² Dès ce moment-là, j'ai considéré l'atelier comme une grève, une plage où les matériaux extérieurs venaient s'échouer. Il y avait déjà une espèce de va-et-vient. J'ai eu aussi la chance de beaucoup voyager et chaque voyage était l'occasion d'une rencontre. Rencontre avec des lieux différents, avec la création de toute une série de travaux éphémères. Extrait d'une conversation enregistrée avec l'artiste, Paris, 13-10-1993. Voir aussi mon article *Conversation avec Jean Clareboudt - Entretien sur les rapports au lieu*, in *Recherches Poïétiques*, n° 2, printemps-été 1995, pp. 96-105.

²³ Pour moi, la sitologie était une étude d'espace où le paysage induisait une attitude non-violente. Où le paysage est un corps et où on se considère comme un paysage. Dès lors, si l'on modifie le paysage, on risque de se modifier soi-même. Il y a Rencontre. (...) Le lieu, c'est ce qui s'est passé entre les deux. Il témoigne d'une dépense d'énergie. *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Le fait de me déplacer dans la nature est une continuelle source d'inspiration. (...) j'ai toujours envie de découvrir d'autres pays, d'autres espaces, d'autres végétations ; cela me permet d'enrichir ma collection d'espèces naturelles, comme un botaniste. Extrait d'une conversation enregistrée avec l'artiste, Riedering, 07-10-93.



Fig. 6. Jean CLAREBOUDET, *3 days/3 ways in Skye*, Écosse, 1974, photo: Jocelyne Clareboudt, courtesy Jean Clareboudt.

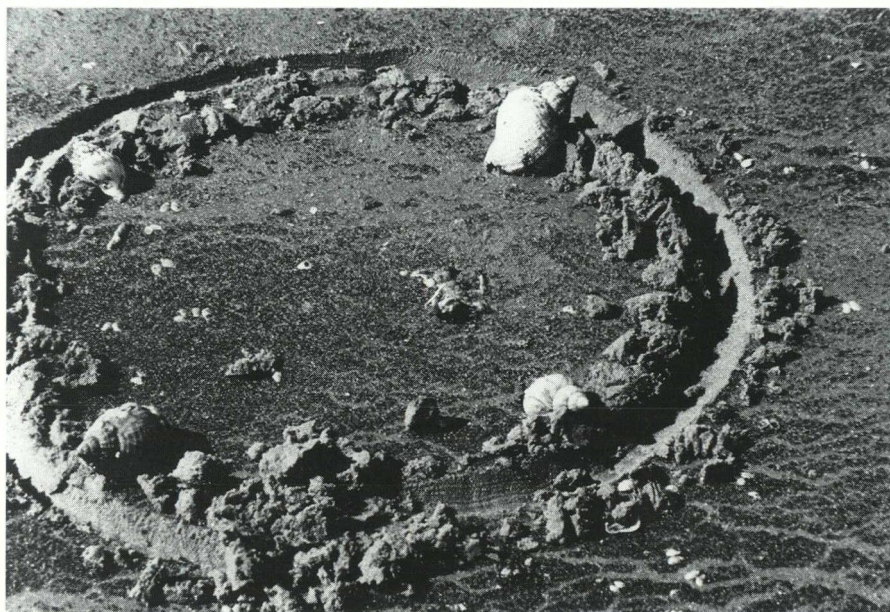


Fig. 7. Jean CLAREBOUDET, *Travaux danois*, 1972, photo : Jean Clareboudt, courtesy Jean Clareboudt.

Cette dimension de collection, liée au voyage, fonde véritablement la démarche de herman de vries, artiste d'origine hollandaise installé en Allemagne. Selon lui, il n'y a pas de hiérarchie dans le monde – d'où le refus des majuscules, dans son nom comme dans tout texte – ; son art est le monde et le voyage une collection d'éléments. Il possède pas moins de 2400 échantillons de terres différentes collectées autour du monde depuis 1969 (fig.8 et 9). Le voyage, chez de vries, permet aussi d'observer des « processus de changement », le plus évident étant celui qui mène l'artiste d'un lieu à l'autre. C'est de cette façon qu'il commence à utiliser la photographie comme document²⁶. Quand il s'installe à Eschenau au début des années 70, il s'intéresse de plus en plus à l'extérieur en tant que « nature » mais surtout en tant qu'« atelier »²⁷. Il entreprend de longues promenades où, selon le même processus que celui qu'il suit dans ses voyages, il documente photographiquement des endroits spécifiques dans la nature et les changements qui les affectent. Chacune des étapes, depuis le moment où il sort de chez lui jusqu'à celui où il expose son travail, constitue l'œuvre. L'intégration du concept de voyage à son travail témoigne de son désir d'appréhender directement la réalité²⁸. Certaines œuvres ne seront documentées que très tard, leur seule existence lors du voyage et quelques artefacts ramenés d'autres lieux suffisant souvent à les décrire. Cette notion est importante et montre combien universalité et individualité se rejoignent chez herman de vries. Ses travaux tendent à prouver qu'aucun élément d'une réalité vivante n'est parfaitement identique à un autre.

L'idée d'une collection, liée au concept de voyage, et qui n'a d'autre finitude que la mort de l'artiste lui-même, sera poussée à l'extrême par On Kawara. Artiste conceptuel, On Kawara envoie depuis le 1^{er} janvier 1970 une carte postale par jour. Ces cartes, témoins de son obsession d'une notation de sa place dans le monde, contiennent un message simple qui concerne l'artiste. Mais contrairement à la démarche de Tremlett, c'est ici le langage qui a plus d'importance que le voyage.

Le voyage, au sens large du terme, commence au moment même où l'artiste quitte l'atelier. Cette décision de « sortir », cette nécessité de l'extérieur, introduit le concept du voyage dans le champ du *Land Art*. Dans l'art conceptuel, seule l'intention de partir suffira bientôt à l'exprimer. Étymologiquement, *Land* n'a d'autres limites que celles de la planète. L'espace du *Land Art* est donc, par définition, un espace ouvert où l'on peut se déplacer sur des distances variables, non nécessairement déterminées au préalable. L'artiste parcourt ces

²⁶ *The first time I did this was on my trip to the Seychelles, in the Indian Ocean. There, I traveled overland to Bombay, from Holland. On this trip, everyday I took a picture from the place where I slept.* Extrait d'une conversation enregistrée avec l'artiste, Eschenau, 06-10-93.

²⁷ *As an artist, my studio is one of the biggest: it is 200 km around my village, in the forest of the north Steinvald. Ibid.*

²⁸ *At the beginning, travelling was a kind of shock sometimes. It was very important for my personal development. And I think personal development and artistic development have always something to do with each other. Ibid.*



Fig. 8. herman de vries, échantillons de terres, séchage. Détail. Eschenau, 1993, photo Anne-Françoise Penders, courtesy Anne-Françoise Penders.



Fig. 9. herman de vries, collection d'échantillons de terres, archivage. Détail. Eschenau, 1993, photo Anne-Françoise Penders, courtesy Anne-Françoise Penders.

étendues et amène parfois le spectateur à suivre ses traces, en quête de l'œuvre. Intervient alors un autre voyage, celui que le spectateur doit/peut entreprendre pour se rendre sur le lieu de l'œuvre (pour autant qu'elle existe encore et que ce lieu soit identifié ou identifiable).

L'étude du concept du voyage met en évidence la relation dialectique entre *ici* et *ailleurs*. Et c'est justement entre ces deux pôles que se situe l'œuvre elle-même, comme réalisation extérieure au lieu d'exposition mais qui ne prend malgré tout son sens qu'à travers lui. Là réside tout le paradoxe de la notion de voyage qui se voudrait synonyme de liberté mais qu'une appropriation par le contexte de l'art enferme à nouveau. Les œuvres du *Land Art* portent en elles ce conflit d'intériorité/extériorité, exacerbé par la dimension même du voyage. La photographie semble accentuer encore ce double rapport de présence/éloignement, non seulement lorsqu'elle se définit comme «document de l'œuvre», mais parfois même quand elle se veut «œuvre en soi»: elle reste en effet souvent teintée d'un caractère nostalgique, celui d'un «ailleurs» absent.

COMPTES RENDUS

Marie-Louise BASTIN, *Sculpture angolaise. Mémorial de cultures*, Milan, Electa (Lisboa, Capital Europeia da Cultura '94), 1994, in-4°, 191 p., 35 fig., 253 pl., 1 carte, bibl.

Cet ouvrage constitue le catalogue de l'exposition présentée au Museu Nacional de Etnologia de Lisbonne du 3 mars au 15 juin 1994, exposition qui s'inscrit dans l'ensemble des manifestations culturelles qui animèrent Lisbonne cette année en tant que capitale européenne de la Culture.

L'auteur du livre-catalogue, l'historienne de l'art africain Marie-Louise Bastin, a été chargée de cours à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Libre de Bruxelles, en section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. C'est en tant que spécialiste des arts angolais qu'elle a été nommée commissaire de l'exposition de Lisbonne et s'est vue confier la rédaction de cet ouvrage.

Celui-ci se compose de deux parties : texte et catalogue des œuvres exposées. Dans le premier volet de ce livre, l'auteur s'attache, dans les *Préliminaires*, à rappeler les caractéristiques de l'art africain en général et à énumérer les sources indispensables à l'histoire des arts angolais. Marie-Louise Bastin s'attèle au cours des huit chapitres suivants à présenter, d'abord, les témoins archéologiques des arts angolais, puis les groupes culturels producteurs des œuvres exposées à Lisbonne (les aires culturelles Kongo et Mbundu, la région du Kwango, la région du Kasai, les Tshokwe et cultures apparentées, les cultures du Sud-Est et celles du Sud-Ouest).

Pour chaque aire ou groupe culturel présenté, l'auteur a choisi un certain nombre d'objets (exposés ou non au Museu Nacional d'Etnografia) et a réuni le maximum d'informations quant au lieu, à l'époque et à l'auteur de leur collecte, à leur parcours dans les collections occidentales, et aux diverses interprétations formelles, symboliques et fonctionnelles que les auteurs africanistes leur ont attribuées depuis leur première mention dans un ouvrage. Marie-Louise Bastin expose les hypothèses de ces auteurs, les confronte, les critique, y apporte ses connaissances personnelles, en élimine certaines et en appuie d'autres. Par conséquent, la partie « texte » de l'ouvrage fourmille de références archivistiques, illustrées par des gravures et des croquis d'époque, mais aussi par des photographies anciennes et modernes.

À l'issue de ce premier volet, Marie-Louise Bastin conclut : « L'extrême richesse et diversité de l'expression plastique développée par les différents peuples qui occupent le territoire actuel de l'Angola ressortent avec évidence de cette sélection de leurs œuvres, conservées au Portugal » [et ailleurs] (p. 57). Et d'illustrer son propos dans la partie catalogue, qui présente 253 objets, reproduits en couleurs et explicités par une notice individuelle.

Sculpture anglaise. Mémorial de cultures constitue sans aucun doute un ouvrage de référence pour celui qui s'intéresse aux arts angolais et à leur histoire.

Nathalie NYST

Michel GRAULICH, *Montezuma*, Paris, Fayard, 1994, 520 p., 50 ill., 5 cartes, glossaire.

Le regard qu'une civilisation porte sur son propre passé est susceptible de nous apprendre autant sur cette culture que l'analyse approfondie de son histoire. La manière dont les Aztèques présentèrent, après la conquête, le règne de leur dernier souverain, Montezuma, est très exemplative à cet égard. En effet, tentant d'expliquer après coup les raisons de la catastrophe qui s'était abattue soudainement sur leur empire, ils trouvèrent en Montezuma le bouc émissaire idéal. Ce roi fut, par conséquent, doublement mal jugé : par les siens, d'abord, qui cherchaient à interpréter ce qui s'était produit à la lumière de leurs traditions antiques ; et par les chercheurs actuels, qui, négligeant de replacer les sources mexicaines dans leur contexte, prirent ces interprétations émises *a posteriori* pour argent comptant.

Grâce à une analyse rigoureuse des sources indiennes, des écrits espagnols et de la mythologie aztèque, Michel Graulich démontre dans son dernier ouvrage que les accusations qui firent de Montezuma un despote orgueilleux et passif, incapable de réagir efficacement à l'arrivée d'invasisseurs étrangers, furent construites de toutes pièces à partir d'un modèle mythique fondamental pour les Mexicains. En effet, dans l'imaginaire mésoaméricain, l'histoire du monde, d'un empire ou d'un règne était comparée métaphoriquement à la course du soleil. Or, la mythologie mexicaine regorgeait d'exemples où le « soleil couchant », en d'autres termes, le souverain en pleine déchéance, se caractérisait par son orgueil et sa passivité. Les chroniqueurs indiens, désireux de justifier la fin de leur empire, n'eurent donc qu'à déformer la personnalité de Montezuma afin de la faire rentrer dans le moule du mythe, dont la valeur explicative était indéniable à leurs yeux.

La première partie de l'ouvrage de Michel Graulich nous dépeint le règne de Montezuma avant la conquête. Après une indispensable introduction à la mythologie aztèque, l'auteur nous brosse un tableau détaillé des différents rites et événements qui rythmèrent le règne de ce souverain jusqu'à la venue des Espagnols. Une analyse critique des textes indiens relatant les réformes que Montezuma imposa à son administration et à la religion démontre que celles-ci n'étaient pas le fruit d'un ego démesuré, mais s'inscrivaient dans une logique de consolidation de l'empire. En effet, le territoire sur lequel s'exerçait la souveraineté aztèque, constitué d'un tissu lâche de cités soumises à la triple alliance (Mexico-Texcoco-Tlacopan), était souvent le théâtre de révoltes de vassaux plus ou moins indisciplinés. L'empire était fragile. Montezuma l'avait compris. Dès lors, ses manœuvres politiques, religieuses et militaires tendaient à lui donner la cohérence dont il manquait cruellement, gage de solidité.

La seconde partie du livre, qui étudie la manière dont Montezuma fit face à la menace espagnole, souligne également combien les actes de l'empereur ont été mal interprétés. S'il est vrai qu'il pensa que Cortès était le dieu qui allait mettre fin à l'empire aztèque évoqué par les mythes, Montezuma n'en élabora pas moins toute une série de tactiques visant à chasser, voire détruire, les envahisseurs. En aucune façon, il n'assista passivement à l'irrésistible avancée espagnole vers la capitale. Une fois fait prisonnier par Cortès, il tenta encore de sauver ce qui pouvait l'être.

Non content de rendre sa grandeur à un souverain mal jugé par l'Histoire, l'auteur nous livre également une analyse passionnante de la manière dont les sources indigènes mythifièrent les événements qui marquèrent le crépuscule de l'empire aztèque. Cet ouvrage, écrit dans un style très agréable, nous propose donc une vision entièrement neuve du règne de Montezuma.

Monica MINNECI, aspirante FNRS

Le Dictionnaire des Peintres belges du XIV^e siècle à nos jours, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1995, 3 volumes, 1678 p., 1500 ill.

Ce dictionnaire en trois volumes est un ouvrage très attendu. En effet, rien de cette ampleur n'avait été publié dans ce domaine depuis le *Dictionnaire des peintres* édité chez Larcier après la seconde guerre mondiale et depuis longtemps épuisé. En 1988, le *Dictionnaire d'histoire de Belgique - 20 siècles d'institutions, les hommes et les faits*, paru sous la direction d'Hervé Hasquin, s'intéresse aux peintres les plus célèbres du XIV^e au XX^e siècle, mais seule une centaine d'entrées leur sont consacrées.

Conçu comme un outil de références, une des tâches les plus ardues des coordinateurs de l'édition fut de déterminer quels seraient les enlumineurs et les peintres retenus entre le XIV^e siècle et 1950, *terminus post quem* arrêté pour les artistes contemporains. Ce choix fut opéré, notamment par Carine Dechaux et Brigitte de Patoul, sous la direction d'un comité scientifique composé de 9 membres, conservateurs ou professeurs d'université.

Le dictionnaire comprend plus de 6.300 notices rédigées par 130 collaborateurs, la plupart historiens de l'art, belges ou étrangers. Il reprend les peintres dont une œuvre au moins est conservée ou attestée par des documents d'archives, à l'exception de ceux pour lesquels seuls des travaux de décoration ou de restauration sont mentionnés. Les artistes appartenant à une dynastie de peintres sont, par contre, tous cités, des changements d'attribution d'un peintre à l'autre, au sein de celle-ci, pouvant intervenir. En parcourant le dictionnaire, on constate, toutefois, que certains artistes manquent. Ainsi, Nicasius Bernaerts (1608/1620-1673), né à Anvers, n'est pas repris, sans doute parce qu'il a vécu et travaillé en France et que son influence est prépondérante surtout sur les peintres français de natures mortes. Il est cependant l'élève de François Snijders et sa production est caractéristique de l'école flamande de peinture par son style et sa technique. Des « absences » de ce genre sont, nous semble-t-il, à regretter pour un type d'ouvrage dont l'intérêt principal réside dans l'apport de renseignements sur des peintres oubliés ou mal documentés plutôt que sur des artistes de renom auxquels de nombreuses monographies ont déjà été consacrées.

L'épithète de peintre «belge» nous paraît ambiguë et n'aurait pas dû être retenue, puisque historiquement elle ne peut s'appliquer qu'aux artistes actifs après 1830. Il faut donc sous-entendre d'office, comme nous l'expliquent les coordinateurs du dictionnaire, une réalité géographique et culturelle antérieure à l'indépendance de la Belgique. Pourtant, des artistes célèbres sont écartés, tels les frères de Limbourg. Bien qu'originaires de Gueldre et actifs à Dijon, ils comptent, néanmoins, dans ce groupe d'enlumineurs représentant le style gothique international, d'origines géographiques différentes, mais qui travaillent à l'intérieur des limites du Duché bourguignon. De surplus, leurs œuvres renferment les prémises de ce qui fera la spécificité de l'art flamand du XV^e s. À l'opposé, Jean Bellegambe, issu du nord de la France, a été retenu alors que ses tableaux constituent un jalon moins important pour comprendre la peinture des Pays-Bas méridionaux. Dans le cadre de la peinture moderne, par contre, Périclès Pantazis, de nationalité grecque, est présent. Il est vrai que, comme membre fondateur en 1883 du groupe des XX, il participe étroitement à l'histoire de la peinture belge. Pour la production contemporaine, des choix ont dû être imposés, la définition même de l'œuvre peinte posant problème. Ont été retenus les créateurs ayant une activité artistique picturale d'au moins dix ans, attestée par des écrits critiques et, si possible, par une monographie.

L'utilisation du Dictionnaire est aisée. Les peintres y sont classés par ordre alphabétique d'après le nom ou le pseudonyme sous lequel ils sont le plus connus, les différentes orthographes sont mentionnées. Les maîtres à noms de convention et les monogrammistes sont repris à la lettre M. Ceux identifiés au départ uniquement d'une date sont présentés par ordre chronologique.

La présentation des notices suit un schéma préétabli : biographie et formation du peintre, genre pratiqué, individualité artistique. Une brève bibliographie sélective présentée dans l'ordre chronologique des ouvrages reprend les références traditionnelles mais tente aussi d'actualiser l'état de la question. Enfin, une liste du lieu de conservation des œuvres est donnée. Le contenu scientifique des notices et leur forme varient grandement d'un auteur à l'autre. Pour certaines d'entre elles, une approche plus critique des attributions, du style et de la technique des artistes aurait été souhaitable. En effet, il s'agissait là du domaine où l'auteur pouvait innover en offrant la synthèse des recherches les plus récentes. Ainsi, les intéressantes thèses émises par Jochen Sander en 1993 à propos des trois panneaux conservés au Staedel Institut de Francfort et attribués au Maître de Flémalle ont été passées sous silence, de même que le récent catalogue de ce musée.

Le volume retraçant une histoire condensée de la peinture en Belgique, quoique présenté de manière attrayante et illustré de planches en couleur, nous paraît superflu, les livres traitant de ce sujet étant abondants. La place octroyée à ce survol aurait pu être utilement consacrée à étoffer davantage les notices ou à accorder plus d'attention à des artistes d'importance historique moindre et donc jusqu'ici mal étudiés. Sans être exhaustif, nous avons relevé plusieurs erreurs. Ainsi, le panneau de la *Vierge et l'Enfant* conservé à la National Gallery of Victoria de Melbourne est présenté comme une peinture autographe de Van Eyck alors que les historiens de l'art, unanimes, s'accordent depuis 1958 à y voir une copie. Le choix de certaines images est contestable, notamment pour la peinture du XV^e siècle. Le Maître de la légende de sainte Catherine, par exemple, n'est pas illustré par son œuvre éponyme. De même, la *Lamentation* de la National Gallery de Londres est peu représentative de la production de Van der Weyden parce que d'attribution contestée. En outre, elle est erronément mentionnée comme étant conservée au Prado à Madrid!

Malgré quelques «imperfections», le dictionnaire, à la rédaction duquel ont participé plusieurs membres du corps académique et de nombreux licenciés de notre université, constitue aujourd'hui une somme obligée de références pour tout chercheur ou amateur de peinture. *La Renaissance du Livre*, en menant son projet à terme, a donc relevé un sérieux défi.

C. PÉRIER-D'ETEREN

Véronique BÜCKEN, *Le château de Seneffe. Centre de l'Orfèvrerie de la Communauté Française* (= *Musea nostra*, 33), Bruxelles, Crédit Communal, 1994, 128 pp. et *Collection d'orfèvrerie européenne Claude et Juliette d'Allemagne: I. Les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège*, Bruxelles, Communauté Française de Belgique, 1995, 272 pp.

La toute récente réouverture au public du château de Seneffe (prov. du Hainaut) s'est accompagnée de l'inauguration d'un nouveau musée: le Musée de l'Orfèvrerie de la Communauté Française, qui fait pendant, du côté francophone, au *Sterckshofmuseum* de Deurne. Dans les salles de l'impressionnante demeure seigneuriale bâtie par Laurent Benoît Dewez entre 1773 et 1770 en style Louis XVI pour le compte de l'homme d'affaires Julien Depestre sont exposées, depuis septembre 1995, une petite centaine de pièces d'argenterie anciennes. Elles proviennent de la collection Claude et Juliette d'Allemagne, dont une partie fut donnée en 1978 à la Communauté Française.

Le fait que cette collection ait trouvé refuge dans les salles du château de Seneffe constitue, du point de vue muséologique, un véritable aboutissement. Le château du XVIII^e siècle, que les vicissitudes historiques ont vidé de son mobilier original, sert aujourd'hui de toile de fond à une collection d'argenteries remontant, en majorité, à la même époque. Des objets orphelins, de provenance multiple, achetés en vente publique ou sur le marché d'art, ont ainsi retrouvé le contexte aristocratique ou patricien pour lequel ils furent créés. Comme le note Véronique Bücken, l'actuel conservateur du château de Seneffe et de ses collections, «*nul doute que les anciens propriétaires de cette prestigieuse bâtisse ne se soient servis quotidiennement de beaux objets domestiques en argent*» (*Collection*, p. 1). Le musée semble vouloir effacer ici l'œuvre ravageuse de l'Histoire...

Dès sa nomination, Véronique Bücken a mis en chantier le catalogue de la collection dont elle avait héritée. Le premier volume, consacré aux pièces provenant des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège, vient de paraître. Les objets, classés suivant les centres de production, sont tous reproduits. Les orfèvres dont les poinçons ont pu être identifiés font l'objet, à l'occasion, de notices détaillées dont certaines comportent des informations inédites. Le lecteur découvrira non sans surprise combien nombreux étaient, au XVIII^e siècle, les centres de production d'orfèvrerie dans le territoire de la future Belgique. À côté de grandes villes telles Gand, Bruxelles ou Liège, Ath, Audenarde, Grammont ou Saint-Trond, par exemple, produisirent aussi une argenterie de qualité. En outre, en lisant le catalogue, on rencontre des objets dont le commun des mortels – et même les historiens d'art – ignorent en général jusqu'à l'existence. Cions ici le drageoir, le tombeau de mouchettes, le surtout ou le bénitier d'appartement...

Le reste de la collection d'Allemagne – les pièces étrangères – attend sa publication définitive. Celle-ci devrait advenir dans les prochaines années. D'ici-là, le public pourra avoir recours à la monographie consacrée au château de Seneffe et à ses collections que Véronique Bücken a publiée dans la série *Musea nostra*. Une sélection des meilleures pièces de la collection d'Allemagne y est reproduite. Elle accompagne un aperçu fort complet sur l'histoire du château et son architecture.

Didier MARTENS

René DALEMANS, *Le Mexique précolombien*, Bruxelles, Artis-Historia, 1993, 168 p., 116 ill., 16 cartes.

Les éditions Artis-Historia ont récemment publié un livre décrivant les civilisations du Mexique précolombien. Cet ouvrage abondamment illustré propose au néophyte un panorama, rédigé avec simplicité, des productions artistiques du Mexique ancien.

Après avoir décrit soigneusement la géographie du pays, l'auteur présente, dans un ordre chronologique, les principales civilisations qui se développèrent en Mésoamérique, des premiers balbutiements du Préclassique aux Aztèques, en passant par les Olmèques, Teotihuacan et les Mayas. Les cultures d'un rayonnement moindre n'ont pas été oubliées. Citons entre autres les Zapotèques et les Mixtèques.

Chaque section de cet ouvrage présente les spécificités de la culture étudiée et les apports qu'elle a légués à ses successeurs. De cette manière, l'auteur évite l'écueil de la description pure et simple et offre au lecteur, sans sacrifier la clarté du discours, une vision cohérente et structurée de la mosaïque de cultures qui écloront en Mésoamérique.

De nombreuses cartes, claires et précises, ainsi qu'un tableau chronologique qui permet au lecteur non averti de trouver ses repères, traduisent le souci pédagogique qui anime cet ouvrage. En outre, afin de faciliter la compréhension de civilisations aux schémas mentaux très différents de ceux qu'élaborèrent les civilisations de l'Ancien Monde, l'auteur a choisi de consacrer des chapitres spécifiques aux traits culturels dont l'originalité ou la complexité exigeaient un traitement à part. Le lecteur peut, de cette manière, se familiariser avec le calendrier des Mayas ou prendre connaissance des traits religieux communs à la plupart des civilisations mésoaméricaines (jeu de balle, Quetzalcoatl).

Cependant, des erreurs hypothèquent quelque peu la valeur éducative de cet ouvrage. Certaines sont anodines : quelques fautes de frappe émaillent le texte çà et là (citons par exemple le titre de vice-empereur, Cihuacoatl, qui devient Cinacoatl, à la p. 137), des divinités changent de sexe (le dieu de la mort devient une déesse à la p. 139). Enfin, l'identification de certaines pièces est erronée (une sculpture aztèque représentant une conque devient un escargot à la p. 143).

D'autres erreurs sont plus gênantes. On peut par exemple relever une certaine confusion dans la présentation de mythes précis : la légende qui décrit comment Quetzalcoatl alla chercher dans l'inframonde les ossements de l'humanité nouvelle se métamorphose en une quête, par la même divinité, des restes de son père Mixcoatl et du maïs pour nourrir les hommes (p. 54).

En outre, la bibliographie n'est pas mise à jour, ce qui suscite des erreurs de fond. L'auteur explique par exemple que les Mayas ne pratiquèrent le sacrifice humain qu'à «l'extrême fin de leur évolution», «sous l'influence de leurs voisins du Nord» (p. 78-139).

Or les recherches des trente dernières années ont démontré que les représentations de l'époque classique faisaient déjà allusion au sacrifice humain. Les progrès considérables qui ont été accomplis dans le déchiffrement de l'écriture glyphique des Mayas sont également totalement ignorés.

D'après R. Dalemans, «la société Teotihuacane était basée sur un pouvoir essentiellement théocratique: l'absence de constructions militaires et le peu de représentations guerrières en sculpture ou dans les fresques en sont la preuve» (p. 41). Cette vision d'une cité pacifique héritée des années 50 est dépassée. En effet, la recherche a souligné depuis la forte présence d'éléments militaires et sacrificiels dans l'art et la culture de Teotihuacan. Les vestiges archéologiques ont également trahi la présence d'une caste militaire.

Malgré les quelques réserves émises plus haut, cette publication offre au lecteur non averti une initiation agréable et d'accès aisé aux cultures du Mexique ancien.

Monica MINNECI, *aspirante FNRS*

Cécile EVERS, *Les portraits d'Hadrien. Typologie et Ateliers*, Bruxelles, 1994; Académie Royale de Belgique (Memoires de la Classe des Beaux-Arts, 2^e série, L-8^o, vol. VII). 374 p., 77 ill., 9 fig.

Il nous a semblé, à la première lecture de ce petit livre clair et savant, qu'un compte-rendu vraiment objectif de ce qu'il contient ne pourrait en être fait que par un chercheur connaissant mieux que Cécile Evers l'iconographie de l'Empereur Hadrien. Or l'auteur, reprenant dix ans après la parution dans *Boreas* de la mise au point par M. Wegner de ses recherches parues en 1956, la typologie des portraits d'Hadrien – reprise qui clarifie et complète les propositions de ce savant –, donne aussi, afin de rendre son ouvrage exhaustif, le catalogue complet des portraits antiques et modernes de cet empereur; c'est l'occasion de revoir une leçon bien sue et bien comprise, et d'en faire part au lecteur. Cécile Evers a voulu, en entreprenant ce travail sur les ateliers de sculpture où étaient réalisés les portraits romains que nous connaissons, faire aussi, dans le même ouvrage, et pour soutenir son propos, la somme critique des connaissances actuelles sur l'image de cet empereur. De ce fait, elle est donc actuellement, sans conteste, la personne la mieux informée sur l'iconographie d'Hadrien. Cette présentation que nous faisons de son livre peut difficilement être véritablement critique, parce qu'il y a des images qu'elle est seule à avoir vues et aussi parce qu'elle a mené une enquête beaucoup plus minutieuse que celle que nous avons pu faire sur les mêmes œuvres.

Tout est dit dans cet ouvrage. Une chronologie précise du règne figure dans le *Préambule*, mettant l'accent sur les événements de la vie d'Hadrien pouvant avoir motivé la création d'un portrait: retour à Rome après un long voyage (118 ap. J.-C., date des portraits du «Type Chiaramonti 392»), 128 ap. J.-C., lorsque cet empereur reçoit le titre de *Pater patriae* (date à laquelle est créé le type «Imperator 32»), etc. Un rappel exhaustif des sources épigraphiques concernant Hadrien – énumération critique, qui n'avait jamais été faite ainsi, de toutes les inscriptions sur des bases –, avec la datation (lorsque l'inscription le permettait) du monument disparu, occupe trente pages denses.

Auparavant, un exposé clair de la méthode que permettent d'adopter les images monétaires et des raisons qui poussent Cécile Evers, en relation avec ces profils, à garder la répartition des portraits sculptés selon les sept types que l'on reconnaît actuellement, au

lieu des trois qui concorderaient mieux avec la confrontation précises des types monétaires, convainc le lecteur que l'étude des monnaies (souvent trop rapidement faite par les chercheurs qui traitent de ronde-bosse) apporte des certitudes à celui qui sait réfléchir sur les confrontations d'image, la durée de validité des monnaies, leurs variétés. K. Fittschen et C. Evers sont, en outre, convaincus de ce que les mêmes modèles ont présidé aux créations des ateliers de copistes et à l'établissement des profils que l'on reproduit sur les monnaies. L'auteur a également envisagé l'étude des reliefs.

Nous sont ainsi proposées trois cent cinquante pages d'un savoir maîtrisé; les conclusions, qui vont plus loin que la présentation modeste qui en est proposée, annoncent un travail identique sur les portraits d'époque antonine. Le but de cette recherche exhaustive – cf. le sous-titre *Typologie et ateliers* – est bien aussi de rendre plus compréhensible, parce que l'on s'y perd un peu, la typologie des portraits de ce prince proposée en 1956 par M. Wegner¹. Dans un discours simple qu'accompagnent des croquis clairs, est exposé l'essentiel des données qui permettent les regroupements typologiques autour de l'*Urbild* disparu et leur datation. Nous ne suivons pas partout C. Evers et considérons avec K. Fittschen que le type «Tarragone» est un type de la fin du règne. Par ailleurs, six autres types reconnus consacrent ici l'étude fondamentale, parue il y a trente années, de M. Wegner, avec, cependant, quelques précisions et quelques critiques auxquelles, dans l'ensemble, nous apportons notre adhésion. Ainsi, le type «Stazione Termini», créé immédiatement après la prise de pouvoir d'Hadrien en 117 ap. J.-C. sur l'initiative du Sénat, reprendrait une image privée du nouveau prince jusqu'alors gouverneur de Syrie. La datation du premier véritable portrait officiel, le type «Chiaromonti 392» apparaît à C. Evers plus délicate, parce que contemporaine du type «Rollockenfrisur», créé vraisemblablement aussi entre l'arrivée à Rome du nouvel empereur (juillet 118) et le départ pour le premier grand voyage (121). L'auteur choisit, pour donner une datation relative à ces deux types, d'en considérer – comme l'avait fait M. Wegner – l'évolution stylistique et formelle des boucles de la chevelure. Le second type attribué à cette période devient alors le type «Rollockenfrisur», où les boucles sur le front sont détachées les unes des autres et enroulées de manière plus précise.

Les datations relatives de l'*Urbild* des séquences de portraits «Baïes» et «Imperatori 32» trouvent leur explication après que C. Evers ait rejeté l'idée que l'un de ces portraits ait été dû à la célébration des *decennalia*, comme l'avait proposé M. Wegner pour le type «Baïes». Il faudrait plutôt considérer la date de 125 pour la création de ce type, en relation avec le second *adventus Augusti* d'Hadrien dans la ville de Rome. Cela laisse assez de temps pour justifier que le titre de *Pater Patriae*, donné à l'empereur en 128, explique la création d'un nouveau type d'image, le portrait que l'on reconnaît dans le type «Imperatori 32».

L'autre but de la publication de C. Evers, outre ces mises au point si essentielles, est l'identification d'ateliers qu'un même «bagage technique» permet de reconnaître et d'isoler. Sur soixante-quatre des cent cinquante portraits antiques de l'empereur Hadrien connus à ce jour, C. Evers a identifié en effet cinq ateliers actifs pendant le règne d'Hadrien, situés à Rome. Une rapide mais profitable étude sur les ateliers provinciaux complète son travail.

Redisons en quelques mots ce que l'on sait (et que rappelle brièvement cet auteur) de la création et de la diffusion des portraits impériaux dans le monde romain. Le prototype (l'*Urbild*) est créé par un sculpteur agrée du prince, à l'occasion d'un événement

¹ M. WEGNER, *Hadrian, Plotina, Marciana, Sabina*, Berlin, 1956.

de la vie de celui-ci. Le culte impérial et la propagande impériale exigent la diffusion de cette image à Rome même, mais aussi dans les provinces. Des copistes travaillant dans des ateliers – eux aussi agréés, semble-t-il – vont reproduire cet archétype qu'ils connaissent par un moulage en plâtre, selon le procédé des «repères» encore en usage de nos jours. C'est là qu'intervient ce que l'ouvrage de C. Evers a de novateur: l'examen attentif de la surface de ces copies antiques, l'observation des outils utilisés, la manière qu'eut le sculpteur de creuser une orbite ou de décrire une mèche de la chevelure lui a permis de reconnaître sur des types différents de portraits de cet empereur, l'utilisation d'une technique révélant une leçon apprise de manière identique. L'auteur propose de reconnaître alors un atelier. Il y a vingt ans, D. Soechting² avait proposé une répartition similaire des portraits de Septime Sévère, appliquant à la discipline du portrait romain une méthode utilisée depuis longtemps dans l'étude de la statuaire grecque, et pour l'application de laquelle O. Brendel³ avait déjà fait une tentative, à propos du portrait d'Auguste.

Des cinq ateliers dont C. Evers propose la reconnaissance, l'atelier A est certainement à la fois le plus brillant et celui dont les productions sont les plus caractérisées. L'auteur propose en effet de lui attribuer en premier l'excellent portrait daté par tous des débuts du règne, trouvé en 1941 à la «Stazione Termini», et conservé au Musée National Romain. L'observation qu'elle fait du soin accordé à la réalisation de la chevelure de ce portrait, où chaque mèche et chaque cheveu sont dessinés, avec un travail du ciseau si creux parfois qu'il fait songer à la facture des portraits de l'époque antonine, avec aussi les contrastes entre l'épiderme lisse du visage et les accents des parties pileuses, annonce les conclusions du chapitre: cet atelier est aussi florissant à l'époque d'Antonin le Pieux. Les autres portraits d'Hadrien où l'on peut reconnaître les caractéristiques de travail de cet atelier appartiennent pour plusieurs au type «Chiaramonti 392», type daté vers 118 ap. J.-C.; ce qui montre une activité très grande alors de cet atelier, activité continue, puisque le portrait de Copenhague inv. 777 (V. Poulsen II, 1974, n° 42) lui est aussi attribué, type VII des portraits de cet empereur (derrière le portrait du Vatican éponyme de cette séquence, Busti 283), daté entre 134 et 138 ap. J.-C.

C. Evers regroupe dans l'atelier B des œuvres qui présentent, comme certains portraits issus de l'atelier A, une grande finesse d'exécution, avec un goût du détail poussé dans cette officine plus loin encore, qui fait que les portraits qui en sont issus peuvent être qualifiés de «maniéristes». L'exécution de la tête de Houghton Hall soutient bien ce propos, où la barbe est travaillée en groupes de mèches bien séparées les unes des autres par des vides réguliers, presque irréels. La vue de l'arrière de la tête du portrait de Naples inv. 6069 répond bien à ces remarques: les cheveux y sont travaillés en mèches détaillées, aplaties, recourbées, alignées sur la nuque, et disposées avec soin autour du vertex.

L'atelier C semblerait se caractériser par un travail au trépan dans la chevelure plus systématique, par la moindre importance accordée à l'exécution du détail que dans les ateliers précédemment reconnus, et cependant par une exécution souvent brillante des portraits qui en sont issus. Le portrait de Bleinheim Palace présente ainsi une facture analogue à celle du portrait de Stuttgart, dans la disposition «en touffes» de la barbe, assez plate cependant, le traitement de la zone oculaire précise, des passages de plans

² D. SOECHTING, *Die Porträts des Septimus Severus*, Bonn, 1972.

³ O. BRENDL, *Ikongraphie des Kaisers Augustus I*, Nuremberg, 1931.

plus aigus dans le traitement de la face. Il y a des analogies de facture aussi entre la tête de Bleinheim Palace et le buste du Vatican, Braccio Nuovo n° 81 (Amelung I, 1903, pl. 12) (cat. 112): la barbe plate, un usage semblable du trépan dans la chevelure.

Le buste du type «Imperatori 32» de Copenhague (V. Poulsen II, 1974, n° 41) serait celui qui permettrait le mieux de caractériser l'atelier D, d'une exécution assez sèche prouvant un manque d'intérêt pour le détail, en regard du portrait du musée du Capitole. Cette exécution dure des chairs, cette simplification de la chevelure se retrouvent dans le buste du type «Imperatori 32» de Florence (cat. n° 40, Mansuelli 1961, n° 92). Le buste du British Museum 1897 (cat. n° 60), du type «Rollockenfrisur» est très proche de ce dernier portrait pour la facture plate de la calotte cranienne et le peu de graphisme des mèches disposées sur le front. L'atelier E, dernier regroupement proposé par C. Evers, aurait produit un buste assez caractérisé (cat. n° 70, provenant des réserves du Musée de Naples), du type «Baïes», que l'auteur juge d'un travail assez mou, avec cependant, dans la réalisation des traits du visage, une recherche d'expression plus poussée que ce que proposent les autres ateliers. L'auteur retrouve ce trait, identique, sur un buste du Palais Colonna (cat. 124) et sur la tête d'une statue du Louvre Ma 1192, qui nous paraît trop reprise en surface pour que l'on puisse être certain de l'attribution à cet atelier. Les autres images proposées par C. Evers, dont la tête du portrait du Musée National Romain inv. 1973, 04 (cat. 104), nous semblent usées et moins convaincantes. C'est sans doute l'atelier le plus difficile à définir.

Pouvons-nous dire que nous regrettons que C. Evers se contente parfois, dans les rapprochements si intéressants qu'elle fait dans le chapitre sur les ateliers, de parler de «facture identique» ou de «travail similaire»; il faut alors se reporter au catalogue des œuvres (Deuxième partie, A) pour trouver la description plus précise des caractéristiques du portrait, et comprendre pourquoi cet auteur fait un rapprochement et une proposition d'intégration dans un atelier. Ce regret nous amène à nous poser une question: pourquoi l'auteur de ce livre excellent essentiellement centré sur la proposition de reconnaître des productions d'ateliers a-t-elle un peu négligé ce chapitre en regard des deux autres, majeurs, qui sont le *Catalogue* des portraits antiques (Deuxième partie, A) et *Les études typologiques* (Troisième partie, A), où elle fait preuve d'une maîtrise très grande des connaissances actuelles sur les portraits et leur classification; elle ajoute sa confrontation avec de nombreuses œuvres et les observations qu'elle a pu faire. Est-ce qu'elle n'aurait pu réserver pour la quatrième partie de son étude (*Les Ateliers*) une grande partie des remarques si précises qu'elle fait figurer dans le *Catalogue*, et qui auraient nourri et soutenu la nouveauté de ses recherches? Ce parti-pris occulte aussi certaines hésitations, aussi intéressantes que les attributions assurées, dans l'attribution d'une œuvre à un atelier. Ainsi les raisons pour lesquelles l'auteur hésite à attribuer le portrait d'une collection privée de Münster (cat. n° 66) à l'atelier D, malgré sa fidélité à l'*Urbild* caractéristique de cet atelier et sa parenté avec le portrait du British Museum (cat. 60), est-elle la facture plate de la calotte, le volume gonflé des mèches de la frange? On ne sait pas vraiment.

Il me semble qu'il y a là une façon de concevoir la distribution, à l'intérieur du livre, des recherches abouties, que nous ne partageons pas absolument. En revanche, le choix de placer ainsi dans différentes rubriques des notions qui se complètent et que le manie-ment du livre rend aisées à rapprocher, permet à chaque instant au lecteur de vérifier la solidité des observations sur lesquelles C. Evers fonde ses idées novatrices.

Nous avons un autre regret, que l'éditeur n'ait pas accordé à ce travail une plus ample documentation photographique, qui soutiendrait ce discours brillant par des images

proches : mais il est vrai que ces portraits sont publiés par ailleurs, et que l'on peut faire l'effort de rechercher dans d'autres publications l'œuvre évoquée par C. Evers.

On ne peut plus désormais écrire ou parler de l'iconographie d'Hadrien, sans avoir recours à cette somme, que sa présentation modeste et sa densité rendent à la fois facile à consulter, et utile, à quelque page qu'on l'ouvre, par le discours savant et précis qui y est tenu. Nous savons que C. Evers ne s'arrêtera pas là, et que sa thèse, qui sortira prochainement, propose une étude de même type pour les portraits de l'époque antonine. Il nous reste donc à dire, pour conclure, que nous espérons autant de plaisir de la lecture de cet ouvrage annoncé, que nous sommes certaine d'y trouver autant de découvertes de l'auteur, et que nous le saluerons et approuverons sans doute autant que nous le faisons pour ce présent ouvrage.

Kate de KERSAUSON,

Dominique CHATEAU, *La Question de la question de l'art. Note sur l'esthétique analytique (Danto, Goodman et quelques autres)*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, 156 pp.

Ces dernières années ont vu paraître quelques ouvrages portant l'esthétique et la philosophie de l'art anglo-saxonne à l'attention du public francophone. Outre le recueil de textes traduits et édités par Danielle Lories (*Philosophie analytique et esthétique*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1988), on mentionnera les traductions d'ouvrages importants d'Arthur Danto (*La transfiguration du banal*, Seuil, Paris, 1989), de Nelson Goodman (*Langages de l'art*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990), et de Goodman et Catherine Elgin (*Esthétique et connaissance (pour changer de sujet)*, Éditions de l'éclat, 1990).

Par rapport à ces différentes publications qui voulaient répondre au besoin urgent de combler une faille de l'information, le livre de Dominique Chateau introduit deux éléments nouveaux. D'abord – et bien qu'il présente lui-même son ouvrage comme une simple « note » – il nous livre rien de moins qu'une puissante synthèse sur le sujet, développée sous la forme ramassée d'une enquête sur la question fondamentale du statut du concept d'« art ». Ensuite, cette synthèse se double d'un propos activement critique qui vise à pousser la philosophie anglo-saxonne de l'art dans ses ultimes retranchements.

Souignons, d'abord, les vertus pédagogiques du livre. En quelque 150 pages, Dominique Chateau (Professeur à l'Université de Paris I) parvient à exposer avec une parfaite clarté les enjeux centraux d'une problématique dont l'approche se révèle pourtant bien difficile, dans la mesure où elle se constitue avant tout de positions défendues au sein d'un débat philosophique collectif. Au contraire de la tradition continentale, où priment les individualités et les « œuvres », la philosophie anglo-saxonne se développe sur un mode essentiellement dialogique (p. 47). D'où la nécessité d'une prise en compte intégrale du champ philosophique – d'où aussi le caractère presque inutilisable des traductions récentes d'ouvrages dont le contenu ne peut en réalité se comprendre sans une connaissance du contexte où les questions se *débattent*.

L'auteur a voulu mener cette synthèse d'un point de vue *interne*, s'efforçant d'adopter les attendus fondamentaux de la philosophie anglo-saxonne contemporaine. Pour autant, le moins que l'on puisse dire est qu'il ne s'est pas contenté d'une restitution

passive. Tout au long de l'ouvrage, l'exposé des thèses en présence obéit à un souci critique qui peut être d'autant plus intraitable qu'il se veut animé d'une intention positive. Assumant l'ambition fondatrice de la philosophie anglo-saxonne – la clarté conceptuelle et le sens du concret avant toute chose – Dominique Chateau dénonce les imprécisions, les approximations fallacieuses et la tendance de certains philosophes à réinventer le réel pour qu'il puisse s'intégrer au système. Souvent, l'ambition référentielle affichée par les penseurs de la tradition anglo-saxonne masque une sur-production d'abstractions ; ainsi apparaît-il que ces champions du concret évitent la plupart du temps, lorsqu'ils présentent des exemples, de se référer à des œuvres ou des faits précis (pp. 114-115). Plus grave encore, il se pourrait bien que la traque incessante des présupposés, qui consume l'essentiel de l'énergie philosophique anglo-saxonne, ait laissé intactes, à la base, des options métaphysiques aussi massives que l'idée d'un primat du cognitif dans le champ de l'art (p. 144). Enfin, l'auteur dénonce d'entrée de jeu le principe même d'une réduction des questions philosophiques à des problèmes de concepts : « À renvoyer invariablement la question de l'art à la question de la question de l'art, à mettre trop systématiquement la réflexion en réflexion, on interpose entre le savoir et la réalité un miroir dont le tain fait écran à celle-ci, et la surface réfléchissante n'offre plus à l'esprit que sa propre image. Quand on met en cause la question de l'art, est-ce pour mieux y répondre ou pour éviter d'y répondre ? Est-ce pour approfondir notre savoir sur l'art ou pour satisfaire un besoin purement théorique, voire l'ivresse du verbalisme ? Soucieux, à bon droit, de ne pas céder aux sortilèges du langage, le philosophe anglo-saxon (...) s'expose au risque de produire beaucoup de théorie et peu de connaissance. » (p. 9)

Le philosophe est forcément le mieux placé pour dénoncer les excès de la pensée théoricienne. C'est qu'il ne s'agit pas, à l'opposé, de croire qu'il soit jamais possible d'accéder aux faits sans un cadre théorique pertinent. Et seule une vigilance proprement philosophique permet de déterminer précisément *quand* et *où* l'ambition de la factualité se retourne en une forclusion théoricienne des phénomènes, *comment* au juste la clarification des présupposés peut dégénérer en une méticulosité presbyte qui fait oublier le projet global d'une approche des choses au profit des fioritures locales du travail conceptuel. Au-delà des questions particulières qu'il nous aide à saisir, le livre de Dominique Chateau remet en lumière cette nécessité fondamentale.

Thierry LENAIN

Juan MARIN, *Guernica ou le rapt des Ménines*, Éditions de la Lagune, Paris, 1994, 209 pages, 93 ill.

C'est l'histoire d'une interprétation, telle qu'elle s'est constituée au départ d'une intuition née au Prado, entre la salle des *Ménines* et le Casón del Buen Retiro où se trouvait exposé *Guernica*. L'auteur y conçut l'idée que le sens du tableau souvent considéré comme le chef-d'œuvre de Picasso aurait bien moins affaire avec l'événement dramatique de la guerre civile espagnole d'où il tira son titre qu'avec la toute-puissante volonté de faire une irruption violente dans le domaine réservé du père de la peinture espagnole : « Détournement, par Picasso, d'une commande d'état au profit d'une ambition privée, d'une obsession intime, d'une fantaisie de meurtre pictural et d'usurpation symbolique de la place que Vélasquez occupait dans l'atelier. » (p. 45)

Après une lecture (sans doute trop rapide) du maître-tableau de Vélasquez, Juan Marin ne cesse plus de poursuivre son fil rouge à travers l'œuvre et la vie de Picasso, depuis les premiers dessins et les anecdotes de l'enfance jusqu'à la réception de Guer-

nica dans la presse. Au fil des pages, l'idée, apparemment incongrue (et soutenue, au départ, de quelques rapprochements iconographiques d'apparence arbitraire), gagne en puissance de conviction – à mesure que tout s'ordonne selon une progression dont l'auteur suggère qu'elle participe d'un mode narratif proche de celui d'un roman policier.

Les qualités littéraires que confère à l'ouvrage cette narrativité n'entachent cependant pas la rigueur d'un parcours herméneutique qui s'effectue simultanément sur le terrain de plusieurs disciplines. Juan Marin prête une attention soutenue à l'œuvre elle-même, à ses différents états de réalisation connus et aux dessins qui, depuis l'époque de Barcelone, permettent de cerner sous ses multiples facettes la *mythologie privée* de Picasso; cette étude (essentiellement iconologique) de l'œuvre met d'ailleurs en évidence de nombreux détails peu remarqués, sinon incompris, jusqu'ici. L'auteur s'attache avec un soin identique à la charge psychanalytique de cette mythologie privée. Juan Marin montre comment celle-ci se déploie à partir du thème originaire du meurtre du père, ce dernier s'étant vu dépossédé de la peinture par son propre fils qui, sa vie durant, réactualisera cette violence fondatrice par la « destruction » sans cesse répétée de cette tradition picturale où Vélasquez fait lui-même, à plus d'un titre, figure de « père ». En outre, le civilisationniste qu'est Juan Marin montre un égal bonheur dans la prise en compte du contexte de l'*hispanité*, où se combinent les facteurs culturels, historico-politiques ou encore linguistiques.

Au fil de son parcours, et parmi les notations nouvelles, Juan Marin intègre de nombreuses remarques et données interprétatives déjà formulées par d'autres. Une abondante information est brassée, toujours enrôlée avec les nuances qui s'imposent. La narration herméneutique produit ainsi un véritable effet de « boule de neige » tel que le déjà-connu vient nourrir une compréhension originale par sa cohérence et sa profondeur particulières. Courant dans de multiples directions, revenant sur lui-même, se recroisant avec patience, le fil rouge de l'interprétation compose finalement une trame très forte; la tension de cette trame pourra paraître excessive par endroits, la texture de l'ensemble n'en demeure pas moins d'une souplesse et d'une densité telles que l'essai parvient à envelopper dans un récit lumineux une pensée créatrice des plus redoutables.

Thierry LENAIN

CHRONIQUE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE

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, ULB CP 175/01, avenue F.D. Roosevelt, 50, 1050 Bruxelles, et Nathalie NYST, ULB CP 175, avenue F. D. Roosevelt, 50, 1050 Bruxelles¹.

I. LISTE DES THÈSES DE DOCTORAT ET DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 1994

a) THÈSES DE DOCTORAT

GROENEN Marc – *Diachronie et synchronie dans l'approche du paléolithique, des origines de la science préhistorique au milieu du XX^e siècle*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

OGONOVSKY-STEFFENS Judith – *La peinture monumentale d'histoire dans les édifices civils en Belgique (1842-1923). Naissance, histoire, caractéristiques*; directeur: M. Ph. Roberts-Jones.

¹ Nous tenons à remercier de tout cœur Madame Jeanne Gallardo, secrétaire de la section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, qui nous a aidés, avec gentillesse et efficacité, dans la mise au point de la présente chronique.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Sous-section Préhistoire – Protohistoire

DI CALOGERO, Michele – *Passage d'une économie de prédateurs à une économie d'agriculteurs en Ontario entre 700 et 1300 après Jésus-Christ. Un état de la question*; directeurs: MM. P.-P. Bonenfant et M. Graulich.

HELLER, Frédéric – *Bois Thibaut depuis l'orée du temps. Etude du matériel archéologique provenant de l'abri-sous-roche d'Onoz*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

LEMAITRE, Serge – *Les peintures rupestres amérindiennes du Québec. Essai d'étude ethno-archéologique*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

MODRIE, Sylvianne – *Analyse fonctionnelle de l'industrie blicquienne de Vaux-et-Borset*; directeur: M. P.-P. Bonenfant.

Sous-section Antiquité

BLUARD, Christine – « *Pour une mort apprivoisée* ». *Contribution à l'étude de la structure de l'image égyptienne. Essai d'interprétation syntaxique et sémantique du programme iconographique des tombes thébaines (Règnes d'Aménophis II à Thoutmosis IV)*; directeur: M. R. Tefnin.

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.

CONSTANCIO SAO PEDRO, Patrick – *Les cours centrales des palais minoens*; directeur: M. J.Ch. Balty.

Sous-section Moyen Âge – Temps Modernes

CHEVALIER, Anne – *La Cour de Brabant à l'aube du XV^e siècle. Sa vie culturelle, sa production artistique*; directeur: M. M. de Waha.

COOL, Delphine – *La peinture «hispano-flamande»: approche historique et analyse du concept*; directeur: M^{me} C. Périer-D'Ieteren.

CORBIAU, Delphine – *Les personnages en vol et la représentation visuelle de la paysanerie dans l'œuvre de Giotto. Etude iconographique*; directeur: M. Th. Lenain.

CORVILAIN, Sylvie – *Étude des variantes dans la représentation de la Vierge à l'Enfant dans la peinture byzantine post-iconoclaste*; directeur: M^{me} L. Hadermann-Misguich.

de HEMRICOURT de GRUNNE, Lucie – *L'iconographie de saint Sébastien dans la peinture des anciens Pays-Bas du deuxième tiers du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle*; directeur: M. D. Martens.

DERVENTLIS, Apostolia – *Étude de quelques portraits de fondateurs et de donateurs dans la peinture murale byzantine du XII^e siècle*; directeur: M^{me} L. Hadermann-Misguich.

GASTALDI, Caroline – *La problématique de l'image à l'époque carolingienne*; directeur: M. A. Dierkens.

GEETS, Nathalie – *Le Centaure aux XII^e et XIII^e siècles, ses sources et son iconographie*; directeur: M^{me} J. Leclercq-Marx.

KISS, Barbara – *La production picturale de la famille Claeissens à Bruges*; directeurs: M^{me} C. Périer-D'Ieteren et M. D. Martens.

LAMBION, Emmanuel – *Judith et Artemisia: mutations d'une iconographie, rencontre d'un thème et d'une personnalité artistique*; directeur: M. D. Martens.

PAREDES CABEZON, Cecilia – *Contribution à l'étude des tapisseries de Vertumne et Pomone. Décors et figures*; directeur: M^{me} N. Dacos-Crifó.

PIGIERE, Fabienne – *Un atelier de potiers médiévaux de la rue du Tan à Namur*; directeur: M. M. de Waha.

Sous-section Art Contemporain

ALOUF, Sandrine – *Cobra: l'enfance retrouvée*; directeur: M. Th. Lenain.

BODSON, Anne-Sophie – *Le problème de l'influence extrême-orientale (Zen et Calligraphie) sur deux peintres français du XX^e siècle: Jean Degottex et Georges Mathieu*; directeur: M. P. Hadermann.

BRICMONT, Caroline – *Odette Collon: la rage de peindre*; directeur: M. M. Draguet.

BRONCKAERTS, Sophie – *George Minne illustrateur des textes de Grégoire Le Roy, Maurice Maeterlinck et Emile Verhaeren*; directeur: M. P. Hadermann.

CABAUX, Christine – *Déambulation à travers « L'espace de l'espèce ». Les Interventions-Images d'Ernest Pignon-Ernest (1971-1992). Une approche humaniste de la ville*; directeur: M. M. Draguet.

CALTAGIRONE, Sandra – *Les Otages de Jean Fautrier ou l'art pour la liberté. Le rôle des Otages dans l'évolution picturale de Fautrier*; directeur: M. P. Hadermann.

de DUVE, Catherine – *Les décors et les costumes de Thierry Bosquet au Théâtre Royal de la Monnaie, 1959-1981*; directeurs: MM. M. Couvreur et M. Draguet.

de TRAUX de WARDIN, Vinciane – *Le Dandy. A propos d'une œuvre décadente*; directeur: M. M. Draguet.

DOSOGNE, Christophe – *Les années parisiennes de Sam Francis: 1950-1957. Approche historique*; directeur: M. D. Abadie.

DUQUENNE, Olivier – *William Blake et Le Livre d'Urizen. Une expérience visionnaire du mythe de la Chute*; directeur: M. M. Draguet.

GENTSCH, Caroline – *Christo et Jeanne-Claude. Travaux de 1958 à 1994*; directeur: M. M. Draguet.

KINDERMANN, Alexandra – *Musée « Insel Hombroich ». Essai muséologique*; directeur: M^{me} M. Renault.

KNÖBL de HOLLOGNE, Sophie – *Retour à l'humain, l'animisme, 1935-1945*; directeur: M. M. Draguet.

LECHAT, Sophie – *L'évolution des paysages de Soutine*; directeur: M. M. Draguet.

LENNON, Karina – *Contribution à la muséologie contemporaine. La muséologie selon Daniel Buren*; directeur: M^{me} M. Renault.

LIPPENS, Caroline – *L'importance de Charles-Emile Janlet dans l'architecture scolaire à Bruxelles au XIX^e siècle. L'École communale n° 13, place Anneessens*; directeur: M. M. Draguet.

MAIRESSE, François – *Le « Système Capart ». L'art de penser et gérer les musées*; directeur: M. L. Busine.

OLIVIER, Quentin – *Antoine Wiertz et le romantisme noir*; directeur: M. M. Draguet.

SEFEROVIC, Lada – *Tomaso Burato et la photographie en Europe au XIX^e siècle*; directeur: M. P. Hadermann.

SHAW-JACKSON, Catherine – *Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens. Félicien Rops (1833-1898)*; directeur: M. M. Draguet.

THEYSKENS, Jean-Philippe – *Steinberg, un Américain à Bruxelles. Saul Steinberg: panneaux de l'Exposition Universelle de Bruxelles 1958*; directeur: M. P. Hadermann.

van SCHOONBEEK, Christine – *Les portraits d'Ubu. Genèse et mutations d'un thème iconographique*; directeur: M. Th. Lenain.

VOITURON, Nathalie – *Étude du bijou Art Nouveau à travers les œuvres de René Lalique et de Philippe Wolfers*; directeur: M. M. Draguet.

WAJNBUM, Admon – *Chagall et la mémoire juive*; directeur: M. Th. Lenain.

ZIDANI, Sandra – *Antonin Artaud et les arts plastiques*; directeur: M. P. Hadermann.

Sous-section Civilisations non-européennes

DEBROUX, Kurt – *Les stèles de Seibal. Analyse iconographique et historique*; directeur: M. M. Graulich.

DEGRYSE, Alexandra – *À la recherche d'une identité turque à travers la sculpture figurative seldjoukide en Anatolie du XI^e au XIII^e siècle*; directeur: M^{me} A. Donckier de Donckel.

DOCQUIER, Marie-Claire – *N'Kankata sanctuaire et musée. Syncretisme et sorcellerie en pays Kongo*; directeur: M. P. de Maret.

HELLER, Caroline – *La sculpture de Chavin de Huantar. Étude d'une complexité iconographique*; directeur: M. M. Graulich.

LAURENT, Denis – *L'expression de la composante spatiale dans les reliefs de l'époque dite « Shunga »: Bhârhut, Bodh-Gayâ et Sâncî (stûpa 2)*; directeur: M^{me} Cl. Bautze-Picron.

MASSY, Laurence – *Ellora: étude iconographique de la Grotte 21*; directeur: M^{me} Cl. Bautze-Picron.

RENOIRTE, François – *Étude archéologique des carrés B11, B12 et C12 dans l'abri sous roche de Shum Laka (Cameroun)*; directeur: M. P. de Maret.

TILMANT, Virginie – *Étude des masques toma dans le contexte de l'initiation masculine (Poro)*; directeur: M^{me} D. Hersak.

VAN DE WOUWER, Nathalie – *Étude de l'artisanat du Burkina Faso et de sa valorisation*; directeur: M. P. de Maret.

VERSTRAETEN, Xavier – *Les peintures murales de Teotihuacan*; directeur: M. M. Graulich.

VITULLO, Maurizio – *Entre tribalisme et christianisme: l'art du métal dans l'ancien Kongo*; directeur: M. P. de Maret.

WALLAERT, Hélène – *WAKE SU TANIKAI / WAKE SU TECA: broderie perlée Teton; tradition et modernité*; directeur: M. P. de Maret.

Sous-section Musicologie

BELLIÈRE, Florence – *Jean de Castro. Transcription et étude des trois messes: Missae tres, trium vocum, in honorem Sanctissimae et Individuae Trinitatis (Cologne, 1599)*; directeur: M. H. Vanhulst.

YERLES, Denise – *La musique dans le théâtre pour enfants en Communauté Française de Belgique. Essai d'analyse*; directeur: M. H. Vanhulst.

II. RÉSUMÉS DE DEUX THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1994)

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

a) THÈSES DE DOCTORAT

1. Marc GROENEN, *Diachronie et synchronie du Paléolithique, des origines de la science préhistorique au milieu du XX^e siècle. Analyse interne des méthodes et concepts fondamentaux*. 2 vol., 447 p. et 171 p., 99 fig., 24 tabl. (directeur: M. P.- P. Bonenfant).

Il n'existait pas encore, à ce jour, de travail de synthèse consacré à l'histoire de la préhistoire paléolithique couvrant le champ complet de la discipline depuis ses origines jusqu'à une date récente et respectant les exigences que réclame un travail scientifique. Certaines études historiographiques existent, mais ce sont essentiellement des travaux biographiques ponctuels, des études générales destinées à un public large ou des textes à caractère autobiographique.

Le travail de synthèse consacré à l'histoire des recherches paléolithiques auquel je me suis attaché répond à une double nécessité, à la fois pratique et théorique. Pratique, car il s'agit, tout d'abord, de pouvoir fournir un instrument de travail qui rappelle les grandes étapes de la discipline et retrace la genèse et le développement des principaux concepts; théorique, car toute science doit à certains moments revenir sur elle-même et pouvoir examiner ses propres méthodes, ses propres concepts et ses modes de questionnement afin d'éclaircir son cheminement. Sur la base de l'examen rigoureux des documents de première main – publications, comptes rendus de discussions ou de colloques –, je me suis efforcé de comprendre les problèmes fondamentaux que les divers préhistoriens se sont posés à chaque moment, sans vouloir à tout prix y déceler les éléments des conclusions à venir. Je me suis donc attaché à présenter les idées d'une manière non finalisante. Trop souvent, en effet, l'histoire d'une science est présentée de façon linéaire, comme si la vérité se trouvait déjà en germe dans l'ensemble des travaux de chaque époque, comme si, surtout, «la» vérité absolue était toujours présente et qu'il ne s'agissait plus que de l'actualiser. En fait, cette approche ne rend pas compte de la réalité: les recherches apportent des solutions provisoires dans des directions diverses avec des succès et des vitesses parfois très variables, qui appellent de nouvelles questions, lesquelles entraînent de nouveaux résultats.

J'ai, tout d'abord, voulu comprendre comment, pour la première fois dans l'histoire de la réflexion humaine, le problème des origines de l'homme et de sa culture a pu faire l'objet d'un projet scientifique. Ensuite, j'ai cherché à élucider la façon dont se sont instituées des méthodes de travail propres à analyser des documents. Enfin, je me suis attaché à dégager la manière dont les principaux concepts fondamentaux du système ont été posés. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que le cadre le plus large possible a été conservé afin de suivre l'évolution des problèmes en jeu à chaque époque, sans subir l'entrave de limites géographiques ou chronologiques prédéterminées. C'est pourquoi j'ai voulu étudier l'histoire des recherches sur la préhistoire paléolithique, des origines jusqu'au seuil des années soixante-dix et ce, dans le monde entier, en me laissant seulement guider par les découvertes marquantes, quel que soit le continent concerné. En réalité, l'apparition d'une science des origines de l'homme est coextensive d'une rupture avec une forme d'explication universelle : le mythe. Toutes les cultures ont des choses essentielles à dire sur les origines de l'homme, mais elles en parlent au travers d'un système qui apporte d'emblée toutes les réponses à ce sujet, en sorte qu'il n'y ait jamais lieu d'en faire *a priori* l'objet d'un questionnement. Dans la civilisation occidentale, c'est le mythe chrétien de la Genèse qui a fourni le socle et le cadre des explications de l'origine. À partir du XIX^e siècle, toutefois, les chercheurs vont essayer de thématiser l'origine sur le mode du questionnement. Mais ceci ne s'est pas produit d'un seul coup. Dans un premier temps, en effet, les vestiges du lointain passé de l'homme sont intégrés dans le cadre de l'histoire : ils sont d'emblée considérés comme des antiquités celtiques. La mutation décisive va consister à sortir du cadre historique. Mais le problème est que sortir de l'histoire, c'est quitter le domaine des sources écrites – mais alors, sur quoi s'appuyer pour approcher le passé? –. À ce stade, le questionnement sur l'origine va s'inscrire évidemment dans le cadre mythique de la Genèse. En fouillant le sol, les pionniers mettent au jour des ossements d'animaux disparus associés à des objets fabriqués par l'homme se trouvant contenus dans des couches de terrain qui semblent avoir été profondément bouleversées. Bien logiquement, les chercheurs expliqueront ces découvertes comme étant les vestiges de la Création antérieure au Déluge.

Jacques Boucher de Perthes va renverser la situation en posant les principes de l'analyse stratigraphique. Chaque couche représente la surface du sol sur laquelle a évolué une génération, et la succession des couches matérialise donc celle des générations elles-mêmes. Dès lors, le cadre temporel du mythe fait place à un temps réel, puisque la succession des générations est donnée dans la continuité concrète des couches de terrain. En même temps, Boucher de Perthes dégage des constantes formelles dans les outils qu'il découvre et en fait des types. On peut considérer que la préhistoire naît au moment où Boucher de Perthes constate que l'on peut lier chaque type d'objet à une couche de terrain déterminée. Ces types vont être élevés au rang de fossiles directeurs avec Gabriel de Mortillet qui va constituer la première séquence chronologique du Paléolithique. La révolution introduite par Boucher de Perthes puis par Gabriel de Mortillet implique encore un autre renversement capital. Auparavant, la fouille est une chasse à l'objet de collection : on creuse le sol pour trouver des objets, et le sol n'importe pas en tant que tel. Il n'est qu'une gangue sans intérêt que les terrassiers ont pour mission d'éliminer le plus rapidement possible. Bref, le sol est un pur contenant. Or, à partir du moment où la fouille s'effectue en fonction de la stratigraphie, le sol a lui-même quelque chose à raconter. Il faut le lire, l'interpréter. Il est devenu un véritable contenu.

Jusqu'en 1950, le problème essentiel consiste à préciser la chronologie relative. Tout le système est conditionné par une vision liée au temps. Ce paradigme temporel se retrouve à tous les niveaux de la recherche préhistorique : fouilles verticales, lecture stratigraphique de l'art pariétal, stades absolus dans l'évolution biologique qui recoupe directement

l'évolution des grandes catégories d'outils (choppers, bifaces, outils sur éclats, outils sur lames). Après 1950, un véritable retournement s'opère. Au lieu d'un paradigme temporel, c'est désormais un paradigme spatial qui oriente les recherches. On pratique désormais une technique de fouille horizontale qui permet de mettre au jour les surfaces sur lesquelles l'homme a vécu. Les analyses statistiques de l'outillage lithique vont permettre d'approcher, voire de cerner des ensembles culturels. L'anthropologie physique met en évidence le fait que les différents fossiles humains, loin de représenter des stades universels de l'évolution, sont liés à des aires géographiques déterminées. Dans le domaine artistique, enfin, les pariétalistes découvrent une organisation dans les figures du dispositif pariétal.

Ces transformations résultent, en fait, d'une modification plus fondamentale. Alors que la structuration des connaissances s'est tout entière effectuée sous le signe des principes transformistes émis par Lamarck et par Geoffroy Saint-Hilaire, il apparaît que ce sont désormais les principes évolutionnistes de Darwin qui en tissent la trame. Les recherches sont alors systématiquement marquées par un glissement de l'approche diachronique vers une approche synchronique. À bien y réfléchir, ce glissement n'a rien de surprenant : les théories lamarckiennes s'attachent à élucider l'histoire du vivant en fonction du degré de perfection auquel il est parvenu – c'est dire que l'approche transformiste est avant tout diachronique –, tandis que l'évolutionnisme darwinien vise à clarifier les influences modificatrices du milieu sur le devenir des êtres vivants. Ceux-ci évoluent dans des territoires circonscrits en étant soumis à des facteurs mésologiques auxquels ils doivent faire face, et leur évolution les conduit donc à se spécialiser en fonction du milieu où ils se trouvent – c'est dire que le système darwinien s'attache à une compréhension synchronique.

L'analyse des différents niveaux épistémologiques de la discipline le démontre : l'approche diachronique et l'approche synchronique guident successivement la marche générale de la préhistoire paléolithique, et l'on peut en situer l'articulation vers le milieu de notre siècle. Nul doute que cette nouvelle approche apporte les matériaux nécessaires pour élaborer, selon les termes de Laming-Empeire, « *cette palethnologie qui reste encore à faire* ».

2. Judith OGOVOSZKY-STEFFENS, *La peinture monumentale d'histoire dans les édifices civils en Belgique (1842-1923). Naissance, histoire, caractéristiques*. 4 vol., 649 p. + 139 p. d'annexes [présentation des ensembles de peintures monumentales exécutés dans les édifices civils en Belgique pris en considération dans le travail; Sources et Travaux, Liste des planches] + 132 pl. (directeur: M. Ph. Robert-Jones).

L'étude de la peinture monumentale d'histoire dans les édifices civils en Belgique s'inscrit dans le courant international de reconsidération de l'art officiel et de l'art académique du XIX^e siècle.

La raison d'être de cette peinture a défini le cadre général de ma réflexion. Parallèlement à la définition des enjeux et des moyens mis en œuvre, ainsi qu'à l'évaluation du résultat obtenu, sa mise au service des intérêts de l'État et de la nation belges incite à étudier le jeu de rapports qui s'établit entre l'État-commanditaire, le peintre-exécutant, le destinataire visé – les nations belge et étrangères – et le destinataire indirect – à savoir, le commanditaire lui-même. Par ailleurs, de même qu'elle soulève la question du mécénat d'État au XIX^e siècle, la peinture monumentale d'histoire illustre, à travers un cas spécifique, les liens existant entre l'art et le pouvoir – problématique qui reste d'actualité. De fait, le pouvoir de l'image et la manipulation de l'image par le pouvoir sont loin d'être des questions obsolètes dans notre société.

Si la lecture stylistique n'a pas été négligée, j'ai toutefois privilégié l'analyse historique. De fait, c'est la fonction qui sous-tend les œuvres exécutées qui a retenu, en premier lieu, mon attention et non la mise en forme de cette fonction. En d'autres termes, je me suis plus intéressée à l'efficacité politique et sociale de l'œuvre qu'à sa valeur de séduction.

Basée sur le recours systématique aux sources inédites ainsi qu'aux publications d'époque, la mise en place des données récoltées a autorisé une reconstitution précise et fouillée. Une attention toute particulière a été accordée aux prémices du mouvement. Cette étude de la genèse a permis de dévoiler, entre autres, la tentative prématurée due au politicien Charles Rogier, le rôle de protecteur éclairé assuré par le savant Adolphe Quételet, l'impact exercé par les voyages d'études effectués au sein du *cursum* académique et l'action constante menée par la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique en faveur de la peinture monumentale comme expression d'un art officiel.

Ce rétablissement de la chronologie a également permis de mettre en lumière diverses caractéristiques de la peinture monumentale d'histoire en Belgique. Ainsi, son origine qui est à rechercher dans les milieux politiques et non pas artistiques du pays, son allégeance au modèle nazaréen qui ira jusqu'à hypothéquer une grande partie de son existence, sa position de retardataire au niveau international. Citons encore sa raison d'être idéologique, l'abandon du mur qui ne doit pas être réduit à une simple question d'ordre technique, ainsi que les liens étroits et ambigus entretenus avec sa consœur de chevalet.

Alors qu'une lecture axée sur la notion de goût permet de qualifier d'«échec» la peinture monumentale d'histoire, les ensembles exécutés se présentent, dès qu'ils sont replacés dans leur véritable contexte, comme une réponse satisfaisante à leur raison d'être initiale. De fait, art de commande et art officiel, la peinture monumentale d'histoire s'avère bien apologétique, nationale, patriotique et didactique.

Moyen de justification de la création de la Belgique et de la main-mise par la bourgeoisie sur tous les rênes du pouvoir, elle a également été un moyen d'exaltation de la fierté nationale et du sentiment patriotique. En outre, comprise comme moyen d'illustration, elle a aussi répondu à sa fonction didactique.

Sous-tendant la recherche d'une identité nationale, les «faits et gestes» retenus dévoilent rapidement l'affirmation du localisme: l'«esprit de clocher» constitue bien une des composantes du caractère belge. Sur ces deux courants d'identification connexes se greffera l'émergence de la cause flamande. Celle-ci trouvera, dans la décoration de l'Hôtel de Ville de Bruges, son manifeste mural.

Cependant, des réserves peuvent être formulées quant au degré d'efficacité. Ainsi, la lecture d'une image véhiculaire d'un message présuppose un acquis que l'Etat belge – en ne rendant l'instruction obligatoire qu'en 1914 – ne s'offre pas les moyens d'assurer. Ce sont la culture orale encore très vivace et la multiplication de systèmes d'enseignement parallèles qui ont – assez bien – résolu ce paradoxe.

Outre la question de la lisibilité, celle de l'accessibilité peut être soulevée. Alors que ces œuvres décorent des espaces fréquentés par tout un chacun à l'occasion de rares circonstances officielles, elles dépassent néanmoins le besoin d'auto-justification et de réconfort de leur commanditaire. De fait, par leur fonction symbolique, les lieux choisis deviennent le depositaire du «livre ouvert» mis à la disposition de tous.

L'exécutant fait, quant à lui, l'objet d'une attention privilégiée de la part de l'Etat-commanditaire. Pris en charge de sa formation académique aux honneurs posthumes, ce «haut fonctionnaire de l'image» rejoint la méritocratie d'Etat par le biais de son

pinceau. Quant à l'État, l'unique dispensateur de telles commandes présentées comme le couronnement de la carrière officielle du peintre d'histoire, il ne parvient plus, au sein d'un contexte mouvant, à justifier leur raison d'être à tous ces «imagiers» potentiels qu'il continue à enfanter sur la base d'un schéma de plus en plus dépassé. Pris à son propre piège, le commanditaire signe l'arrêt de mort d'un moyen d'expression qu'il a lui-même érigé en un système.

L'importance des moyens mis en œuvre autorise, en fin de compte, à qualifier le résultat obtenu de peu probant. Si, toutefois, la montagne officielle n'a accouché que d'une souris, celle-ci a incontestablement contribué à la constitution et à l'entretien d'un sentiment national dont les funérailles du Roi des Belges, Baudouin Ier, nous ont récemment offert l'occasion d'évaluer la prégnance actuelle.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

1. Christine BLUARD, « Pour une mort apprivoisée ». *Contribution à l'étude de la structure de l'image égyptienne. Essai d'interprétation syntaxique et sémantique du programme iconographique des tombes thébaines (Règnes d'Amenophis II à Thoutmosis IV)*. Vol. I: *Texte*, 80 p., 2 annexes; vol. II: *Catalogue raisonné*, 306 p.; vol. III: *Planches et cartes*, 63 pl. (sous-section Antiquité; directeur: M. R. Tefnin).

Étudier le fonctionnement de l'image funéraire et, à travers elle, le processus de renaissance, espoir ultime de tout Égyptien, nous paraît être une approche à la fois classique et novatrice. Les tombes thébaines nous sont familières et pourtant trop souvent méconnues. Si le sujet relève de l'égyptologie, le fil conducteur proposé ici sera en revanche sémiologique et apportera, nous l'espérons, un nouvel éclairage sur l'image, l'objectif étant de mettre en lumière non son aspect pictural mais sa structure. Le *corpus* (\pm 60 sépultures) est certes limité dans le temps et dans l'espace mais c'est un ensemble qui se veut complet et par là susceptible de proposer une grille de lecture cohérente. En effet, le décor funéraire égyptien en tant que «langage visuel» est à la fois moyen de communication et mode d'action, polyvalence qui, dans le cadre de l'Ancienne Égypte, n'est jamais contradictoire. Image et texte entrent en action lorsqu'ils sont placés dans un contexte qui induit et provoque cette «performativité». L'icône n'est en rien la représentation du rite mais elle l'actualise tant que sur les parois subsiste l'image...

2. Barbara BOETS, *Le thème de la chasse dans les mosaïques d'Afrique du Nord et de Sicile à l'époque romaine*. Vol. I: *Texte*, 129 p.; vol. II: *Annexe-Catalogue*, 245 p.; vol. III: *Illustrations*, 310 p., 204 fig., 10 pl., 4 cartes (sous-section Antiquité; directeur: M. J.Ch. Balty).

La première partie de ce travail est consacrée au thème de la chasse et à ceux qui lui sont associés: l'amphithéâtre, les combats et les catalogues d'animaux, les *xenia* et Orphée charmant les animaux sauvages. L'identité et les motivations des commanditaires de ces mosaïques, la place occupée par celles-ci dans les maisons ou édifices, le programme de décoration de ces demeures et la part de réalité que contenaient les scènes de chasse font l'objet de la deuxième partie de cette étude.

3. Sophie BRONCKAERTS, *George Minne, illustrateur des textes de Grégoire Le Roy, Maurice Maeterlinck et Emile Verhaeren*. Vol. I: *Texte*, 106 p.; vol. II: *Figures*, 72 p., 65 fig. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. P. Hadermann).

Ce mémoire présente une étude chronologique de l'ensemble des estampes réalisées entre 1887 et 1900 par George Minne pour illustrer les œuvres des écrivains symbolistes. À chaque chapitre de ce travail correspondent un ou deux ouvrages illustrés dont les intitulés font office de titres. Outre une approche stylistique, thématique et technique des estampes, cette étude établit certains rapprochements avec les créations d'autres artistes ou avec d'autres œuvres de George Minne et aborde les relations existant entre l'image et le texte, entre l'illustrateur et les écrivains.

4. Christine CABAUX, *Les Interventions-Images d'Ernest Pignon-Ernest (1971-1992). Une approche humaniste de la ville*. Vol. I: *Texte*, 113 p., 2 annexes; vol. II: *Illustrations*, 93 p. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. M. Draguet).

Ce mémoire retrace l'évolution des *Interventions-Images* d'Ernest Pignon-Ernest. Le premier chapitre observe comment, entre 1960 et 1970, se mettent en place les différentes composantes de l'œuvre. Ensuite, les *Interventions-Images* sont présentées suivant trois étapes:

1. 1971-76: *Interventions-Images* à caractère socio-politique;
2. 1978-82: les *Interventions-Images* s'ouvrent à de plus vastes horizons géographiques, poétiques et artistiques;
3. 1988-92: *Interventions-Images* à Naples, aux sources de notre civilisation.

Enfin, quelques «impressions napolitaines» témoignent d'une rencontre *in situ* avec les dessins de Pignon-Ernest.

5. Sandra CALTAGIRONE, *Les Otages de Jean Fautrier ou l'art pour la liberté (Le rôle des Otages dans l'évolution picturale de Fautrier)*. Vol. I: *Texte*, 130 p., *Bibliographie*, 14 p.; vol. II: *Illustrations*, 124 pl. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. P. Hadermann).

Si la réalisation des *Otages* constitue un moment de rupture capitale dans l'œuvre de Fautrier, elle est aussi le fruit de la longue évolution de l'artiste. Ce travail se subdivise en trois grandes parties avec les *Otages* comme axe temporel. Ces œuvres décisives sont au centre de cette étude et les créations antérieures et ultérieures aux *Otages* sont envisagées à travers le prisme de ceux-ci.

Ce mémoire s'est proposé de montrer, d'une part, en quoi ces œuvres capitales sont tout à la fois en continuité et en rupture avec celles qui les précèdent et, d'autre part, leur influence capitale sur les créations ultérieures.

6. Anne CHEVALIER, *La Cour de Brabant à l'aube du XV^e siècle. Sa vie culturelle. Sa production artistique*. 1 vol., 141 p., 27 pl. (sous-section Moyen Age/Temps Modernes; directeur: M. M. de Waha).

Une analyse critique des archives comptables, des sources narratives, normatives, iconographiques et archéologiques de l'ancienne principauté a permis de rendre compte du climat culturel de la Cour de Brabant, du statut et des œuvres des artistes et artisans

de l'Hôtel, des résidences duciales ainsi que des nécropoles des Carmes de Bruxelles et de l'église Saint-Jean de Tervuren. Pénétrés de la culture française et bourguignonne de Philippe le Hardi, héritiers de la tradition artistique et littéraire de leurs prédécesseurs brabançons, Antoine de Bourgogne et ses fils, Jean IV et Philippe de Saint-Pol, développèrent cependant un mécénat à vocation essentiellement utilitaire ou domestique (tapisseries, vêtements, pièces d'orfèvrerie, etc).

7. Patrick CONSTANCIO, *Les cours centrales des palais minoens*. Vol. I: *Texte*, 126 p.; vol. II: *Figures*, 86 p. (sous-section Antiquité; directeur: M. J. Ch. Balty).

Ce travail est consacré à l'étude des cours centrales des quatre «palais» crétois situés à Cnossos, Phaistos, Malia et Zakros. Ces espaces sont d'abord analysés du point de vue de leur étendue (en insistant sur les modifications subies aux cours des différentes phases de construction) et de leur orientation (comprenant une critique des différentes interprétations religieuses qui ont été proposées). Il porte ensuite sur la diversité des revêtements utilisés en attirant l'attention sur leur chronologie. Enfin, il évoque diverses installations qui trouvent place dans certaines des cours ainsi que la manière dont ces espaces ont été intégrés dans l'édifice.

En conclusion, ce mémoire tente de dégager la spécificité de la cour centrale tout en relevant son existence à l'époque protopalatiale.

8. Delphine COOL, *La peinture «hispano-flamande»: approche historique et analyse du concept*. Vol. I: *Texte*, 72 p.; vol. II: *Illustrations*, 49 p. (sous-section Moyen Âge / Temps Modernes; directeur: M^{me} C. Périer-D'Ieteren).

Depuis son introduction dans la littérature critique à l'aube du XX^e siècle, le terme d'«hispano-flamand» s'est révélé particulièrement ambigu. S'inscrivant dans le contexte de l'expansion artistique des Pays-Bas en Espagne au XV^e siècle, il sera tout d'abord utilisé pour souligner la dualité d'une peinture réalisée dans la Péninsule ibérique par un peintre de formation flamande et présentant par conséquent des caractéristiques iconographiques, stylistiques et techniques de la peinture des Pays-Bas. Par la suite, ce même terme sera récupéré pour désigner une peinture essentiellement locale, dont l'origine espagnole se discernera du premier coup d'œil. Comment expliquer cette évolution et, surtout, quelles conclusions en tirer?

9. Marie-Claire DOCQUIER, *M'Kankata, sanctuaire et musée – Synchrétisme et sorcellerie en pays Kongo*. Vol. I: *Texte*, 137 p., 9 cartes, 3 annexes; vol. II: *Illustrations*, 64 p., 24 photos Croix-Koma, 112 photos objets et Réserve, 1 croquis (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. P. de Maret).

L'étude du mouvement *Croix-Koma* (né en 1964 à m'Kankata dans la région du Pool) nous a permis d'en définir le caractère propre: superposant symboles chrétiens et traditionnels, il a élaboré une liturgie de désorcillation qui s'accompagne d'un serment à la croix. Les «pèlerins» sont invités à déposer les fétiches en leur possession.

L'étude de ces objets, aujourd'hui rassemblés dans la Réserve ethnographique de m'Kankata, nous a permis de conclure que la Réserve constitue un témoignage exceptionnel des pratiques magiques, caractérisé à la fois par sa diversité et par un fond culturel commun.

Cette étude ne pouvait être envisagée sans faire référence à l'histoire. L'optique de la première partie fut d'arriver à une interprétation des faits, à une interrogation sur leur symbolisme et sur leur impact tant sur la vie sociale et politique que sur la pensée religieuse.

Cette étude nous a amenée ensuite à aborder l'univers religieux kongo et l'intervention des puissances surnaturelles dans le monde des vivants. Tentant de cerner le concept de *Kindoki* et son terme complémentaire et indissociable, le *nganga* et ses *nkisi*, nous nous interrogeons sur ce que deviennent ces anciens rituels d'équilibration du monde et de la société perturbés par l'intervention de la pensée occidentale.

10. Olivier DUQUENNE, *William Blake et Le Livre d'Urizen: « Une expérience visionnaire du mythe de la Chute »*. Vol. I: *Texte*, 109 p., 1 annexe; vol. II: *Illustrations*: 39 fig. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. M. Draguet).

L'art et la poésie de William Blake ont abordé de façon régulière le mythe de la Chute. De tous les ouvrages enluminés de l'artiste, *Le Livre d'Urizen* est celui qui développe le plus systématiquement le thème de l'«âme déchue». Cette observation se fonde sur l'examen simultané du texte et des illustrations de ce *Livre Prophétique*. La première partie de ce travail analyse *Le Livre d'Urizen* dans une optique phénoménologique, allant du contexte de l'œuvre à son contenu en passant par son support. Dans un deuxième temps, il analyse les origines mystiques de la Chute, la rédemption opérée par l'art visionnaire et les éventuelles implications politiques du mythe. Le troisième et dernier volet de cette étude consiste en un décryptage sémiologique des vingt-huit planches du *Livre d'Urizen*.

11. Caroline GASTALDI, *La problématique de l'image à l'époque carolingienne*. 1 vol., 94 p. (sous-section Moyen Âge/Temps Modernes; directeur: M. A. Dierkens).

D'un point de vue général, ce travail porte sur la discussion carolingienne à propos des images religieuses (l'un des multiples aspects de la problématique soulevée par les vecteurs et médiateurs du sacré, cf. saints, Écritures, reliques,...). Les chapitres préliminaires évoquent la position occidentale au Moyen Âge avant le règne de Louis le Pieux (surtout les *Libri carolini*). La partie centrale s'attache tout particulièrement à l'analyse d'un épisode emblématique de la polémique: les actions et la doctrine (*Apologeticum atque rescriptum adversus Theutmirum abbatem*) iconoclastes de Claude de Turin, aux environs de 825. L'attitude de cet évêque, quoique longtemps décrite suite aux attaques de ses détracteurs, n'avait que rarement fait l'objet d'une approche plurielle. La dernière partie du travail aborde succinctement la réalité dévotionnelle carolingienne et ses vestiges matériels, confrontant ceux-ci à la doctrine.

12. Emmanuel LAMBION, *Judith aux XV^e-XVII^e siècles: essor, mutations et dérivés d'une iconographie*. Vol. I: *Texte*, 161 p., annexes et bibliographie; vol. II: *Fascicule des illustrations*, 269 p., 247 fig. (sous-section Moyen Âge/Temps Modernes; directeur: M. D. Martens).

Une présentation de la source scripturale (ch. I) et de l'utilisation symbolique du personnage (ch. II), un bref survol de l'iconographie médiévale (ch. III) et un essai de dégager les grandes lignes de l'évolution de l'iconographie à partir du XV^e et de la *Judith* de

Donatello (ch. IV), permettront d'asseoir les fondements d'une classification de quelque 140 représentations picturales et graphiques, en adoptant un critère plus rigoureusement narratologique (ch. V). Un certain nombre d'anomalies rencontrées au cours de cette classification entraîneront (ch. VI) l'analyse des transferts iconographiques entre Judith et Salomé (avec ré-examen et ré-identification de certaines «Judith à plateau» panofskiennes). Le dernier chapitre analysera, au vu de ce qui précède, la spécificité des *Judith* d'Artemisia Gentileschi.

13. Serge LEMAITRE, *Les peintures rupestres amérindiennes du Québec. Essai d'étude ethno-archéologique*. Vol. I: *Texte*, 122 p.; vol. II: *Planches*, 78 p., 134 fig., 12 cartes, 8 photos couleurs (sous-section Pré-protohistoire; directeur: M. P.-P. Bonenfant).

Après un bref chapitre consacré à l'historique des recherches sur le continent nord-américain, ce mémoire se divise en deux grandes sections: la première consacrée aux aspects techniques, la seconde à l'interprétation. Les peintures rupestres du Québec, comme celles du Bouclier Canadien dont elles font partie, se situent le long des rives des lacs ou des rivières, sur des rochers verticaux, et sont peintes à l'ocre rouge. Le chapitre technique prend donc en compte les problèmes liés à cette situation: découverte et relevé, dégradation et moyens de conservation ainsi que datation. Le chapitre interprétatif souligne les possibilités de l'ethno-archéologie et développe une interprétation chamannique des représentations rupestres. De plus, ce travail met en lumière l'intérêt de traiter l'ensemble d'un site (localisation, orientation, acoustique,...) pour affiner l'interprétation. La conclusion ouvre la voie à de nouvelles découvertes.

14. Karina LENNON, *Contribution à la muséologie contemporaine. La muséologie selon Daniel Buren*. 1 vol., 87 p., annexes (sous-section Art Contemporain; directeur: M^{me} M. Renault).

Partant de l'œuvre de l'artiste français Daniel Buren, nous avons entrepris sur base de ses écrits (D. BUREN, *Les écrits (1965-1990)*, Bordeaux, Musée d'Art Contemporain, 1991) une analyse des principaux intervenants au sein du musée: l'institution muséale à proprement parler, le conservateur, l'artiste, l'œuvre, le public, le contexte architectural,... Nous en avons déduit une confusion des rôles entre le conservateur et l'artiste, des lieux entre le musée et l'atelier, et des fonctions de rassemblement et d'étude d'une part et de création d'autre part.

15. Laurence MASSY, *Ellora: étude iconographique de la grotte 21*. Vol. I: *Texte*, 93 p. et 4 annexes; vol. II: *Figures*, 52 fig., 5 compositions, 13 plans (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M^{me} Cl. Bautze-Picron).

Ce travail porte sur l'étude du programme iconographique de Rameshrava, grotte dédiée à Shiva Lakulisha. Nous avons dégagé dans les premiers chapitres les éléments (thématiques et formels) propres à chacune des divinités représentées et les éventuels rapports qu'elles entretiennent entre elles. Nous avons également appréhendé leur agencement afin de comprendre le processus d'intégration de Skanda, Durga et des Sept Mères dans le panthéon shivaïte. La phase finale de ce mémoire nous a amenée à considérer la grotte dans son ensemble et à essayer de comprendre de manière globale l'agencement des divinités: est-il fortuit ou obéit-il à une logique interne?

16. Sylvianne MODRIE, *Analyse fonctionnelle de l'industrie blicquienne de Vaux-et-Borset*. 1 vol., 78 p., 19 pl., 11 fig., présentation codée des résultats de l'analyse tracéologique (sous-section Pré-Protohistoire; directeur: M. P.-P. Bonenfant).

La série étudiée est issue de deux fosses détritiques blicquiennes mises au jour sur le site néolithique ancien de Vaux-et-Borset (Hesbaye liégeoise, Belgique). Un échantillon de 143 artefacts a été retenu pour l'analyse tracéologique basée sur l'observation microscopique (entre 200 et 400 X) des traces d'usure. Outre l'analyse du matériel, tant morphologique, technologique que fonctionnelle, ce travail tente de définir les apports de la tracéologie à l'archéologie préhistorique au sein de sa propre évolution et détermine sa contribution au dénouement de la problématique du site en particulier – liée à son appartenance culturelle – et du Néolithique ancien d'Europe nord-occidentale en général.

17. Quentin OLIVIER, *Antoine Wiertz et le romantisme noir*. Vol. I: *Texte*, 104 p.; vol. II: *Illustrations*, 42 pl., 55 fig. (sous-section Art contemporain; directeur: M. M. Draguet).

Ce travail tente de montrer que l'œuvre de Wiertz illustre de façon exemplaire mais naïve toute une face sombre de l'imaginaire romantique. Sont principalement soulignés, en regard d'un contexte artistique où s'affrontent néo-classiques et romantiques, les rapports de la thématique wiertzienne avec le fantastique médiéval allemand et flamand ainsi qu'avec certains motifs prégnants retenus par les symbolistes et les décadents.

18. Cecilia PAREDES, *Contribution à l'étude des tapisseries de Vertumne et Pomone. Décors et figures*. Vol. I: *Texte*, 86 p., 1 ill., 1 tab., 1 annexe; vol. II: *Illustrations*, 78 fig. (sous-section Moyen Âge / Temps Modernes; directeur: M^{me} N. Dacos-Crifó).

Les tapisseries de Vertumne et Pomone, qui illustrent la fable d'Ovide dans de merveilleux décors de jardins, constituent un chef-d'œuvre de l'art de la tapisserie bruxelloise de la première moitié du XVI^e siècle. La majeure partie du mémoire se définit comme une analyse stylistique et iconographique de l'œuvre. La tenture y est présentée comme une création extrêmement novatrice par rapport à l'ensemble de la production flamande contemporaine. L'analyse tente de démontrer les mécanismes de cette originalité. Chaque chapitre approfondit un aspect de l'œuvre: les thèmes (Ovide et les jardins), la représentation et la composition de l'espace, les décors et les ornements, les figures de Vertumne et Pomone. Chaque aspect est étudié dans le contexte des relations artistiques qui s'établissent à travers l'Europe à cette époque, dans le but de cerner les influences multiples dont l'œuvre est redevable. Comme préliminaire à cette étude, la première partie de ce travail effectue une synthèse des données relatives aux tapisseries; elle réunit des renseignements provenant des documents d'archives, des inventaires, des descriptions historiques et des écrits d'auteurs modernes.

19. Fabienne FIGIERE, *Un atelier de potiers médiévaux de la rue du Tan à Namur*. Vol. I: *Texte*, 114 p., 1 annexe; vol. II: *Figures*, 18 pl., 103 fig. (sous-section Moyen Âge/Temps Modernes; directeur: M. M. de Waha).

Dans les premiers chapitres de ce mémoire, nous établissons les conditions de réalisation de cette céramique (lieu d'établissement de l'atelier, matière première, outillage). Le catalogue typologique de la production accompagné des caractéristiques techniques et d'une proposition de datation sont ensuite présentés.

À partir de ces données, nous tentons de cerner plus particulièrement l'aspect technique de cette production. Nous détaillons ainsi les options prises par les potiers dans les diverses étapes de fabrication. Des hypothèses sont émises sur les causes des innovations constatées par rapport aux produits antérieurs et aux ateliers contemporains.

20. François RENOIRTE, *Etude archéologique des carrés B11, B12 et C12 dans l'abri sous-roche de Shum Laka (Cameroun)*. Vol. I: *Texte*, 126 p.; vol. II: *Illustrations*, 157 p., 150 fig., 7 planches (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. P. de Maret).

Situé à la charnière entre l'Afrique centrale et l'Afrique occidentale, au cœur d'une région que l'on considère aujourd'hui comme le berceau des migrations bantoues, l'abri sous-roche de Shum Laka est appelé à devenir un important site archéologique. De décembre 1991 à mars 1992, une campagne de fouilles dirigées par P. de Maret (U.L.B.) et R. Asombang (Université de Yaoundé) a permis la découverte de plusieurs squelettes humains et d'un abondant matériel lithique. Ce mémoire, limité à l'étude de trois mètres carrés fouillés par l'auteur au cours de cette mission, décrit une intéressante sépulture humaine et présente les résultats auxquels conduit l'analyse de la stratigraphie, du matériel lithique, de la céramique et des restes de faune.

21. Catherine SHAW-JACKSON, *Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens. Félicien Rops (1833-1898)*. Vol. I: *Texte*, 104 p.; vol. II: *Annexe A*, listes, catalogue, correspondance, 269 p., 121 ill.; vol. III: *Annexe B*, 9 p., 9 ill. coul. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. M. Draguet).

L'objectif premier de cette étude est de reconstituer l'album des *Cent croquis* commandé à Paris en 1878 par J. Noilly. Il s'agit d'abord de retrouver et d'identifier tous les dessins pour les soumettre ensuite à une étude technique et thématique approfondie. Le résultat de la recherche est un catalogue comprenant notices détaillées et illustrations.

22. Jean-Philippe THEYSKENS, *Steinberg, un Américain à Bruxelles. Saul Steinberg: Panneaux de l'Exposition universelle de Bruxelles 1958*. Vol. I: *Texte*, 133 p., 6 annexes; vol. II: *Illustrations*, 86 p. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. P. Hadermann).

Steinberg (Ramnicul-Sarat, Roumanie, 1914) est surtout connu pour ses cartons, dessins et aquarelles dont la presse new-yorkaise et les plus importantes galeries d'art se partagent la primeur depuis 1944. En marge de cette production, les grands collages *The Americans* sont l'incursion la plus ambitieuse de l'artiste dans le registre du monumental.

Cette commande fait l'objet, dans ce travail, d'une description minutieuse de l'environnement qui l'a vu naître, le pavillon américain de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958. Vient ensuite une analyse approfondie de l'iconographie et de la technique jubilatoire qu'elle met brillamment en scène. Le Pop Art et la culture populaire des années cinquante sont les grands cadres de référence de cette étude qui s'achève par une mise en perspective de *The Americans* avec la production la plus récente de l'artiste.

23. Christine VAN SCHOONBEEK, *Les portraits d'Ubu. Genèse et mutations d'un thème iconographique*. Vol. I: *Texte*, 101 p., annexes (36 p.); vol. II: *Illustrations*, 164 p. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. Th. Lenain).

Le travail se propose d'étudier la figure d'Ubu sur le plan spécifique de l'histoire de l'art. À partir d'un matériel iconographique rassemblant un nombre relativement considérable de représentations du personnage, ce travail met en évidence l'existence d'une véritable iconographie d'Ubu et s'attache à définir sa place dans l'art et la culture de la fin du XIX^e siècle. L'étude menée démontre ainsi l'importance de cette figure dans l'histoire des révolutions du langage plastique.

24. Maurizio VITULLO, *Entre tribalisme et christianisme. L'art du métal dans l'ancien royaume de Kongo*. Vol. I: *Texte*, 163 p.; vol. II: *Illustrations*, 44 p., 44 fig. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. P. de Maret).

Par une approche critique et pluridisciplinaire, ce travail tente de redéfinir à la base la problématique soulevée par la production artistique de l'ancien Kongo influencée par la symbolique chrétienne. Pour cela, notre réflexion s'est développée en trois étapes. Dans un premier temps, nous nous sommes attaché à interroger la place que l'homme blanc pouvait occuper au sein du système politique et symbolique kongo. Ensuite, notre attention s'est portée sur l'action missionnaire et sur l'émergence progressive d'une chrétienté africaine. Enfin, nous avons mis au jour quelques-unes des relations complexes et variées qui se sont tissées entre le pouvoir royal kongo, le monde des esprits et de la nature et le vaste domaine de la magie-sorcellerie africaine.

25. Hélène WALLAERT, *WAKE SU TANIKA / WAKE SU TECA: broderie perlée Teton; tradition et modernité*. Vol. I: *Texte*, 77 p.; vol. II: *Illustrations*, 104 ill. avec photos coul. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. P. de Maret).

Ce mémoire vise à une meilleure compréhension de la broderie perlée des populations Teton du Dakota du Nord. Cette activité «typique» des Indiens des Plaines est replacée dans son contexte historique, politique, économique, social, religieux et technologique. L'étude d'objets, datant pour la plupart des années 1870-1950, permet d'envisager une classification des styles qui tienne compte de l'impact, sur la production, des autres communautés indiennes et des apports esthétiques imputables à l'imaginaire européen. Il sera débattu de la pertinence d'une approche symbolique encore largement répandue dans le monde scientifique. La production contemporaine sera évoquée par l'étude du cas particulier de Joyce D. Kitson, dont la production laisse entrevoir l'avenir possible, au sein de la société américaine, d'une activité indubitablement liée au glorieux passé des Sioux.

26. Denise YERLES, *La musique dans le théâtre pour enfants en Communauté Française de Belgique. Essai d'analyse*. 1 vol., 132 p., 17 p. d'annexes (sous-section Musicologie; directeur: M. D. Bariaux).

Le premier chapitre de ce travail établit une situation du théâtre pour enfants, historiquement et dans sa spécificité, et met en lumière des apports théoriques susceptibles d'éclairer la problématique musique/théâtre. Le deuxième chapitre donne une description et une synthèse des données issues du dépouillement des archives de 114 spectacles pour enfants créés entre 1970 et 1993 et du visionnement de 11 spectacles récents, complété de réflexions de musiciens impliqués. Enfin, le troisième chapitre analyse qualitativement quelques points estimés centraux par rapport à cette problématique musique/théâtre et dégage des constatations intéressantes, comme par exemple la prééminence de la voix et du rythme.

27. Sandra ZIDANI, *Antonin Artaud et les Arts plastiques*. Vol. I: *Texte*, 122 p., 1 annexe biographique; vol. II: *Dessins*, 103 ill. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. P. Hadermann).

Ce mémoire propose d'établir les relations existant entre Artaud et le domaine des Arts plastiques, tant du point de vue de ses écrits (comptes-rendus d'exposition, Van Gogh,...) et de ses rencontres (les Surréalistes, Balthus, Masson,...), qu'au niveau de ses dessins réalisés pour la plupart en milieu psychiatrique. L'analyse de ces dessins s'appuie sur la totalité de l'œuvre écrite. Ils déterminent le laboratoire expérimental des recherches qu'Artaud a entreprises à partir des notions de cruauté et du corps sans organes (par ailleurs moteurs principaux de son théâtre).

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ACADÉMIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1994)

a) PUBLICATIONS EN 1994 (ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Daniel ABADIE

– *Les constructions de l'esprit*, dans Catalogue de la rétrospective *Charles Simonds*, Fondation de la Caixa, Barcelone; Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1994.

– *Le cri silencieux de Saura*, dans Catalogue de la rétrospective *Saura*, Musée d'Art Moderne, Lugano, 1994.

– *Entretien Antoni Tàpies / Daniel Abadie*, dans Catalogue de la rétrospective *Tàpies*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1994.

– *L'Homme du terrain, quatre promenades dans l'œuvre de Jean Dubuffet*, dans Catalogue de l'exposition *Dubuffet: Hauts Lieux*, Palais des Papes, Avignon, 1994.

– *Magritte et le mystère du monde*, dans Catalogue de la rétrospective *Magritte*, Musées d'Art Moderne de Mitsukoshi/Hyogo et Fukuoka, 1994.

Christine BALLMAN

– *CREATIF - approche globale adaptée comme initiation à la guitare*, dans *Orphée Apprenti*, Conseil de la Musique de la Communauté Française de Belgique (Bruxelles), n° 16, janvier 1994.

– *Jacqueline Fontyn, Annette van de Gorne, Yolande Uyttenhove, Lucie Vellere, Berthe di Vito-Delvaux*, dans S. SADIE (éd.), *The New Grove of Women Composers*, Londres, MacMillan, 1994.

Marie-Louise BASTIN

– *Sculpture angolaise. Mémorial de cultures*, Lisbonne, Museu Nacional de Etnologia, Lisboa '94, Capital Europeia da Cultura, 1994, 191 p., 253 ill.

– *Angola*, dans ICOM (éd.), *Cent objets disparus. Pillage en Afrique*, Paris, Maison de l'UNESCO, 1994, p. 39-43.

– Notices, dans Doran H. ROSS (éd.), *Visions of Africa. The Jerome L. Joss Collection of African Art at UCLA*, Los Angeles, 1994, n° 79, 81 et 82.

Claudine BAUTZE-PICRON

– *Le culte de la Grande Déesse au Bihar méridional du VII^e au XII^e siècle*, dans *Supplemento n° 72 agli Annali dell Istituto Universitario Orientale*, LII, 1992, fasc. 3.

– *Crying leaves, some remarks on «The art of Pala India (8th - 12th Centuries) and its International Legacy*, dans *East and West*, XLIII, 1993, n° 1-4, p. 277- 294.

– *Between men and Gods, small Motifs in the Buddhist art of Eastern India, an interpretation*, dans K. R. VAN KOUIJ et H. VAN DER VEERE (éds), *Function and Meaning in Buddhist Art. Proceedings of a Seminar held at Leiden University 21-24 October 1991*, Groningen, Egbert Forsten, 1995, p. 44b-57a.

– *The « Visnu-Lokesvara » images from Bengal. An Eastern Version of Visvarupa according to the Pancaratra?*, dans N. BALBIR et J. K. BAUTZE (éds), *Klaus Bruhn Festschrift zur Indologie und Iranistik (Still)*, Reinbeck, XIX, 1994, p. 49-70.

Jean BLANKOFF

– *La médaille en Tchécoslovaquie, Bulgarie, URSS (Russie)*, dans *A Survey of Numismatic Research, 1895-1990*, Bruxelles, 1991, p. 824-826.

– *Les théories normaniste et antinormaniste sur les origines de l'État kiévien. Bibliographie*, n° 4 (Petits guides bibliographiques sur l'histoire de la Russie), Bruxelles, 1994, 17 p.

Laurent BUSINE

– *Giulio Paolini, peintre: Doublures!*, dans *Digraphe* (n° spécial Raymond Roussel), Paris, n° 67, février 1994, p. 110-123.

– *Préfaces*, dans J.M.W. Turner – *Aquarelles et dessins – Gravures*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, vol. I et II, 1994 (trad. angl.).

– *Je vous ai tant aimés*, CAPC, Bordeaux, 2 vol., 1994-1995.

Marie CORNAZ

– *Nini Bulterijs, Jeanne Colin-De Clerck, Jeanne Lemaire-Sindorff, Rose Thisse-Derouette, Denise Tolkowsky, Josée Vigneron-Ramackers*, dans S. SADIE (éd.), *The New Grove Dictionary of Women Composers*, Londres, Macmillan, 1994.

– *Les Archives de la Ville de Bruxelles et la musique de circonstance bruxelloise durant le gouvernement de Charles de Lorraine*, dans B. HAGGH (éd.), *Musicology and Archival Research. Actes du colloque international organisé aux Archives Générales du Royaume à Bruxelles les 22 et 23 avril 1994* (= numéro spécial d'*Archives et bibliothèques de Belgique*), Bruxelles, 1994, p. 462-470.

Nicole DACOS-CRIFÓ

- *La tenture de la Guerre de Judée d'après Peter de Kempeneer. Histoire et message politique*, dans S. DESWARTE-ROSA (éd.), *À travers l'image*, Paris, 1994, p. 43-74.
- *De Pinturicchio à Michelangelo di Pietro da Lucca. Les premiers grotesques à Sienne*, dans E. CIONI et D. FAUSTI (éds), *Umanesimo a Siena. Letteratura, arti figurative, musica. Siena, 5-8 giugno 1991, Atti del convegno*, Sienne, 1994, p. 311-344.
- *Les premières sanguines des peintres des Pays-Bas*, dans *Incontri*, 1, 1994, p. 11-20.

Paul DEFOSSE

- (en collaboration avec P.-P. BONENFANT) *Les recherches paléosidéurgiques en Belgique : l'exemple de la Forêt de Soignes au sud-est de Bruxelles*, dans *La sidérurgie ancienne de l'Est de la France dans son contexte européen. Archéologie et archéométrie. Actes du colloque organisé à Besançon du 10 au 13 novembre 1993* (Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 536, sér. arch. 40.), 1995, p. 269-275.

Luc de HEUSCH

- *Dernière leçon*, dans *Revue de l'Institut de Sociologie*, Université Libre de Bruxelles, 1993, fasc. 1, p. 293-311.
- *Myth and Epic in Central Africa*, dans T. D. BLAKELY, W. E. A. VAN BEEK et D. L. THOMSON (éds), *Religion in Africa: Experience and Expression*, Londres, J. Currey et Portsmouth, Heinemann, 1994, p. 229-238.
- *Anthropologie d'un génocide : le Rwanda*, dans *Les Temps Modernes*, n° 579, décembre 1994, p. 1-19.
- *Henri Storck au carrefour de la vie*, dans *Hommage à Henri Storck, Films 1928-1985. Catalogue analytique*, Bruxelles, Communauté Française de Belgique, 1995, p. 5-6.

Pierre de MARET

- *Archaeological Research, Site Protection and Employment Generation: Central African Perspectives*, dans I. SERAGELDIN et J. TABOROT (éds), *Culture and Development in Africa. Proceedings of an International Conference held at the World Bank*, Washington DC, 1994, p. 371-386.
- *Archaeological and other Prehistoric Evidences of Traditional African Religious Expression*, dans T. D. BLAKELY, W. E. A. VAN BEEK et D. L. THOMSON (éds), *Religion in Africa: Experience and Expression*, Londres, J. Currey et Portsmouth Heinemann, 1994, p. 182-195.
- *La coopération culturelle d'hier à demain*, dans G. de VILLERS (éd.), *Belgique-Zaïre. Une histoire en quête d'avenir*, Bruxelles, CEDAF et Paris, L'Harmattan, 1994, p. 254-256.
- Édition (avec S. BAHUCHET) de *Situation des populations indigènes des forêts denses humides*, Luxembourg, Office des Publications Officielles des Communautés Européennes, 1994, 511 p.

Alain DIERKENS

- Notices *Les premières mentions de l'église de Watermael et Les parties romanes de l'église Saint-Clément (XI^e s.)*, dans *L'église Saint-Clément de Watermael : mille ans d'histoire ?* Notices explicatives de l'exposition (...) à Watermael, Cercle Saint-Clément, 9 avril - 1^{er} mai 1994, s.p.
- *Carolus monasteriorum multorum eversor et ecclesiasticarum pecunarium in usus proprios commutator? Notes sur la politique monastique du maire du palais Charles Martel*, dans J. JARNUT, U. NONN et M. RICHTER (éds), *Karl Martell in seiner Zeit*, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1994 (*Beihefte der Francia*, XXXVII), p. 277-294.

- Édition (avec Jean-Marie DUVOSQUEL) et Préface (avec J.-M. DUVOSQUEL) de *La sidérurgie en Terre de Saint-Hubert, de Jehan Riffilar à Nestor Martin (= Saint-Hubert en Ardenne. Art-Histoire-Folklore*, V, 1994), Bruxelles, Crédit Communal et Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 1994, 104 p., ill.
- Édition de (et Note de l'éditeur) *Pluralisme religieux et laïcités dans l'Union européenne (= Problèmes d'Histoire des Religions*, V, 1994), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1994, 176 p.
- *La translation du corps de saint Hubert de Liège à Andage*, dans *Die Verehrung des heiligen Hubertus im Rheinland. Le culte de saint Hubert en Rhénanie. Ein Handbuch*, herausgegeben von K. FRECKMANN und N. KÜHN, Kevelaer, Niederrheinisches Museum für Völkerkunde, 1994, p. 15-19.
- *En guise de conclusion : existe-t-il un « art lotharingien » ?*, dans *Publications de la Section Historique de l'Institut Grand-Ducal de Luxembourg*, CX, 1994 (= *Productions et échanges artistiques en Lotharingie médiévale. Actes des 7èmes Journées Lotharingiennes (Centre Universitaire de Luxembourg, 30-31 octobre 1992)*, éd. J. SCHROEDER) (= *Publications du CLUDEM*, VII), p. 221-230.
- Rapports des réunions de l'European Science Foundation pour le projet *The Transformation of the Roman World*, groupe 4 *Transformations of Beliefs and Culture* : réunion de Bruxelles, Séminaire d'Histoire du Moyen Âge de l'U.L.B., 9-10 juin 1993 : *Newsletter 1* (septembre 1993), éd. Ian WOOD, p. 11-14 ; réunion de Rouen, Musée Départemental des Antiquités, 26-27 novembre 1993 : *Newsletter 3* (septembre 1994), éd. Ian WOOD, p. 13-16 ; réunion de Thessalonique, Patriarchal Institute of Patristic Studies, 15-16 avril 1994 : *Newsletter 3* (septembre 1994), éd. Ian WOOD, p. 16-18 ; réunion de Merida, Museo Nacional de Arte Romana, 14-17 septembre 1994 : *Newsletter 4* (mars 1995), éd. Ian WOOD, p. 16-19.

Jean DIERKENS

- *États de conscience et communications médiumniques*, dans *Le défi magique. Esotérisme. Occultisme. Spiritisme*, Centre de Recherches et d'Études anthropologiques de l'Université de Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2 vol., 1994, p. 231-248.
- *Allos ego... d'une culture à l'autre, peut-on se comprendre ?*, dans *Annales Cardijn*, n° 12 (= *Travail social et philosophie*), 1994, p. 11-35.

Fabien GERARD

- *Les deux côtés du miroir. Approche du réalisme magique chez André Delvaux*, dans *Hommage à André Delvaux*, Académie de France à Rome / Centre Saint-Louis-de-France / Academia Belgica, Rome, janvier-février 1994, p. 12-16.
- *Le due facce dello specchio*, dans *Cinemazero* (Pordenone), XIV, n° 2, 1994, p. 20-23.
- (en collaboration avec Charles TOMLINSON et Lü TONGLIU) *Tre « imitazioni » da La rosa bianca di Attilio Bertolucci*, dans *Ecoss* (Padoue), XXIII, n° 6, 1994, p. 41.
- *I giorni della Teleferica. Bertolucci padre e figli tra cinema e poesia*, dans P. LAGAZZI (dir.), *Officina parmigiana. La cultura letteraria a Parma nel Novecento – Atti del convegno (Parma, 23 – 25 maggio 1991)*, Parme, Ugo Guanda editore, 1994, p. 234-245.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

- *Aspects de l'ambiguïté spatiale dans la peinture monumentale byzantine*, dans *Zografe* (Belgrade), vol. 22, 1992, p. 4-11.
- *Tissus de pouvoir et de prestige sous les Macédoniens et les Commènes. À propos des coussins-de-pied et de leurs représentations*, dans *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας*, (Athènes), vol. 17, 1994, p. 121-128.

Thierry LENAIN

- *Esthétique et différence anthropologique*, dans *Critique et Différences. Actes du XXIII^e Congrès International des Sociétés de Philosophie de Langue Française (Tunis, septembre 1990)*, 1993, p. 563-567.
- « *Peintures* », ou *la méthode des températures*, dans *Jacques Charlier. L'art à contre-temps*, Bruxelles, Keepsake Éditions, 1994, p. 84-93.
- *Le savoir historique comme paramètre objectif de la création artistique contemporaine*, dans *Recherches Poïétiques*, n° 1, automne-hiver 1994, p. 23-31.
- *Apestreek of schilderkunst?*, dans *Wetenschap, Cultuur en Samenleving* (Vrije Universiteit Amsterdam), n° 1/2, février 1995, p. 59-63.

Didier MARTENS

- *Un disciple méconnu de Hans Memling: le Maître du Triptyque Verbeek*, dans *Aachener Kunstblätter*, LIX, 1991-1993 (1994), p. 239-257.
- *Un soi-disant portrait de prédicant au Musée Communal de Bruxelles*, dans *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, XXV, 1992 (1994), p. 87-100.
- *Un triptyque mutilé de Hans Memling*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1994, p. 1-12.
- *Un eco castellano de la « Madona del trono arqueado » de Dieric Bouts*, dans *Archivo español de Arte*, 266, 1994, p. 149-159.
- *L'illusion du réel*, dans B. de PATOUL et R. VAN SCHOUTE (éds), *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, La Renaissance du Livre, 1994, p. 255-277.
- *La composition comme symbole politique. Subordination et juxtaposition chez Jacques-Louis David, Johann Joachim Winckelmann et Carlo Fea*, dans *Histoire de l'Art*, 25-26, 1994, p. 29-42.
- *Observations sur la châsse de sainte Ursule de Hans Memling: sa structure, ses commanditaires et ses sources*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XVI, 1994, p. 79-98.
- *Note sur le portrait des « Époux Van Zurpele » de Jacob Jordaens*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LXIII, 1994, p. 95-96.
- *Seneucaega*, dans *Lexikon iconographicum Mythologiae classicae*, VII, Zurich/Munich, 1994, p. 730.

Victor-G. MARTINY

- *Adrien Cools (professeur à l'I.S.A. Victor Horta)*, dans *A+* (Bruxelles), n° 131, déc. 1994 - janv. 1995, p. 26.
- *André Lévêque (architecte) - 1^{er} novembre 1908-19 février 1992*, dans *Les Cahiers de la Société Centrale d'Architecture de Belgique*, Série Monographies, n° 1, 1994, 21 p., ill.
- *L'Architecture sous le Consulat et l'Empire*, dans *Bulletin de la Société Belge d'Études Napoléoniennes*, n° 22, 1994, p. 53-61.
- *Le classement des immeubles de la place des Martyrs et de ses abords*, dans *La Place des Martyrs*, Bruxelles, CFC Éditions, 1994, p. 237-254.
- *Le classement des monuments et des sites en Région de Bruxelles-Capitale*, dans *Bruxelles, Monuments et Sites classés*, Bruxelles, 1994, p. 6-9.
- *La Fédération royale des Sociétés d'architectes de Belgique. Aperçu historique*, dans *Arch and Life*, n° 59, mars-avril 1994.
- *Le Grand Hospice, dit Hospice Pachéco*, dans *Journal-Krant Pacheco Écho* (Bruxelles), n° 21, 1994, p. 86-88.
- *Le kaléidoscope de l'architecture européenne*, dans *Idioma*, Revue de Linguistique et de Traductologie de l'École Supérieure de Traduction et d'Interprétation de la Ville de Bruxelles (Bruxelles), n° 6, 1994, p. 191-196.

- *Lieux de travail*. Préface du programme des Journées du Patrimoine, 15-16 septembre 1994.
- *Pourquoi une licence spéciale en art de bâtir, restauration et rénovation urbaine ?*, dans *Info I.U.A.T. (U.L.B.)*, n° 3, 1994, p. 4-5.
- *La protection des monuments et des sites en Région de Bruxelles-Capitale. Ordonnance du 4 mars 1993*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, 1-6, 1994, p. 9-13.
- *Un temple maçonnique dans un couvent : les Amis Philanthropes succèdent aux Carmélites du Sablon*, dans *Cahiers Bruxellois*, t. XXXIII, 1994, p. 91-122.

Monica MINNECI

- *La partie centrale du codex Borgia : quelques interprétations*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XVI, 1994, p. 7-22.

Domnica NASTA

- *Meaning in Film : Relevant, Structures in Soundtrack and Narrative*, Berne, Peter Lang, 1991, 180 p.
- Introduction aux Actes du Colloque *Cinéma et Littérature Hier et Aujourd'hui en Europe*, V.U.B. Press, 1992.
- *Le deuxième sens : occurrences musicales dans deux films d'André Delvaux*, dans *Homage à André Delvaux*, Académie de France à Rome/Academia Belgica, janvier 1994, p. 21-23.
- Édition (en coll. avec Jacqueline AUBENAS) de *Structures cristallines dans Toto le Héros ou l'Audio-vision postmoderne*, dans *Toto le Héros, itinéraire d'une première œuvre* (*Revue Belge du Cinéma*, n° 36-37, avril 1994), p. 40-52.
- *Secrets de Frank Borzage et Stella Dallas de Henry King*, dans *Les Cahiers du Muet*, n° 2, Cinémathèque Royale de Belgique, novembre 1994.
- *Fonctions de la musique dans les films de Renoir*, dans *Actes du colloque International Jean Renoir*, Éd. de l'Université de Montpellier, février 1995.
- *La musicalité delvalienne à la recherche d'une écoute active*, dans *Revue de l'Université Libre de Bruxelles*, mars 1995.

Nathalie NYST

- Notice (en collaboration avec Anne GODFROID) *Le culte de saint Clément en Belgique*, dans *L'église Saint-Clément de Watermael : mille ans d'histoire ?* Notices explicatives de l'exposition (...) à Watermael, Cercle Saint-Clément, 9 avril - 1^{er} mai 1994, s.p.

Catheline PERIER-D'ETEREN

- *Contribution to the Study of the Melbourne Triptych II: The Miracle of the Loaves and Fishes, The Raising of Lazarus, The Rest on the Flight to Egypt and St Peter*, dans *Art Bulletin of the National Gallery of Victoria* (Melbourne), vol. 34, 1994, p. 5-24.
- *Apport à l'étude du Retable de la Multiplication des Pains de Melbourne, II. La Multiplication des pains, la Résurrection de Lazare, la Fuite en Égypte et St Pierre*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, vol. XVI, 1994, p. 47-78 (version revue et complétée de l'article précédent).
- *Restauration ou destruction ?*, dans *La Vie des Musées* (AFMB, Bruxelles), 8, 1993, p. 66-68.
- *La technique de Memling et sa place dans l'évolution de la peinture flamande du XV^e siècle*, dans *Hans Memling, Essays*, Bruges, Musée Groeninge, 1994, p. 67-77.
- *La coopération internationale au sein du Comité international de l'ICOM pour la conservation*, dans *Actes de la Rencontre : Musée, civilisation et développement* (Amman, Jordanie, 26-30 avril 1994), p. 411-415.

Paul PHILIPPOT

- *La peinture dans les anciens Pays-Bas XV^e - XVI^e siècles*, Paris, Flammarion, 1994, 304 p., 298 ill. (version remaniée et mise à jour de l'édition italienne de 1970).
- *Les polarités visuelles et psychiques dans la pensée critique d'Aloïs Riegl*, dans *Créis*, publication E.I.C., *Du texte à l'imaginaire* (V.U.B.), n° 2, 1994, p. 53-62.
- *Préface*, dans B. D'HAINAUT-ZEVY (dir.), *La Place des Martyrs*, Bruxelles, CFC-Éditions, 1994, p. 7-11.

Herman SABBE

- *Open Structure and the Problem of Music Criticism*, dans J. RAHN (éd.), *Perspectives on Musical Aesthetics*, New York/Londres, W.W. Norton and Company, 1994, p. 373-377.
- *Karel Goeyvaerts*, dans H.-W. HEISTER et W.-W. SPARRER (éds), *Komponisten der Gegenwart*, München, 1994, p. 10 + 10 (A-J) et 6 (I-VI).
- *Algemene Muzieklee voor de 20ste eeuw*, Gand, Academia Press, 1994, 140 p.
- *Maeterlinck, Schoenberg et Debussy, ou la littérature au carrefour de l'histoire musicale*, dans C. ANGELET (réd.), *Pelléas et Mélisande*. Actes du colloque international de Gand. *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Gand, XXIX, 1994, p. 59-69.
- *Over de «recyclage» van muziek*, dans *November Music*, Bois-le-Duc, 1994, p. 8-24.
- *Konrad Boehmer*, dans H.-W. HEISTER et W.-W. SPARRER (éds), *Komponisten der Gegenwart*, Munich, 1994, p. 12+6 (A-F) et 14 (I-XIV).
- *Qu'est-ce qui constitue une « tradition » ? Liszt-Ligeti: une lignée ?*, dans *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungariae*, XXXV, 1993-1994, p. 221-227.
- *O significado de Karel Goeyvaerts na formação da musica serial nos anos 50*, dans *Cader nos de Estudo Analise Musical* (São Paulo), 6-7, 1994, p. 33-65.

Roland TEFNIN

- (éditeur et co-auteur) *La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver*, Bruxelles, 1994, 80 p.
- *Aménophis III sur son traîneau: cryptogramme et/ou mise en abyme*, dans *Göttinger Miscellen*, 138, 1994, p. 71-80.
- *Réflexions sémiologiques sur l'image égyptienne ancienne*, dans *Degrés (Revue de synthèse à orientation sémiologique)*, 79-80, 1994, p. C1-C15.
- *Le regard dans l'image, des origines à Byzance*, dans *Voir*, 9, 1994, p. 14-25.
- *Le Séminaire d'archéologie égyptienne de l'U.L.B.*, dans *Télex U.L.B.*, 100, 1994, p. 6-7.

Eric VAN ESSCHE-MERCHEZ

- *Pour une lecture «stratigraphique» des parois du temple de Ramsès III à Médinet Habou*, dans *Revue d'Égyptologie*, 45, 1994, p. 87-116.
- *Ramsès III, le pouvoir et les dieux: recherches sur le plan d'expression dans les reliefs «historiques» de Médinet Habou*, dans *Cahiers d'Argo*, 1, 1994, p. 49-74.
- *Scène, paroi, récit: des cases de bande dessinée aux reliefs ramessides: pour une complémentarité méthodologique*, dans *Art & Fact*, 13, 1994, p. 35-45.

Henri VANHULST

- *De la Révolution brabançonne (1798) au Royaume de Belgique (1831). Aspects de la vie musicale à Bruxelles et en Province*, dans L. PETRONI et F. MALVANI (éds), *Atti della «Natio Francorum»* (= vol. II de *Bologna Nationes*), Bologne, CLUEB, 1993, p. 537-545.
- *La Fricassée de Jean de Latre (1564)*, dans *Revue belge de Musicologie*, XLVII, 1993, p. 81-90.
- *De Antwerpse Lassusdrukken 1555-1629*, dans *Orlandus Lassus en Antwerpen*, Anvers, 1994, p. 67-74.

- *Suppliers and Clients of Christopher Plantin, Distributor of Polyphonic Music in Antwerp (1566-1578)*, dans B. HAGGH, F. DAELEMANS et A. VANRIE (éds), *Musicology and Archival Research* (= numéro spécial d'*Archives et Bibliothèques de Belgique*), Bruxelles, 1994, p. 558-604.
- *Belgien: I. Historischer Abriss, III. Kunstmusik*, dans L. FINSCHER (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^e éd., Kassel, Bärenreiter/Stuttgart, Metzler, vol. I, 1994, col. 1349-50 et 1357-70.
- *Le contrat d'apprentissage conclu en 1562 entre Pierre Phalèse et Jean Laet*, dans E. JAS et A. CLEMENT (éds), *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicium Willem Elders*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994, p. 155-159.

Didier VIVIERS

- *La chronologie du règne de Miltiade le Jeune en Chersonèse de Thrace. À propos d'Hérodote VI 40*, dans *Rheinisches Museum für Philologie*, 136, 1993, p. 222-238.
- *Thésée l'Athénien*, dans *L'Antiquité Classique*, LXII, 1993, p. 239-245.
- (en collaboration avec Z. BONIAS, J.-Y. MARC et J.-Ch. MORETTI) *Travaux de l'École française d'Athènes en Grèce. Thasos 3. Le Théâtre*, dans *Bulletin de Correspondance Hellénique*, CXVII, 1993, p. 658-661.
- *La Cité de Dattalla et l'expansion territoriale de Lyktos en Crète centrale*, dans *Bulletin de Correspondance Hellénique*, CXVIII, 1994, p. 229-259.
- *Attica (I)*, dans *L'Antiquité Classique*, LXIII, 1994, p. 309-313.
- *Creta, dal periodo geometrico al periodo ellenistico*, dans *Enciclopedia dell'Arte Antica classica e orientale*, suppl. II, 1971-1994, II (Rome, 1994), p. 324-327.

Eugène WARMENBOL

- (en collaboration avec M. FOURNY et M. VAN ASSCHE), *Une hache à talon découverte à Hennuyères (Hainaut)*, dans *Amphora*, 71-72, 1993, p. 40-45.
- *Images passées: la nécropole thébaine dans les sources du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle*, dans R. TEFNIN (dir.), *La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver*, Bruxelles, 1994, p. 37-41.
- *Sjeich Abd el-Goerna et Het dal der Koningen*, dans *Palmen en Tempels. Fotografie in Egypte in de XIXe eeuw*, Leuven, 1994, p. 104-109, 219-221 et 271-272.
- *Sur les traces de Napoléon et de Mariette*, dans *Le Monde* (Supplément Arts et Spectacles), 20 janvier 1994, p. II-III.
- *Une hache à rebords découverte à Ben-Ahin (Liège) + Nouveau catalogue des haches à rebords découvertes en Belgique; Un marteau à douille découvert à Namur et Années de bronze, anneaux dorés. À propos d'un bijou du Bronze final découvert à Tagnon (Ardenes)*, dans *Amphora*, 73, 1994, p. 3-18, 19-22 et 31-34.
- (en collaboration avec J. CLAESSENS) *Nouvelles découvertes dans la grotte de Hohière à Heyd (Durbuy, Luxembourg)*, dans *Lunula, Archaeologia Protohistorica*, II, 1994, p. 42-44.
- *Edouard Bernays (1874-1940), pleitbezorger van de archeologie*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1992, 2, p. 19-29.
- *De grot van Han-sur-Lesse (Namen). Van helleport tot schatkamer*, dans *Antwerpse Vereniging voor Romeinse Archeologie. Werking 1994*, Antwerpen, 1994, p. 52-54.

b) COMMUNICATIONS, ACTIVITÉS DIVERSES

Daniel ABADIE

– Entretiens avec Antoni Tapies, *A voix nue* (série de 5 entretiens d'une demi-heure), France-Culture, Paris.

Christine BALLMAN

– Anvers, 5th Symposium of the International Musicological Society, *Lassus' Secular Music and the Age of Lassus*, 24-26 août 1994; communication: *La musique profane de Roland de Lassus mise en tablature pour le luth*.

Marie-Louise BASTIN

– Commissaire de l'exposition *Sculpture Angolaise. Mémorial de Cultures* au Museu Nacional de Etnologia de Lisbonne à l'occasion des manifestations organisées par Lisboa '94, capitale européenne de la culture; choix des 253 objets exposés et rédaction du catalogue.

Claudine BAUTZE-PICRON

– Londres, School of Oriental and African Studies, Université de Londres, et Victoria and Albert Museum, conférence *Towards a Definition of Style: The Arts of Tibet*, 13-14 juin 1994; communication: *Indian or Tibetan? 12th Century Paintings of the Buddha*.
– Bruxelles, U.L.B., Institut d'Étude des Religions et de la Laïcité, colloque *Goblet d'Alviella historien et franc-maçon*, 9-10 décembre 1994; communication: *Les Indes de Goblet d'Alviella: le voyage de 1875-1876 et la confrontation avec la réalité indienne*.

Jean BLANKOFF

– Campagne de fouilles archéologiques à Novgorod (Russie), juillet 1994.
– Mission scientifique aux musées et monuments d'art de Veliki Ustiug et Solvytchegodsk (Russie du Nord), août 1994.
– Montpellier, Congrès des Russisants de France, 11-13 novembre 1994; communication: *L'art en Russie depuis 1980: situation, tendances, problèmes*.
– Zvenigorod (Russie), Symposium international sur le *Paganisme slave (sources archéologiques)*, 21-24 novembre 1994; communication: *En relisant Thevet: à propos du paganisme slave*.

Laurent BUSINE

– Commissaire des expositions: *Patrick Tosani*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 12 février - 27 mars 1994 (en collaboration avec le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris); *Andres Serrano*, Hornu, Grand-Hornu Image, 11 février - 27 mars 1994; *J.M.W. Turner, Aquarelles et Dessins du Legs Turner, Collection de la Tate Gallery*, Londres - Gravures, *Prêt du Syndics du Fitzwilliam Museum*, Cambridge, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 17 septembre - 11 décembre 1994; *Je vous ai tant aimés*, commissaire invité par le CAPC de Bordeaux, 25 novembre 1994 - 19 février 1995.
– Président de la Commission Consultative des Arts Plastiques de la Communauté Française de Belgique.
– Membre de la Commission Technique d'Art Moderne aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
– Membre de la Commission Technique du Fonds Régional d'Art Contemporain de Picardie.

Marie CORNAZ

- Rome, Palestrina, colloque international *Il Convegno Internazionale di studi « Palestrina e l'Europa »*, 6-9 octobre 1994, communication: *La redécouverte de Palestrina en Belgique à partir de 1830*.
- Séjour d'études au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance à Tours du 12 au 16 décembre 1994 dans le cadre du projet *Tournesol* (sous-commission des échanges scientifiques France – Communauté française de Belgique C.G.R.I.).
- Lauréate de la Fondation Sulzberger, 1994.
- Membre du Conseil d'administration de la Société belge de Musicologie.
- Membre du Comité de rédaction de la revue *Musica Antiqua* (dès le n° 11/3 augustus 1994), Alamire, Peer.

Pierre de MARET

- Direction d'une mission de fouilles archéologiques au Cameroun, janvier-mars 1994.
- Élu Président de la Society of Africanist Archaeologists, Indiana University, Bloomington, avril 1994.
- Bloomington, Indiana University, Society of Africanist Archeologists 12th Biennial Conference, 28 avril-1^{er} mai 1994; «discussant» d'une session et communication: *Continuing Research at Shum Laka Rock Shelter, Cameroon*.
- Cambridge, African Studies Center, Conference on *The Growth of Farming Communities in Africa from the Equator southwards*, 4-8 juillet 1994; communication: *Pits, Pots and the Far West Streams*.
- Vice-Président de la Classe des Sciences Morales et Politiques, Académie Royale des Sciences d'Outremer, 1995.
- Nommé membre du Comité Scientifique International du programme *Routes du fer en Afrique* par le Directeur Général de l'UNESCO.

Alain DIERKENS

- Thessalonique, Patriarchal Institute of Patristic Studies, colloque *Architecture et liturgie*, dans le cadre du thème 4 *Transformations of Beliefs and Culture* du projet de l'European Science Foundation *The transformation of the Roman World, 4th-9th Cent.*, 15 - 17 avril 1994; communication: *Le dossier de Saint-Servais de Maastricht*.
- Université Libre de Bruxelles et Université de Liège, colloque *Voyages et voyageurs à Byzance et en Occident, du VI^e au XI^e siècle*, 5-7 mai 1994; communication: *Recherches sur les pèlerinages aux abbayes à l'époque carolingienne*.
- Université d'Orléans, Faculté des Lettres, XXV^e congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, 3-5 juin 1994; conférence inaugurale: *Réflexions sur le miraculum au haut Moyen Âge*.
- University of Leeds, School of History, First International Medieval Congress, 4-7 juillet 1994; 6 juillet: Special Lecture to Commemorate the 1400th Anniversary of Gregory of Tours *The World of Gregory of Tours*.
- Université de Liège, Congrès de la Commission Internationale d'Histoire Ecclésiastique Comparée *La christianisation des campagnes*, 25-28 août 1994; communication: *La christianisation des campagnes de la Gaule pendant le haut Moyen Âge (VII^e-IX^e siècles). Etat de la question et perspectives de recherche*.
- Merida, Museo Nacional de Arte Romana, 13-17 septembre 14994: «accompanying paper» à L. RYDDEN, *Life and Conduct: the Success Story as a Literary Genre (Byzantium)*; rapport sur le groupe 4, *Transformation of Beliefs and Culture* du projet *The Transformation of the Roman World*.

- Bruxelles, U.L.B., Institut d'Étude des Religions et de la Laïcité, colloque international *Le penseur, la violence, la religion*, 20-22 octobre 1994; présidence de la séance du matin du 21 octobre.
- Luxembourg, Centre Universitaire (Centre Luxembourgeois d'Études Médiévales), Huitièmes Journées d'Études Lotharingiennes, *Le pouvoir et les libertés en Lotharingie médiévale*, 28-29 octobre 1994; présidence de la séance de l'après-midi du vendredi 28 octobre.
- Tours, Université François-Rabelais, Centre de Congrès Vinci, congrès *Grégoire de Tours et l'espace gaulois*, 3-6 novembre 1994; communication: *Le réseau routier de la Gaule au VI^e siècle*.
- Oxford, Oxford University Department for Continuing Education (Rewley House), colloque *Late Roman and Frankish Gaul*, 25-27 novembre 1994; communication: *Mero-vingian monasteries*.
- Bruxelles, U.L.B., Institut d'Étude des Religions et de la Laïcité, colloque *Goblet d'Alviella, historien et franc-maçon*, 9-10 décembre 1994; communication: *Le monument funéraire de la famille Goblet d'Alviella à Court-Saint-Étienne*; présidence de la séance de l'après-midi du samedi 10 décembre 1994.
- Watermael-Boitsfort, église et salle paroissiale Saint-Clément, 9 avril - 1^{er} mai 1994; coordination générale (avec Nathalie NYST) de l'exposition *L'église Saint-Clément de Watermael, 1000 ans d'histoire ?*
- Thessalonique, Patriarchal Institute of Patristic Studies, 15-17 avril 1994, organisation (avec Patrick PERIN et Evangelos CHRYSOS) de la réunion de l'European Science Foundation *The Transformation of the Roman World*, thème 4 *Transformations of Beliefs and Culture*, consacrée à *Architecture et liturgie*.
- Bruxelles, Université Libre de Bruxelles et Liège, Université de Liège, 5-7 mai 1994; organisation (avec Jean-Marie SANSTERRE et Jean-Louis KUPPER) du colloque international *Voyages et voyageurs à Byzance et en Occident, du VI^e au XI^e siècle*.
- Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 26 juin-25 septembre 1994; coordination générale (avec Jean-Marie DUVOSQUEL et Nathalie NYST) de l'exposition *La sidé-rurgie en Terre de Saint-Hubert, de Jehan Riffar à Nestor Martin*.
- Merida, Museo Nacional de Arte Romano, 163-17 septembre 1994; organisation (avec Patrick PERIN) de la réunion de l'European Science Foundation *The Transformation of the Roman World*, thème 4 *Transformations of Beliefs and Culture*, consacrée notamment à l'Hypogée des Dunes à Poitiers.
- Membre du comité de patronage de la revue *Glain et Salm. Haute Ardenne* (Vielsalm) (juin 1994...).
- Commissaire général (pour la Belgique) de l'exposition *Die Franken, Wegbereiter Europas / Les Francs, pionniers de l'Europe (VI^e - VIII^e siècles)*: Riess-Museum, Mannheim (septembre 1996 - janvier 1997), Paris, Berlin.

Jean DIERKENS

- Ile de Wight, International Spiritualist Federation, congrès international, 26-30 septembre 1994; communications: *Etat de conscience des médiums en relation avec le type d'information recueillie (nouveaux résultats)* et *Structure du psychisme suivant les conceptions des philosophes de la Grèce Antique*.

Peter ECKHOUT

- Prospections archéologiques et relevés topographiques dans la vallée du Lurin (Côte centrale du Pérou) du 1^{er} avril au 31 mai 1994.
- Trujillo (Pérou), participation au Ve colloque de l'Association Peruana de Arqueologia, 1-6 juin 1994.

Annick GODFRIND-BORN

– Bruges, Colloque Memling, 10 – 12 novembre 1994; communication (en collaboration avec C. PERIER-D'ETEREN et A. SANCHEZ LASSA) *Les trois versions de « Vierge et Christ de Pitié » ou « Homme de Douleurs » de Bilbao, Grenade et Melbourne.*

Lydie HADERMANN-MISGUICH

– Paris, Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), 1er mars 1994; leçon: *Miniatures et fresques: influence des enluminures du « Groupe de Kokkinobaphos » sur les peintures des Saints-Anargyres de Castoria et de Saint-Georges de Kurbinovo.*

Paul HADERMANN

– Bruxelles, célébration du Centenaire de l'Institut des Hautes Études de Belgique, 17 mars 1994; conférence: *Tendances musicales dans la peinture et la littérature du XIX^e siècle.*

– Bruxelles, Vrije Universiteit Brussel, colloque international *Signe poétique, signe pictural*, 22 et 23 avril 1994; communication: *L'espace expressionniste. Peinture et littérature.*

Thierry LENAIN

– Directeur de rédaction adjoint de la revue *Recherches Poétiques* (Université de Paris I – Université de Valenciennes).

– Université de Valenciennes, Première Journée de la Société Internationale de Poïétique, 26 mai 1994; communication: *L'histoire de l'art comme paramètre objectif de la création artistique contemporaine.*

– Fiesole, International Conference *Nietzsche and the Coming Millenium: Music, Politics and Science*, 25 juillet 1994; communication: *Le profil historial de l'esthétique nietzschéenne.*

– Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, colloque *Profils de la création - Technoscience, art et politique*, 23 septembre 1994; communication: *Le faux en art, objet intouchable.*

– Tunis, Faculté des Sciences Humaines et Sociales, colloque international de Philosophie *Valeurs et absolu*, 18 novembre 1994; communication: *La face cachée du « renversement de toutes les valeurs ».*

Victor-G. MARTINY

– Président des Journées du Patrimoine 1994, 27 décembre 1993.

– Membre des Comités d'accompagnement de l'*Atlas archéologique de la Région bruxelloise*, de *L'Architecture contemporaine*, des *Sgraffites*, du *Corpus Vitrearum* et de différents chantiers de fouilles ouverts en 1994 dans le Pentagone bruxellois pour le compte de la Région bruxelloise.

– Membre du jury du concours international pour la rénovation du bâtiment des Communautés européennes (Berlaymont) à Bruxelles, 26 janvier 1994.

– Président du jury des Règles d'Or d'Urbanisme remises le 6 mai 1994.

– Membre du jury du concours pour le réaménagement de l'Hôpital Brugmann à Bruxelles, 18-27 octobre 1994.

– Président du jury du Prix Louis Schmidt, 24 novembre 1994.

– Membre d'honneur de l'a.s.b.l. *Mémoire et Patrimoine d'Etterbeek*, 22 décembre 1994.

– Président des Journées du Patrimoine 1995, 26 décembre 1994.

Monica MINNECI

– Bruxelles, U.L.B., colloque interdisciplinaire *Le texte et l'image dans la construction du récit : des peintures rupestres aux bandes dessinées*, 28-29 octobre 1994; communication: *L'articulation de l'image et du « texte » dans un coffret aztèque*.

Domnica NASTA

– Organisation (en collaboration avec la RTBF et la SACD) du Séminaire d'écriture cinématographique et audio-visuelle Robert McKee, janvier et avril 1991.

– (en collaboration avec H. TRINON et J. AUBENAS) Animation du cycle *La Nouvelle Vague*, Commission Culturelle de l'U.L.B., avril 1991.

– Bruxelles, U.L.B., participation à la Table Ronde *Antonioni et la Modernité*, octobre 1991.

– Genève, participation au colloque *Antonioni* organisé dans le cadre du Festival du Film de Genève, 20-23 octobre 1993.

– New York, participation au colloque international *Le Cinéma a cent ans*, 13 - 19 juin 1994.

– Université de Montpellier, colloque international *Nouvelles approches de l'œuvre de Jean Renoir*, septembre 1994; communication: *Les fonctions de la musique dans les films de Jean Renoir*.

– Organisation de séminaires et de colloques: *Julian Friedmann (Comment vendre son scénario)*, Londres, mars 1990; *Ermanno Commuzio (La musique de film)*, Bergame, novembre 1990; *Thierry Michel (Le cinéma direct)*, Liège, mars 1991; *Jean Gruault (Le travail de scénariste)*, Paris, mai 1992; *Maryse Leon-Garcia (La création scénaristique des personnages)*, Paris, octobre 1992; *Kristin Thompson et David Bordwell* (séminaire portant sur *La structure du récit dans le cinéma américain classique et contemporain*), Madison (Wisconsin), novembre 1992; *Esther Krumbachova et Ian Nemeč* (séminaire portant sur *Un regard neuf sur la Nouvelle Vague tchèque*), 23-24 avril 1993; *Jean-Claude Carrière*, 25 novembre 1993.

Nathalie NYST

– Bruxelles, U.L.B., colloque interdisciplinaire *Le texte et l'image dans la construction du récit : des peintures rupestres aux bandes dessinées*, 28-29 octobre 1994; communication: *L'art africain est-il narratif?*

– Saint-Hubert, Centre P.-J. Redouté, 26 juin – 25 septembre 1994; coordination générale (avec Alain DIERKENS et Jean-Marie DUVOSQUEL) de l'exposition *La sidérurgie en Terre de Saint-Hubert, de Jehan Riffar à Nestor Martin*.

– Watermael-Boitsfort, église et salle paroissiale Saint-Clément, 9 avril - 1^{er} mai 1994; coordination générale (avec Alain DIERKENS) de l'exposition *L'église Saint-Clément de Watermael, 1000 ans d'histoire ?*

– Bruxelles, U.L.B., *Grande Soirée de Soutien au Peuple Rwandais*, 22 septembre 1994; coordination générale (avec Jean-Louis NYST et Jean-Philippe SCHREIBER).

– Participation à l'organisation des expositions suivantes: *La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver*, Académie des Beaux-Arts de la Ville de Bruxelles, avril 1994; *L'Institut de Sociologie Solvay. Histoire. Architecture. Restauration*, Institut Solvay au Parc Léopold, 26 octobre au 20 novembre 1994.

Catheline PERIER-D'ETEREN

– Amman (Jordanie), ICOM, Rencontre: *Musée, civilisation et développement*, 26-30 avril 1994; présidence de l'atelier *Gestion des Collections*.

- Bruges, *Colloque Memling*, novembre 1994; communication (en collaboration avec A. GODFRIND-BORN et A. SANCHEZ LASSA): *Les trois versions de « Vierge et Christ de Pitié » ou « Homme de Douleurs » de Bilbao, Grenade et Melbourne.*
- Présidence du Bureau de l'ICOM-CC à Copenhague, mai 1994.
- Membre de la Commission Royale des Monuments et des Sites, depuis décembre 1994.

Paul PHILIPPOT

- Soissons, CNRS, 31 janvier 1994; présidence de la séance du Conseil scientifique du Centre d'Étude des Peintures Murales Romanes.

Roland TEFNIN

- Organisation d'un colloque international et d'une exposition sur le thème *La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver*, à l'Académie des Beaux-Arts de la Ville de Bruxelles, avril 1994; communication: *Introduction et synthèses.*
- Direction de l'antenne U.L.B. sur le site de Tanis (Égypte), en collaboration avec la Mission Française des Fouilles de Tanis, octobre-novembre 1994.

Eric VAN ESSCHE-MERCHEZ

- Membre du Comité organisateur du colloque international (21-23 avril 1994) et de l'exposition (12 avril - 7 mai 1994) *La peinture égyptienne ancienne: un monde de signes à préserver*, organisés par le centre OUSERHAT pour l'Étude et la Sauvegarde de la Peinture égyptienne ancienne (U.L.B.), en collaboration avec les Amis de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles et la Fondation Égyptologique Reine Elisabeth, à l'Académie des Beaux-Arts de la Ville de Bruxelles.
- Conception et organisation du colloque *Le texte et l'image dans la construction du récit: des peintures rupestres aux bandes dessinées*, à l'U.L.B., les 28 et 29 octobre 1994, par HORAPOLLON, Groupe de Recherche Pluridisciplinaire sur l'Image et le Texte (U.L.B.).

Henri VANHULST

- Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, table ronde *La musique française et sa diffusion à l'étranger dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, 19-20 mars 1994; communication: *Plantin et le commerce d'éditions de musique polyphonique françaises.*
- Utrecht, congrès de la Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 7 mai 1994; communication: *Jan Evertsz. van Doorn's Catalogus librorum musicorum (Utrecht, 1639).*
- Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften, colloque international *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte*, 4-6 juillet 1994; communication: *Le livre de chœur du château-fort d'Ecaussines-Lalaing: une source peu connue des messes de Lassus.*
- Anvers, 5^e symposium de la Société Internationale de Musicologie, colloque international *Lassus' Secular Music*, 24-26 août 1994; communication: *La dernière édition anversoise d'œuvres profanes de Lassus: La fleur des chansons (1592-1629).*
- Rome (Palestrina), III Convegno Internazionale di Studi della Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, colloque international *Palestrina e l'Europa*, 6-9 octobre 1994; communication: *La diffusion de la musique de Palestrina dans les anciens Pays-Bas au XVII^e siècle.*

Didier VIVIERS

- Co-direction de la fouille du théâtre antique de Thasos (École française d'Athènes et Éphorie de Kavalla).

- Direction de la campagne de prospection du site d'Itanos (Crète orientale) (École française d'Athènes, CNRS, Universités de Paris I, de Naples, de Crète et de Bruxelles, Polytechnique de Crète).
- Participation au séminaire d'archéologie grecque de Paris I (Panthéon-Sorbonne); cours: *Anténor et le courant veil-attique*.
- Rome, École française de Rome, table ronde sur *Villes et avant-ports: Rome-Ostie-Pouzzoles, Athènes-le Pirée-Délos*, 29 et 30 novembre 1994; rapport: *Athènes et le Pirée: le témoignage des textes*.

Eugène WARMENBOL

- Coordination générale (en collaboration avec J. BOURGEOIS, A. CAHEN-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 Han-sur-Lesse (Musée du Monde Souterrain), 5 mars 1994.
- Paris, Musée du Louvre, colloque *L'égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, 8-9 avril 1994; communication: *Les sources de l'égyptomanie à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle*.
- Bruxelles, Académie des Beaux-Arts de la Ville, colloque *La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver*, 21-23 avril 1994; membre du comité organisateur.
- Londres, British Museum, colloque *The Identity of Bronze Age Europe* (colloque inaugural de la campagne internationale *L'âge du Bronze, premier âge d'or de l'Europe* organisé par le Conseil de l'Europe), 27-29 octobre 1994; délégué pour la Belgique.
- Participation à la campagne de fouilles de la Société Française des Fouilles de Tanis à Sâh el-Hagar (Tanis), du 2 novembre au 5 décembre 1994; direction du chantier.
- Bruxelles, U.L.B., colloque *Goblet d'Alviella historien et franc-maçon*, 9-10 décembre 1994; communication: *La religion et la civilisation égyptiennes dans l'œuvre de Goblet d'Alviella: sources et interprétations*.

IV. PRIX MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p.191) a été attribué, pour la quatrième fois, en mars 1994. Il a couronné M^{lle} Sandra CALTAGIRONE pour son mémoire intitulé *Les Otages de Jean Fautrier ou l'art pour la liberté (Le rôle des Otages dans l'évolution picturale de Fautrier)* (voir le résumé, supra, p. 174).

V. PRIX LOUIS SCHMIDT

Le 44^e Prix Louis Schmidt (1994: peinture), décerné conjointement par la Commune d'Etterbeek et l'U.L.B., a été attribué à SEROUX; Sarantis TRIANTAFILLIDIS a reçu la mention spéciale de la Commission Culturelle de l'U.L.B., Georges BRAS celle de la Commission Culturelle de la Communauté Française (Région de Bruxelles – Capitale) et M^{me} Véronique de RUNZ-BRUNET a reçu la mention spéciale Eugène Delattre. Les œuvres primées de ce 44^e Prix ont été exposées à la Salle Allende de l'U.L.B. du 5 au 21 décembre 1994.

VI. EXPOSITIONS

a) AU CENTRE PIERRE-JOSEPH REDOUTÉ À SAINT-HUBERT

Suivant l'accord établi entre la Gestion Culturelle de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'U.L.B., la Commune de Saint-Hubert (Centre P.-J. Redouté) et le Crédit Communal de Belgique (voir *A.H.A.A.*, XIII, 1991, p.169), des étudiants des sections de Journalisme, de Philologie Romane et d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B., Sabine Jauniaux, Daniel Puldivin et Irène Rinaldo, ont participé à la réalisation et au montage de l'exposition annuelle d'été au Centre Redouté durant l'année académique 1993-1994. Conjointement à l'organisation de cette exposition intitulée *La sidérurgie en Terre de Saint-Hubert de Jehan Riffar à Nestor Martin*, les étudiants ont également contribué à la rédaction d'un livre-catalogue, qui constitue le tome V de la Collection *Saint-Hubert en Ardenne. Art - Histoire - Folklore*. Il faut également souligner la participation de J.-M. Doucet, journaliste, M. Evrard, membre de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles de la Région Wallonne (province de Luxembourg), de J. Guillaume, président du Centre P.-J. Redouté, de R. Satinet, collaborateur aux Archives de l'Etat à Saint-Hubert, et de J.-P. Weber, professeur de l'enseignement secondaire et membre de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles de la Région Wallonne (province de Luxembourg), qui tous ont participé aux recherches préliminaires et à la rédaction du catalogue.

L'alternance habituelle des thèmes de l'exposition d'été à Saint-Hubert (une année consacrée à la famille Redouté et/ou à la Ville de Saint-Hubert, l'autre à saint Hubert et son culte) a été quelque peu bousculée; en effet, il a été décidé que le sujet porterait cet été sur un volet de l'histoire industrielle de la Terre de Saint-Hubert, celui de la sidérurgie. Ce sont les Fonderies Nestor Martin de Saint-Hubert qui constituaient le thème central de l'exposition présentée au Centre Pierre-Joseph Redouté, l'exposition *Hommes de fer et de fonte* organisée à Huy du 26 juin au 18 septembre 1994 évoquant quant à elle la carrière de Nestor Martin et de ses successeurs. L'histoire et la production des Fonderies Nestor Martin de Saint-Hubert ont pu être reconstituées grâce à des recherches menées, entre autres, dans les archives de la famille Martin et dans les archives communales, mais aussi grâce aux précieux témoignages d'anciens ouvriers des usines Martin.

Les salles de l'étage du Centre P.-J. Redouté présentaient, d'une part, les différents lieux de forge et de fonte antérieurs à Nestor Martin (le domaine abbatial de Saint-Hubert géré par dom Nicolas Spirlet à Poix, par exemple) ainsi que les étapes successives de la constitution des Fonderies Nestor Martin à Saint-Hubert et, d'autre part, divers documents relatifs aux usines Martin (photographies d'ouvriers, catalogues de vente,...) et aux bonnes œuvres de Nestor Martin (constructions de maisons ouvrières, d'un hospice,...). Au rez-de-chaussée était illustré un éventail d'objets produits dans les Fonderies de Saint-Hubert, tels que poêles à charbon, moulins à café et à céréales, moules à gaufres, chandeliers, crucifix,....

Cette exposition, présentée du 26 juin au 25 septembre 1994, a pu se concrétiser grâce à l'obligeance de différents prêteurs, dont les Archives de l'État à Saint-Hubert, l'a.s.b.l. La Fonderie (Bruxelles), divers musées et plusieurs collectionneurs privés, dont Georges Martin, descendant de l'illustre industriel borquin.

b) À L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE BRUXELLES

Le groupe OUSERHAT (Centre pour l'Etude et la Sauvegarde de la Peinture égyptienne ancienne) de l'U.L.B., sous la présidence du professeur Roland Tefnin, a organisé en avril 1994 à l'Académie des Beaux-Arts de la Ville de Bruxelles une exposition intitulée *La peinture égyptienne ancienne : un monde de signes à préserver*. Une étudiante de la Gestion Culturelle, Hélène Wallaert, a pris part à l'élaboration de cette manifestation et à la rédaction du catalogue.

L'exposition se composait de neuf sections couvrant des thèmes spécifiques illustrés sous forme de panneaux et de photographies; les sections I à IV et VI proposaient une définition de la peinture égyptienne ancienne, deux niveaux de lecture des images (iconographie et signification) et la description des nécropoles thébaines dans les sources modernes (XIX^e - 1^{re} moitié XX^e s.). La section V expliquait l'utilité du recours à la technique informatique pour l'étude de la peinture égyptienne ancienne, la section VII étudiait les couleurs et les sections VIII et IX présentaient les techniques picturales utilisées, avant de décrire des processus de dégradation puis de conservation et de restauration des images, la restauration étant illustrée par l'exemple des temples de Karnak.

c) À WATERMAEL-BOITSFORT

En avril 1994, une exposition intitulée *L'église Saint-Clément de Watermael, 1000 ans d'histoire?* a été organisée conjointement par le Service de la Culture de la Commune de Watermael-Boitsfort, la Communauté Saint-Clément de Watermael, l'a.s.b.l. HISCIWAB (Histoire et Sciences à Watermael-Boitsfort) et la Gestion Culturelle de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'U.L.B., dont les étudiantes Régine Carpentier, Sophie Champagne, Cécile De Boeck, Sabine Delsine, Maria Fonseca, Anne Godfroid, Maria Gonzalez, Claude Lenom et Anne Pétré.

Cette exposition, répartie topographiquement entre la salle paroissiale de la Communauté Saint-Clément et l'église Saint-Clément, avait pour but principal de présenter un monument exceptionnel de la Région de Bruxelles-Capitale – l'église Saint-Clément, dont les parties les plus anciennes remontent au XI^e siècle –, d'en montrer l'évolution architecturale jusqu'en 1994 et de fournir les documents nécessaires à une étude archéologique et scientifique de cet édifice (plans, photographies). L'exposition évoquait également le culte de saint Clément en Belgique (statues, bannières, reliquaires,...) et – grâce à l'équipe chargée de l'*Atlas du sous-sol archéologique de la Région de Bruxelles-Capitale* (Yves Cabuy, Stéphane Demeter et Concepción Ortigosa) – les richesses archéologiques, au sens large, de la Commune de Watermael-Boitsfort.

Cette exposition, présentée du 9 avril au 1er mai 1994, a pu se concrétiser grâce à l'obligeance de différents prêteurs, dont diverses Fabriques d'église de Flandre et de Wallonie, plusieurs musées et de nombreux collectionneurs privés.

d) À L'INSTITUT DE SOCIOLOGIE SOLVAY AU PARC LÉOPOLD

Parmi les multiples activités qui fêtent le centenaire de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles (1894-1994), une exposition intitulée *L'Institut de Sociologie Solvay. Histoire. Architecture. Restauration* a été organisée du 26 octobre au 20 novembre 1994 dans l'ancien Institut situé au Parc Léopold à Ixelles. Cette exposi-

tion a été conçue par le Centre d'Histoire Économique et Sociale de l'Institut de Sociologie, en collaboration avec la Gestion Culturelle de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Libre de Bruxelles et ses étudiants: Jean-Philippe Block, Lise Bruneel, Axel Pléeck, Jean-Philippe Theyskens et Marianne Watticant.

Nathalie NYST

VII. ACTIVITÉS DES CENTRES DE RECHERCHE

a) *Le groupe Horapollon*

Le groupe d'études Horapollon, animé par Eric Van Essche-Merchez (aspirant FNRS, U.L.B.) et Dimitri Laboury (aspirant FNRS, U.Lg.), se consacre à l'étude de la complicité de l'image et du texte dans la civilisation égyptienne en particulier, mais aussi dans toutes les cultures en général.

Horapollon a organisé à l'U.L.B. les 28 et 29 octobre 1994 un colloque sous la forme de deux journées de rencontre interdisciplinaire entre l'U.L.B. et l'U.Lg.; ce colloque, intitulé *Le texte et l'image dans la construction du récit: des peintures rupestres aux bandes dessinées*, avait pour objectif de cerner les rapports, à l'intérieur d'une culture ou d'une époque particulière, entre l'image, le texte et la production narrative.

Les communications suivantes y ont été présentées:

- Luc BACHELOT, CNRS-Paris, *Parole perdue! Le cas des reliefs néoassyriens.*
- Manuel COUVREUR, FNRS-U.L.B., *Chiffre et déchiffrement de l'Histoire du roi dans les tapisseries des Éléments et des Saisons de Charles Le Brun.*
- Robert LAFFINEUR, professeur à l'Université de Liège, *L'image témoin du récit: iconographie et protohistoire littéraire en Égée au II^e millénaire.*
- Didier MARTENS, chargé de cours à l'U.L.B., *Saint Jérôme au désert dans la peinture des XV^e et XVI^e siècles: la part du texte et la part du peintre.*
- Monica MINNECI, aspirant FNRS-U.L.B., *L'image et le récit dans l'art du Mexique préhispanique.*
- Catherine NOPPE, Musée royal de Mariemont, *Visions célestes et politiques dans les tombeaux des Han.*
- Nathalie NYST, assistante à l'U.L.B., *L'art africain est-il narratif?*
- Marcel OTTE, professeur à l'Université de Liège, *La formation de l'image et l'origine de la représentation figurée.*
- Benoît PEETERS, romancier, scénariste, critique, *De Töpffer à Winsor Mc Cay: les deux naissances de la bande dessinée.*
- Paul PHILIPPOT, professeur à l'U.L.B., *Icône et narration dans la peinture flamande du XV^e siècle.*
- Marie-Françoise PLISSART, photographe, *La photographie devant le récit.*
- Isabelle TASSIGNON, FNRS-Musées Royaux d'Art et d'Histoire, *Le mythe et les images de Dionysos dans nos régions, à l'époque romaine.*
- Eric VAN ESSCHE-MERCHEZ, aspirant FNRS-U.L.B., *Du linéaire au tabulaire dans les décors des temples ramessides.*

b) *Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques*

Dans le cadre du cycle de *conférences-débats sur la conservation-restauration*, le Centre a accueilli M^{me} Elena Charola, coordinateur du groupe de travail *Pierre* du Comité de Conservation de l'ICOM, qui a présenté, le 7 février 1995, une conférence sur *La Conservation des sculptures de l'île de Pâques: une question monumentale*.

Cette dernière manifestation clôturait le cycle commencé en 1993 dont toutes les conférences ont été publiées dans un *Cahier d'Études IV des Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie Conservation-Restauration-Technologie* (éd. par C. Périer-D'Ieteren et A. Godfrind-Born).

Ont collaboré à ce volume :

- Natalia GOZZANO
Licenciée en Histoire de l'Art
Via Pelagio I 13 - I - 00165 Roma
- Lydie HADERMANN-MISGUICH
Professeur à l'U.L.B.
- Natascha LANGERMAN
Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)
bd. Général Jacques 20 - B - 1050 Bruxelles
- François MAIRESSE
Aspirant F.N.R.S. (U.L.B.)
- Natascha MASSAR
Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie
av. du Cor de Chasse 97 - B - 1170 Bruxelles
- Anne-Françoise PENDERS
Chercheur à l'U.L.B.
- Achim SIMON
Licencié en Histoire de l'Art
Brandhofgasse 16 - A - 8010 Graz
- Roland TEFNIN
Professeur à l'U.L.B.
- Maria Dolores TEIJEIRA
Chargée de cours
Universidad de León. Departamento de
Patrimonio Histórico Artístico y de la Cultura Escrita
Campus de Vergazana - E - 24071 Leon
- Christine VAN SCHOONBEEK
Chercheur à l'U.L.B.
- Cristian-Robert VELESCU
Docteur en Histoire de l'Art
Aleea Valea Viilor 9 - bloc D 50, sc. D, ap. 51 - RO - 77409 Bucarest

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, 1992

- **Retables en terre cuite des Pays-Bas (XV^e-XVI^e siècles)**
- Belgique: 800 FB + 100 FB de port
- Etranger: 800 FB + 150 FB de port

Cahier d'études IV, 1994-1995

- **Conservation - Restauration - Technologie**
- Belgique: 900 FB + 100 FB de port
- Etranger: 900 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.