

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1996.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1996_000_18_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/>



XVIII
1996

Université Libre de Bruxelles

ANNALES
d'HISTOIRE de l'ART &
d'ARCHEOLOGIE



ANNALES d'HISTOIRE de l'ART et d'ARCHEOLOGIE

Publication annuelle
de la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie
de l'Université Libre de Bruxelles

Comité directeur

Pierre BONENFANT □ Pierre de MARET □ Paul PHILIPPOT □ Philippe
ROBERTS-JONES □ Henri VANHULST

Comité de Rédaction

Catheline PÉRIER-D'IETEREN, *directeur*. □ Thierry LENAIN, *secrétaire
de rédaction*. □ Didier MARTENS, *secrétaire de rédaction adjoint*. □ Véro-
nique BÜCKEN □ Alain DIERKENS □ Cécile EVERS □ Marc GROENEN
□ Paul HADERMANN □ Lydie HADERMANN-MISGUICH □ Cathy
LECLERCQ □ Georges RAEPSAET, *membres*.

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

ISSN 0771-2723
ISBN 2-9600015-5-9

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

VALÉRIE ANGENOT

Lire la paroi. Les vectorialités dans l'imagerie des tombes privées de
l'Ancien Empire Egyptien

p. 7-21

DIDIER MARTENS

Ni Hubertus Goltzius, ni Diane de Poitiers: une 'Allégorie de l'Infidélité'
de Hermann Tom Ring à l'Hôtel de Ville de Bruxelles

p. 23-34

ANNICK GODFRIND-BORN

Un dessin inédit de Pieter Coecke van Aelst
conservé dans les collections du British Museum

p. 35-44

CECILIA PAREDES

Termes et caryatides dans la «tenture» de Vertumne et Pomone

p. 45-62

FRANÇOISE ROSIER

Approche des œuvres mates d'Antoine Wiertz (1806-1865)

p. 63-76

PAUL PHILIPPOT

La peinture et les dessins d'Albert Philippot

p. 77-110

CHRISTIAN-ROBERT VELESCU

Le temple d'Indore de Constantin Brancusi

p. 111-124

DANIEL VANDER GUCHT

Sortie de l'art: l'art contemporain entre projet synesthétique
et nécessité institutionnelle

p. 125-140

NATHALIE NYST

Le trésor et le projet de musée du palais à Bafut (Cameroun)

p. 141-159

MARC GROENEN

Un faux discret, mais tenace: la gravure pariétale de la grotte Worsaae

p.161-174

Chronique archéologique du service des fouilles
de la Faculté de Philosophie & Lettres

p. 175-190

Comptes rendus

p. 191-196

Chronique de la Section

p. 197-227

LIRE LA PAROI
Les vectorialités dans l'imagerie des tombes privées de
l'Ancien Empire Égyptien¹

VALÉRIE ANGENOT

Face à la paroi d'une tombe égyptienne, tout observateur se pose naturellement la question : dans quel sens doit-on lire les différents registres qui s'y succèdent ? Quelle est la dynamique qui entraîne le récit ou produit le sens de la paroi ?

Dans une situation culturellement familière, la composition de l'objet complexe, comme par exemple la séquence des images dans une bande dessinée, est intuitivement et globalement comprise par le lecteur ordinaire dans sa totalité. Dans le cas d'artefacts appartenant à une culture étrangère dans le temps ou dans l'espace, telle que la culture de l'Égypte Ancienne, le chercheur doit tâcher de découvrir les règles de coïntelligibilité des éléments déchiffrables, émettre des hypothèses sur la signification de l'ensemble, sur les liaisons entre les éléments qui font du sens et les raisons d'être de leur co-présence. La théorie sémiotique doit s'efforcer d'expliquer le fonctionnement de l'intuition du lecteur, mais de l'expliquer en termes non-intuitifs.

Pour ce qui est de la sémiotique visuelle, ou sémiotique des icônes, on peut classer les grands types de compositions et l'ordre de succession des éléments. Dans une page de « Tintin », mais aussi bien dans la fameuse broderie de Bayeux, la succession des entités se compose sur un vecteur temporel dont la règle de lecture est, pour le regard, d'aller de gauche à droite et de haut en bas. Dans l'adaptation en arabe de « Tintin », ceci n'est déjà plus vrai : les cases de la B.D. se succèdent de droite à gauche en raison de cette même caractéristique de l'écriture arabe. Dans le cas du « déchiffrement » d'une paroi d'un mastaba, on peut supposer que l'agencement des images puisse n'avoir pas, à l'instar de l'écriture hiéroglyphique qui admet tous les sens de lecture², d'orientation exclusive.

¹ Cet article est l'extrait d'un mémoire présenté à l'U.L.B., sous la direction du professeur R. TEFNIN, intitulé « La Formule *m33* dans les tombes et mastabas de l'Ancien Empire ».

² Non sans reconnaître l'existence d'une orientation dominante.

Mais cette constatation n'est pertinente que face à des représentations nécessitant une succession ou un vecteur de type temporel principalement, bien que parfois d'autres facteurs aient pu déterminer le choix de l'une ou l'autre vectorialité³.

Pour les scènes dites «de vie quotidienne»⁴ inscrites sur les parois des tombes et mastabas de l'Ancien Empire, celle du défunt contemplant diverses activités est tout à fait récurrente. Une des typicalités relationnelles entre le défunt et l'objet⁵ de sa contemplation est que le second converge généralement vers le premier, établissant de ce fait une vectorialité horizontale. Ceci est particulièrement valable pour les scènes de dons et tributs où les offrandes sont censées, sous forme de défilé, aboutir au défunt pour nourrir son *ka*. Au fil de l'évolution du thème et de l'amplification que connut la partie «objet» de la contemplation, un étagement en registres était devenu nécessaire. L'artiste dut donc, au gré de sa fantaisie ou suivant la rigueur de ses commandes, organiser sa paroi pour lui donner un sens, qu'il soit discursif, magique, esthétique, ou tout à la fois.

De nombreux cas, comme par exemple les représentations de défilés ou autres divertissements, n'exigent aucun vecteur temporel; pour ces genres thématiques, rien n'oblige donc, au contraire de la lecture d'une bande dessinée, à porter le regard de haut en bas ou à suivre l'ordre des registres.

Le thème des travaux des champs, par contre, est le seul qui nécessite, quel que soit le *background* culturel du point de vue duquel on se place, une succession narrative – au premier niveau de sens – de type temporel. En effet, dans ce cas, le raisonnement est une conjecture cognitive qui n'est pas propre qu'à l'image, mais l'est aussi à la réalité, puisque c'est la nature qui en établit les règles; il a de tout temps fallu semer avant de récolter, faire des bottes avant d'ériger les meules ou encore dépiquer le grain avant de le tamiser.

Pourtant, dans une proportion importante de cas, lorsqu'on essaye de les lire, les différentes étapes se manifestent rarement dans l'ordre où nous, modernes et Occidentaux, les attendrions [type 1 (voir tableau final)]⁶, semblant souvent présenter un désordre apparent dans la succession des images. Or, en y regardant de plus près, il m'a été possible de déterminer, pour certaines occurrences, le type de vectorialité utilisée par les Anciens Égyptiens et de tenter une interprétation.

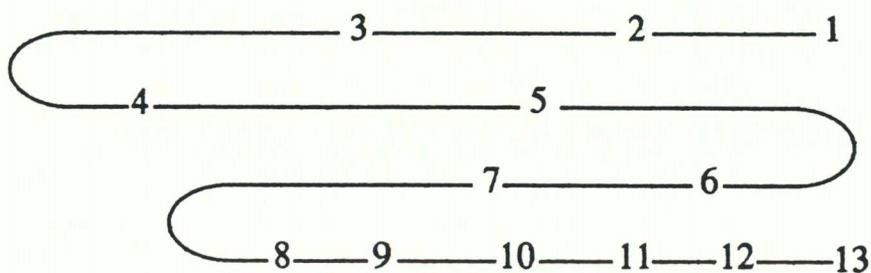
³ J'emploierai donc le mot de *vectorialité* pour désigner le mouvement du regard suggéré soit par un vecteur (par exemple de type temporel), soit par la plastique.

⁴ Les études sur le sujet ont rendu cette appellation obsolète. Il semble aujourd'hui évident, bien que cela ne soit pas encore admis par tout le monde, que l'image égyptienne n'est pas obligatoirement ou pas uniquement à lire comme une séquence narrative, mais qu'au contraire il faut souvent y déceler plusieurs niveaux de lecture.

⁵ Sur la terminologie sujet / objet, voir R. TEFNIN, *Discours et Iconicité dans l'art égyptien*, in *Göttinger Miszellen* 79 (1984), p. 11-12.

⁶ Je n'ai, à l'Ancien Empire, aucun exemple «pur» se lisant comme nos B.D.; seulement quelques exemples où d'autres scènes sont insérées.

Dans le mastaba de Sekhemankh-Ptah à Saqqarah, datant de la cinquième dynastie (fig. 1), la lecture temporelle des activités successives des travaux des champs décrits aux quatre registres inférieurs évolue selon une vectorialité en boustrophédon.



- | | |
|--|---------------------------------------|
| 1 semer | 7 amener les ânes pour être chargés |
| 2 enfoncer les graines dans la terre par les béliers | 8 transporter les bottes par les ânes |
| 3 labourer ⁷ | 9 élaborer les meules |
| 4 moissonner le blé | 10 dépiquer le grain par les ânes |
| 5 arracher le lin | 11 rassembler le grain |
| 6 faire des bottes | 12 tamiser |
| | 13 mettre le grain dans des seaux |

Le regard part d'en haut à droite et suit son cours sans retourner au début de la ligne suivante, présentant une lecture alternativement de droite à gauche et de gauche à droite. Ce genre de vectorialité, bien que peu fréquent, n'a rien d'étonnant en soi. On le connaît pour d'autres civilisations, dans les écritures grecques et étrusques par exemple, et pour ce qui est de l'Égypte Ancienne, il est également d'usage dans l'autre moyen de communication que sont les hiéroglyphes.

La paroi ouest du corridor de la tombe d'Akhetotep (fig. 2), par contre, nous réserve une surprise, une figure à laquelle on est peu confronté en Égypte. Après avoir balayé la paroi du regard pendant quelques instants et identifié les différentes scènes qui la composent, on s'aperçoit que le tamisage, qui est

⁷ Les trois premières scènes apparaissent dans des ordres différents selon les tombes. Mais dans une majorité de cas, les paysans sont représentés semant les graines devant les charrues. On pourrait croire qu'il y a ici une inversion, puisque dans nos cultures, le paysan doit labourer pour retourner la terre séchée avant d'y semer le grain. Les ouvrages consacrés à l'agriculture expliquent le phénomène: d'après L. KLEBS (*Die Reliefs des Alten Reiches* (1915), p. 45-48) et F. HARTMANN (*L'agriculture dans l'Ancienne Égypte* (1923), p. 102-107), l'inondation laissait une terre humide facile à travailler qui n'avait pas besoin d'être retournée. Vandier ajoute dans son *Manuel d'archéologie égyptienne*, VI, 1978, p. 5: «La charrue avait surtout pour rôle, non pas d'ouvrir des sillons, mais bien de recouvrir la semence», cependant «en cas de semences tardives, on devait procéder à deux labours».

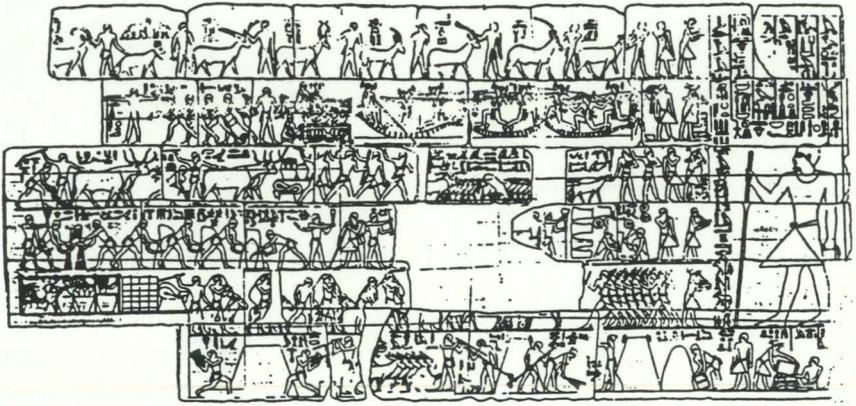


Fig. 1. Mur sud de la chapelle de Sekhem-ankh-Ptah à Saqqarah, d'après W.K. Simpson, *The Offering Chapel of Sekhem-ankh-Ptah* (Boston, 1976), fig. 5-10.

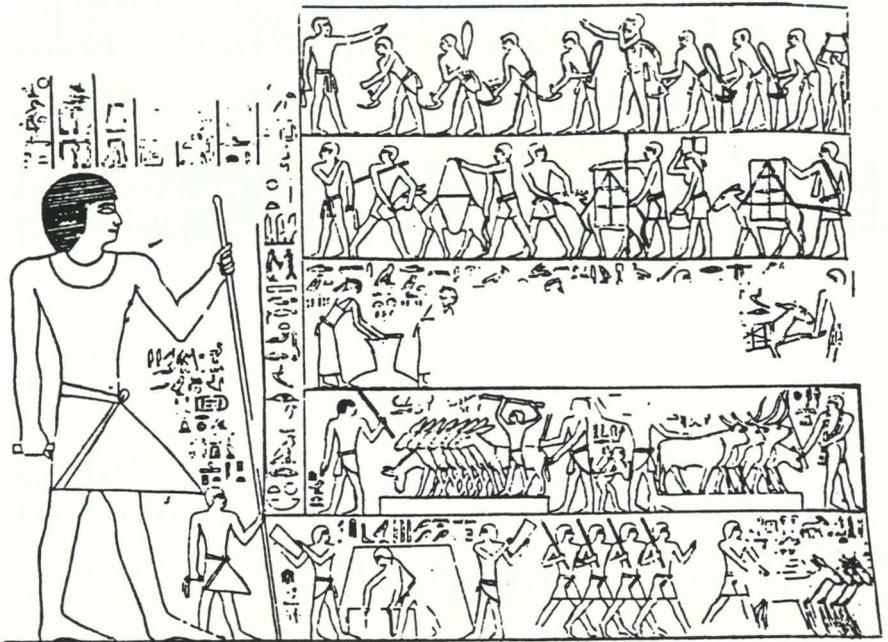
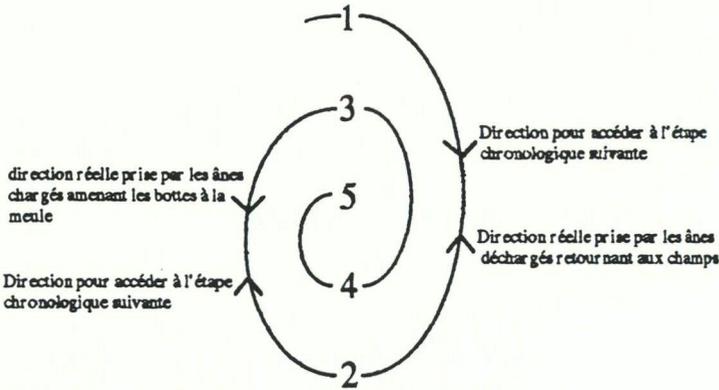


Fig. 2. Mur ouest du vestibule d'Akhetetep à Saqqarah, d'après N. de G. Davies, *The Mastaba of Ptahhetep and Akhetetep*, (Londres, 1901), pl. VII-IX.

censé être une des dernières étapes du traitement du grain avant la fabrication de la farine, apparaît en troisième position sur cinq en partant du premier registre supérieur.

Nous pouvons dans ce cas exceptionnel tenter de justifier le désordre apparent dans la succession des images par une vectorialité en forme de spirale. En effet, il n'est pas impossible que, dans ce cas, une figure de symétrie complexe comme la spirale puisse expliquer l'étagement des différents plans.

Si l'on envisage cette paroi selon une vectorialité en spirale, la séquence temporelle apparaît dans l'ordre {chrono}logique :

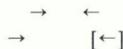


- 1 moissonner
- 2 entasser les gerbes sur une meule et amener les ânes pour être chargés
- 3 transporter les bottes par les ânes⁸
- 4 dépiquer le grain par les ânes et les bœufs
- 5 tamiser⁹

Il y a des civilisations où la spirale est une figure fréquente. On la rencontre notamment, utilisée comme motif décoratif, dans à peu près toute la partie septentrionale du Bassin méditerranéen. En Égypte, elle ne semble pas répandue ou bien n'est pas toujours décelable, mais quoi qu'il en soit, la structure en spirale a toujours été l'expression d'un éternel retour, elle est l'idée-même de complétude. On peut penser que face à la mort et à la nécessité du renouvellement continu des offrandes alimentaires, le concepteur de ce «tableau» a trouvé, par l'emploi de la spirale, un subterfuge pour assurer éternellement et de façon magique la survie du défunt.

⁸ Généralement, les scènes 2 et 3 sont inscrites sur le même registre, face à face, les diviser posait de ce fait un problème d'organisation et de succession qui fait que l'élaboration des meules s'interpose entre le chargement des ânes et le transport.

⁹ Les femmes sont en cercle rabattu; le fragment de tête (←) semble le prouver. Il n'y a donc pas d'opposition au sens de la spirale.

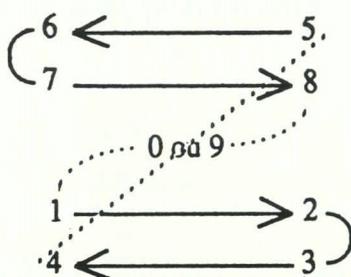


De plus, aux étapes 2 et 3, ce type de vectorialité engendre un jeu sur la succession narrative (point de vue sémantique visuel) et sur la direction réelle prise par les ânes (point de vue discursif). Leur orientation permet à la fois d'aller à la rencontre du regard tournant en spirale et à la fois d'adopter l'orientation fonctionnelle des ânes, vers ou loin de la meule¹⁰.

Le texte de la formule, quant à lui, n'énonce que les deux premières séquences dans l'ordre de leur apparition spatiale sur la paroi à savoir: moissonner (1) et transporter (3). Ce type de démarche, qui consiste à créer une discordance entre la charge informative du texte et celle de l'image, en choisissant, selon un principe proche de la métonymie, un nombre restreint d'éléments pour signifier le tout, relève également d'une volonté d'exhaustivité qui semble avoir été un des *leitmotive* de l'organisation des ensembles à formule *m33*¹¹.

Dans la tombe de Sekhentiou et Nefersechem-Ptah (fig. 3) à Saqqarah toujours, dans le cimetière attenant à la pyramide d'Ounas, j'ai relevé un autre type de vectorialité ou, de façon plus adéquate, puisque la suite est interrompue, un autre type d'organisation de la paroi.

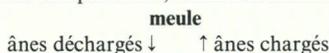
Malheureusement, la tombe a subi les effets du temps, mais je pense cependant pouvoir y déceler deux semi-boustrophédons en chiasme partant du bas (!).



- | | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| 1 semer et labourer | 5 amener les ânes chargés |
| 2 amener les bœufs ¹² | 6 ériger les meules |
| 3 récolter le lin et le blé | 7 tamiser |
| 4 en faire des bottes | 8 mettre le grain en tas [...] |

0 ou / et 9 amener les dirigeants des domaines aux scribes des comptes.

¹⁰ VANDIER, (*Manuel*, IV (1964), p. 393), MONTET, (*Scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'Ancien Empire* (1925)) et HICKMANN, (*Cahiers d'Histoire égyptienne*, V, 2/3 (1953), p. 161-173), ont étudié les rapports entre orchestre et danseurs, concluant que lorsque ceux-ci n'étaient pas sur le même registre, les deux scènes étaient indépendantes. L'exemple ci-dessus prouve que c'est faux, puisque deux scènes, liées dans certaines tombes, se trouvent ici séparées par deux registres. Par contre, l'étude du rendu conventionnel des danseuses rabattues sur une surface plane (registre) (VANDIER, *Manuel*, IV, p. 432) gagnerait à être appliquée à cette scène particulière. Dans la réalité, les deux séries d'ânes étaient peut-être parallèles, comme le montre le schéma aérien ci-dessous :



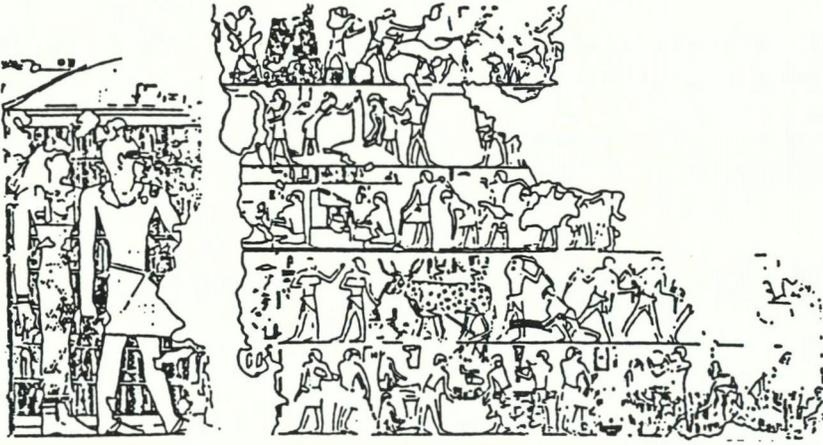


Fig. 3. Mur est de la chapelle de Sekhentiou et Neferseshem-Ptah à Saqqarah, d'après A. Moussa et F. Junge, *Two Tombs of Craftsmen*, (Mainz, 1971), pl. 4-5.

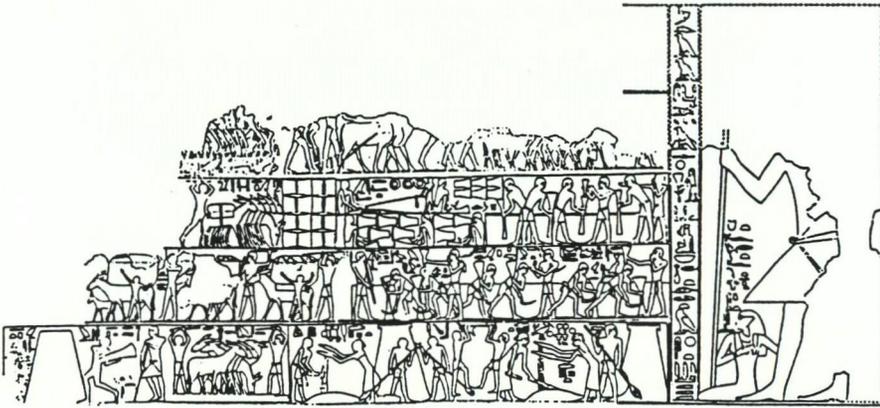


Fig. 4. Mur est de la chapelle de Kahief à Gizeh, d'après H. Junker, *Giza VI* (Wien-Leipzig, 1922-1955), fig. 41-47.

¹¹ À lire [maa] (3 = aleph). M33 est le verbe qui signifie «Regarder» en Égyptien et qui débute la formule hiéroglyphique accompagnant les ensembles pris en compte dans cet article.

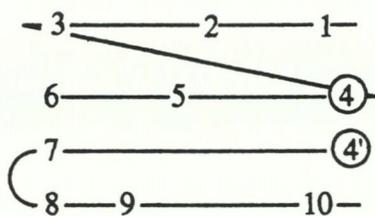
¹² La scène est lacunaire, mais on reconnaît, dans les mains des hommes, ces fouets utilisés pour faire avancer les animaux.

Cette structure en S ou en 8, tout à fait étonnante, a pour conséquence de mettre en exergue l'activité du registre central, à savoir l'inspection des comptes des dirigeants des domaines. Celle-ci peut être prise comme l'ultime étape des travaux agricoles (9), à moins qu'elle soit, comme sa position centrale semble l'indiquer, l'activité principale (0) de la contemplation du défunt, dont le contenu et l'origine, les tenants et aboutissants seraient décrits, illustrés ou explicités aux registres supérieurs et inférieurs, selon une structure formelle convergente.

Cependant, et c'est dans des cas semblables que l'on sent tout l'intérêt d'une confrontation entre image et texte, ce dernier («Regarder les travaux des champs») dément l'impression donnée par la figure que l'inspection des comptes serait la scène-clef de la paroi. Pourquoi ne verrions-nous pas plutôt en ce registre une jonction entre les scènes, d'où tout partirait et où tout aboutirait, le pivot autour duquel tout tourne et dont dépend la bonne réalisation des travaux, le point qui clôt ou initie la ronde se jouant une fois de plus en circuit fermé?

Je pense que nous avons là un bel exemple de l'équilibre du couple image / écriture chez les anciens Égyptiens, où les deux modes d'expression se contrôlent mutuellement, où l'image infirme une partie de l'information donnée par le texte et où le texte restreint l'intensité, ici nécessaire, du message livré par l'image.

Outre cet exemple assez complexe, d'autres tombes peuvent proposer une vectorialité hybride. La paroi est de la chapelle de Kahief (fig. 4) – du moins en ce qui concerne les registres subsistants – présente une vectorialité mixte, mi brisée [type 1], mi-boustrophédon [type 2]¹³.



- | | |
|---|--------------------------------------|
| 1 semer | 5 faire des bottes |
| 2 enfoncer les graines dans
la terre par les bœliers | 6 amener les ânes |
| 3 labourer | 7 transporter par les ânes |
| 4 arracher le lin | 8 ériger les meules |
| 4' faucher le blé | 9 dépiquer le grain par les ânes |
| | 10 tamiser et mettre le grain en tas |

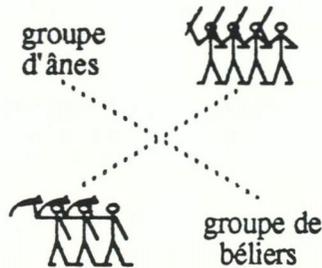
¹³ Je ne considère que les seuls travaux des champs, sans tenir compte, dans cette partie d'analyse uniquement, de la scène de pêche qui s'y insère.

Dans ce cas, la rupture de vectorialité – alors que le vecteur temporel est respecté – manifeste la présence des deux types de cultures prépondérantes en Égypte, toutes deux autant liées à la vie qu'à la mort : celle du lin (d'où résultent l'habillement et les linceuls) et celle du blé (d'où résultent la nourriture et les offrandes). Les deux sont à la fois opposés, du point de vue de la forme et du contenu (opposition paradigmatique culturelle) et à la fois complémentaires, puisque, au niveau formel, aucune des scènes communes aux deux cultures n'a été répétée, maintenant la logique temporelle de succession des étapes du travail agricole.

Cette constatation faite, tâchons de voir si nous ne pourrions pas éclairer l'ordre de certaines séquences par le rôle des effets plastiques ou autres équilibres de formes de la composition, si l'on ne considère pas ces derniers comme purement décoratifs.

Quand on a relevé les éléments qui précèdent, il y a une sorte de reste qui est constitué de faits observables immanents à la composition, mais en principe dépourvus de sens en eux-mêmes : les faits de parallélisme, de symétrie axiale, de chiasme ou autres.

Dans la tombe de Kaemnefert (fig. 5) sont de nouveau décrites des scènes de travaux agricoles. Si l'on considère cet ensemble selon une séquence temporelle, la vectorialité serait de bas en haut, de droite à gauche (semer, enfoncer les graines dans le sol, labourer, etc.) [type 1']. Une fois de plus, la scène où l'on conduit les ânes pour les charger et où ceux-ci apportent les bottes vers les meules a été séparée en deux sections. Cette fois, l'artiste a placé en haut le tableau présentant les animaux amenés par des hommes munis de bâtons. Ce n'est sans doute pas par hasard que l'on a opté pour cette inversion, puisqu'en effet, elle engendre conséquemment un rappel graphique du groupe des bœufs poussés par des fouets bruyants au registre inférieur, tout en formant un cadre autour de l'ensemble de la composition. De plus, le rappel n'a pas été établi en simple symétrie $a b a b$, mais bien en chiasme $a b b a$, figure de style qui donne un rythme à tout ce qui est statique, tout en produisant un espace en circuit fermé, montrant de nouveau une volonté de complétude.



Puisqu'il s'agit de faits en principe non sémiotiques, c'est-à-dire qui ne signifient pas en eux-mêmes vers le monde extérieur, la fonction des caractères plastiques semble énigmatique parce qu'ils sont immanents à la représentation. Or le plastique signifie, et va même sursignifier.

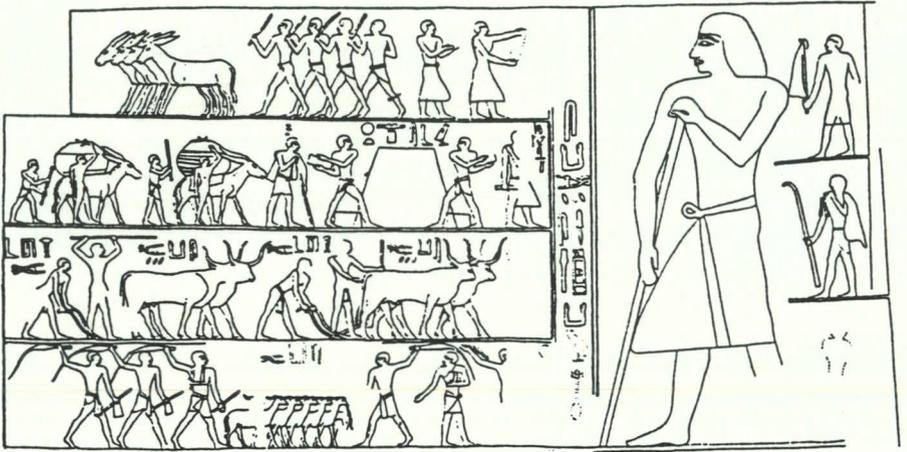


Fig. 5. Mur est de la chapelle de Kaemnefert à Gizeh, d'après A. Bradaway, *The Tombs of Iteti, Sekhem-ankh-Ptah and Kaemnofert at Gizeh*, (Berkeley, 1976, fig. 30.

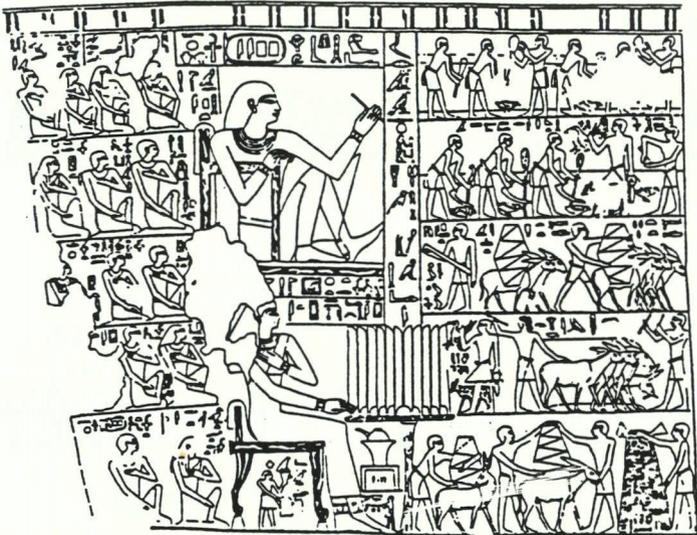


Fig. 6. Mur ouest de la chapelle de Pépiankh-Heryib à Meir, d'après A. Blackman, *The Rock Tombs of Meir*, IV, (Londres, 1924), pl. XIV.

Dans le modèle de la Palette de la Chasse, analysée par R. Tefnin¹⁴, le chiasme réalise le fait que les paramètres, s'inscrivant sur l'axe des points cardinaux, vient confirmer la validité du paradigme culturel (chasse à l'arc / chasse au lasso) en un système binaire, en le re-manifestant. Le plastique, parce qu'en principe il est le lieu de l'absence de sens, peut surinterpréter le message soit de manière allusive, soit, s'il ne joue pas ce rôle, en jouant celui d'une reconfirmation de ce qui est proprement sémiotique (paradigmes, séries,...).

Dans un acte sémiotique, il y a deux indications, l'une est notifiante, l'autre est signifiante. Par exemple un drapeau rouge sur une plage notifie d'abord : «Ceci est un signal», puis intervient le code qui dit : «Il ne faut pas se baigner»; si, au contraire, il y a un drapeau rouge au milieu de cinquante petits drapeaux parce que c'est la fête du samedi soir, le drapeau rouge ne se signale plus en tant que sème à interpréter. Les faits plastiques seraient, dans certaines des compositions de l'Objet du verbe *m33*, des indications notifiantes : «Attention ici vous chercherez du sens», mais qui n'indiqueraient pas de quel sens ils sont porteurs – c'est le cas de la rupture de vectorialité dans la tombe de Kahief. Dans d'autres occurrences, les équilibres de formes seraient signifiants – et c'est le cas de la tombe de Kaemnefert.

Quittons à présent le vecteur temporel pour considérer les relations entre texte et image. On constatera alors que dans de nombreux exemples, le texte se présente en chiasme par rapport à l'image¹⁵. Ce type de remarque peut, dans certaines scènes des travaux des champs, expliquer l'arrangement qui nous semble illogique. Pour les autres genres thématiques, le fait ne pose pas de problème – puisqu'aucune vectorialité n'est nécessaire – mais mérite cependant d'être relevé. Voyons quelques exemples.

Dans la tombe de Pépiankh-Heryib à Meir (fig. 6), le texte dit :

«Regarder 1 moissonner l'orge et le blé
2 récolter le lin»

tandis que l'image dit :

1 arracher le lin
2 faucher l'orge et le blé.

Le peu de place disponible pour le texte de la formule et la volonté de créer ce chiasme peuvent justifier le fait que l'énoncé ne comporte que deux éléments, tandis que l'image propose plus d'informations (transporter par les ânes etc.).

Qui plus est, certains exemples à l'Ancien Empire présentent le texte hiéroglyphique dépourvu des déterminatifs, ceux-ci ayant glissé dans l'image¹⁶. Ici, au

¹⁴ R. TEFNIN, *Image et histoire. Réflexion sur l'usage documentaire de l'image égyptienne*, in *Chronique d'Égypte*, LIV (1979), p. 221-229.

¹⁵ Dans la mesure où on considère l'étagement en registres de cette dernière en suivant une vectorialité allant de haut en bas, vectorialité du reste suivie par le texte lui-même.

¹⁶ Cfr l'exemple fameux de la tombe de Râemka (5^e dynastie) relevé par H.G. FISCHER, *The Orientation of the Hieroglyphs. Part I. Reversals*, New York, 1977.

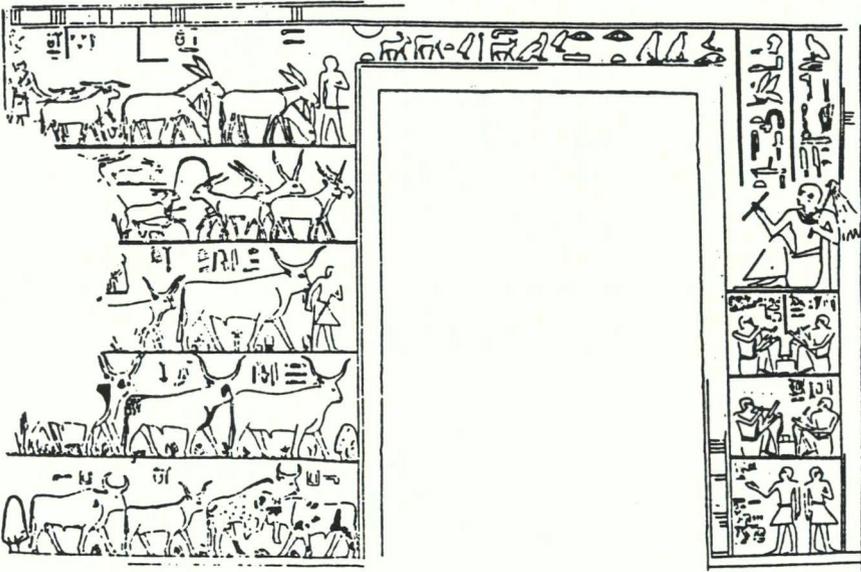


Fig. 7. Mur est de la chapelle de Pèpiankh-Henikem à Meir, d'après A. Blackman, *The Rock Tombs of Meir*, V, (Londres, 1924), pl. XXXII.

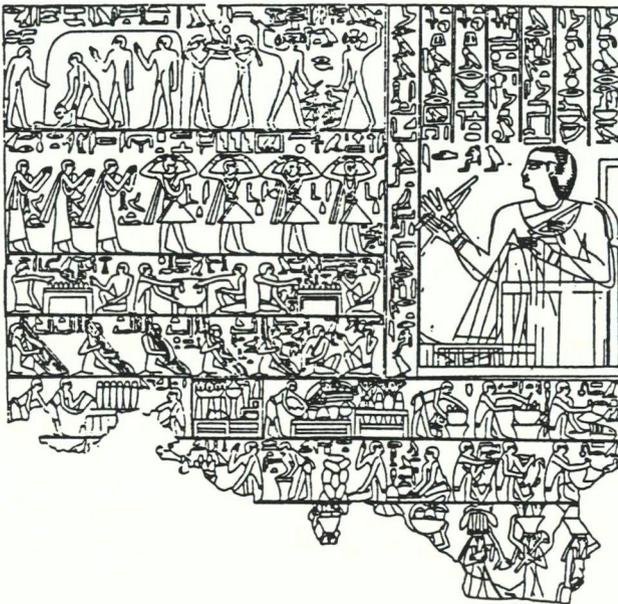
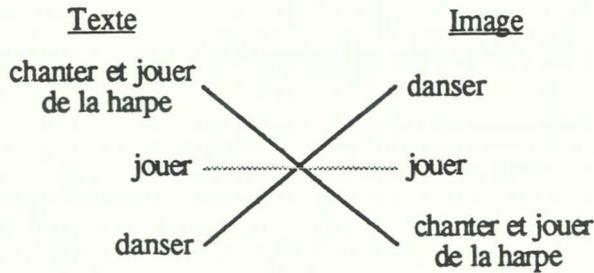


Fig. 8. Mur sud de la chapelle de Idou à Gizeh, d'après W.K. Simpson, *Giza Mastabas*, 2, (Boston, 1976), fig. 38.



Nous avons déjà vu plus haut que la figure de symétrie complexe qu'est le chiasme est une façon d'exprimer le complet par fermeture, en faisant jouer les éléments en circuit fermé. C'est ce que je propose d'y voir effectivement, plutôt qu'un simple exercice esthétique.

En conclusion, on constate que le mouvement du regard suggéré par la plastique a souvent été un moyen de manifester l'idée d'exhaustivité voulue par l'artiste. Le pathos du complet, nécessaire à la survie du *ka*, étant contraint par la réalité matérielle, il faut des artifices pour échapper à l'angoisse de l'oubli éventuel d'un élément, en inscrivant par métonymie dans un circuit fermé (chiasme), concentrique (boustrophédon convergent) ou sempiternel (spirale) les facteurs essentiels; tandis que les équilibres des groupes surdéterminent le message car ils rajoutent du sens là où il n'y en a pas; le plastique devient alors signifiant.

Le discours figuratif égyptien n'est pas condamné à la mort comme l'est toute narration par son double encadrement initial et final inscrit sur un schéma linéaire. Les artistes, dès l'Ancien Empire, ont su évincer cet obstacle en exploitant l'acte de lecture lui-même pour le rendre signifiant.

Car force est de constater qu'il ne semble pas exister de règle de déchiffrement. En effet, dans une bande dessinée, le vecteur de lecture est connu par convention: c'est la succession des plans qui constitue la trame narrative à déchiffrer. Dans le déchiffrement des parois des mastabas, au contraire, c'est la connaissance culturelle de la succession des événements qui induit le *pattern* de lecture.

Mais il n'y a pas que la succession narrative qui détermine le choix d'une vectorialité; des éléments culturels tels qu'une opposition paradigmatique ou, du point de vue formel, la volonté de créer un chiasme avec le texte peuvent intervenir.

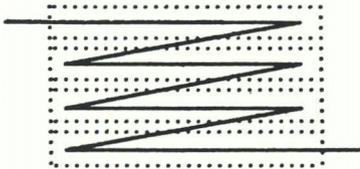
La succession temporelle peut donc être:

- 1) suivie pour engendrer une forme signifiante
- 2) rompue pour notifier un paradigme culturel ou pour engendrer une forme signifiante.

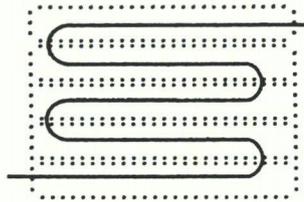
Malgré les efforts pour nous affranchir de l'acquis culturel et de notre intuition, il subsiste encore, dans la lecture des parois de l'Ancien Empire, de

nombreuses inconnues. Cependant, un des gains principaux de cette recherche est qu'elle appuie la théorie, déjà énoncée par R. Tefnin¹⁸ que l'image égyptienne n'est pas, ou pas uniquement, à utiliser comme un document narratif mais que d'autres niveaux de sens sont à y déceler. C'est peut-être une des principales raisons pour lesquelles nous n'arrivons pas à déchiffrer toutes les compositions, parce que l'image égyptienne ne se contente pas de raconter, mais qu'elle fonctionne également à d'autres niveaux. Une autre cause est qu'elle ne nous prévoit pas dans sa réalisation, que le destinataire de ces scènes dites de vie quotidienne n'est pas nous, mais bien le défunt lui-même, également à l'intérieur de l'image, dont la survie constitue le véritable but de tous ces spectacles¹⁹.

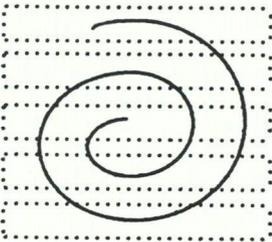
Tableau récapitulatif²⁰ (et non-exhaustif) des types de vectorialités



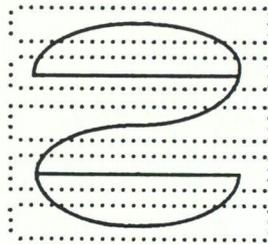
Type 1 brisé en partant du haut
Type 1' brisé en partant du bas



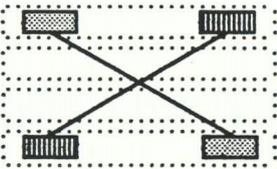
Type 2 boustrophédon



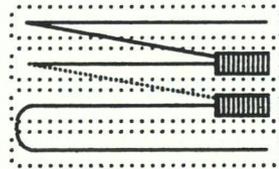
Type 3 spirale



Type 4 «huit» tronqué



Chiasme sur type 1'



Parallélisme sur type mixte 1 et 2

¹⁸ R. TEFNIN, *Image et histoire. Réflexion sur l'usage documentaire de l'image égyptienne*, in *Chronique d'Égypte*, LIV (1979), p. 218-244.

¹⁹ Voir R. TEFNIN, *Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne*, in *Chronique d'Égypte*, LXIV (1991).

²⁰ Les figures sont volontairement schématiques puisque tout est détaillé dans le corps du texte.

NI HUBERTUS GOLTZIUS, NI DIANE DE POITIERS:
UNE 'ALLÉGORIE DE L'INFIDÉLITÉ' DE
HERMANN TOM RING
À L'HÔTEL DE VILLE DE BRUXELLES

DIDIER MARTENS

Au nombre des trésors d'art souvent méconnus qui ornent les murs de l'Hôtel de Ville de Bruxelles et qui, en temps normal, ne sont accessibles qu'à quelques privilégiés, figure un tableau représentant une jeune femme à mi-corps. L'œuvre – une huile sur panneau de 87 cm de haut sur 67 de large (fig. 1)¹ – a vu le jour au XVI^e siècle, au nord des Alpes, comme l'indique notamment son exécution minutieuse, riche en détails. Le personnage, vu de face, les seins nus, tient dans la main gauche une balance. Sur le plateau situé le plus haut se trouvent deux mains réunies et un globe que surmonte une croix; sur l'autre plateau, en contrebas, on aperçoit une plume, que la femme semble désigner de la main droite. Le fond de l'image est occupé par un mur. En bas à droite, le peintre a représenté une feuille de papier, fixée à la paroi par une pastille de cire rouge. Le texte qui figurait sans doute sur cette feuille est aujourd'hui illisible. Il devait se rapporter au sujet du tableau et en expliciter le sens.

La peinture fut offerte en 1878 à la ville de Bruxelles par le mécène anglais John Waterloo Wilson (1815-1883)². Celui-ci y voyait une œuvre de Hubertus Goltzius (1526-1583), comme il le précise dans la lettre-inventaire qu'il adressa le 12 juin 1878 au bourgmestre de Bruxelles Jules Anspach³.

¹ N° d'inv. Musée de la Ville de Bruxelles (Maison du Roi) K 1878/26 (anc. n° 18). Le tableau, fit l'objet d'une restauration entre août et décembre 1995. L'auteur a pu examiner l'œuvre en août 1995, avant la restauration. C'est à cette occasion que la fig. 3 fut réalisée. Voir aussi les photos anciennes ACL (Bruxelles) B161705 (fig. 1) et B25062.

² Voir, sur John Waterloo Wilson, Anne DEKNOP/Diederick E.W. WILBRENNINCK, *John Waterloo Wilson. Hommage au mécène* (cat. d'exp.), Bruxelles, Musée du Costume et de la Dentelle, 1995-1996.

³ Cette lettre est reproduite dans DEKNOP/WILBRENNINCK, *op. cit.*, s.p.



Fig. 1. Attribué ici à Hermann tom Ring: *Allégorie de l'Infidélité*. Bruxelles, Hôtel de Ville.
Photo ACL, Bruxelles.

Hubertus Goltzius n'est pas un inconnu des historiens d'art. Ce natif de Venlo, élève de Lambert Lombard, s'établit à Bruges en 1558 et y exerça des activités variées⁴. Graveur et imprimeur, il doit notamment sa célébrité à ses *Images presque de tous les empereurs*, qui reproduisent des portraits monétaires d'empereurs romains. L'ouvrage fut publié en cinq langues à partir de 1557. Hubertus Goltzius eut aussi une activité de peintre. Il réalisa notamment, en 1557, un *Jugement dernier* sur panneau pour l'Hôtel de Ville de Venlo⁵. Le tableau, signé, constitue à l'heure actuelle le seul document certain concernant son style pictural. Sur la base du témoignage de Van Mander⁶, qui affirme avoir tenu l'original en main, on a aussi attribué au maître une effigie du moine franciscain Cornelis Adriaensz. (Broer Cornelis) conservée à Bruges⁷. Le tableau, de qualité médiocre, n'est sans doute qu'une copie contemporaine du portrait peint par Goltzius⁸.

L'attribution traditionnelle du panneau bruxellois au peintre-graveur de Venlo, officialisée par l'inscription de la plaquette dorée vissée sur le talus du cadre, a été reproduite, parfois avec quelques hésitations, dans de nombreuses publications⁹. Pourtant, dès 1884, Henri Hymans s'interrogeait¹⁰ : « *Pourquoi (le tableau) est-il donné à Hubert Goltzius ? À la rigueur, on pourrait dire Henri Goltzius*¹¹. *Mais nous songerions beaucoup plutôt (sic) à Hans van Achen* », concluant : « *En l'absence de toute signature, les suppositions sont permises* ». On ne peut que reconnaître le bien-fondé des doutes de Hymans.

Certes, le tableau de l'Hôtel de Ville de Bruxelles a bien été réalisé dans le Nord au milieu du XVI^e siècle, mais il n'y a aucune raison de considérer qu'il s'agit d'une œuvre de Hubertus Goltzius. Le *Jugement dernier* de Venlo, la seule peinture certaine de l'artiste, présente des physionomies féminines sans rapport aucun avec la dame à la balance de Bruxelles. Quant aux affirmations de John Waterloo Wilson – c'est à lui que remonte l'attribution à Hubertus Goltzius –, elles semblent dépourvues de toute valeur scientifique. En effet, une autre

⁴ Voir, sur Hubertus Goltzius, Willy LE LOUP (éd.), *Hubertus Goltzius en Brugge* (cat. d'exp.), Bruges, Groeningemuseum, 1983; Adolf MONBALLIEU, *De schilderscarrière van Hubertus Goltzius (1526-1583)*. *Aantekeningen bij drie vergeten documenten*, dans: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. *Jaarboek*, 1984, p. 203-218; Christian DEKESEL, *Hubertus Goltzius, the Father of Ancient Numismatics*, Gand, 1988.

⁵ LE LOUP (éd.), *op. cit.*, n° 9 (repr. p. 8).

⁶ Carel VAN MANDER, *Het Schilderboek (...)*, Haarlem, 1604, fol. 248v.

⁷ LE LOUP (éd.), *op. cit.*, n° 13.

⁸ Dirk DE VOS, *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus schilderijen 15de en 16de eeuw*, Bruges, 1979, p. 57.

⁹ Guillaume DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles, II. Les musées*, Bruxelles, 1917, p. 263; *De triomf van het Maniërisme. De Europese stijl van Michelangelo tot El Greco* (cat. d'exp.), Amsterdam, Rijksmuseum, 1955, n° 56; John BARTIER et alii, *La Grand-Place de Bruxelles*, Bruxelles, 1966, p. 158; Paul HUVENNE, *Pieter Pourbus meester-schilder 1524-1584* (cat. d'exp.), Bruges, Sint-Janshospitaal, 1984, p. 78.

¹⁰ Henri HYMANS (éd.), *Le livre des peintres de Carel van Mander (...)*, I, Paris, 1884, p. 383.

¹¹ Cette proposition d'attribuer l'œuvre à Hendrick Goltzius (1558-1616), plutôt qu'à son cousin Hubertus, fut reprise dans: *Gloire des communes belges* (cat. d'exp.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, n° 207. Voir aussi DEKNOP/WILBRENNINCK, *op. cit.*, s.p.

œuvre de sa collection, l'effigie d'un bourgeois rhénan due au maître colonais Barthel Bruyn¹², est décrite dans la fameuse lettre de 1878 comme un « *Portrait d'homme par Holbein* ». « *Ce portrait, précise le mécène, n'est jamais sorti de la famille depuis l'époque où il fut commandé au maître pendant un séjour en Angleterre* ». On comprend, dans ces conditions, que lorsqu'il affirme que la jeune femme à la balance « *a appartenu autrefois au duc de Buckingham* », l'historien ne peut que demeurer perplexe.

L'œuvre, en réalité, n'est pas due à un artiste des anciens Pays-Bas, comme on l'a cru jusqu'ici. Elle est allemande et doit être restituée au maître westphalien Hermann tom Ring (1521-1596).

Hermann tom Ring n'est pas un artiste familier du public francophone – on ne trouve dans les bibliographies qu'un seul article en français le concernant directement¹³ – et, même en Allemagne, il n'a suscité qu'un intérêt assez faible auprès des historiens d'art. Il n'a fait dans le passé l'objet d'aucune exposition et l'unique monographie qui lui ait été consacrée – celle signée conjointement par Theodor Riewerts et Paul Pieper¹⁴ – est vieille de plus de quarante ans. Pourtant, on ne saurait considérer Hermann tom Ring comme un maître de second rang. Il s'agit du principal peintre westphalien de la seconde moitié du XVI^e siècle. Élève de son père Ludger, dont il reprit en partie le style fortement influencé par l'art des anciens Pays-Bas, il travailla toute sa vie dans ce bastion avancé du Catholicisme qu'était devenue Münster au lendemain de l'écrasement de la rébellion anabaptiste en juin 1535 et du rétablissement de l'autorité du prince-évêque. Resté fidèle – ou rapidement revenu? – à l'ancienne Foi, à la différence de son père qui avait pris en 1533 fait et cause pour la Réforme, il bénéficia du soutien du clergé local, ce qui lui permit de drainer vers lui et vers son atelier de nombreuses et lucratives commandes de retables. Il réalisa aussi un grand nombre de portraits en buste autonomes, genre dont il fut l'initiateur à Münster.

La dame à la balance de Bruxelles est une œuvre de Hermann tom Ring. On s'en convaincra en la comparant à une autre figure féminine à mi-corps peinte par ce maître : la *Sibylle d'Érythrée* de Munich, en dépôt à la *Domkammer* de Münster (fig. 2)¹⁵. En dépit des différences de costume et de coiffure, il est

¹² Voir, sur cette œuvre, Didier MARTENS, *Un soi-disant portrait de prédicant protestant au Musée communal de Bruxelles*, dans : *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, 25, 1992, p. 87-100.

¹³ Jean VEZIN, *À propos d'un tableau du peintre Hermann tom Ring figurant un scribe transcrivant un livre suivant le procédé de l'imposition*, dans : *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1978-1979, p. 102-106.

¹⁴ Theodor RIEWERTS/Paul PIEPER, *Die Maler tom Ring*, Munich, 1955.

¹⁵ RIEWERTS/PIEPER, *op. cit.*, n° 72; Gisela GOLDBERG/Gisela SCHEFFLER, *Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland (= Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek/München. Gemäldekataloge*, 14), Munich, 1972, p. 487-488; Thorsten ALBRECHT, dans : *Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre bildende Kunst im Bistum Münster* (cat. d'exp.), Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1993, n° C.2.3.9.



Fig. 2. Hermann tom Ring: *La Sibille d'Érythrée*, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
Photo Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.

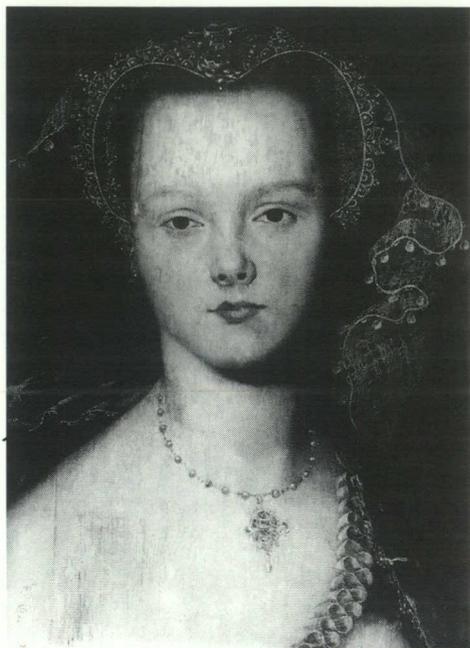


Fig. 3.
Attribué ici à Hermann tom Ring:
Allégorie de l'Infidélité (détail).
Photo Grazia Berger, Bruxelles.



Fig. 4.
Hermann tom Ring: *Double Portrait
des comtesses Von Rietberg* (détail),
Münster, Westfälisches Landesmuseum
für Kunst und Kulturgeschichte.
Photo musée.

possible de reconnaître dans cette œuvre le même visage féminin. La forme du nez, du menton – dissimulé, chez la Sybille, par une mentonnière – et du front est identique (voir fig. 3). On remarquera en particulier le dessin du nez vu *da sotto in su* et le rendu des narines sous la forme de deux points sombres. Le panneau munichoïse est une œuvre certaine du maître westphalien; elle fait partie d'une série de portraits de sybilles et de sages, dont l'un, représentant Virgile, porte l'inscription *HERMANNUS RINGIUS MONASTERIENSIS PIN(XIT)*¹⁶.

Le panneau bruxellois doit aussi être rapproché du double portrait des comtesses Ermengard et Walburg Von Rietberg conservé au *Landesmuseum* de Münster¹⁷. La jeune Ermengard, alors âgée de 13 ans selon l'inscription figurant derrière elle, semble être une sœur cadette de la dame de Bruxelles. On retrouve, dans les deux effigies (fig. 3, 4), le même front haut, les mêmes sourcils, le même menton. Le dessin du bas du visage, dont la courbure régulière est interrompue par la très légère saillie des angles du maxillaire inférieur, est tout à fait semblable. La 'double effigie' des comtesses Von Rietberg, qui faisait partie d'un portrait de famille plus large, aujourd'hui fragmentaire, est également une œuvre certaine de Hermann tom Ring. Elle est signée du monogramme du peintre et datée 1564. C'est sans doute vers cette époque que fut peint le panneau de Bruxelles.

Enfin, la dame à la balance peut être confrontée avec profit à la *Madone à mi-corps* du *Landesmuseum* de Münster, que Riewerts et Pieper attribuent sans hésitation au maître (fig. 5)¹⁸. Outre la forme ovoïde du visage, incliné légèrement vers la gauche, on remarquera, sur ce panneau, le sein marial, d'une rotondité quasi abstraite, le gracieux cou de cygne et les épaules tombantes. Ces différents traits somatiques se retrouvent sur le tableau bruxellois. Il en va de même du nez et des yeux de l'Enfant Jésus.

Les longues mains aux doigts effilés de la dame à la balance sont elles aussi caractéristiques du maître. Elles permettent d'ailleurs de le différencier assez aisément de son frère Ludger le Jeune (1522-1584), qui dessine des mains plus massives aux doigts plus courts. On notera en outre que, sur le portrait d'une comtesse Von Hatzfeld conservé à Varsovie, une œuvre que Riewerts et Pieper

¹⁶ Voir, sur cette série, GOLDBERG/SCHEFFLER, *op. cit.*, p. 489-497; ALBRECHT, *op. cit.*, n° C.2.3.

¹⁷ RIEWERTS/PIEPER, *op. cit.*, n° 31; Paul PIEPER, *Hermann tom Ring als Bildnismaler*, dans: *Westfalen*, 34, 1956, p. 73-95; IDEM, *Das Rietberg-Bildnis von Hermann tom Ring*, dans: *Westfalen*, 36, 1958, p. 193-212. Voir aussi José KASTLER, dans: *Renaissance im Weserraum, I. Katalog* (cat. d'exp. Schloss Brake bei Lemgo) (= *Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloss Brake*, 1), Munich/Berlin, 1989, n° 730.

¹⁸ RIEWERTS/PIEPER, *op. cit.*, n° 77; Paul PIEPER, *Ein Muttergottesbild von Hermann tom Ring*, dans: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1964, p. 57-70; Placidus MAY, dans: Leonhard KÜPPERS (éd.), *Die Gottesmutter. Marienbild in Rheinland und Westfalen*, Recklinghausen, 1968, II, n° 152.



Fig. 5.
Hermann tom Ring: *Vierge à l'Enfant*,
Münster, Westfälisches Landesmuseum
für Kunst und Kulturgeschichte.
Photo musée.

attribuent sans discussion à Hermann (fig. 6)¹⁹, la main droite du modèle, dont les doigts dessinent des courbes concentriques, est fort semblable à celle posée sur la balance.

Le panneau de Bruxelles comporte certains détails vestimentaires qui reviennent dans d'autres œuvres de Hermann tom Ring. Ainsi, la coiffe de dentelle en forme de cœur apparaît dans deux portraits de 1587: celui de la comtesse Margareta Von Hatzfeld, conservé au château de Crottorf²⁰ et celui cité plus haut de l'une de ses sœurs, à Varsovie. Quant à la frange constituée de tuyaux empesés qui barre la poitrine de la dame à la balance, elle se retrouve à l'identique sur ces deux mêmes portraits, autour du cou et des mains des deux comtesses. Elle figure aussi sur le portrait du comte Hermann Von Hatzfeld conservé au château de Crottorf, qui fait pendant à celui de Margareta, et sur le panneau votif de la famille tom Ring de 1592²¹. Par ces différents détails

¹⁹ RIEWERTS/PIEPER, *op. cit.*, n° 37; Andrzej CHUDZIKOWSKI *et alii*, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Malarstwo austriacke, czeskie, niemieckie, węgierskie 1500-1800*, Varsovie, 1964, n° 179; IDEM *et alii*, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Malarstwo europejskie. Katalog zbiorów*, Varsovie, 1967, II, n° 1064. L'œuvre, conservée jadis à Wrocław (*Schlesisches Museum der Bildenden Künste in Breslau. Katalog der Gemälde und Skulpturen*, Wrocław, 1926, p. 65), est entrée en 1961 au Musée National de Varsovie (n° d'inv. M.Ob.824).

²⁰ RIEWERTS/PIEPER, *op. cit.*, n° 36.

²¹ RIEWERTS/PIEPER, *op. cit.*, nos 35, 78.



Fig. 6.
Hermann tom Ring: *Portrait d'une comtesse Von Hatzfeld*, Varsovie, Muzeum Narodowe. Photo musée.

vestimentaires, Hermann tom Ring a conféré à la jeune fille du panneau bruxellois une note 'moderne'. En effet, tant la coiffe cordiforme que les tuyaux empesés relèvent de la mode internationale de la deuxième moitié du XVI^e siècle.

Dans la lettre-inventaire de 1878, le tableau de Bruxelles est intitulé : « *Mes sentiments sont plus légers que la plume : portrait satirique de Diane de Poitiers* ». Cette référence à Diane de Poitiers, la célèbre favorite d'Henri II, bien que reprise par Guillaume Des Marez²², a été rejetée ou ignorée par la plupart des auteurs qui ont étudié l'œuvre²³. La quasi-identité de traits qui s'observe entre la femme à la balance et la sibylle munichoise rend bien sûr vaine toute tentative de rechercher le visage d'une quelconque courtisane française sur le tableau de Bruxelles...

Dès la fin du siècle dernier, Hymans avait reconnu dans le panneau du musée communal un simple « *tableau allégorique* ». Il y voyait une « *sorte de rébus facile à déchiffrer* » dont la signification serait : « *les serments sont plus légers que la plume* ». Le panneau de Bruxelles serait donc, selon lui, une 'Allégorie de l'Infidélité'.

²² DES MAREZ, *op. cit.*, p. 263.

²³ HYMANS, *op. cit.*, p. 383; *Triomf, op. cit.*, n° 56; *Gloire, op. cit.*, n° 207; HUVENNE, *op. cit.*, p. 78-80.

Cette interprétation me paraît fondée. Peut-être s'étonnera-t-on que l'Infidélité ait été représentée sous les traits d'une jeune femme séduisante, alors qu'il s'agit d'un défaut. Cette visualisation positive en termes optiques d'un trait de caractère négatif n'a pourtant rien d'anormal. Elle correspond à l'une des lois du genre allégorique. Dans la tradition artistique occidentale, c'est la beauté du concept en tant qu'idée, en tant qu'abstraction, que le peintre se doit de donner à voir sous une forme corporelle, et non son contenu. Ce contenu est rendu visible par le biais de symboles : les attributs conventionnels que brandit le personnage. Le choix d'un modèle avenant se comprend donc aisément, même pour une allégorie de l'Infidélité. En aucun cas, la beauté de ce modèle n'auto-rise à mettre en cause la lecture du 'rébus' proposée par Hymans.

Ce 'rébus' a une source, qui semble jusqu'ici avoir échappé à l'attention des chercheurs. Elle se trouve dans un recueil d'emblèmes dû au Toulousain Guillaume de la Perrière (vers 1499-1553) : *Le Theatre des bons Engins, auquel sont contenuz cent Emblemes moraulx*. L'ouvrage, qui constitue le plus ancien recueil d'emblèmes en français, fut publié pour la première fois à Paris en 1539²⁴. Sous le numéro 14 figure une gravure représentant une femme qui tient une balance (fig. 7)²⁵. Cette balance est identique à celle que l'on aperçoit sur le panneau bruxellois. Sur le plateau situé le plus haut se trouvent deux mains, sur le plateau inférieur une plume. Le texte qui accompagne l'emblème pourrait servir de commentaire au tableau de Bruxelles :

« Pour peu de cas trebuche foy legere,
 Et pour ung rien soudain amont se lance :
 Une plumette, ung grain de cheneviere,
 Plus poisera, contre elle à la balance.
 Garder nous fault que n'ayons accointance
 A gens qui sont amys selon fortune.
 Vraye amytié, tousiours est opportune :
 Et se cognoist en temps d'adversité.
 Les bons amys (selon la voix commune)
 Ne sont cogneuz qu'a la necessité. »

Les correspondances entre la gravure et le tableau de Hermann tom Ring sont si étroites qu'elles donnent à penser que le peintre westphalien connaissait, de manière directe ou indirecte, l'une des éditions du *Theatre des bons Engins*. Dans les deux images, on retrouve en effet les mains jointes aux manchettes empesées – il s'agit du motif héraldique bien connu de la *Foy*, auquel fait d'ailleurs référence de manière explicite le premier vers du poème de de la Perrière²⁶ –, les plateaux attachés par trois cordelettes, les bras nus et la

²⁴ Voir, sur Guillaume de la Perrière et son *Theatre*, Mary V. SILCOX (éd.), *Theater of Fine Devices*. Thomas Combe, Aldershot, Hants, 1990 (surtout p. 8-11, avec litt. p. 34, note 12).

²⁵ Cet emblème est reproduit dans Albrecht SCHÖNE/Arthur HENKEL, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967, col. 1430-1431.

²⁶ Voir notamment Georges DE CRAYENCOUR, *Dictionnaire héraldique. Tous les termes et figures du blason*, Bruxelles, 1974, p. 164.

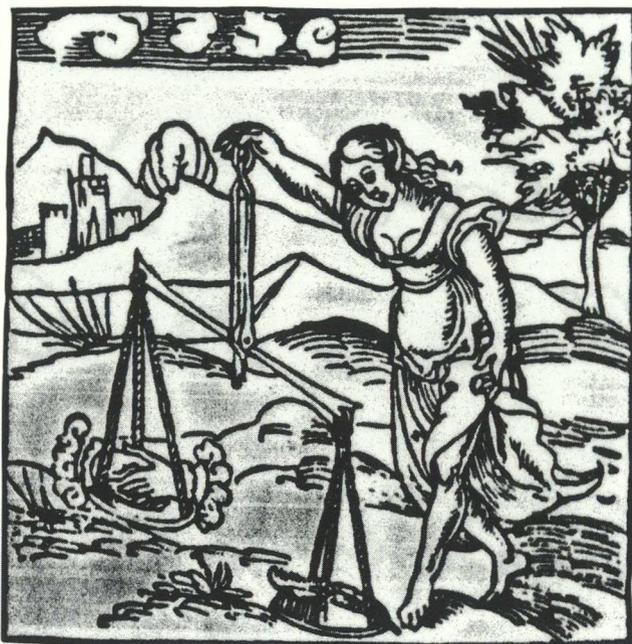


Fig. 7. Graveur anonyme: *Pour peu de cas trebuche foy legere (...)*, tiré de: Guillaume de la Perrière, *Le Theatre des bons Engins (...)*, Paris, 1539.

poitrine dégagée de la figure féminine. Sans doute est-ce le commanditaire du tableau du Bruxelles qui aura attiré l'attention du peintre sur le *Theatre* de de la Perrière. On imagine difficilement, en tout cas, qu'un tableau dont le sujet est si exceptionnel ait pu être réalisé par l'artiste de sa propre initiative, en dehors du cadre traditionnel de la commande.

Par rapport à la gravure, l'œuvre du peintre se signale par la volonté de mieux mettre en valeur les charmes de la personnification féminine. Non seulement le décolleté a fait place à une poitrine entièrement dénudée mais, en outre, la figure a été rapprochée du spectateur et la profondeur de champ réduite. Le peintre a substitué à la représentation en pied dans un paysage un 'mi-corps' suggestif devant une paroi matérielle. Un contact quasi direct semble désormais possible entre le spectateur et la dame à la balance. Par ailleurs, celle-ci a été parée d'un collier, de trois bracelets et d'un corset qui s'orne d'un réseau complexe d'arabesques, et elle arbore une coiffe cordiforme en dentelle, semblable à celle que l'on portait à la fin du XVI^e siècle dans la noblesse westphalienne. De la gravure à la peinture, ce sont donc aussi bien les suggestions érotiques que l'"ornementation" de la figure qui ont été renforcées. En outre, une certaine actualisation a été opérée, par le biais de la coiffe cordiforme et des tuyaux empesés 'modernes'. L'allégorie est devenue plus sensuelle, plus belle

et plus proche du monde du spectateur. Sans doute est-ce cela que l'on attendait d'un peintre au XVI^e siècle, quand on lui demandait de transcrire un emblème gravé en peinture...

Remerciements

C'est un agréable devoir de remercier ici celles et ceux qui m'ont aidé à mener à bien la présente étude : Maurice Colaert (Bruxelles), Anne Deknop (Bruxelles), Gisela Goldberg (Munich), Mariusz Hermansdorfer (Wrocław), Angelika Lorenz (Münster), Arlette Smolar (Bruxelles), Antoni Ziemia (Varsovie). Comme de coutume, mon ami Bruno Bernaerts a relu mon texte et m'a fait part de ses observations.

UN DESSIN INÉDIT DE PIETER COECKE VAN AELST CONSERVÉ DANS LES COLLECTIONS DU BRITISH MUSEUM*

ANNICK GODFRIND-BORN

Ce dessin de grande qualité (fig. 1), de format octogonal, exécuté à la plume et rehaussé de lavis, est conservé au Cabinet des Estampes du British Museum de Londres. Présenté dans le catalogue inventaire dressé par A.E. Popham en 1932¹ comme «*école hollandaise, premier quart du XVI^e siècle*», le sujet n'y est pas identifié. Selon l'auteur, il s'agit d'une copie de pauvre qualité, exécutée vers 1520-1530, d'un projet de vitrail, probablement de forme circulaire, dont l'original serait de la main d'un artiste influencé par Lucas de Leyde.

Au centre de la composition, un jeune homme, accompagné d'un chien, marche en direction des deux personnages masculins qui se tiennent à droite. Il est vêtu d'un manteau aux pans échancrés et à manches courtes qui laisse apparaître une tunique; un chapeau à larges bords, maintenu sur son dos par une lanière, complète son costume. Il tient dans la main gauche un bâton de berger. Le buste légèrement tourné et la tête inclinée vers la gauche indiquent

* Cette étude a pu être réalisée grâce à l'aide du *Fonds d'encouragement à la Recherche de l'Université libre de Bruxelles*.

¹ A.E. POPHAM, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. Vol. V. *Dutch and Flemish Drawings of the XV and XVI Centuries*, Londres, 1932, p. 85 n° 81. Les angles du dessin (17,2 × 14,3 cm) ont été coupés. Son état de conservation est bon dans l'ensemble. Des parties ont cependant été légèrement endommagées (sol à l'avant plan, mur de la rotonde,...) par un grattage effectué sans doute pour enlever d'anciennes retouches au blanc de plomb (?) qui sont devenues foncées en vieillissant. Certains traits semblent avoir été repassés à une date ultérieure (profil du jeune homme, porte de la ville, poutre,...). Nous remercions vivement le personnel du Cabinet des Dessins du British Museum pour nous avoir initiée à la «lecture technique» et tout particulièrement Monsieur Royalton-Kisch, conservateur de la section des Pays-Bas, pour avoir encouragé nos recherches, permis d'étudier et de publier ce dessin. Notre gratitude va aussi à M^{me} C. Périer-D'Ieteren qui a fait bénéficier notre texte de ses précieuses remarques.



Fig. 1. Pieter Coecke van Aelst, *Le retour du fils prodigue?*, vers 1527, Londres, British Museum, Print Room (Copyright British Museum).

Fig. 2. Pieter Coecke van Aelst, *La Circoncision*, Varsovie, Biblioteki Uniwersyteckiej, Gabinet Rycin (Photo du musée).



que son attention est retenue par le groupe de danseurs et le vieillard. Au centre, sous une rotonde de style renaissant, des convives sont attablés; l'un d'entre eux lève le bras et porte un hanap (?) à ses lèvres tandis qu'à gauche, des serveurs apportent des plats.

Bien que l'iconographie de ce dessin ne soit pas explicite, nous serions tentées d'y reconnaître l'illustration d'un des épisodes de la *Parabole du fils retrouvé* (Luc 15, 11-32), et plus exactement celui du retour². En effet, le vieillard pourrait être le père qui vient à la rencontre de son fils, tandis que les scènes du banquet et du groupe dansant une ronde seraient des allusions aux festivités organisées en son honneur. Un élément nous empêche cependant de souscrire pleinement à cette identification : la tenue vestimentaire du jeune homme ne semble pas conforme à l'iconographie courante, bien que le texte biblique ne spécifie pas qu'il porte des oripeaux³. En effet, le fils se présente à son père généralement vêtu d'haillons et nus pieds. Ces détails sont mis en évidence pour insister sur le repentir du fils et la générosité du père. Ainsi, dans un triptyque attribué à Goswijn van der Weyden et consacré à l'histoire du Fils prodigue⁴, le peintre, à deux reprises, le représente déchaussé: au volet droit lorsqu'il surveille un troupeau de cochons et au panneau central au moment des retrouvailles. À l'arrière plan de cette scène émouvante, se déroule un festin comme dans le dessin du British Museum. Dans la gravure de Lucas de Leyde, datée de 1510, l'adolescent est aussi nus pieds et porte des vêtements en lambeaux⁵. À gauche, un groupe d'hommes converse tout en regardant en direction du père et du fils; certains d'entre eux tendent le bras pour le désigner. Ces personnages sont, par leurs gestes, assez comparables à ceux qui se tiennent à droite dans notre dessin.

Dans la scène de la confession et du pardon de la *Tapiserie du fils prodigue* de la Walters Art Gallery de Baltimore, un page drapé d'un manteau les épaules du fils et lui enfle une bague à l'index de la main gauche. Philippe Verdier relève le caractère inhabituel de l'iconographie notant qu'un élément a été négligé dans

² Voir notamment, Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II. *Iconographie de la Bible*. II. *Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 333-338 et Engelbert KIRSCHBAUM - Wolfgang BRAUNFELS (éds.), *Lexikon der christlichen Kunst*, Fribourg, 1968, vol. 4, col. 172-174.

³ L'Évangile selon saint Luc rapporte que «le père dit à ses serviteurs: Vite, apportez la plus belle robe, et habillez-le; mettez-lui un anneau au doigt, des sandales aux pieds». *La Bible. Nouveau Testament*, traduction œcuménique, éd. Le Livre de Poche, Paris, 1990.

⁴ Bloomfield Hills, Michigan, Museum of the Cranbrook Academy of Arts. Reproduit dans Konrad RENGER, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshaus-szenen in der niederländischen Malerei*, Berlin, 1970, p. 51, 69 et pl. n° 30. D'après Gérard PASSEMIERS, *Goossens van der Weyden (1465-1538/1545). Peintre de l'École anversoise*, Bruxelles, 1987, p. 259-263, le triptyque a été vendu par Sotheby's Parke-Bernet, New York (17-18/5/1972) et se trouverait aujourd'hui dans une collection privée allemande.

⁵ Illustration voir F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, vol. X, *L'Admiral-Lucas van Leyden*, Amsterdam, s.d., p. 114.

la composition : le père ordonne qu'on apporte aussi des sandales qui ne figurent pas dans la tapisserie⁶.

La publication de ce dessin permettra peut-être de découvrir d'autres scènes du même cycle subsistant sous forme de projet de vitrail ou des vitraux mêmes⁷. Une telle découverte offrirait la possibilité de vérifier notre hypothèse. Actuellement, il nous semble préférable de laisser la question ouverte.

Analysons maintenant cette œuvre dans le détail (fig. 1). L'agencement de l'espace dans lequel se déroule les différentes scènes décrites précédemment est bien structuré. En effet, pour rompre l'effet de symétrie créé par la position centrale du personnage principal, l'artiste a placé de manière décentrée la poutre qui soutient l'auvent d'un bâtiment non visible sur le dessin. Cet auvent à une double fonction. Il suggère l'existence d'un espace qui se prolonge au-delà du champ du dessin – qui est en fait celui du spectateur – et délimite clairement celui occupé par le jeune homme. Cet espace est de plus clôturé à gauche par une barrière en bois et le sol recouvert d'un plancher. Une succession d'édifices – poterne, porte à travers laquelle se profile un paysage montagneux et rotonde sur laquelle s'appuie un mur cachant partiellement un autre bâtiment surmonté d'un fronton – ferme la composition à l'arrière-plan.

La construction, très équilibrée, permet de préserver la clarté de lecture du dessin malgré les nombreux personnages représentés. Le maître les situe à différents niveaux de profondeur en jouant de manière adroite avec les touches de lavis qui soulignent les strates du sol et marquent les ombres portées.

La composition bien structurée, la silhouette des personnages et surtout la manière de les camper dans des poses un peu instables, la morphologie des visages, le traitement des drapés ainsi que l'écriture souple et déliée nous paraissent caractéristiques de Pieter Coecke van Aelst (1502-1550).

⁶ Voir Philippe VERDIER, « The Tapestry of the Prodigal Son », dans : *The Journal of the Walters Art Gallery*, Baltimore, vol. XVIII, 1955, p. 9-54 et plus spécialement p. 22, 49-50 note 42 et fig. 1 et 9. L'auteur s'appuie sur d'autres exemples ne présentant pas cette anomalie, comme le vitrail de Bourges et la tapisserie de Saint-Sebald de Nuremberg (ill. voir idem, *op. cit.*, fig. 10, 24 et 26) où le fils apparaît pieds nus. Dans un vitrail circulaire du XVI^e s. (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. n° 4018), nous avons relevé le même type d'iconographie que dans la tapisserie de Baltimore avec une légère variante : le père tend la bague au fils.

⁷ La représentation de ce cycle sur des petits vitraux circulaires semble avoir été appréciée au début du XVI^e siècle dans les anciens Pays-Bas comme l'atteste les projets et vitraux attribués à Pieter Cornelisz Kunst et à son entourage. Voir à ce propos RENGER, *op. cit.*, p. 37-42 et fig. 13-24. Un des tondi représente le *Retour du fils prodigue* (fig. 23). Vêtu seulement d'une tunique, il est accueilli par son père derrière lequel se tiennent deux hommes tandis qu'à gauche un couple tue le veau gras. Cette série est aussi interprétée comme étant l'illustration de l'histoire de Sorghelooz qui, à la différence du fils prodigue, est rejeté à jamais par sa famille et ses amis. Voir aussi Timothy B. HUSBAND, *The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480-1560*, catalogue d'exposition, New York, Metropolitan Museum, 23 mai - 20 août 1995, New York, 1995, p. 88-97.



Fig. 3a.
Pieter Coecke van Aelst, *Le retour du fils prodigue?*, détail (Copyright British Museum).

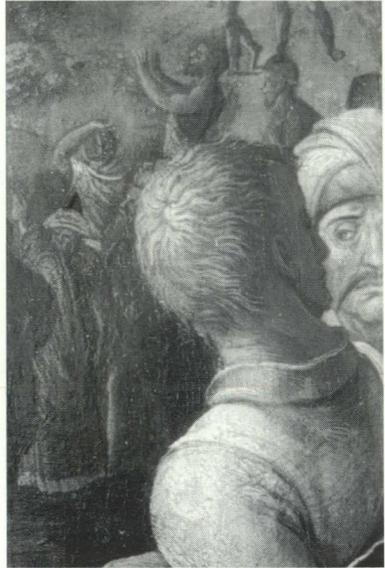


Fig. 3b.
Pieter Coecke van Aelst, *Les trois jeunes dans la fournaise*, détail du volet gauche du triptyque de la *Résurrection* (photographie inversée pour la démonstration), Carlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Cliché A. Born).



Fig. 3c.
Pieter Coecke van Aelst, *Les Adieux du Christ à sa mère*, détail, Glasgow, Art Gallery & Museum, Kelvingrove (Copyright Glasgow Museums).



Fig. 3d.
Maître de 1518, *Les Adieux du Christ à sa mère*, détail, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen (Photo du musée).

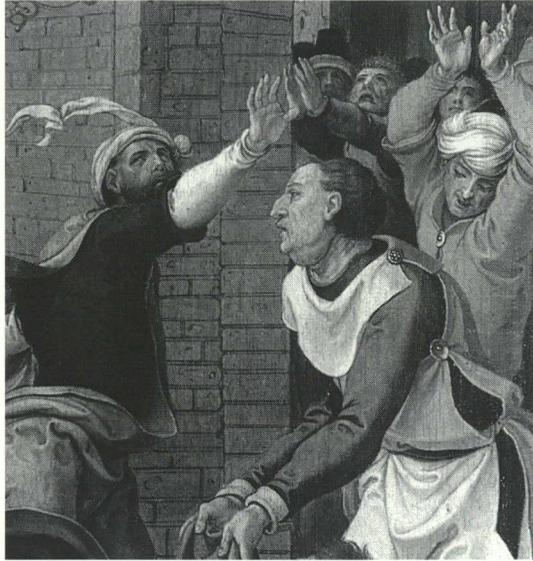


Fig. 4. Pieter Coecke van Aelst, *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, détail, Maastricht, Bonnefanten-museum (Photo du musée).

Le dessin du British Museum partage, en effet, de nombreuses analogies avec les œuvres attribuées au maître et à son atelier⁸. Ainsi, on retrouve le personnage principal représenté de manière similaire dans les *Adieux du Christ à sa mère* de Glasgow⁹ et au volet gauche du triptyque de la *Résurrection* de Carlsruhe¹⁰ mais inversé (fig. 3a-b-c). Les deux autres personnages masculins présentent aussi des physionomies familières que l'on rencontre notamment parmi les hommes qui accueillent le Christ à la porte de la ville dans l'*Entrée*

⁸ Pour le corpus des œuvres attribuées à Pieter Coecke, voir Max J. FRIEDLÄNDER, «Pieter Coecke von Alost», dans: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXXVIII, Berlin, 1917, p. 73-94; Idem, *Early Netherlandish Painting*, XII. *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*, Leyde-Bruxelles, 1975 (trad. anglaise de l'éd. allemande, 1935), p. 32-39, 104-105, 131, 135-136 et pl. 72-88; Georges MARLIER, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles, 1966. Pour un récent état de la question, on consultera utilement la notice qui lui est consacrée dans le *Dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nos jours*, Bruxelles, 1995, vol. I, p. 193-195. Seul un dessin, *Joueur en galante compagnie* ou le *Fils Prodigue* (?) (Rotterdam, Boymans-van Beuningen), portant la signature *Petrus van Aelst Inv. & F.*, considérée comme autographe, lui est attribué avec certitude. La scène représentée offre peu de points de comparaison avec le dessin de Londres. Voir FRIEDLÄNDER, *op. cit.* (1917), p. 85 et (1975), p. 35-36 n° 1 et pl. 85 a; MARLIER, *op. cit.*, p. 89 fig. 27 situe son exécution vers 1530, ce qui nous paraît tôt en raison des analogies qu'il partage avec le triptyque de la *Descente de Croix* de Lisbonne.

⁹ The Burrell Collection, Glasgow, Art Gallery and Museum, Kelvingrove, cat. n° 561; repris parmi les œuvres d'atelier par FRIEDLÄNDER (*op. cit.* (1975), p. 38 et pl. 79 n° 150 (la photographie a été inversée lors de l'impression) et considéré comme œuvre autographe des années 1530-33 par MARLIER (*op. cit.*, p. 207-208 fig. 147).

¹⁰ Carlsruhe, Staatliche Kunsthalle. FRIEDLÄNDER situe l'exécution de ce triptyque vers 1535 (*op. cit.* (1975), p. 37 et pl. 75 n° 144), datation reprise par MARLIER, *op. cit.*, p. 274-277 et fig. 216.

du Christ à Jérusalem de Maastricht¹¹. Ils se retrouvent aussi, avec de légères variantes, dans la *Circoncision* (fig. 2), projet de vitrail, conservé à la Bibliothèque de l'Université de Varsovie¹², d'exécution plus tardive. Relevons encore dans la *Circoncision*, l'enfant qui occupe le premier plan de la scène, vu presque de dos mais dont l'attitude générale, par sa pose légèrement hanchée, rappelle celle du jeune homme de Londres¹³ ainsi que le lévrier dont l'anatomie est en tout point comparable, à l'exception de la tête cachée par le pan du manteau dans le dessin du British Museum (fig. 1-2).

Une grande importance est accordée aux gestes expressifs des mains qui établissent un lien entre les différents protagonistes et retiennent l'attention par leurs poses affectées. Bien que leur représentation soit assez sommaire, elles sont cependant caractéristiques du maître par leur forme et leur gestuelle, représentées tantôt levées, paume visible ou de face, souvent alors dans un geste d'abandon, la main reposant sur la cuisse. Comparons les mains qui figurent sur le dessin qui nous concerne à celles de l'homme barbu placé à gauche du grand prêtre dans le dessin de Varsovie, des hommes qui lèvent les bras dans le tableau de Maastricht (fig. 1-2-4) ou encore à celles du *Changeur et de sa femme* de Vienne¹⁴. Le traitement des drapés et la forme des plis sont également propres à Pieter Coecke. Le plissé des drapés est rendu par des lignes fluides, la crête des plis étant adoucie et le creux de ceux-ci figuré par de petits ronds.

¹¹ Maastricht, Bonnefantenmuseum, 102 X 64 cm; MARLIER (*op. cit.*, p. 208, fig. 243) l'attribue à P. Coecke et à son atelier. Voir aussi Edwin BUIJSEN et Yvette BRUIJNEN, «Schilderkunst 16de en 17de eeuw», dans: *Bonnefantenmuseum*, Maastricht, p. 233-235 et n° 118 p. 255 avec reproduction couleur. Les auteurs situent ce panneau vers 1530.

¹² Cabinet des Estampes, Bibliothèque de l'Université de Varsovie, T. 173 n° 123/I, 34,4 x 23,9 cm. Attribué pour la première fois à Coecke par Otto BENESH («Kritische Anmerkungen zu neueren Zeichnungspublikationen» dans: Eva BENESCH (éd.), *Otto Benesch. Collected Writings*, vol. II, Londres, 1971, p. 326; rééd. de l'article paru dans *Die Graphischen Künste*, N.F. II, Vienne 1937, p. 14-17) et repris comme tel dans A. KOZAK et M. MONKIEWICZ (éd.), *Master European Drawings from Polish Collections* (cat. de l'exposition itinérante, U.S.A. - Canada, 1993-94), Washington D.C., 1993, p. 35-36. MARLIER, par contre, émet des réserves sur son caractère autographe (voir note 16) (*op. cit.*, p. 355-356, fig. 296).

¹³ Cette façon de représenter un personnage à l'avant plan faisant effet de repoussoir et tournant partiellement ou complètement le dos au spectateur est une formule que P. Coecke affecte beaucoup et qu'il utilisera de manière récurrente dans ses œuvres, comme, par exemple, dans le vitrail de *Moïse sur le Sinaï* conservé au Rijksmuseum à Amsterdam. Notons aussi la pose déhanchée et la jambe légèrement fléchie de l'homme qui se tient à gauche, autre trait propre à son style. Reproduit dans FRIEDLÄNDER (*op. cit.* (1975), p. 35 note 10 et pl. 88 a). MARLIER situe l'exécution de ce vitrail vers 1540-1545 (*op. cit.*, p. 363-364, fig. 307).

¹⁴ Vienne, Graphische Sammlung Albertina, inv. n° 7852N50. Repris par FRIEDLÄNDER (*op. cit.* (1917), p. 86 ill. 6 et *op. cit.* (1975), p. 35 n° 3 et pl. 85c). MARLIER (*op. cit.*, p. 295-296 fig. 236) estime qu'il s'agit probablement d'un des plus anciens dessins de l'artiste. Très belle reproduction couleur en pleine page dans Jan VAN DER STOCK (sous la direction de), *Antwerp. Story of a Metropolis. 16th-17th century*. Catalogue d'exposition, Anvers, Hessemhuis, 25 juin-10 octobre 1993, Gand, 1993, p. 233-234 cat. 83.

Enfin, les analogies que partagent le dessin du British Museum avec les œuvres de P. Coecke ne se limitent pas seulement à des parentés stylistiques. La même écriture sûre au tracé souple et régulier se retrouve entre autres dans le *Changeur et sa femme*, le projet de triptyque consacré à la *Vie de saint Jean-Baptiste* de Londres¹⁵ et dans une moindre mesure dans la *Circoncision*¹⁶. Le dessin de contours des formes est précis et d'un trait plus marqué pour les éléments principaux de la composition tandis qu'il est esquissé dans les scènes secondaires et le paysage montagneux. L'absence de dessin de modelé¹⁷ est compensée ici par l'utilisation adroite du lavis qui traduit le volume et la plasticité. L'artiste joue habilement sur les différentes valeurs tonales de ce lavis grisâtre pour nuancer l'intensité des ombres, structurer les formes (surtout pour les personnages secondaires à l'arrière plan) et compléter le dessin de contour exécuté à la plume (masse des cheveux, turbans, creux arrondis des plis,...). L'emploi subtil du lavis se retrouve dans les autres dessins pré-cités mais c'est surtout celui de Varsovie qui dénote une grande parenté de technique, par exemple dans le rendu de la plastique du corps et du pelage du lévrier, rehaussé aux mêmes endroits de plages traitées en lavis (fig. 1-2).

En conclusion, les nombreuses analogies que le dessin du British Museum partage avec les œuvres de Pieter Coecke, nous autorise à y reconnaître une œuvre autographe du maître.

En raison du style encore empreint du maniérisme dit «anversois», et plus précisément de la manière du Maître de 1518, identifié par G. Marlier à Jan van Dornicke, beau-père de P. Coecke, nous pensons que cette œuvre a été

¹⁵ Londres, British Museum, Cabinet des Estampes. POPHAM, *op. cit.*; p. 22 cat. n° 2 (comme étant de P. Coecke) et MARLIER, *op. cit.*; p. 291-292 et fig. 231-232 (dessin de P. Coecke exécuté vers 1534-35).

¹⁶ MARLIER (*op. cit.*, p. 355-356) relève que «l'écriture beaucoup plus appuyée ne concorde guère avec la facture légère et quasi sténographique du dessin précédent [Arrestation du Christ, Munich, Graphischen Sammlung]. Aussi est-il probable que ce projet avait été mis au point pour les besoins du peintre-verrier.» La comparaison de l'auteur avec le dessin de Munich nous paraît mal choisie étant donné que lui-même note à son propos (*op. cit.*, p. 354) que «l'écriture est rapide, moins soignée... et il se pourrait que Muchall-Viebrook ait vu juste lorsqu'il affirmait que l'auteur renchérit sur la manière de Pierre Coeck et que nous nous trouvons en présence du travail d'un collaborateur de l'atelier». La netteté des traits peut effectivement s'expliquer pour des raisons techniques : faciliter la retranscription de la composition sur le carton ou patron, modèle du vitrail à grandeur réelle, surtout si cette opération n'est pas réalisée par l'auteur du projet. Pour la réalisation d'un vitrail et les différentes étapes du processus de création, voir Yvette VANDEN BEMDEN, «Le vitrail. Technique de fabrication et problèmes de conservation», dans : *Conservation-Restauration-Technologie, Cahier d'Études IV*, série spéciale des *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, 1995, p. 8-20.

¹⁷ Les quelques œuvres de ce maître et de son atelier qui ont à ce jour été examinées en réflexion dans l'infrarouge montrent uniquement un dessin de contour et de mise en place des formes. Voir notamment, Dominique HOLLANDERS-FAVART e.a., «Pierre Coeck au musée communal de Louvain. Étude de l'exécution picturale», dans : *Arca Lovaniensis*, 1974, p. 135-166 et Annick BORN, «Apport à l'étude du dessin sous-jacent et pratiques d'atelier du Maître de 1518», dans : *Actes du colloque IX pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture*, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1993, p. 189-197 et pl. 73-76.

exécutée au début de la carrière du peintre. Le lien existant entre Coecke et son maître est révélé notamment par la figure du jeune homme - dans quel sens l'influence s'est-elle exercée? – qui apparaît pour la première fois, mais dans une pose plus apprêtée, dans les *Adieux du Christ à sa mère* de Berlin (fig. 3a-d) attribué, depuis Friedländer, au Maître de 1518¹⁸. Notons que l'historien de l'art allemand avait dès 1917 relevé les parentés existant entre ces deux compositions et émis l'hypothèse que Coecke avait peut-être travaillé dans l'atelier du Maître de 1518¹⁹.

La mise en page très étudiée, le rapport des personnages à l'espace, le décor architectural et la plasticité des formes témoignent cependant d'une vision nouvelle du monde extérieur qui n'a pu s'effectuer qu'au contact de la culture figurative italienne.

Se basant, sur Karel Van Mander qui rapporte que Pieter Coecke aurait fait le voyage d'Italie, Marlier et N. Dacos, entre autres, s'accordent pour situer ce séjour avant que le peintre ne s'établisse à Anvers²⁰. Reçu franc-maître à la guilde de cette ville en 1527, il signe la même année le premier exemplaire daté, connu, de la *Dernière Cène*. Avec ce tableau, qui atteste d'une connaissance de l'art de Léonard de Vinci et de Marcantonio Raimondi²¹ apparaît l'émergence d'un style personnel. Le dessin du British Museum qui traduit, selon nous, une même volonté de se dégager de la «ganguie» du maniérisme gothique²² est probablement contemporain des premiers exemplaires de la *Cène*.

Nous espérons que la publication de cette œuvre autographe illustrant sans doute le *Retour du fils prodigue* contribuera à lever un pan du voile qui masque les activités de Pieter Coecke à ses débuts.

¹⁸ Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, inv. n° 630b (en dépôt au musée de Berlin-Dahlem). Sur le Maître de 1518, voir Max J. FRIEDLÄNDER, «Die Antwerpener Manieristen von 1520», dans: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXXVI, 1915, p. 81-86 et Idem, *E.N.P.*, XI, *The Antwerp Mannerists - Adriaen Ysenbrandt, Leyde-Bruxelles*, 1974 (traduction anglaise de l'édition allemande de 1933). Ces travaux restent aujourd'hui encore les seules études de synthèse réalisées sur ce maître.

¹⁹ FRIEDLÄNDER, *op. cit.* (1917), p. 82 et 94.

²⁰ MARLIER, *op. cit.*, p. 39. Pour Nicole DACOS, ce voyage «a dû avoir lieu autour des années 1524-1525», voir *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance. Exposition Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 février-21 mai 1995 - Rome, Palazzo delle Esposizioni, 7 juin-4 sept. 1995*, Bruxelles, 1995, p. 152.

²¹ Pour une étude complète de l'iconographie et de la signification de la *Dernière Cène* de Coecke dans le contexte de l'époque, voir Wolfgang KRÖNIG, «Das Abendmahlsbild des Pieter Coecke», dans: *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Anvers, 1957, p. 161-177.

²² Le terme de «maniérisme gothique» est utilisé par Paul PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas XV^e-XVI^e siècles*, Paris, 1994 (voir plus particulièrement le chapitre sur *Le maniérisme gothique et la première renaissance*, p. 107-151).

TERMES ET CARYATIDES DANS LA «TENTURE» DE VERTUMNE ET POMONE

CECILIA PAREDES

Lorsqu'en 1549, Juan Calvete de Estrella visite le château de Binche, propriété de Marie de Hongrie en Hainaut, il y découvre avec émerveillement les œuvres d'art que la Régente avait choisies pour la décoration de sa nouvelle résidence. Parmi les pièces les plus prestigieuses de la collection figurait une tenture de *Vertumne et Pomone* dont le gentilhomme espagnol nous a laissé une première et admirative description¹. Actuellement, cette suite de tapisseries est exposée au *Palacio Real* de Madrid qui en possède deux autres versions². Le *Kunsthistorisches Museum* de Vienne et la Fondation Gulbenkian de Lisbonne se partagent une troisième série³. Tissées de fils de laine, de soie, d'or et d'argent, ces quatre tentures⁴ témoignent encore aujourd'hui du vif succès que remportèrent jadis ces compositions.

¹ Cette description s'intègre dans le récit que fit ce gentilhomme en 1549 du voyage de Philippe II en Flandre. Cf. J. CR. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicissimo viaje del muy alto y poderoso Principe Phelippe, Hijo del Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde sus tierras de la Baxa Alemana con la descripcion de todos los estados de Brabante y Flandes escrito en quatro libros*, Anvers, 1552, livre III, 184r-184v.

² Nous pensons que les tapisseries décrites par Calvete correspondent à celles de la série 16, qui ornent actuellement la *Sala de Gala* du *Palacio Real* de Madrid; les inscriptions qui y figurent sont reprises dans la description du gentilhomme espagnol. Les trois séries de tapisseries conservées à Madrid sont illustrées dans: P. JUNQUERA DE VEGA & C. HERRERO CARRETERO, *Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional, I, Siglo XVI*, Madrid, 1986, pp. 304-333.

³ Cette suite de tapisseries est reproduite dans: L. VON BALDASS, *Die Wiener Gobelinsammlung*, 3 vol., Vienne, 1920, pl. 146-154.

⁴ Ces quatre versions de la tenture présentent des affinités si étroites qu'on les suppose très proches des cartons originaux qui ont disparu. Cf. A. VAN DE KERKHOVEN, *Un essai d'identification: le peintre-cartonnier Joos van Noevele; beau-frère de Pannemaeker*, dans: *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 45, 1973, p. 251.

La création des tentures de *Vertumne et Pomone* est à situer entre 1528 et 1545⁵. C'est un marchand du nom de Joris Veseler qui prit l'initiative d'en commander les cartons. L'identité du peintre qui fut chargé de leur réalisation n'est pas encore établie de manière absolue et reste sujette à controverse. Les premiers auteurs qui ont analysé les tapisseries en désignèrent à tour de rôle comme créateur un artiste italien, français ou flamand. Jusqu'à présent, l'hypothèse d'attribution la plus généralement acceptée est celle qui a été proposée en 1927 par M. Crick-Kuntziger, accordant à Vermeyen la paternité artistique de l'œuvre ou tout au moins de ses figures⁶. Cette attribution a été prudemment remise en question par G. Marlier, qui semble préférer le nom de Pieter Coecke à celui de Jan Vermeyen⁷. Plus récemment, H. J. Horn⁸ a donné l'invention des décors de *Vertumne et Pomone* à Cornelis Bos. D'après A. Van de Kerkhoven, le peintre-cartonnier Joss van Noevele aurait collaboré à l'exécution des cartons⁹.

La confection des premières tapisseries, les séries n° 18 de Madrid et n° XX de Vienne, eut lieu dans un atelier qui n'a pas encore été identifié. Par la suite, le tissage des séries n° 16 et n° 17 de Madrid sera confié à Willem de Panne-maeker. D'emblée la tenture de *Vertumne et Pomone* suscita, semble-t-il, l'admiration générale, séduisant successivement les souverains habsbourgeois : Charles Quint, Marie de Hongrie et Philippe II.

C'est la tenture de Vienne qui offre la version la plus complète de l'histoire des amours de Vertumne et Pomone, extraite des *Métamorphoses* d'Ovide¹⁰, source inépuisable d'inspiration pour les peintres de la Renaissance. Les trans-

⁵ On peut poser comme *terminus post quem* la date de 1528, date à laquelle est rendue obligatoire la marque BB (signifiant Bruxelles-Brabant), qui figure sur certaines pièces de la tenture. D'autre part, les tapisseries de Vertumne et Pomone sont mentionnées dans un document daté de 1548 (un contrat passé entre Marie de Hongrie et Willem de Panne-maeker). Ce document nous apprend qu'une tenture avait été achetée par Marie de Hongrie avant cette date. D'après M. Crick-Kuntziger (cf. *infra*), trois ans sont nécessaires à l'exécution de neuf pièces de l'envergure de celles de *Vertumne et Pomone*, ce qui nous amène à considérer la date de 1545 comme *terminus ante quem*. Ce document est conservé à Lille, Archives départementales du Nord, Reg. No. B. 2477, No. 87716. Cf. J. HOUDOY, *Tapisseries représentant la Conquête de Thunes par l'empereur Charles Quint. Histoire et documents inédits*, Lille, 1873, p. 23. À propos de la datation, cf. M. CRICK-KUNTZIGER, *L'auteur des cartons de Vertumne et Pomone*, dans : *Oud Holland*, 1927, 44, pp. 159-173 (161).

⁶ M. CRICK-KUNTZIGER, *op. cit.* (note 5), pp. 159-173.

⁷ G. MARLIER, *La Renaissance flamande : Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles, 1966, p. 347. Pour une attribution des cartons à Pieter Coecke cf. S. SCHNEEBALG-PERELMAN, *Les Chasses de Maximilien : les énigmes d'un chef-d'œuvre de la tapisserie*, Bruxelles, 1982. En faveur d'une participation de Pieter Coecke à l'élaboration de ces tapisseries, voir aussi I. BUCHANAN, *Designers, Weavers and Entrepreneurs : Sixteenth-Century Flemish Tapestries in the Patrimonio Nacional*, dans : *Burlington Magazine*, 134, 1992, p. 380-384. Une nouvelle hypothèse au sujet de l'attribution des cartons vient d'être formulée par N. DACOS-CRIFÒ, cf. N. DACOS-CRIFÒ, *Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Fontainebleau à Bruxelles*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1996, pp. 21-35.

⁸ H. J. HORN, *Vermeyen : Painter of Charles V and His Conquest of Tunis : Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons & Tapestries*, Doornspijk, 1989, II, pp. 45-46.

⁹ A. VAN DE KERKHOVEN, *op. cit.* (note 4), pp. 251-273.

¹⁰ OVIDE, *Les Métamorphoses*, 14, 623-771.

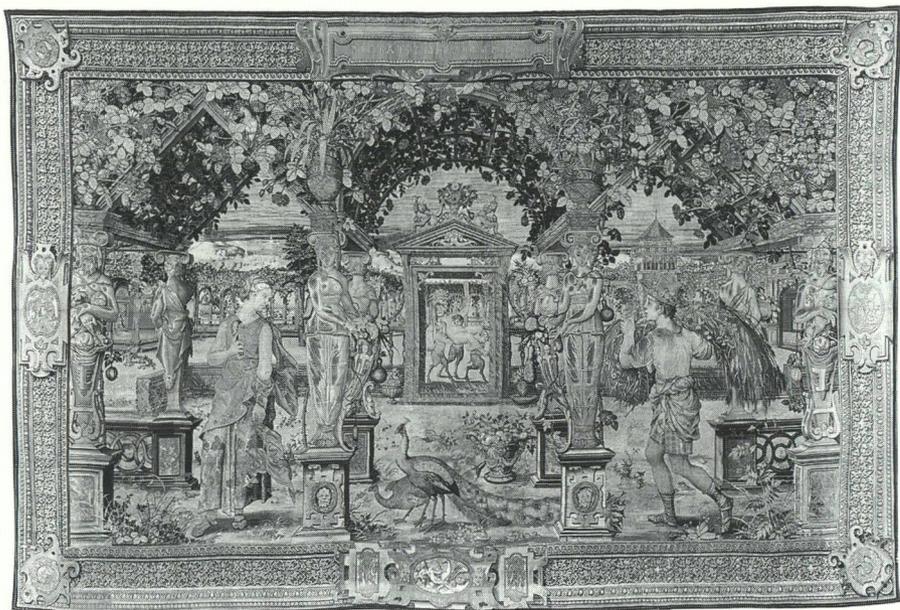


Fig. 1. *Vertumne transformé en moissonneur*, (420 × 640 cm), Vienne, Kunsthistorisches Museum, série XX P.I. (cliché Kunsthistorisches Museum).

formations successives du dieu de la végétation et des saisons, qui tente par ce stratagème d'approcher et de séduire la déesse des vergers et des fruits, y sont contées en neuf épisodes, chacun ayant pour cadre un délicieux jardin.

Dans les différents tableaux qui forment la tenture (cf. fig. 1), la composition est conçue comme un dialogue entre les figures et les architectures de jardin. L'ensemble est réglé magistralement par l'orchestration architectonique du décor. Celui-ci envahit tout le champ de la tapisserie et s'y déploie comme un immense ornement en perspective dans lequel les figures viennent prendre place. Vertumne et Pomone, richement parés, apparaissent tels des acteurs sur une scène de théâtre. À l'allure noble, ils animent le premier plan de leurs gestes amples et gracieux. Les dieux s'interpellent dans une galerie de verdure dont la structure combine harmonieusement enchevêtrement végétal et architecture de pierre. L'ensemble du décor est rythmé par les majestueuses silhouettes de caryatides et de termes, supports des pergolas et témoins muets de la scène qui s'y déroule.

Les architectures comportent des ornements les plus variés. Vases et corbeilles ont pris place dans les frondaisons des pergolas; des cartouches décorent les socles des statues et l'intérieur des frontons; de toutes parts, masques de monstres, grotesques, sphinges et autres animaux se combinent aux éléments architecturaux. Le décor végétal est aussi complété par des médaillons de

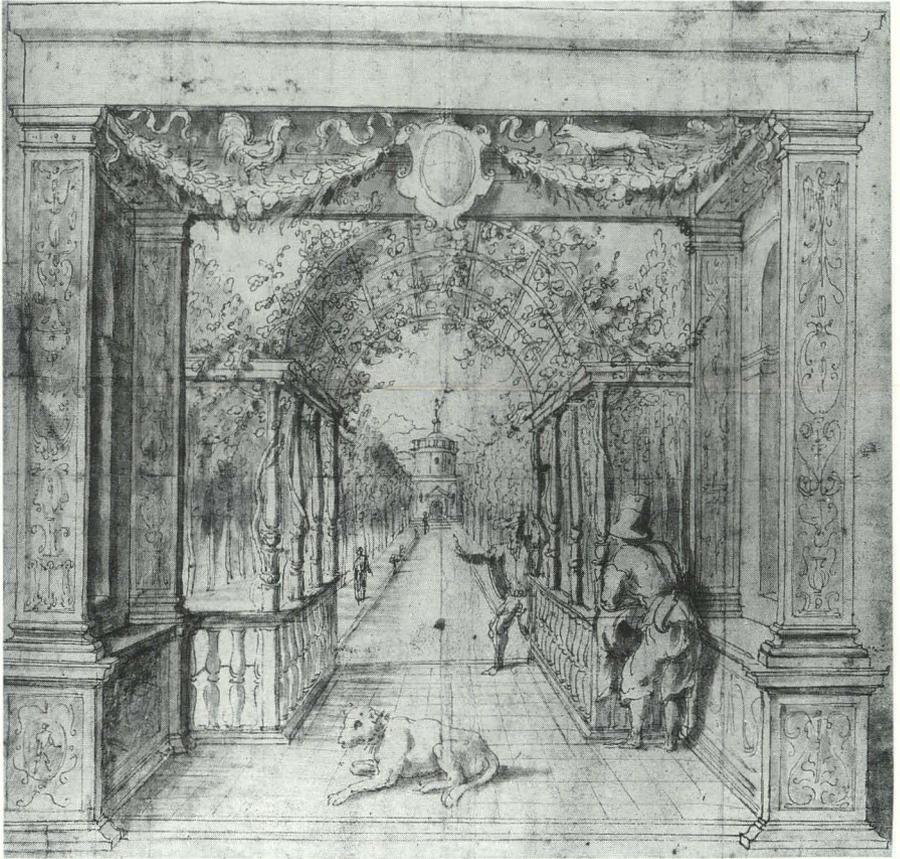


Fig. 2. Herman Posthumus, *Fresque représentant le Jardin de Marimolo*, dessin, (272 × 300), vers 1536. *Römische Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck*, II Fol 63 r, Berlin, Kupferstichkabinett (cliché Berlin Kupferstichkabinett).

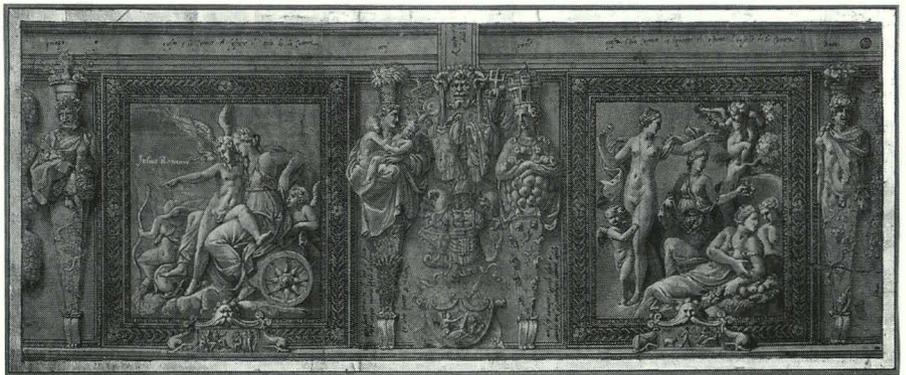


Fig. 3. Primatice, *La décoration de l'ancienne Chambre du Roi*, (1533-1535), dessin, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 3497 (cliché Musée du Louvre).

verdure, couronnes de fruits, festons et guirlandes. D'inspiration plus géométrique, des entrelacs de cercles ou de lignes brisées ornent les balustrades.

Les tapisseries de *Vertumne et Pomone* apparaissent comme des créations extrêmement originales par rapport aux productions flamandes de la première moitié du XVI^e siècle. À cette époque, la tapisserie bruxelloise connaît une période faste, jouissant d'une renommée qui dépasse les frontières de l'empire des Habsbourg¹¹. D'Italie, mais aussi de France, les commandes affluent vers Bruxelles. Cette réputation est aussi à l'origine de l'envoi dans la cité brabançonne de cartons réalisés par les maîtres de la Péninsule, au contact desquels les peintres bruxellois s'ouvrent à l'italianisme¹². Dans ce cadre, l'événement le plus important est l'arrivée à Bruxelles en 1517 des cartons de Raphaël pour la tenture des *Actes des Apôtres*. Peu après, les artistes flamands entreprennent le voyage en Italie pour rentrer ensuite aux Pays-Bas avec un bagage culturel enrichi au contact de l'antique et par la vision des œuvres des artistes italiens, Raphaël et ses élèves, Michel Ange et d'autres encore. La diffusion des estampes joue également un grand rôle dans l'introduction de nouvelles formules artistiques. Le style et les thèmes des tapisseries s'en ressentent. On assiste à la multiplication des sujets mythologiques ou inspirés de l'histoire antique, on voit apparaître les premiers développements de l'espace soumis aux lois de la perspective de même qu'une simplification des compositions, de nouvelles proportions, un style de personnage très plastique, à la gestuelle ample et majestueuse.

Créée quelque vingt ans après les premiers signes de ces changements, la tenture de *Vertumne et Pomone* se distingue des productions contemporaines par d'autres aspects novateurs. Les compositions exploitent de manière systématique la notion d'espace scénique; le premier plan de chaque tapisserie se présente comme une tranche d'espace parallèle au plan de la composition, définissant ainsi un proscenium sur lequel évoluent les figures. Jamais encore le décor architectural n'avait trouvé une si puissante expression, magnifiée par des effets de perspective sans précédent aux Pays-Bas. Par le rôle prépondérant accordé aux ornements dans l'imposante infrastructure mise en place et leur originalité, les décors de *Vertumne et Pomone* constituent un ensemble qui reste isolé au sein de la production bruxelloise contemporaine.

Au sein de cette infrastructure décorative, les termes et les caryatides jouent un rôle considérable. Régnant sur le petit monde des ornements qui habitent les tapisseries, ces figures sculptées se révèlent être les inventions les plus surprenantes de leur créateur. Celui-ci s'est livré à une série de variations sur un même motif ornemental, le transformant au gré de son imagination.

Des jeunes filles, représentant sans doute la déesse Cérès – elles arborent des cornes d'abondance – ainsi que des satyres sont les témoins en pierre de

¹¹ G. DELMARCEL et alii, *Tissus d'or. Tapisseries flamandes de la Couronne espagnole* (cat. d'exp.), Malines, 1993, pp. 10-16.

¹² *Fiamminghi a Roma 1508-1608, Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance* (cat. d'exp.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 février-21 mai 1995, pp. 16-17.

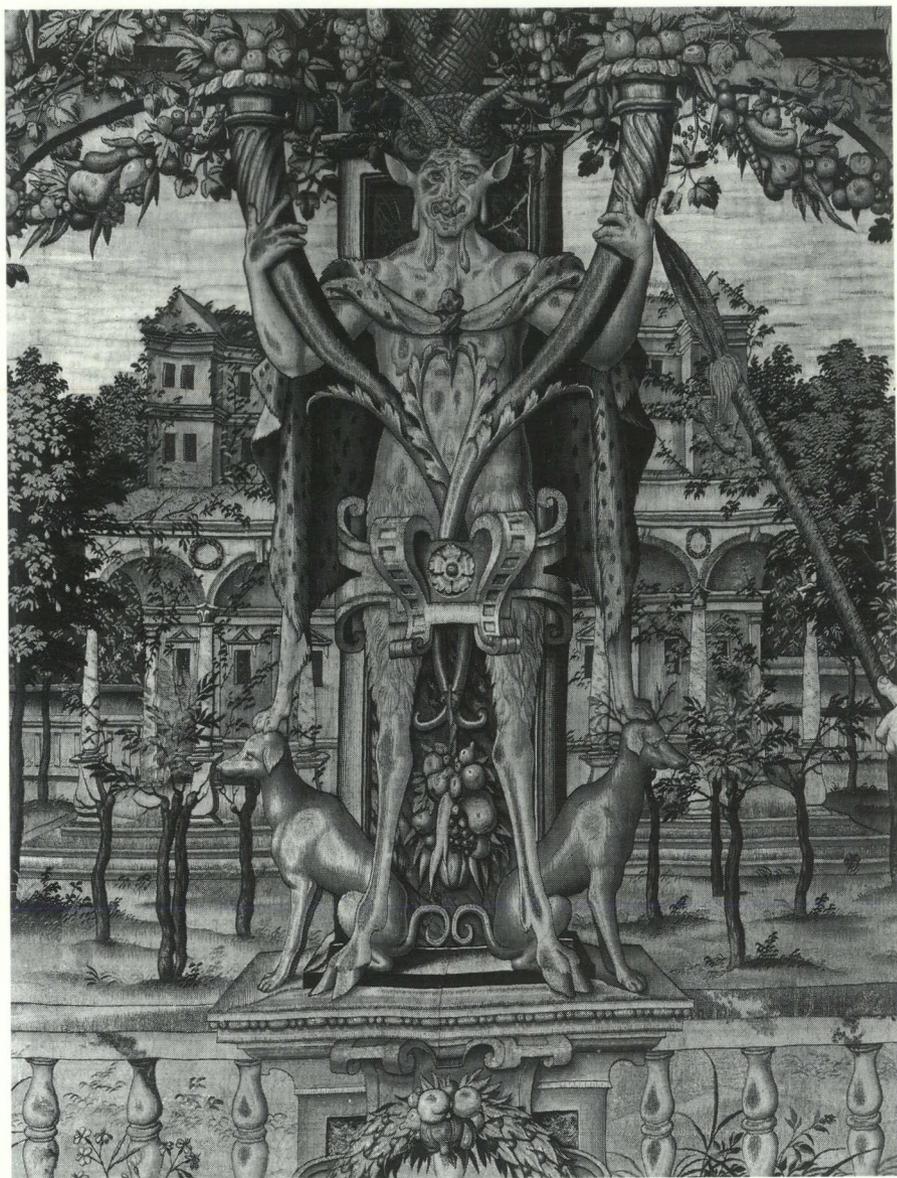


Fig. 4. *Vertumne transformé en laboureur*, détail du faune, Vienne, Kunsthistorisches Museum, série XX P. III (cliché I.R.P.A.).

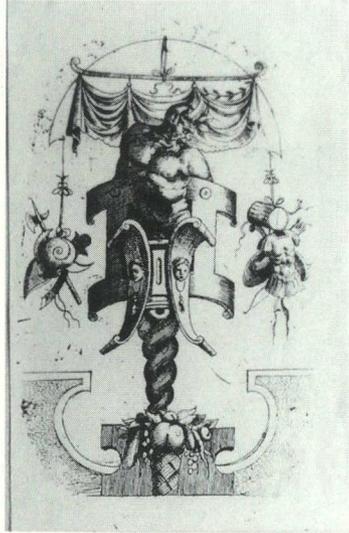


Fig. 4₁ *Masque de grotesque*, Adamo Ghisi (sculptori) d'après Giulio Romano.
Fig. 4₂ Jean Mignon, *Suite de termes*, gravures, (vers 1543-1545), Paris, Bibliothèque Nationale.
Fig. 4₃ *Les Satyres della Valle*, statues, Rome, Museo Capitolino, (cliché Museo Capitolino).

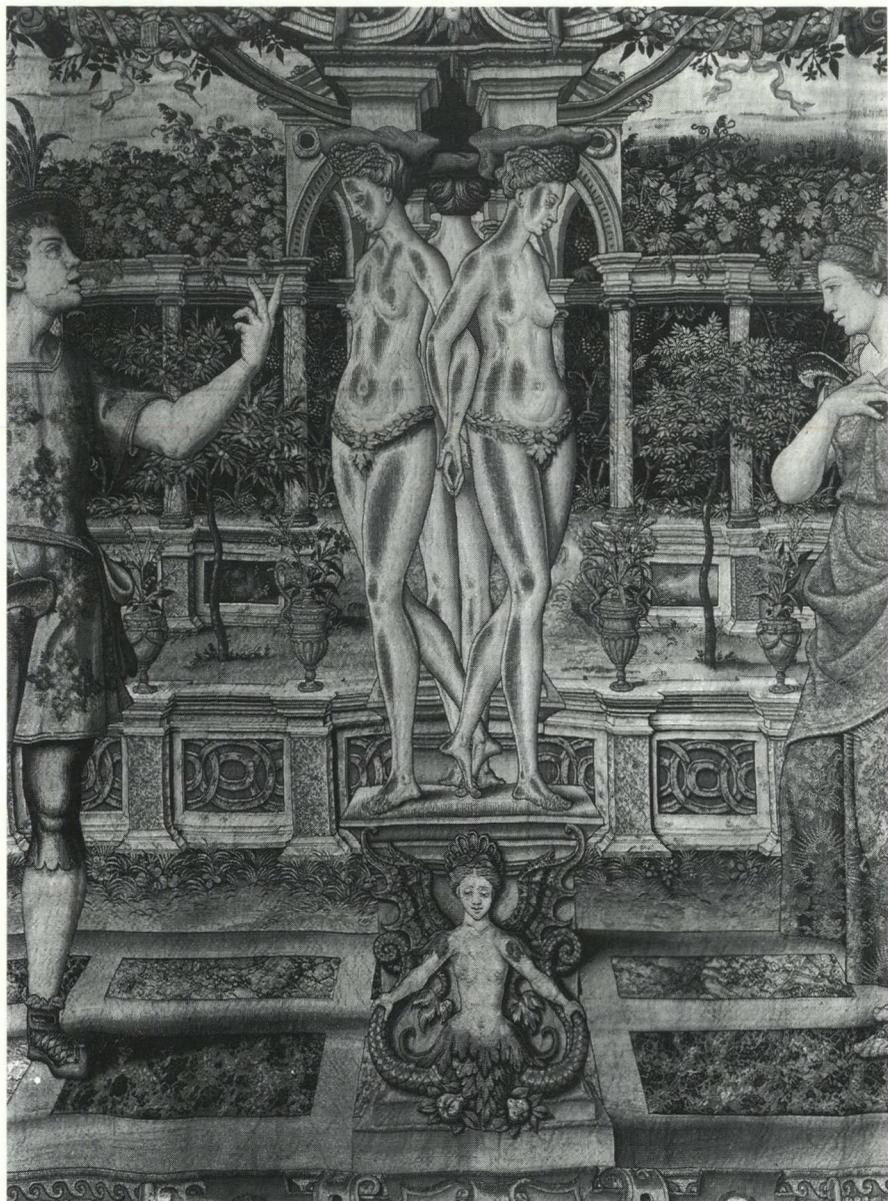


Fig. 5. *Vertumne transformé en émondeur*, détail des caryatides, Vienne, Kunsthistorisches Museum, série XX P. IV. (cliché I.R.P.A.).

la première transformation de Vertumne en moissonneur (fig. 1). Ensuite, c'est sous les yeux d'étranges créatures dont les jambes ont été remplacées par des atlantes, que Pomone repousse Vertumne déguisé en faucheur.

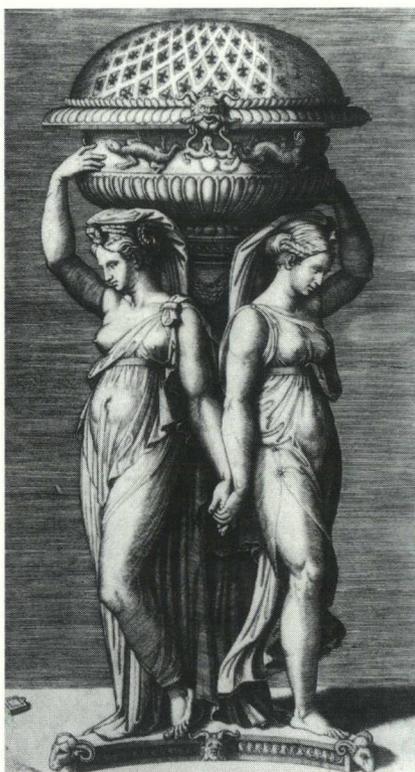
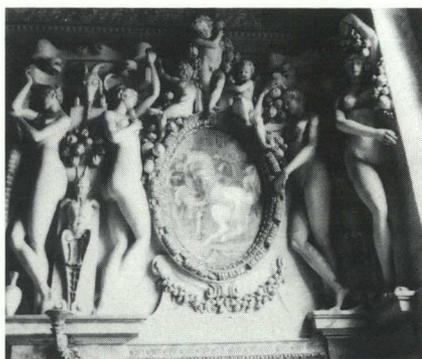


Fig. 5₁ *La Chambre de la Duchesse d'Etampe*, détail des caryatides, cliché Michel Tytgat).

Fig. 5₂ *La cassolette*, d'après Raphaël, gravure, (505 × 166 mm), Londres, *British Museum*.

Le premier plan de la troisième composition représentant Vertumne en laboureur est dominé par un superbe faune (fig. 4) dont le visage présente l'aspect d'un masque de cire. La coiffure du personnage est faite de nattes enchevêtrées, surmontées d'une corbeille tressée remplie de fruits. À mi-corps, la figure est enchâssée dans une gaine aux enroulements de ferronnerie. Celle-ci donne naissance à deux cornes d'abondance en partie torsadées, sur lesquelles vient prendre appui la structure supérieure de la pergola. Deux lévriers immobiles encadrent la figure dans sa partie inférieure.

Dans la quatrième tapisserie, ce sont trois groupes féminins constitués chacun de trois jeunes femmes aux bras entrelacés qui supportent la couverture végétale (fig. 5). Sphinges et sirènes ailées animent les socles des statues. Dans la cinquième tapisserie, ces groupes ont fait place à des figures féminines en pleine mutation végétale, tandis que des faunes musiciens aux pattes nouées d'un ruban bleu apparaissent à l'avant de la composition (fig. 6). Dans la sixième tapisserie, ce sont des satyres de bronze au visage simiesque et aux pattes et bras croisés qui se trouvent adossés aux colonnes supportant la pergola. Si, dans la tapisserie représentant *Vertumne déguisé en vieille femme*, termes et caryatides sont d'un type plus classique, dans la dernière composition, nous découvrons des sirènes à la queue bifide et des statues de pierre se cachant le visage

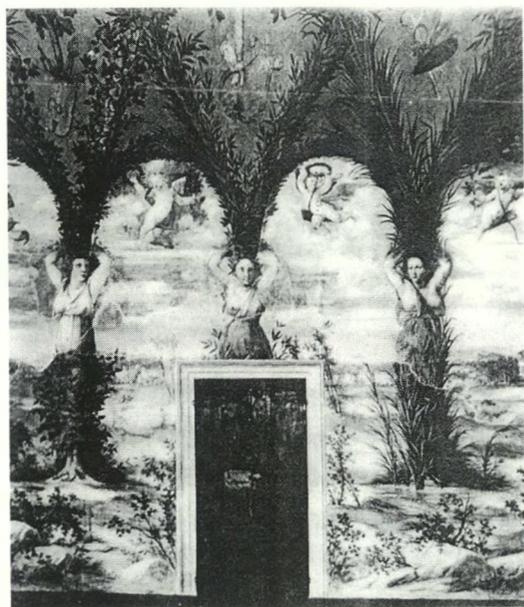
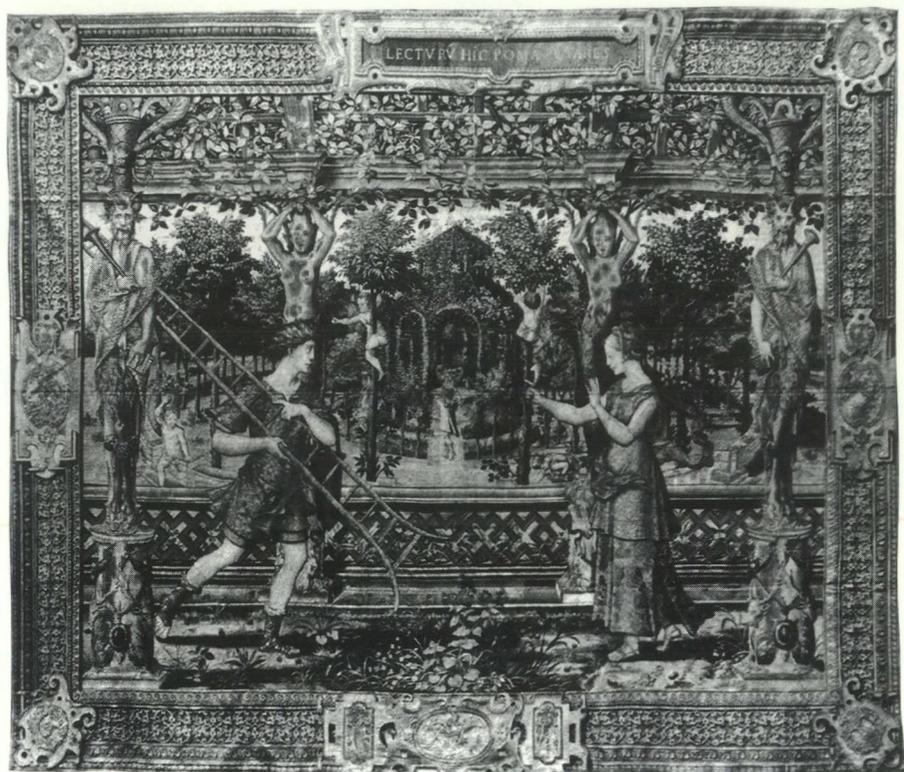


Fig. 6. *Vertunne jardinier*, Lisbonne, Gulbenkian, (cliché I.R.P.A.).

Fig. 6¹ Dosso, *Salle des caryatides*, Villa Pesaro.

Fig. 6² Cornelis Bos, *Faune musicien*, extrait de la *Suite de caryatides et termes*, gravures, Paris Bibliothèque Nationale.

de leurs mains recouvertes de feuilles. La dernière tapisserie de la série 16 de Madrid fait, quant à elle, apparaître des figures de femmes voilées.

À notre connaissance, la tenture de *Vertumne et Pomone* constitue le premier exemple d'intégration d'une telle série d'ornements dans une tapisserie¹³. Même si les caryatides et les termes ne sont pas décrits dans la fable d'Ovide, ils enrichissent profondément le thème de l'histoire, en infusant l'esprit des *Métamorphoses* à l'ensemble des décors. L'intégration de ces figures au sein des architectures de jardin est cependant surprenante. En effet, l'usage de statues sous cette forme est inhabituelle dans les jardins de l'époque, où elles ne semblent se répandre qu'à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle, conformément à la nouvelle sensibilité décorative qui imprègne alors les jardins. Antérieurement, de telles statues se rencontrent cependant dans d'autres domaines de la création artistique.

L'usage de ces figures humaines au corps hybride ou engainé dans les combinaisons les plus fantaisistes est en effet commun dans les systèmes décoratifs basés sur les grotesques découvertes dans la *Domus Aurea*. Toutefois, les solides figures qui ornent les jardins de Pomone se distinguent des exemples antérieurs par leur caractère organique et leur aspect de sculpture. Ces mêmes aspects les rapprochent des statues antiques ou des motifs du même genre que l'on voit apparaître dans les fresques ou encore dans les décorations en stuc.

Au cours de la première moitié du XVI^e siècle¹⁴, termes et caryatides se rencontrent fréquemment dans les décorations murales non seulement en Italie, mais aussi en France. La fascination que ces motifs inspirent à la Renaissance se manifeste pour la première fois en Italie dans les *Stanze* du Vatican dont Raphaël entreprend la décoration en 1508¹⁵. Peu après, Peruzzi fait lui aussi un usage particulier de termes et caryatides dans la frise qui orne la salle des Perspectives à la *Farnesina*¹⁶ : les termes jouent ici un rôle de séparation entre les différentes scènes. Ils appartiennent clairement au cadre architectural fictif, contribuant ainsi à créer deux niveaux de réalité. Ils ont une morphologie épaisse et se distinguent par un fort contraste entre le torse et la partie engainée.

¹³ L'utilisation de ce type de sculpture dans une représentation d'agencement de jardin connaîtra surtout un vif succès dans la seconde partie du XVI^e et au début XVII^e, comme le montrent les nombreuses commandes de séries parallèles du genre «galeries». Cf. A. VAN DE KERKHOVEN, *Brussels Vertumnus et Pomona-legwerk uit het begin van de XVIIe eeuw*, dans : *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, 22, 1969-1972, pp. 151-181.

¹⁴ Ces figures issues des *Métamorphoses* trouvent leur place dans beaucoup de monuments de la Renaissance où elles rappellent le caractère transitoire, éphémère, de toute chose. Cf. F. GIBBONS, *Dosso and Bernardo Dossi, Court Painters at Ferrara*, New Jersey, 1968, p. 82.

¹⁵ C. GOULD, *The Chronology of Raphaël's stanze : a Revision*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e série, 128, novembre 1991, pp. 171-182; C. DUMONT, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Genève, 1973, fig. 1, 2, 12, 13, 14.

¹⁶ Au sujet de la décoration de la Villa *Farnesina*, cf. D. R. COFFIN, *The Villa in Life of the Renaissance Rome*, Princeton 1979, pp. 97-109 et fig. 66.

Ensuite, ce sont les fresques de la Salle des Caryatides de la *Villa Imperiale* à Pesaro (1529-1530)¹⁷ qui montrent l'une des plus remarquables occurrences de caryatides, liée aux représentations de jardin et associée au thème des *Métamorphoses*¹⁸ (fig. 6₁). Pour la première fois dans l'art italien, des caryatides encadrent des paysages¹⁹. Nées de l'imagination de Giovanni Dossi, les fresques qui couvrent les murs et le plafond de la salle, offrent au visiteur une vue délicieuse sur une nature calme et rafraîchissante : aux murs se déploie un paysage de jardin ininterrompu alors que le plafond est envahi par la luxuriante végétation d'une pergola. Ces frondaisons sont soutenues à bout de bras par des caryatides : jeunes femmes saisies en pleine transformation végétale qui scandent avec régularité l'ensemble de la composition. Cette œuvre est considérée comme extrêmement novatrice par rapport aux représentations antérieures du genre, l'innovation s'effectuant dans le sens d'une synthèse entre la vision de l'Antique et la création d'un illusionnisme renaissant²⁰.

Un dessin²¹, attribué à Giulio Romano, qui représente des hermes et des caryatides surplombant une fontaine, atteste également l'usage de ces éléments dans la décoration murale de la première moitié du XVI^e. Il est en effet considéré comme l'un des rares témoignages graphiques relatifs aux fresques d'une villa aujourd'hui disparue qui se trouvait dans les environs de Mantoue, à Marmiolo²². On notera en outre qu'à Mantoue, la décoration du grand *Cortile* au *Palazzo del Te*, réalisée par Giulio Romano vers 1531, fait encore apparaître des termes sculptés accolés à la façade, tournés vers le jardin²³.

¹⁷ La réalisation de la Salle des Caryatides qui est confiée aux frères Dossi s'inscrit dans le prolongement des travaux de modernisation de la *Villa Imperiale* à Pesaro entrepris dès 1520 par le duc d'Urbin et sa femme. Les fresques furent exécutées vers 1529-1530. Cf. F. GIBBONS, *op. cit.* (note 14), pp. 76 et suivantes, fig. 183.

¹⁸ Sur l'histoire de la représentation picturale des jardins, cf. E. BORSCH-SUPAN, *Garten, Landschaft und Paradiesmotive in Innenraum*, Berlin, 1967.

¹⁹ L. GOLSON, *Rosso et Primatice au Pavillon de Pomone*, dans : *Actes du Colloque international sur l'Art de Fontainebleau, Paris et Fontainebleau 18, 19, 20 octobre 1972*, Paris, 1973, p. 236.

²⁰ Une telle représentation s'inscrit alors dans un contexte culturel particulier qui se veut une suggestion raffinée, érudite et humaniste axée sur le jardin envisagé comme cadre édenique et comme monument symbolique à la gloire des seigneurs du lieu. N. FORTI GRAZZINI, *L'Arazzo ferrarese*, Milan, 1982, p. 77.

²¹ *Hermès surplombant une fontaine*, Giulio Romano, dessin. Haarlem, Teylermuseum K 76, plume et encre bistre et lavis, (329 × 245 mm). Publié dans F. HARTT, *Giulio Romano*, New Haven, 1958, II, fig. 540, cat. n° 371 et I, p. 261.

²² F. Hartt pense que le dessin pourrait avoir constitué un modèle pour une peinture murale de la villa Marmiolo. La villa des Gonzague à Marmiolo près de Mantoue a été complètement détruite en 1798. Le site médiéval sur lequel elle s'élevait appartenait déjà aux Gonzague avant qu'ils ne deviennent les seigneurs de Mantoue. Le site fut alors l'objet de plusieurs vagues de constructions successives. En 1519, Frederigo II y fit aménager un magnifique jardin concentrique autour d'une fontaine décorée de statues de marbre. C'est dans ce jardin que fut édifée la villa dont la construction « était déjà bien avancée » en 1525 alors que la décoration des chambres sous la supervision de Lorenzo Costa se poursuivait jusqu'en 1539. Cf. F. HARTT, *op. cit.* (note 21), I, pp. 259-261.

²³ A. CHASTEL, *Les grottes et la nature*, dans : *Mythe et crise de la Renaissance*, Genève, 1989, pp. 324-325 et fig. 1.

Au cours des années 1530, les motifs de caryatides et de termes se diffusent hors d'Italie. Ils apparaissent en France, où Primatice les introduit dans la décoration du château de Fontainebleau²⁴. Ainsi, le décor des anciens Appartements du Roi réalisé par l'artiste entre 1533 et 1535 d'après un projet de Giulio Romano, comportait 20 termes qui assuraient la séparation des peintures, à en croire les dessins qui en ont été rapprochés²⁵ (fig. 3). À son tour, Rosso propose quelques termes et caryatides d'un tout autre type dans les encadrements en stuc de la Galerie de François 1er dont il commence la décoration en 1534²⁶. Créées un peu plus tard, entre 1541 et 1543, les nymphes de la Chambre de la Duchesse d'Étampes²⁷ sont aussi une invention du Primatice (fig. 5).

Aux Pays-Bas, ces motifs apparaissent vers la même époque, diffusés par la gravure. Un des premiers artistes à les utiliser est Pieter Coecke, qui s'est probablement souvenu des termes de Peruzzi dans sa suite gravée des *Mœurs et Fachons des Turcs*²⁸ qu'il a réalisée après son voyage en Turquie en 1533. Dans ces gravures, les figures engainées jouent le même rôle que celles de la *Farnesina*, rythmant l'ordonnance de la composition tout en assurant la séparation des scènes. Les termes ont acquis de nouvelles proportions; plus élancées, plus stylisées que leurs précédents italiens; les silhouettes deviennent plus sveltes et se caractérisent par une certaine continuité dans l'articulation de la gaine et du buste. Un peu plus tard, vers 1540-1545, Cornelis Bos, s'inspirant directement du travail de Marcantonio Raimondi et Agostino Veneziano²⁹, diffusera des modèles de caryatides et de termes aux Pays-Bas dans un recueil

²⁴ Au sujet de l'art de Fontainebleau, cf. *Revue de l'Art* n° 16-17, 1972; *Actes du Colloque International sur l'art de Fontainebleau*. Paris et Fontainebleau 18, 19, 20 octobre 1972, Paris, 1973.

²⁵ L'ancienne décoration fut réalisée en deux temps, d'abord en 1533-1535, par Primatice et ses aides d'après des projets de Giulio Romano, puis beaucoup plus tard, en 1570, par Nicolò dell'Abate d'après les dessins du Primatice. Deux dessins du Louvre ont été rapprochés de cet ensemble, dont un est attribué à Primatice: *projet de frise avec deux scènes, quatre termes et un trophée*, Paris, Cabinet des Dessins, inv. 3497. Cf. S. BÉGUIN, *Remarques sur la Chambre du Roi*, dans: *Actes du Colloque International sur l'art de Fontainebleau*. Paris et Fontainebleau 18, 19, 20 octobre 1972, Paris, 1973, pp. 199-228. Cf. aussi l'analyse du dessin de W. Mac ALLISTER JOHNSON, *Les débuts du Primatice à Fontainebleau*, dans: *Revue de l'Art*, n° 16-17, 1972, pp. 9-18.

²⁶ Cf. *Revue de l'Art*, n° 16-17, 1972, fig. 63, 68, 94, 129.

²⁷ La chambre de la Duchesse d'Étampes fut décorée entre 1541 et 1544 par Primatice. Des épisodes de l'histoire d'Alexandre y sont représentés. Voir illustration dans J. P. SAMOYAUULT, *Château de Fontainebleau. Les grands appartements. Salle Renaissance*, dans: *Petits guides des grands musées*, 102, Paris, s. d., p. 13.

²⁸ N'oublions pas que cet artiste a fait le voyage en Italie; il a donc eu la possibilité d'admirer les fresques de la Farnésine. La suite de gravures sur bois comportant sept scènes séparées par des termes a sans doute été réalisée d'après les dessins que Pieter Coecke fit au cours de son voyage à Constantinople en 1533. Comme son nom l'indique, elle révèle, en plusieurs tableaux, le regard porté par l'artiste sur les pays étrangers qu'il traversa lors de son périple, sur les gens et leurs coutumes. Cette suite ne sera éditée qu'en 1553 par la veuve de Pieter Coecke, Marie Verhulst. Cf. G. MARLIER, *op. cit.* (note 7), pp. 55-75.

²⁹ G. MARLIER, *op. cit.* (note 7), p. 61. Ces gravures sont reproduites dans: *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, *The Works of Marcantonio Raimondi and His School*, pp. 296-302. fig. 301-304.

de seize gravures³⁰. Les éléments sculptés y sont représentés comme des composantes ornementales isolées.

Par contre, à plusieurs reprises, on retrouve aussi les termes dans un contexte architectural, par exemple comme encadrement de portail. Ils soutiennent alors un fronton dans la décoration de frontispices d'ouvrages. Au même moment, en France, caryatides et termes sont également prétextes à de multiples inventions dans les gravures qui se font l'écho du style ornemental de Fontainebleau. C'est par exemple le cas de celles attribuées à Jean Mignon par H. Zerner³¹.

Au vu de ces exemples, on peut dire que les figures de termes et de caryatides des tapisseries de *Vertumne et Pomone* répondent elles aussi à l'engouement général suscité par ce type de motif à la Renaissance. En revanche, elles offrent par leur style et leur mise en forme un certain nombre de particularités.

Il faut d'abord souligner le rôle complexe et original que ces éléments jouent au sein des compositions. Alors que dans la frise de Peruzzi, les gravures de Pieter Coecke ou le dessin du Primaticcio pour la décoration des appartements du Roi à Fontainebleau, ils restaient étrangers aux scènes représentées, ils en font cette fois partie intégrante, ponctuant l'ordonnance interne des compositions : ils mettent en évidence l'action des protagonistes et soulignent le rythme tripartite de l'architecture.

L'idée d'utiliser ces éléments comme supports de fronton, s'inspire à notre avis des estampes décoratives des livres. Ainsi, dans le panneau représentant *Vertumne transformé en vieille femme*, la pièce maîtresse de la pergola découle peut-être du frontispice du quatrième livre de Serlio dont la traduction flamande paraît à Anvers en 1539. La représentation du portail délimité par les atlantes soutenant le fronton est analogue à celle de la tapisserie.

Les éléments sculptés méritent un examen approfondi qui devrait nous éclairer davantage sur la culture artistique de leur auteur. D'emblée, les termes et les caryatides de *Vertumne transformé en moissonneur* (fig. 1) nous entraînent vers des sources multiples. Les figures de Cérès qui encadrent la travée centrale de la galerie sont comparables aux gracieuses figures de Raphaël³²,

³⁰ G. MARLIER, *op. cit.* (note 7), p. 61. Parmi les modèles proposés par Cornelis Bos, cinq sont repris à la série d'Agostino Veneziano, six sont copiés des caryatides de la Chambre d'Héliodore peintes en grisailles par F. Penni d'après les dessins de Raphaël. Deux autres s'inspirent plus directement de sculptures antiques. Cf. S. SCHELE, *Cornelis Bos, A Study of the Origin of the Netherland Grottesque*, Uppsala, 1965, p. 144, p. 147, pl. 28, n° 78, 79.

³¹ Cf. H. ZERNER, *École de Fontainebleau, Gravures*, Paris, 1969, A.F 60, 78, 79. Nous trouvons ce genre de motif parmi les gravures attribuées à Jean Mignon datées d'après l'auteur des années 1543-1545; J. M. 9-28, suite de termes, « (...) Il s'agit d'un tirage du XVII^e siècle. Nous pensons comme Lieure que cette série est gravée par Jean Mignon. Les motifs sont empruntés à plusieurs sources. Il s'agit vraisemblablement d'une compilation du graveur.(...) ». Reproduites dans ce même ouvrage, des gravures de Fantuzzi proposent elles aussi des figures de termes dans les encadrements ornementaux. Au sujet du rôle de l'estampe dans la diffusion du style de Fontainebleau, cf. aussi. H. ZERNER, *Les estampes et le style de l'ornement*, dans : *Revue de l'Art*, n° 16-17, 1972, pp. 112-120.

³² Cf. par exemple : *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, *op. cit.* (note 29), p. 221, 538 (385) *Façade avec caryatides*.

alors que les termes qui apparaissent aux extrémités de la composition accusent un caractère plus nettement flamand dans leur traitement. En effet, on peut considérer l'emprisonnement du terme dans des ferronneries aux enroulements délicats comme une ébauche de l'effet *d'emprisonnement* des grotesques anversoises, particulièrement fréquent vers 1550. À titre d'exemple, on évoquera les termes plus tardifs, réalisés vers 1550-1552 par Cornelis Floris au registre inférieur du tabernacle de l'église Saint-Léonard à Léau³³.

Les créatures qui supportent le portique dans *Vertumne transformé en faucheur* constituent l'une des inventions les plus surprenantes de l'auteur. Par leur aspect fantastique, ces termes pourraient prendre place dans le cortège des ornements bellifontains³⁴ du même type. En outre, le motif de l'herme sur lequel tombe un drapé se rencontre dans une gravure de la suite des *Amours des Dieux*, réalisée d'après Giulio Romano. Celle-ci est aussi très proche d'une composition analogue qui apparaît dans le médaillon central de la bordure inférieure de *Vertumne transformé en faucheur*³⁵.

Voyons maintenant le magnifique faune qui apparaît au premier plan de la troisième tapisserie, *Vertumne transformé en laboureur* (fig. 4). Cette pièce illustre parfaitement la synthèse des influences décoratives réalisée dans les décors de *Vertumne et Pomone*. L'idée du faune comme support d'entablement surmonté d'une corbeille découle certainement de la vision de pièces antiques. Sans doute s'agissait-il des Satyres *della Valle*³⁶ qui furent abondamment reproduit au XVI^e siècle (fig. 4₃). L'aspect de cire coulée que présente le visage du monstre peut surprendre. En aval, il est sans doute à situer dans la lignée des masques monstrueux de Giulio Romano³⁷ (fig. 4₁). En amont, nous retrouvons ce genre de masque dans le vocabulaire ornemental de Cornelis Floris. Si l'inspiration formelle renvoie encore une fois à l'Italie, la « finition », le traitement décoratif est plus difficile à situer : la figure dans son ensemble reste comparable aux ornements de Jean Mignon ou de Fantuzzi (fig. 4₂), artistes de l'école de Fontainebleau, mais la ceinture du faune trahit, de nouveau, l'effet d'emprisonnement de l'ornementation anversoise des années 1545-1550. Notons enfin que le faune de cette composition partage avec les autres figures sculptées cette silhouette fine et élancée.

Des sources d'inspiration tout aussi diverses sont offertes par le groupe féminin de *Vertumne transformé en émondeur* (fig. 5). Il est directement inspiré

³³ Voir sur les termes et les caryatides réalisées par Cornelis Floris, R. HEDICKE, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlin, 1913, II, pl. XXVI-XXX.I

³⁴ H. ZERNER, *op. cit.* (note 31).

³⁵ Cf. *The Illustrated Bartsch*, vol. 26, *The Work of Marcantonio Raimondi and His School*, p. 228, 231 (186), *Les amours d'un dieu et d'une déesse*.

³⁶ Au sujet des faunes antiques cf. P. P. BOBER & R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture, A Handbook of Source*, Londres, 1986, pp. 109-111.

Ces faunes ont été abondamment représentés par les artistes de la Renaissance, à ce propos cf. S. PRESSOUYRE, *Les fontes de Primatice*, dans : *Bulletin monumental*, 127, 1969, pp. 223-239.

³⁷ Cf. Masques de grotesque, Adamo Ghisi (sculptori) d'après Giulio Romano, extrait d'une série de vingt masques, (8), gravure (108x85), Hambourg, *The Illustrated Bartsch*, vol. 31, *Italian Masters*, 115 (429).

par une gravure de Raimondi procédant d'un dessin de Raphaël d'après un antique³⁸ (fig. 5₂). La gravure représente une cassolette soutenue par des caryatides vêtues à l'antique. Les figures sont soumises à un même principe d'animation du corps; les genoux s'écartent, les pieds se joignent, les bras s'entrecroisent ou, au contraire, s'élèvent en décrivant des courbes. Les corps prennent des attitudes semblables, les têtes de profil légèrement baissées. Les coiffures, faites d'un entrelacs de tresses, légèrement différentes chez les deux femmes, se retrouvent dans les tapisseries. Si l'auteur des cartons s'est inspiré de cette gravure, il s'en écarte néanmoins dans le traitement des anatomies, en procédant à une stylisation des formes, à une élongation et à un amincissement des corps et des visages³⁹. Le style des figures rappelle de ce fait celui des caryatides du *Primitice* de la *Chambre de la Duchesse d'Etampes* (fig. 5₁).

Le faune musicien de *Vertumne jardinier* (fig. 6) semble avoir subi le même traitement si on le considère comme dérivant d'un modèle de faune reproduit par Cornelis Bos⁴⁰ (fig. 6₂). Malgré sa silhouette plus mince, son drapé plus raffiné, ses pattes délicatement nouées, l'allure du faune de la tapisserie reste cependant très proche de celui de la gravure. Dans la même composition, les figures féminines rappellent les caryatides de la villa de Pesaro (fig. 6₁).

Comme on a pu le constater, les caryatides et les termes des tapisseries de *Vertumne et Pomone* sont tous des œuvres originales puisant à des sources multiples; chacun réalise à son échelle cette synthèse de courants artistiques divergents qui caractérise l'ensemble des décors. La personnalité artistique de l'auteur se manifeste dans sa libre interprétation des sources, qu'il s'agisse de modèles italiens, d'antiques ou de motifs empruntés à la gravure. En dépit de leur caractère novateur, les décors de *Vertumne et Pomone* ne s'inscrivent pas moins dans la tradition de la tapisserie flamande, qui accorde une grande importance au raffinement des décors. Comme indice supplémentaire de l'appartenance de l'auteur à cette tradition, on peut signaler les jeux ornementaux (cuirs ou ferronneries) dans lesquels on retrouve les amorces du système ornemental anversoïse plus tardif (1545-1550). Bien que l'on reconnaisse le rôle essentiel joué par les grotesques italiens dans la formation du style anversoïse, aux yeux de certains,

³⁸ Cf. *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, *op. cit.* (note 29), p. 164, 489 (363). *La Cassolette*, d'après Raphaël, London (505 × 166). Au sujet de la gravure, cf. D. CORDELIER et alii, *Inventaire général des dessins italiens V. Raphaël, son atelier et ses copistes*, Paris, 1992, p. 481.

³⁹ Cette gravure nous semble infiniment plus proche des tapisseries que les trois Grâces de la tenture de Fontainebleau, proposées comme source par S. Schneebalg: « *Le groupe des trois Grâces servant de caryatides a peut-être été inspiré par la tenture de la Galerie de Fontainebleau, œuvre du peintre italien Rosso, tenture qui fut apportée en 1544 à Bruxelles, lors de la visite de la reine Éléonore à son frère l'Empereur,...* », S. SCHNEEBALG-PERELMAN, *Les Chasses de Maximilien : les énigmes d'un chef-d'œuvre de la tapisserie*, Bruxelles, 1982, p. 214.

⁴⁰ On s'accorde pour considérer ce dernier comme étant lui-même dérivé de deux sculptures antiques, provenant du Palazzo della Valle et conservées depuis 1734, au Musée du Capitole. Les deux figures de Pan esquissaient un mouvement en miroir l'une par rapport à l'autre, soutenant d'un bras une corbeille de fruits au-dessus de leur tête.

une influence du système bellifontain est peut-être à envisager également⁴¹. Dès lors, le système décoratif de l'artiste, tel qu'il apparaît dans les détails soulignés plus haut, semble comme en gestation, à mi-chemin entre Fontainebleau et les Flandres. Le parti général de la décoration est peut-être lui aussi influencé par l'esthétique de Fontainebleau; l'élan et le raffinement des silhouettes sculptées rappellent en particulier le style du Primitivo (les anciens Appartements du Roi, la Chambre de la Duchesse d'Étampes), plutôt que celui du Rosso. Et c'est sans doute dans cette composante française des décors que réside encore un des aspects les plus originaux de la tapisserie.

L'analyse des caryatides et des termes soulève une autre question concernant la culture artistique de leur auteur. À notre avis, l'artiste qui a conçu ces tapisseries a dû être particulièrement sensible aux investigations menées dans la décoration monumentale. Il en a tiré notamment, l'essence de l'orchestration ornementale de l'ensemble, en retenant ces éléments remarquables que sont les figures de caryatides et de termes.

En effet, comme nous avons tenté de le montrer, l'idée de l'insertion de ces figures mythologiques est peut-être à rechercher dans les nouveaux programmes décoratifs des demeures italiennes. Mis en place à la *Farnesina*, on les retrouvera développés ensuite dans les milieux artistiques de Mantoue, Ferrare, Pesaro, puis, d'une autre manière, à Fontainebleau. Cependant, au fur et à mesure que l'on approfondit l'étude des tapisseries de *Vertumne et Pomone*, d'autres rapprochements avec les formules de représentation en vigueur dans l'art de la fresque s'imposent⁴². Ainsi, on pourrait considérer la tapisserie comme la transposition d'une représentation de jardin, en vogue dans les résidences de la Renaissance. Pour illustrer cette idée, on comparera avec profit la composition des tapisseries à celle d'un dessin du *Mantuaner Skizzenbuch* attribué à Herman Posthumus⁴³ (fig. 2). Enfin, remarquons aussi que l'adoption du dispositif scénique n'est pas non plus sans rappeler la conception presque théâtrale de l'espace dans les fresques de Raphaël et de son entourage⁴⁴.

La tenture de *Vertumne et Pomone* trouverait dès lors une place de choix dans une étude qui, tout en tenant compte des rapports entre la décoration

⁴¹ Cette question est débattue par H. Zerner. Cf. H. ZERNER, *Les estampes et le style de l'ornement*, dans : *Revue de l'Art*, n° 16-17, 1972, pp. 112-120.

⁴² N. Dacos-Crifò a déjà soulevé les rapports existants entre ces deux domaines de l'art, tapisserie et fresque. Cf. N. DACOS, *Tommaso Vincidor, un élève de Raphaël aux Pays-Bas*, dans : *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance*, Bruxelles-Rome, 1980, p. 85.

⁴³ C. HUELSEN-H. EGGER, *Die römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck*, Berlin, 1913-1916, éd. anastatique. 1975, II Fol 63 r. Cf. aussi F. HARTT, *op. cit.* (note 21), p. 261. Ces auteurs attribuent le dessin à Van Heemskerck. N. Dacos-Crifò attribue ce dessin à Posthumus dans un article à paraître prochainement dans le *Burlington Magazine*. Il s'agirait d'une copie due à H. Posthumus d'un dessin de Giulio Romano. À notre avis, le style du dessin correspond à celui des autres dessins de Herman Posthumus du même album.

⁴⁴ À titre d'exemple on peut comparer ce dispositif spatial à celui qui est adopté dans la fresque de Sodoma des *Noces d'Alexandre et Roxane* (vers 1516), à la Farnésine où l'on découvre en outre un jeu semblable dans la manière de placer la balustrade à la limite du tableau. Cette fresque est reproduite entre autre dans : D. R. COFFIN, *op. cit.* (note 16), p. 104 et fig. 67.

murale picturale et la tapisserie, s'interrogerait sur les relations artistiques entre Bruxelles, Fontainebleau et les centres italiens. Il est aussi important de souligner qu'elle jette un éclairage particulièrement significatif sur la question complexe de la circulation et la formation des styles d'ornements dans les anciens Pays-Bas. Ces questions devraient être débattues dans une étude préalable à une révision de l'attribution de l'œuvre⁴⁵.

⁴⁵ Je tiens à remercier chaleureusement M^{me} Nicole Dacos-Crifò, directrice du Mémoire qui a servi de base à cet article pour ses conseils et ses corrections. Mes plus vifs remerciements vont aussi à Madame Lydie Hadermann, qui a également eu l'amabilité de relire cet article. Enfin, je remercie M^{mes} Rotraud Bauer, Concha Herrero Carretero, Elsje Janssen pour les renseignements qu'elles m'ont aimablement communiqués, ainsi que la Fondation Sulzberger qui m' a généreusement accordé une subvention de recherche.

APPROCHE DES ŒUVRES MATES D'ANTOINE WIERTZ (1806-1865)

FRANÇOISE ROSIER

Le musée Wiertz à Bruxelles est un lieu rare et fascinant dont une des particularités est de conserver la plus grande partie des œuvres que l'artiste a laissées¹. Tout le travail créatif d'Antoine Wiertz (1806-1865) s'y retrouve, jusqu'à ce qui fut pour lui l'aboutissement esthétique de son métier de peintre : la peinture mate (fig. 1). Cette recherche picturale est le fruit d'une évolution qu'il importe, en dépit de l'apparente marginalité de l'artiste, de replacer dans son contexte politique et culturel. L'évocation de cet univers est fondamentale pour la compréhension des œuvres dans leur intention véritable et pour le choix des mesures de conservation qu'il convient d'adopter. En effet, une intervention sur un objet ou son environnement n'est jamais qu'une interprétation critique qui, à moins d'un juste équilibre entre approche historique et esthétique, d'une part, et approche technique et matérielle, d'autre part, risque de trahir l'œuvre ou même de la détruire. Nous verrons comment l'étude des écrits de Wiertz nous renseigne sur ses désirs de créateur et nous transmet des informations précieuses pour la conservation des peintures mates.

Antoine Wiertz est né à Dinant en 1806. Paul de Maibe, son protecteur, lui communique très tôt son goût pour la peinture de Pierre-Paul Rubens (1577-1640) et lui recommande les cours de Mathieu Van Brée (1773-1839) à

¹ Antoine Wiertz refusait de vendre ses oeuvres afin de pouvoir un jour ou l'autre les corriger. Les portraits sont les seuls tableaux qu'il s'était résolu à céder. Il considérait cette partie de son œuvre comme une production alimentaire.



Fig. 1. Antoine WIERTZ, *Le dernier canon*, 1855, peinture mate sur toile, 6,13 × 9,97m, détail, Musée Wiertz, Bruxelles.

Anvers. Van Brée demeurait fidèle aux principes de l'école flamande, en dépit de l'influence française qui était alors prépondérante. L'émotion ressentie face à la *Descente de Croix* conforte les conceptions esthétiques que Wiertz adoptera désormais envers et contre tout. Rubens demeurera toujours le *Héros*, l'artiste phénomène, le géant de l'art avec qui il convient de rivaliser².

À l'issue des mouvements révolutionnaires de 1830, la Belgique devient un état à part entière. Ce tournant décisif de l'histoire s'accompagne d'un revirement de la scène artistique³. La volonté de régénérer l'École flamande prend le dessus sur les influences artistiques françaises qui avaient été à l'honneur durant la période hollandaise. Le franc succès remporté par Gustave Wappers (1803-1874) au salon de 1830 incite les artistes à réaliser des peintures d'histoire de grand format.

² A. WIERTZ, *Éloge de Rubens*, Bruxelles, 1858, p. 6.

³ A.A. MOERMAN, «Les primitifs belges de 1830: peintres d'histoire et peintres mineurs», dans: *150 ans d'art belge dans les collections des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1980, pp. 9-14.

En 1834, Wiertz, lauréat du prix de Rome, entreprend le traditionnel voyage en Italie⁴. Ce séjour lui permet de compléter sa connaissance des grands maîtres de la Renaissance. Il est vivement impressionné par l'art de Michel-Ange et de Raphaël dans la mesure où ceux-ci ont participé à l'enrichissement de la manière de Rubens : « *les grands talents toujours sont le résumé de l'expérience des autres* »⁵. Parallèlement, l'attention du peintre belge se porte sur les activités d'artistes contemporains tels Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) et les peintres allemands nazaréens dont la démarche « *nourrie des meilleures choses qui l'ont précédée* »⁶ rejoint par certains aspects la sienne. C'est en Italie que Wiertz concrétise pour la première fois ses aspirations monumentales dans une vaste composition intitulée *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*. Le gigantisme n'est pas une réponse aux exigences de commandes officielles, mais bien un choix délibéré et ce en dépit des difficultés matérielles que la réalisation de tels formats entraîne.

En 1837, le peintre regagne la Belgique en faisant le détour par Munich dont la pinacothèque abrite la *Chute des Damnés* de Rubens. Le tableau lui apparaît sublime et la supériorité du maître anversois manifeste. À cette époque, Munich est en voie de devenir un centre culturel d'une importance européenne grâce à la volonté du monarque éclairé Louis I^{er} de Bavière. Mécène fastueux, le roi commande nombre d'œuvres murales aux peintres nazaréens afin de décorer les monuments néo-classiques dont il a enrichi la ville. Ces artistes allemands qui avaient beaucoup travaillé en Italie cherchaient à concilier les apports des génies de la Renaissance italienne avec ceux des anciens maîtres allemands du XV^e siècle et de Dürer en un compromis qui ressusciterait l'art de la fresque. Les contraintes de cette technique les avaient cependant conduit à inventer le *Wasserglas*⁷ ou *stéréochromie*, une technique d'aspect mat qui, contrairement à la fresque, permet les reprises. Wiertz partage les idéaux de ces artistes tournés vers les grands maîtres du passé en opposition aux tendances individualistes développées par les peintres de l'époque dont beaucoup n'avaient que « *le mépris des bonnes traditions* »⁸.

En 1839, Wiertz présente son *Patrocle* au salon de Paris, mais l'accueil qui lui est fait ne répond pas à ses espoirs. Profondément déçu mais non découragé – l'échec parisien ne remettait aucunement en cause son orientation monumentale – Wiertz regagne la Belgique et s'installe à Liège, où il réalise une toile

4 I. WYBO-WEHRLI, «Le séjour d'Antoine Wiertz à Rome (mai 1834 - février 1837)», dans: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 22, 1973, n^{os} 1-4, pp. 85-146.

5 A. WIERTZ, dans: *Œuvres littéraires*, Bruxelles, 1869, p. 95.

6 A. WIERTZ, *op. cit.*, 1869, p. 97.

7 Oscar Roelandts décrit le procédé du *Wasserglas* à la page 134 de son ouvrage *Les peintres décorateurs belges décédés depuis 1830*, Bruxelles, 1937: « *Wasserglas signifie silicate de potasse ou verre soluble. Le silicate de potasse qui intervient dans la préparation de l'enduit est généralement utilisé pour fixer les couleurs après séchage complet de celles-ci. Employé principalement au XIX^e siècle, ce procédé permet de faire toutes les retouches voulues contrairement à la technique de la fresque.* »

8 A. WIERTZ, *op. cit.*, 1869, p. 96.

de grand format intitulée *La Révolte des Enfers contre le Ciel*⁹, puis à Bruxelles, où il s'attaque entre autres à une nouvelle version de son *Patrocle*.

La réalisation de ces gigantesques peintures lui fait prendre conscience de la difficulté de concilier la technique de la peinture à l'huile avec son tempérament impétueux et ses exigences stylistiques. La recherche d'un élan général, d'une dynamique globale demande un travail rapide et assuré sur l'ensemble de la toile, qui s'accommode difficilement du respect de longs temps de séchage. Autre grief, la surface miroitante des œuvres réalisées à l'huile perturbe l'attention du spectateur. « *Sans doute, il est possible de corriger le miroitement au moyen de l'inclinaison, mais combien cette position inclinée jure avec les lignes architecturales!* »¹⁰. Wiertz entrevoit alors la possibilité d'adopter une technique picturale nouvelle qui n'aurait pas les inconvénients des techniques traditionnelles pour la conception de grands formats. C'est à cette époque que remontent ses premières recherches sur la matité. On remarquera notamment la réalisation de *Heureux temps*¹¹ en 1845, une peinture d'aspect mat qui présente déjà des caractéristiques techniques très similaires à celles des œuvres mates qui verront le jour quelques années plus tard.

Vers le milieu du siècle, la peinture belge d'histoire traverse une crise qui débouche sur une promotion de l'art monumental suscitée et encouragée par l'État. En effet, l'art monumental était alors considéré par le gouvernement comme le stimulant idéal du patriotisme¹². Les artistes, qui en général avaient une formation de peinture de chevalet, se reconvertissent dans la peinture « murale »¹³ sans véritablement adapter la manière de concevoir leurs compositions à la spécificité de cette technique. Bien au contraire, ils se lancent dans des investigations qui leur permettront de se soustraire aux exigences de la peinture murale et de la fresque en particulier. On retiendra notamment le procédé à la *gutta-percha*¹⁴ mis au point en 1850 par Jean-Baptiste Van Eyken.

⁹ A.A. MOERMAN, *Invention, composition et dessin: Antoine Wiertz (1806-1865) et sa « Chute des Anges rebelles »*, dépliant accompagnant l'exposition du même nom aux Musées des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 1994.

¹⁰ A. WIERTZ, *op. cit.*, 1869, p. 110.

¹¹ La première version de ce tableau était une peinture à l'huile vernie réalisée à son retour d'Italie en 1837 (inv. 2201).

¹² J. OGOVOSZKY, « La peinture monumentale, manière parlante d'enseigner l'histoire nationale », dans: *Charles Degroux (1825-1870) et le réalisme en Belgique*, catalogue de l'exposition du Stedelijk Museum, Ypres, 1995, pp. 63-75.

EADEM, « Regards sur la peinture monumentale d'histoire en Belgique au XIX^e siècle », dans: A. Morelli (sous la direction de), *Les grands mythes de l'histoire de Belgique, de Flandre et de Wallonie*, Bruxelles, 1995, pp. 163-173.

¹³ À cette époque, les termes de peinture murale et de peinture monumentale sont utilisés indifféremment.

¹⁴ O. ROELANDTS, *op. cit.*, explique le procédé p. 132: « *L'enduit est composé de deux couches superposées à base de chaux sur lesquelles on applique une couche de cire blanche. Sur ce fond, on peint à l'aide d'un mélange d'huile de lin, de gutta-percha et de pigments. Cette technique qui autorise un travail lent et réfléchi est censée donner des tons vigoureux qui ne miroitent pas.* »

Au même moment, Wiertz rêve de l'acquisition d'un espace capable d'accueillir ses nouvelles productions monumentales. Il propose à l'État belge de faire don de ses tableaux de grandes dimensions à condition que celui-ci consente à financer la construction d'un atelier qui, à sa mort deviendrait un musée national. Le projet est retenu par les pouvoirs publics et l'artiste occupe l'atelier du quartier Léopold dès 1851 (fig. 2).

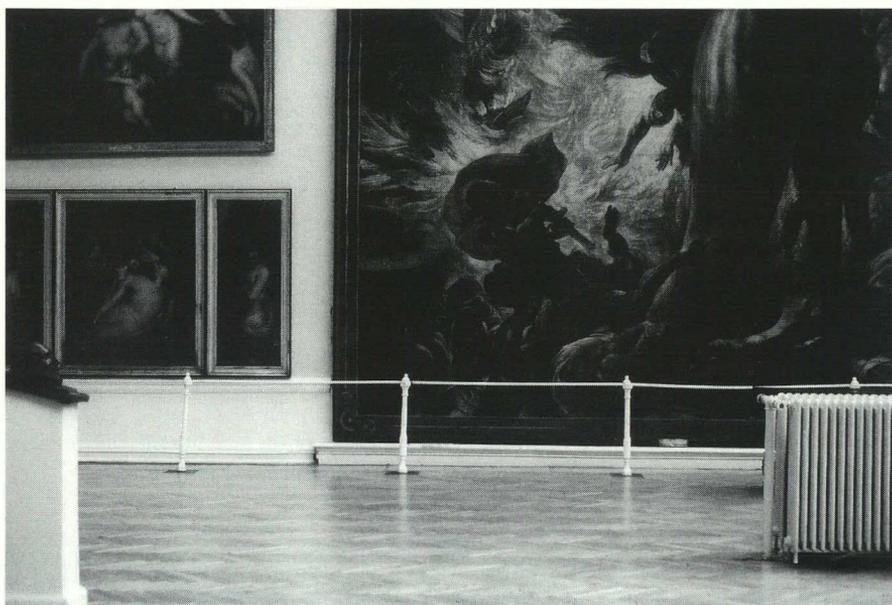


Fig. 2. L'atelier d'Antoine Wiertz aujourd'hui salle de musée.

En 1853, Wiertz convie le public à venir admirer *La lutte homérique*, première composition monumentale et mate d'une vaste série. Dès lors, la peinture mate occupe une part de plus en plus importante dans sa production. La recherche picturale se précise au fil des différentes compositions. La palette se définit et se systématisé. Aux premières peintures mates élaborées à l'aide d'une matière picturale extrêmement fluide et diluée succèdent des tableaux conçus légèrement plus en pâtes.

En réponse à l'exposition de cartons¹⁵ allemands de 1859 à Bruxelles, Wiertz publie une préface à ses procédés de peintures mates, de manière à sensibiliser l'opinion publique à l'existence d'une technique belge de peinture murale.

¹⁵ *Exposition de cartons : notice explicative*, Bruxelles, 1859.

Le système adopté par les représentants de la fresque allemande impliquait la réalisation préalable aux réalisations murales de cartons d'une exécution extrêmement poussée qui représentaient les compositions grandeur nature.

Pour lui, il est fondamental que la peinture monumentale belge reste de tradition flamande¹⁶ : « *L'Allemagne aujourd'hui oppose des rivaux à Raphaël, à Michel-Ange* »¹⁷. Cependant, « *la peinture allemande en général est toute philosophique, toute littéraire, comme la peinture flamande est toute matérielle, toute pittoresque. (...) La peinture littéraire passera. La peinture des yeux est éternelle* »¹⁸. Dans cette préface, le peintre consacre un chapitre à la fresque – que le procédé nouveau était censé remplacer avantageusement – dans lequel il précise ses intentions artistiques. Pourquoi garder dans la peinture monumentale la manière de voir et les procédés matériels des Anciens ? « *Quels que fussent les sujets à représenter, une idée dominait sans cesse, celle de soumettre les inventions du peintres aux lignes de l'architecture.. (...) Orner, orner seulement, orner toujours, tel était alors le travail constant du pinceau* »¹⁹. Wiertz souhaite que « *le peintre d'histoire cherchât moins l'harmonie de son œuvre avec celle de l'architecte et du maçon ; que son dessin fût vrai malgré le style de l'architecte ; que son coloris fût vrai, malgré la pierre, le plâtre ou le mortier. Le tableau ne doit pas sembler être fait pour l'édifice, mais l'édifice pour le tableau (...)* »²⁰. Wiertz propose donc une peinture « murale » d'histoire affranchie des contraintes architecturales et des exigences décoratives. La peinture murale ne doit plus nécessairement faire corps avec le mur ; une toile de lin écrue fixée par quelques clous à la muraille simplifie le travail du créateur à bien des égards. Le tableau est entièrement réalisé en atelier, la légèreté et la souplesse de ce support permettant de déplacer la peinture terminée et de l'adapter au lieu « pour lequel elle a été réalisée ». Le peintre souligne, outre les qualités dont nous venons de parler, la rapidité d'exécution de son nouveau procédé. Le procédé mat « *est à l'huile ce que la presse est à la plume* »²¹. L'intuition créatrice n'est plus soumise aux impératifs de la matière, les modifications sont possibles même une fois le tableau terminé²². Les techniques mates se veulent parfaitement adaptées à la force des coloris, des modelés qui font la gloire de la vieille école flamande.

L'artiste promet aux peintures mates une existence prolongée, bien au-delà de celle des peintures vernies. Néanmoins, le secret de la méthode miracle demeure bien gardé, car le peintre espère vendre les techniques mises au point à l'État belge. Un accord de principe pour l'achat des procédés est conclu en 1860 par les pouvoirs publics mais l'affaire reste sans suite. Les procédés de

¹⁶ Il s'agit là peut-être d'un paradoxe puisque la tradition flamande privilégiait une peinture brillante et transparente mais c'est le regard que pose Wiertz sur les œuvres du passé.

¹⁷ A. WIERTZ, *op. cit.*, 1869, p. 103.

¹⁸ A. WIERTZ, *op. cit.*, 1869, p. 98.

¹⁹ A. WIERTZ, *op. cit.*, 1869, p. 102.

²⁰ A. WIERTZ, *op. cit.*, 1869, p. 107.

²¹ A. WIERTZ, *op. cit.*, 1869, p. 131.

²² La possibilité de reprendre une composition semblait une qualité importante pour les artistes. Les procédés tels que le *Wasserglas* allemand ou la technique à la *gutta-percha* présentaient les mêmes avantages.

Wiertz ne font d'ailleurs qu'une apparition très discrète lors des débats sur la peinture murale et monumentale à la chambre des représentants en 1863²³. Ils ne seront dévoilés qu'après la mort de l'artiste en 1865.

Les procédés de peinture mate

L'étude de la seconde partie de la brochure consacrée à la peinture mate, publication posthume²⁴ intitulée *Le procédé*, permet de connaître de manière plus détaillée les matériaux mis en présence et la manière de les utiliser.

Les techniques mates suggérées par le peintre sont au nombre de quatre : une technique principale (le procédé n° 1), celle que l'artiste a adoptée et trois autres (les procédés n° 2, 3, 4) afin que chacun trouve le procédé qui correspond à sa propre sensibilité. Il est dès lors possible que, dans l'ensemble des œuvres désignées par le catalogue du Musée Wiertz sous l'appellation générale de *peinture mate*, se cachent des exemples d'application des différents procédés. Les pigments conseillés le sont pour l'ensemble des méthodes.

Le procédé n° 1

Toute matière colorante peut servir : dans l'usage ordinaire, on emploie :

- Le blanc de zinc ;*
- Le noir d'ivoire ;*
- L'ocre jaune ou jaune de Naples ;*
- La terre de Sienne ;*
- Le bleu de Prusse ;*
- Le vermillon de Chine ;*
- Les laques ordinaires.*²⁵

Cette palette est relativement restreinte, si l'on se réfère aux palettes proposées par les manuels de peinture à l'huile contemporains du procédé Wiertz²⁶. Elle comprend toutefois des pigments qui étaient jusqu'alors incompatibles avec la fresque, comme le bleu de Prusse ou le vermillon de Chine. Les pigments

²³ H. HYMANS, *Peinture murale. Chambre des représentants de Belgique*, séance du 24 février 1863, Bruxelles, 1863.

²⁴ A. WIERTZ, *Peinture mate. Procédé nouveau*, Bruxelles, 1867.

²⁵ A. WIERTZ, *op. cit.*, 1869, p. 120.

Le terme de «laques ordinaires» se retrouve dans une liste de matériel pour artiste proposée par Lefranc et C^{ie} à Paris en 1855 et reprise dans l'ouvrage de M. HAVEL, *La technique du tableau*, Paris, 1974. Elles y sont classées parmi les laques rouges mais il ne s'agit ni de la laque de garance ni de la laque carminée. Wiertz a probablement choisi ces laques pour leur prix intéressant (1/3 du prix de la laque de garance!).

²⁶ R. DE LASALLE dans son *Manuel complet et simplifié de la peinture à l'huile*, Paris, 1856 suggère p. 9 le recours à 28 tonalités différentes.

sont broyés en une poudre extrêmement fine et mélangés au liant. Les couleurs ainsi formées sont conservées dans des récipients hermétiques. Le peintre dispose d'une quantité suffisante de matière pour traiter de grandes plages et n'a plus à se soucier de la préparation de ses peintures pendant l'exécution. Le nombre réduit des couleurs utilisées et leur systématisation facilitent le travail sur de grands formats et garantissent une unité à la composition. Les teintes sont lumineuses, elles sont utilisées pures ou en mélanges simples pour les tons intermédiaires, de manière à conserver autant que possible l'éclat des couleurs. Les tableaux monumentaux exigent d'être vus à une distance qui réduit l'appréciation de certaines nuances. Aujourd'hui, la poussière et la pulvérulence de la couche picturale tempèrent la puissance expressive du chromatisme original.

Si l'usage et la science ont confirmé le bon comportement de pigments tels que l'ocre jaune ou le noir d'ivoire, d'autres pigments utilisés par Wiertz sont moins stables. Le blanc de zinc en mélange avec le liant peut devenir dur et cassant. Sa présence est sans doute à l'origine de fissures dans les zones qui en contiennent. Les couleurs à base de bleu de Prusse et de blanc de zinc sont susceptibles de se décolorer, de même que les laques ordinaires. La permanence du jaune de Naples est fonction de sa composition²⁷, une composition qui peut varier au XIX^e siècle du jaune de Naples véritable à des mélanges de pigments, comme par exemple du jaune de cadmium et du blanc de zinc. Le pâlissement de certains tons est donc probable, mais la nature des pigments n'explique ni le ternissement ni «l'éclaircissement» généralisé des peintures conservées au musée.

La matière adhérente est la térébenthine de Venise.

La matière délayante est l'essence de térébenthine ou l'alcool²⁸.

Le médium est de composition simple : une résine et un diluant. L'utilisation d'un siccatif n'est plus nécessaire, même si l'exécution doit se faire rapidement. Le travail sur un fond absorbant (une toile de lin non préparée) et l'utilisation d'une proportion importante de diluant volatil contribuent à la rapidité du séchage. L'usage d'un siccatif devient même un inconvénient car celui-ci est susceptible de provoquer un jaunissement de la peinture. Les proportions de chaque constituant sont calculées de manière à ce que la quantité de liant assure la cohésion et l'adhésion de la matière picturale, sans entraîner des brillances indésirables ou un jaunissement qui compromettent la pérennité de la fraîcheur des teintes.

L'application d'une résine contenant une part importante de composés acides²⁹ sur une toile non préparée n'est pas sans conséquence négative pour

²⁷ L. CARLYLE «Authenticity and Adulteration: What Materials Were 19th Century Artists Really Using?», dans: *The conservator*, n° 17, 1992, pp. 56-60.

²⁸ A. WIERTZ, *op. cit.*, 1869, p. 121.

²⁹ J. MILLS et R. WHITE, «Natural Resins of Art and Archeology: Their Sources, Chemistry and Identification», dans: *Studies in Conservation*, 22, 1977, pp. 12-31.

l'évolution des peintures mates. Les éléments acides vont attaquer la cellulose de la toile de lin et fragiliser la peinture dans sa structure. L'affaiblissement des supports est l'un des problèmes les plus préoccupants qui menacent les œuvres mates dont certaines commencent à se rompre sous la simple action des variations hygrométriques. Par ailleurs, il semble que la térébenthine de Venise perde son pouvoir cohésif en vieillissant. La pulvérulence actuelle de la couche picturale des tableaux mats leur confère un aspect clair et poudreux dû à la diffusion de la lumière entre les grains de pigment non liés. Cette impression est encore renforcée par la poussière qui s'est incrustée dans les irrégularités de la surface et entre les grains de pigments. La pulvérulence n'est donc pas une caractéristique des peintures mates, mais la conséquence de l'altération de la matière.

La toile joue un grand rôle dans le procédé; on la choisira écrue, d'un tissu plus ou moins fin selon le genre d'exécution projeté. Outre les avantages, dont nous avons parlé dans la première partie, la toile écrue offre des qualités précieuses, notamment sa surface pelucheuse et veloutée et sa nature spongieuse et absorbante. C'est à la peluche de la toile que l'on devra la force, la profondeur, la fraîcheur des tons bruns. C'est à son tissu spongieux que l'on devra la facilité d'obtenir dans le modelé une belle fonte de teinte³⁰.

Seule la toile permettait la conception de formats tels que Wiertz les rêvaient. Les différentes pièces de tissu étaient assemblées par des coutures au gré des caprices de l'artiste, sans que le poids des œuvres limite ses ambitions. Les toiles du musée Wiertz sont tendues sur des châssis en bois dont on ne connaît encore que peu de chose vu la difficulté d'un examen rapproché.

La toile de lin³¹ écrue constitue le secret de la matité des peintures de Wiertz. Le support non préparé absorbe l'excédent de liant avec les implications relatives à la vie future des œuvres évoquées plus haut. La texture volontairement apparente du subjectile accentue le caractère mat de la peinture et structure la surface (fig. 3). La couleur du support conditionne le travail de l'artiste en induisant un jeu sur les densités de la matière, jeu toutefois limité par les exigences d'absorption du support. Les lumières sont exprimées de manière sensiblement plus couvrante et légèrement empâtée tandis que les ombres sont plus transparentes. Les parties de la toile qui correspondent au ton moyen de la composition sont réservées et demeurent visibles dans la peinture achevée (fig. 4).

³⁰ A. WIERTZ, *op. cit.*, 1869, p. 122.

³¹ La nature des fibres qui constituent le support n'est pas précisée dans le texte de l'époque. Elle a été déterminée à la suite de l'analyse de prélèvements réalisés sur trois peintures mates du musée Wiertz par un spécialiste en fibres végétales de la firme *Centexbel* de Zwijnaarde le 17 février 1995.



Fig. 3. Antoine WIERTZ, *La civilisation du XIX^e siècle*, 1864, détail, Musée Wiertz, Bruxelles.



Fig. 4. Antoine WIERTZ, *Plus philosophique qu'on ne pense*, 1861, détail, Musée Wiertz, Bruxelles.

« La teinte de la peluche jouera avec la teinte appliquée ; c'est le mécanisme de l'aquarelliste ménageant le papier »³². L'utilisation de ce ton de base moyen constitué par la toile contribue à la rapidité de l'exécution : il n'est plus nécessaire de préparer le subjectile ni d'appliquer une *imprimatura* ou couche d'impression telle que Rubens la concevait³³. Cependant, la toile végétale tantôt sous-jacente tantôt laissée à nu est plus directement exposée à l'action dégradante de l'environnement, de la lumière et de la poussière en particulier³⁴. En conséquence, la teinte actuelle du support s'est prononcée, modifiant ainsi ce qui correspondait au ton moyen et aussi la qualité spatiale de la composition.

« Le veloutoir est une sorte de brosse composée d'aiguilles longues et tenues assemblées sous forme de blaireau.. Cet instrument sert à rendre le velouté à la toile engorgée de couleur »³⁵.

Le principe du procédé mat, qui repose sur l'absorption de la matière colorante par la toile et sur l'affirmation de la texture du support, exige que l'on travaille légèrement sur l'ensemble, les empâtements étant réservés à quelques accents de surface lumineux très localisés. Lorsque la peinture s'empâte lourdement sur de larges plages jusqu'à devenir luisante, l'artiste conseille de remédier aux brillances éventuelles et à l'amollissement de la surface par l'utilisation du *veloutoir*. Le veloutoir est un mot qui semble avoir été créé par l'artiste³⁶ pour désigner un outil apparenté à une brosse et qui joue le rôle de matifiant externe. La zone engorgée par la peinture est légèrement passée à l'essence de térébenthine, puis le surplus de matière est entraîné par frottement à l'aide du veloutoir sec. Enfin, si la peinture formée accuse un manque de cohésion superficielle, Wiertz propose la recette d'un léger vernis à base de résine mastic et d'essence de térébenthine dont il ne faut toutefois pas abuser, au risque de réduire l'œuvre à l'état de peinture vernie. Le vernis suggéré par le peintre correspond donc davantage à un fixatif qu'à un véritable vernis. Il n'est d'ailleurs pas possible de localiser *de visu* la présence d'un quelconque vernis sur les peintures du musée.

³² A. WIERTZ, *op. cit.*, 1869, p. 114.

³³ Notons toutefois que s'il y a une certaine similitude dans les deux démarches picturales, le résultat obtenu par Wiertz est très différent de la luminosité interne si particulière à la peinture flamande.

³⁴ Les mécanismes de dégradation de la cellulose sont complexes. On distingue des réactions d'hydrolyse acide, d'oxydation et des réactions photochimiques.

³⁵ A. WIERTZ, *op. cit.*, 1869, p. 122.

³⁶ R. HARLEY, « Artists' Brushes-Historical Evidence from the Sixteenth to the Nineteenth Century », dans : *Conservation and Restoration of Pictorial Art*, London/Boston, 1978, pp. 61-66.

Le procédé n° 2

Le deuxième procédé s'adresse à ceux qui ne prétendent peindre qu'à l'huile. Les pigments et l'exécution sont ceux que nous venons de décrire pour le procédé n° 1, à la différence près qu'ici le médium est huileux. Le miroitement peut apparaître comme précédemment. Outre l'usage du veloutoir, il est possible de recourir à la *houppe absorbante*. Il s'agit sans doute d'un ustensile de forme ronde large et plate et muni de poils doux. Contrairement au veloutoir à l'aide duquel on procède par frottement, la houppe absorbante s'utilise en tamponnant de manière à absorber l'excédent de liant.

Le résultat obtenu grâce à cette deuxième méthode ne diffère pas de celui du premier procédé, ce qui rend malaisée l'identification à l'œil nu de la technique utilisée. Les peintures mates sur toile conservées au musée Wiertz forment, du moins en apparence, un ensemble techniquement homogène. En théorie, le médium huileux devrait présenter toutefois moins de problèmes de cohésion que le liant à base de térébenthine de Venise. De même que dans la première technique, la toile écrue n'étant pas préparée, la matière picturale « brûle » le textile, ce qui diminue sa résistance mécanique au vieillissement et modifie sa couleur.

Le procédé n° 3

La troisième technique est celle qui se rattache le moins au procédé principal. Elle consiste à peindre à l'huile sur un objet lisse et à semer sur la peinture encore fraîche de la poudre de pierre ponce, l'excédent de la charge étant blaireauté.

C'est le seul procédé où la matité n'est pas la conséquence de l'absorption du liant par le support puisque l'effet mat résulte de l'adjonction d'un matifiant externe : la poudre de pierre ponce. L'évolution matérielle de ce type de peinture est donc à priori moins problématique, mais le nombre insuffisant de peintures mates sur support rigide³⁷ actuellement étudié ne permet pas encore de se prononcer davantage sur les inconvénients éventuels de ce type de technique.

Ce troisième procédé, plus immédiatement reconnaissable puisqu'étant le seul à ne pas utiliser la toile comme support, ne semble pas avoir été beaucoup pratiqué par l'artiste épris de monumentalité, sans doute parce que le choix d'un support lisse et donc rigide induisait des limites de format trop contraignantes

³⁷ Le musée Wiertz ne conserve qu'une seule peinture mate sur support lisse en carton. Celle-ci s'intitule *Jeune fille se préparant au bain* (inv. 1973).

Le procédé n° 4

Le quatrième et dernier procédé dérive de la technique principale. La préparation des couleurs diffère cependant. Les pigments sont broyés à l'eau et appliqués sur la toile humide. Il s'agit de fixer la peinture une fois terminée par l'application au revers de la toile d'une solution de térébenthine de Venise dans de l'essence de térébenthine. Cette manière de procéder doit beaucoup au pastel. Les retouches sont exécutées à l'aide du procédé n° 1. La matière picturale sera plus régulièrement répartie sur la surface et les empâtements plus discrets, de façon à répondre aux exigences d'un fixage par le verso. Une fois de plus, le peintre semble négliger l'action néfaste du fixatif acide sur le support végétal. Les œuvres produites selon cette technique sont susceptibles de présenter des problèmes de cohésion et d'adhésion, car la qualité du fixage y est tributaire de la quantité et de la nature absorbante des pigments.

Les peintures mates d'Antoine Wiertz ne sont pas seulement des tableaux de grand format mais se veulent des *murailles peintes* ou encore *des fresques mobiles*. Il ne s'agit pas d'esquisses grandeur nature préalables à des réalisations murales comme c'était le cas des cartons allemands, mais d'œuvres abouties et pensées comme telles. La peinture mate avait donc ambition d'être une formule plus moderne et plus commode de la peinture murale. La conscience de cette spécificité doit orienter le diagnostic posé sur les œuvres et conduire le restaurateur à s'ouvrir à d'autres disciplines.

La réalisation des peintures mates couvre la dernière phase de la carrière du peintre. Les tableaux issus des procédés nouveaux constituent donc l'aboutissement de ses aspirations techniques et esthétiques et c'est pourquoi ils méritent qu'on s'y intéresse davantage. Parallèlement aux données fournies par les tableaux eux-mêmes, la place et le rôle qu'ils occupent dans l'histoire nourrissent l'œuvre d'un sens nouveau. Témoins du renouveau de la peinture monumentale en Belgique, les œuvres mates constituent un document important de notre histoire artistique, surtout lorsqu'on sait qu'une grande partie des œuvres contemporaines issues de cette renaissance sont en train de disparaître en raison de leurs faiblesses techniques mais également faute d'un intérêt des pouvoirs publics. L'approche interdisciplinaire est donc fondamentale.

La brochure consacrée à la peinture mate livre la plupart des indications indispensables au restaurateur et à l'historien. Elle montre l'individualité et l'empirisme de la pratique picturale de l'artiste mais également sa diversité : les peintures mates sur toile peuvent avoir été réalisées grâce à trois procédés différents. L'analyse scientifique sera dès lors une aide indispensable à l'identification de la technique de chacune des œuvres.

Wiertz crée la matité en simplifiant la structure classique d'une peinture par la suppression de l'encollage, de la préparation, et du vernis. Plus d'écaillages, de gerçures ni de jaunissements, mais de nouveaux problèmes de conservation particuliers résultent de cette nouvelle technique picturale (affaiblissement généralisé des supports, manque de cohésion de la matière picturale, poussières et salissures incrustées dans la structure irrégulière de la peinture), problèmes

auxquels il convient de réfléchir sans plus attendre. L'état de fragilité des toiles nécessite une attention toute particulière. Le format, le poids, l'aspect mat, le caractère partiellement apparent du support, l'irrégularité de l'aspect de surface sont des données nouvelles que le restaurateur devra considérer lors d'un éventuel traitement des supports. L'étude des écrits de l'artiste permet de mieux comprendre l'évolution des peintures et par conséquent de donner une idée plus précise de ce qu'elles devaient être à l'origine. Il est néanmoins difficile, devant l'aspect gris et uniforme des tonalités que présentent aujourd'hui ces œuvres, d'apprécier les talents de coloriste que l'artiste voulait faire valoir.

L'état actuel des tableaux mats relativise les prédictions optimistes de Wiertz lorsqu'il vantait la stabilité de ses techniques et rappelle les objectifs commerciaux de son discours. La confrontation des écrits et des peintures de l'artiste témoigne du paradoxe du XIX^e siècle où l'on affichait un grand souci du sérieux des techniques picturales, et de la permanence des œuvres tandis que les pratiques picturales elles-mêmes n'avait jamais été si libres et si négligentes des principes de base. Wiertz écrivait : « *La conservation d'une chose tient souvent moins à sa solidité matérielle qu'aux moyens faciles de la garantir des causes de destruction* »³⁸. Mais quels sont donc ces moyens faciles dans le cas présent ?

Les photographies ont été prises par l'auteur avec l'autorisation du conservateur, M. A.A. Moerman.

³⁸ A. WIERTZ, *op. cit.*, 1869, p. 111.

LA PEINTURE ET LES DESSINS D'ALBERT PHILIPPOT

PAUL PHILIPPOT

Par un début d'après-midi de novembre 1944, une des « bombes volantes » ou V1 que l'armée allemande en retraite mettait en œuvre à l'ouest s'écrasait à Bruxelles au départ de la rue André Fauchille. Le souffle violent de l'explosion provoquait l'incendie de l'atelier qu'Albert Philippot s'était aménagé dans les combles de l'immeuble occupé par la famille au n° 5. Dans l'alerte générale, le feu était découvert trop tard pour qu'aucune des œuvres qui s'y trouvaient – la majorité de la production de l'artiste à cette date – puisse être sauvée. Un petit nombre cependant, qui se trouvaient dans d'autres pièces ou ailleurs au moment fatal, ont échappé au désastre. S'y est ajoutée par la suite la production d'une courte période, particulièrement concentrée de 1945 à 1950. C'est cet ensemble gravement mutilé et pratiquement inconnu du public que nous voudrions présenter ici, afin de lui permettre de trouver, dans la production picturale de ces années déjà lointaines, la présence qui lui revient.

Fils de Nestor Philippot, dessinateur industriel, et d'Émilie Binon, Albert Philippot est né à Couillet (Charleroi) le 7 février 1899. Après une première formation dans la discipline paternelle et des cours de violon et de piano, sa vocation de peintre l'emporte et, la guerre terminée, il entre en décembre 1918 à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Il y suit l'enseignement de Jean Delville (dessin d'après nature) et de Constant Montald (peinture décorative), qui influenceront fortement ses débuts. Il y rencontre notamment Albert Crommelynck, Léon Devos et Léon Navez et y fait la connaissance de celle qui sera bientôt sa femme, Émilie Van der Veken, fille du restaurateur de peintures Joseph Van der Veken, Anversois fixé à Bruxelles depuis le début du siècle, dans l'atelier duquel il s'initiera à la restauration et découvrira les maîtres anciens. Les études à l'Académie s'achèvent en 1922, avec l'obtention du prix



Fig. 1. Albert Philippot, *Candeur*, détrempe sur toile, 157×135 cm, signé et daté 1926, collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

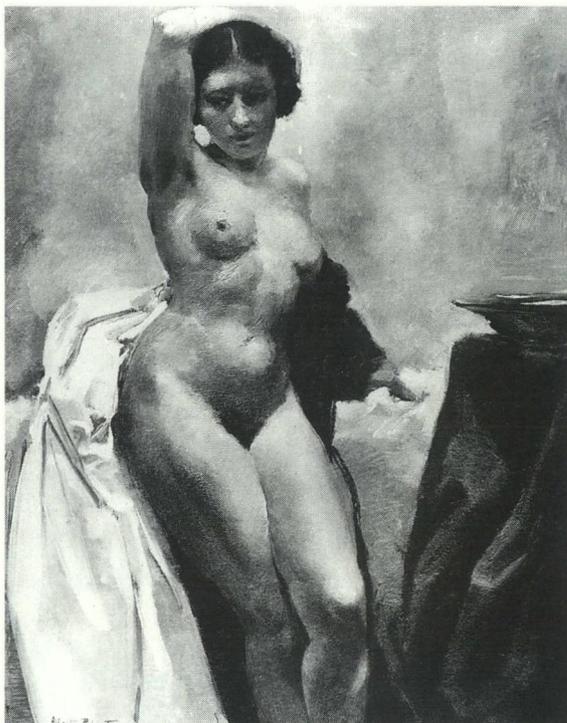


Fig. 2. *Nu debout*, huile sur toile, dimensions et localisation inconnues, vers 1934-35, peut-être détruit en novembre 1944. (Photo Schrobiltgen).

de Rome. Le voyage en Italie – Florence et Rome – se situera de décembre 1923 à mars 1924¹.

C'est probablement à ces dernières années d'études que remonte un délicat *Profil de jeune fille* au crayon relevé de craie blanche, rouge et brune sur papier gris, qui se distingue par une intime unité de la coulée du trait, de l'individualisation précise et du climat lyrique, et n'est pas sans évoquer Fernand Khnopff. Il s'agit certainement d'Émilie Van der Veken – Lily –, et la conservation exceptionnelle de cette œuvre juvénile semble bien témoigner de la valeur affective attachée à ce souvenir d'une rencontre décisive.

¹ Archives de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Les recherches dans les archives de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles et celles de l'École des Arts et Métiers d'Etterbeek ont été effectuées par M. Richard Kerremans, que je tiens à remercier ici très cordialement.

Les œuvres conservées ou documentées de 1922 à 1926 montrent, à la différence de ce dessin issu d'une émotion si spontanée, un impact manifeste de l'enseignement académique de Delville et de Montald. Il s'agit de détrempe sur toile, intentionnellement mates, signées Albert Philippot et datées de 1922 à 1926. L'une d'elles, dans la collection Patuelli à Florence, est une grande composition idéale décorative dans l'esprit de Constant Montald, réunissant devant un paysage de rêve trois groupes de nus féminins séparés par des chutes de fleurs blanches. Les figures, comme le fond, sont étonnamment immatérielles, sans aucune réalité charnelle ou simplement tactile. De toute évidence, la sensibilité personnelle essentiellement lyrique de l'artiste cherche ici à se trouver une voie dans le cadre de la culture académique, en rejetant l'intellectualisme et l'iconographie ésotérique de Delville, mais aussi la force de présentification de ses anatomies au modelé soutenu, héroïque, et débouche sur une peinture étrangement désincarnée, qui tend à un impalpable climat poétique. De la même année 1922 date le *Portrait de Lily*, assise devant un paysage analogue, sous une branche très stylisée d'arbre en fleurs. Mais l'individualisation précise du modèle, qui rappelle le premier dessin de profil, se glisse ici très subtilement dans l'idéalité générique de la forme académique: signe d'un mouvement discret mais certain de récupération d'une relation plus directe au réel qui ne tardera pas à s'affirmer.

C'est ce qu'illustre une composition intitulée *Candeur*, dont le climat de rêve poétique rappelle Montald tandis que le dessin se souvient surtout de Delville, tout en rejetant sa rhétorique (Fig. 1). Devant un fond de paysage féerique dont les plans, les reflets dans l'eau et les arbres dénudés se superposent sans profondeur tangible, et un grand dossier semi-circulaire tel une auréole, au décor d'esprit viennois, deux jeunes filles nues, d'une chaste élégance, assises sur un divan couvert de draperies chatoyantes, se penchent sur une grande rose blanche épanouie, qui justifie le titre de l'œuvre, mais dont le symbolisme évident devient un simple prétexte et constitue surtout un pôle de référence unificateur de la composition. Si celle-ci est soigneusement équilibrée dans son asymétrie en fonction d'un réseau caché d'horizontales, de verticales et de diagonales, les corps ocrés, longilignes et graciles, sont plus structurés que dans le triptyque Patuelli. Le modelé plus ferme, sans perdre pour autant son immatérialité foncière, intègre dans les visages une individualisation de portrait, insinuant un moment d'ambiguïté troublante dans l'image idéale qui cependant se soude et se conclut dans la coulée fluide de la ligne où s'opère une transposition lyrique personnelle des sources académiques²

D'autres œuvres conçues dans cette veine ont dû voir le jour à cette époque, mais nous en avons perdu la trace. Une place particulière revient cependant à une grande toile intitulée *Le glorieux Tombeau des aviateurs disparus dans*

² Ces œuvres présentent la particularité technique d'avoir été exécutées *au revers* de la toile, sur une préparation appliquée par l'artiste, de sorte que la préparation commerciale, qui ne lui convenait pas, se trouve maintenant au dos de la peinture, ce qui ne facilite pas une éventuelle intervention de conservation par cette voie.

l'Atlantique, datée de 1927 (?) et exposée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1928, détruite en 1944³. Inspirée par l'échec héroïque de Nungesser et Coli qui avaient tenté de traverser l'océan, elle se distingue par la volonté d'actualiser par l'adoption d'un sujet moderne, historique, la « grande peinture décorative » académique traditionnellement vouée à des sujets intemporels et fascinée par l'idéal de Puvis de Chavanne. Ce qui ne va pas sans un choc quelque peu perturbant et générateur d'un certain malaise. L'imagerie de Delville revient ici à l'ordre du jour à la faveur du contexte dramatique. Exceptionnelle, l'œuvre n'en est pas moins, selon Pierre Loze, « une des plus insolites créations de l'entre-deux-guerres »⁴. Comme la figure gauche de *Candeur* s'inspirait de l'*Adam* de Michel-Ange, la grande figure de l'aviateur noyé qui s'enfonce dans les profondeurs marines n'est pas sans se souvenir du *Jugement dernier* de la Sixtine. Elle est accueillie, dans un paysage d'algues et de courants aux grandes lignes ondulantes, par trois figures de nymphes océaniques évoquant la gloire et la douleur.

Ce mode d'interprétation lyrique des sources académiques, qui condamne l'image à une décantation réductrice, ne semble pas s'être prolongé longtemps après 1926. Il le cède alors peu à peu au besoin d'un contact immédiat avec la réalité concrète, qui d'ailleurs s'était, dès le début, manifesté en mineure, dans le portrait en profil de Lily, puis avec l'intégration délicate, mais non exempte de tensions, des portraits dans les compositions idéales. Entre 1926 et 1930 s'opère une conversion plus profonde, qui voit l'abandon rapide des ambitions monumentales au profit d'une confrontation picturale avec le visible à travers la peinture à l'huile, dans des portraits, des paysages, des scènes d'intérieur et des nus. On ne peut s'empêcher de songer que cette approche habitait secrètement l'artiste dès l'origine, et a sans doute été simplement refoulée pendant quelque temps par l'autorité de l'enseignement académique. C'est en tous cas ce que suggère l'existence, dès 1925, d'un petit portrait d'enfant, *Jacques à deux ans*, qui illustre déjà cette tendance⁵. La poursuite, au moins occasionnelle, de 1925 à 1941 environ, de travaux à la détrempe à côté de l'huile rapidement dominante, est cependant attestée par la reproduction, dans un article de Maurice Gauchez du 12 décembre 1932 dans *Savoir et Beauté*, d'un portrait à la détrempe intitulé *Le peintre primitif* inspiré de Botticelli, au sein d'une série d'œuvres à l'huile, dont une *Lily coussant*, intitulée « Travail » (seule conservée semble-t-il

³ Cette œuvre est reproduite dans : Maurice GAUCHEZ, « Le peintre Albert Philippot », dans *Clarté*, juin 1928, p. 1 à 5, à la p.4. D'une manière générale, et sauf de rares occasions comme le *Tombeau des aviateurs*, Albert Philippot ne donnait lui-même de titre à ses œuvres qu'exceptionnellement, et toujours après coup, en vue notamment de leur identification dans une exposition. Après 1926, il est exclu que l'image soit jamais née comme illustration d'un *sujet* clairement défini avant la genèse figurative et indépendamment d'elle, et plus encore qu'elle se soit constituée en relation à un titre ou un texte quelconque. A quelques exceptions près, les titres utilisés dans cet article, surtout après 1926, sont de moi, et simplement destinés à faciliter l'identification des œuvres.

⁴ Pierre LOZE, notice sur Albert Philippot dans le catalogue de l'exposition *Art Déco Belgique 1920-1940*, sous la direction de Pierre Loze et Dominique Vautier, Musée d'Ixelles, 6 oct. 1988-18 déc. 1988, p. 79-80.

⁵ Plus anciens encore sont un *Portrait de sa mère* et un *Paysage*, qui semblent remonter avant 1918 et refléter ses premiers essais en peinture.



Fig. 3. *Lily cousant*, huile sur bois, 41×33 cm, signé vers 1932-33, collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

parmi les peintures reproduites), où l'investigation des textures picturales s'oppose à la recherche jusque là prédominante de la ligne. Une photo de l'atelier de l'artiste au début de la guerre (1941) le montre encore travaillant à sa dernière œuvre à la détrempe. Il s'agit d'un grand panneau présentant deux femmes nues, l'une de dos, l'autre de face – ou serait-ce la même, tournée vers un miroir qui nous offrirait, décalé, le reflet de face? –, où la sensibilité lyrique ne s'exprime plus par réduction de l'image académique, mais au contraire par une sorte de caresse visuelle et plastique qui l'incarne dans une réalité charnelle.

Maurice Gauchez, romancier et critique, avait épousé une cousine d'Albert Philippot et les deux hommes se voyaient régulièrement. On lui doit une brève description des activités et des intérêts du peintre durant ces années de 1925 à 1932 qui voient sa conversion – ou est-ce un simple retour? – du monde académique à la nature, et l'évocation d'une série d'œuvres disparues ou dont nous avons perdu la trace : paysages, natures mortes, portraits, nus⁶. Celles-ci nous disent que l'artiste connaît alors une véritable libération. Disparues les cloi-

⁶ Maurice GAUCHEZ, «Le peintre Albert Philippot», dans *Savoir et Beauté*, 12 déc. 1932, p. 412-417.

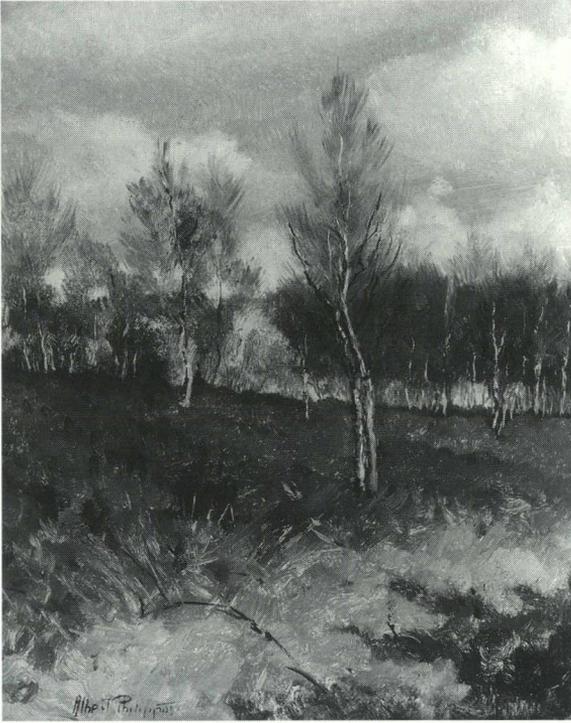


Fig. 4. *Jeunes bouleaux dans le domaine de Burnéchamps (Chiny)*, huile sur bois, 37,2×30 cm, signé, vers 1937, collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

sons desséchantes du filtre académique, l'air, la lumière, la plastique et les textures du sensible envahissent l'espace pictural. Un *Portrait de Lily* en robe de velours sombre, les mains jointes sur les genoux, la tête légèrement rejetée vers l'arrière et les yeux baissés, a une ampleur et une aisance vénitiennes, et un *Nu à l'atelier*⁷ substitue aux créatures de rêve de 1922-26 la réalité pulpeuse et pleine, somptueuse dans son calme épanouissement charnel, d'une femme étendue sur une draperie et caressée par un léger contre-jour, qui n'est pas sans rappeler celles que célébrait alors Léon Devos. Plus présent encore dans la plénitude plastique des contrastes de lumière et d'ombre et la saveur tactile-optique des textures est le *Nu debout*, légèrement postérieur sans doute – entre 1932 et 1935 – reproduit dans l'*Art Belge* de mars 1935, p. 32⁸ (Fig. 2). La même ampleur calme du volume se retrouve dans une deuxième version de *Lily cousant* («La Brodeuse») reproduite dans l'*Art Belge* de 1933 (Fig. 3). La belle harmonie

⁷ Reproduit dans *Savoir et Beauté*, 11 nov. 1932, p. 382.

⁸ Reproduit dans E. VEGE, «Expositions», dans l'*Art Belge*, 3 mars 1935, p.30-31. Il se pourrait que certaines de ces œuvres aient échappé à l'incendie et existent encore. Je serais très reconnaissant aux propriétaires éventuels qui se feraient connaître.

de cette œuvre conserve les teintes froides, légèrement acides, fréquentes aux débuts, et marque, par rapport à la version précédente, une évolution analogue à celle des nus, qui sera aussi celle des paysages : l'unité intrinsèque du volume ou masse picturale de la figure s'affirme avec une autorité croissante, en même temps que sa participation à l'espace qui la baigne.

La prédominance du dessin et la fluidité de la ligne ont fait place à une construction plastique des volumes par masses picturales qui s'ouvrent à l'espace ambiant par le jeu des densités tactiles et des valeurs lumineuses. La facture est directe, large et forte, mais ne fait encore qu'une place réduite aux transparences, la valeur relevant surtout du jeu des teintes, des pâtes, demi-pâtes et frottis. Conversion radicale cependant, même si d'un pôle à l'autre du parcours, la continuité profonde ne peut échapper. Elle réside de toute évidence dans la tonalité lyrique particulière qui émane toujours de l'image et, ici comme là, en atteste l'inspiration contemplative. Mais elle ne se cherche plus par référence à l'idéal générique du code académique dont elle ne pouvait se démarquer que par un mouvement de retrait, de réduction, de dématérialisation et finalement de fuite sans issue dans le rêve. Désormais, elle se découvre et s'affirme comme source première d'un mouvement inverse, positif, de prise de possession personnelle, sensible voire sensuelle, de la réalité visible par la peinture. La véritable incarnation de la femme qui s'opère de *Candeur* (1926) au *Nu à l'atelier* (entre 1926 et 1932) et au *Nu debout* (entre 1932 et 1935) illustre de manière paradigmatique cette conversion décisive, par laquelle l'artiste s'ouvre la voie à une constitution personnelle de l'image dans un dialogue poétique avec la saveur du visible. Une voie qui, cette fois, ira s'approfondissant et se structurant de plus en plus clairement jusqu'aux dernières œuvres de la maturité.

Mais c'est là un parcours complexe dont il faut relever les différents facteurs. Dès la fin de ses études à l'Académie de Bruxelles, Albert Philippot travaille dans l'atelier de restauration de son beau-père Joseph Van der Veken. Il y fait l'expérience d'un contact intime, quotidien, avec les maîtres anciens, spécialement les maîtres flamands du XV^e au XVII^e siècle, et bientôt se révèle à lui l'étroite corrélation, voire l'unité profonde, dans la démarche picturale ancienne, de la construction technique et de la vision formelle. Nommé par ailleurs, dès 1926, professeur de « Dessin et peinture d'après la figure humaine et composition » à la section académique de l'École des arts et métiers d'Etterbeek, il fait bénéficier ses élèves de cette expérience et enseigne les techniques de la fresque, de la détrempe et de l'huile. À mesure qu'il les approfondit, il met en évidence les possibilités et les exigences spécifiques de chacune de ces techniques, mais aussi les principes généraux qui les unissent à ses yeux⁹.

Dans un article sur *L'Enseignement technique de la peinture* qu'il publie le 2 février 1934 dans *Savoir et Beauté*, il écrit notamment :
« ... l'étude (devrait) être poussée jusqu'à l'examen des techniques d'écoles et même particulières, c'est-à-dire des grands maîtres. Ce qui nous entraînera à l'examen

⁹ Archives de l'École des Arts et Métiers d'Etterbeek. Sur les conceptions de l'artiste en matière de technique en 1935, voir Albert PHILIPPOT, « L'enseignement technique de la peinture », dans *Savoir et Beauté*, 2 févr. 1934, p. 70-73.

de l'évolution d'un procédé, de son épanouissement, de sa décadence et du point maximum des résistances aux actions du temps.

L'enseignement deviendrait donc par une de ses résultantes un cours historique de la peinture et compléterait parfaitement le cours classique d'histoire de l'art d'une haute portée philosophique sans doute mais qui, venant trop tôt, reste peu apprécié par les élèves de 20 ans avides de s'accaparer tous les moyens pratiques d'expression qui peuvent aider à développer rapidement le talent naissant. En analysant l'ensemble des différents procédés techniques selon leur succession chronologique dans le passé, l'élève revivra l'histoire tout entière de la peinture.»

La fresque en particulier fascine les jeunes élèves, qui préparent eux-mêmes leurs couleurs et découvrent les exigences imposées par l'exécution dans le frais – d'autant que le séchage de l'enduit est accéléré lors des séances dans les locaux chauffés de l'académie. En commandant impérativement un ordre précis et sans reprises des étapes d'exécution, elle révèle, plus manifestement que toute autre, la cohérence propre aux techniques traditionnelles qui *font système* et qui, si elles imposent une discipline dictée par les exigences de stabilité et de conservation, n'en sont pas moins organisées en vue de finalités esthétiques particulières. Elles en viennent ainsi, naturellement, à constituer, à la manière d'un langage – métaphore dont on n'a pas manqué d'abuser – un plan de transposition susceptible de catalyser, comme une grille d'interprétation, la structuration de l'expérience sensible et sa constitution en image intérieure à la conscience, avant d'offrir la voie de sa formulation et de son extériorisation dans l'exécution matérielle de l'œuvre. Pour la sensibilité créatrice de l'artiste, il ne s'agit évidemment pas, comme pour le pur technicien, d'une grammaire immuable faite de recettes abstraites et de répétitivité mécanique, mais bien plutôt de principes vécus qui offrent naturellement un certain éventail d'interprétation et donc diverses possibilités d'évolution historique. Chaque technique, cependant, a ses limites, qui sont le prix de ses potentialités particulières, et au delà desquelles la réalisation d'intentions artistiques par trop différentes imposera le recours à une autre technique mieux accordée à leurs exigences.

Si la détrempe, en raison de son liant aqueux, commande et favorise la netteté du trait graphique – jusque dans le modelé, que Cennini décrit d'ailleurs, sous le terme de *sfumato*, comme un travail en hachures – et présente, sur fond absorbant, un état de surface mat, l'huile au contraire, pure ou en émulsion, se prête à un modelé continu, où toute trace du pinceau peut disparaître, et à des effets de luminosité profonde, émanant, grâce à sa translucidité, de la réflexion de la lumière sur la préparation blanche sous-jacente. Mais elle permet aussi un riche jeu tactile-optique des densités et des empâtements, où la lumière se concrétise *per via di mettere* et bénéficie, comme les accents d'ombre, de la plus grande liberté de la touche. Ce qui lui assure la plus large gamme de possibilités, des transparences les plus profondes aux densités les plus fortes des textures.

Peintre confronté chaque jour à ce genre d'observations du restaurateur, Albert Philippot est très vite frappé par les caractères communs qu'il retrouve dans toutes les techniques traditionnelles par delà les diversités stylistiques et où il voit les principes fondamentaux d'un langage technico-esthétique de la

peinture. Il y relève avant tout le rôle essentiel du jeu des superpositions, des transparences et des densités. Agissant par transparence, ou mieux par translucidité au travers de la couche picturale, la préparation donne au tableau son registre de base : luminosité générale, profonde au départ du travail sur fond clair, si savamment exploité par les Flamands, de van Eyck à Rubens, ou couches d'impression sombres induisant une construction des lumières par tons couvrants chère aux maîtres italiens et français des XVII^e et XVIII^e siècles. Vient ensuite le système général de construction par superpositions successives : tons de fond, tons moyens, l'un et l'autre plus ou moins couvrants ou translucides, plus ou moins modelés ou uniformes, et enfin les rehauts d'ombre et de lumière. Sans parler des stratifications supplémentaires éventuelles : couches d'impression diverses, glacis avant ou après les derniers rehauts¹⁰.

Partant de la clé de base générale donnée par la préparation, voire la couche d'impression éventuelle, le travail progresse des tons de fond, qui campent les grands plans, aux aires qui articulent les volumes et les profondeurs, jusqu'aux derniers accents de lumière et d'ombre, dans un réseau toujours plus complexe d'interrelations où s'organise l'unité de l'espace esthétique. Si la vision dicte au départ la démarche, c'est en dialogue avec l'exécution qu'elle se concrétise progressivement en forme.

Dans l'œuvre d'Albert Philippot, la genèse d'une modalité personnelle de constitution de l'image, de la perception du visible à la formulation de l'œuvre, s'amorce lentement, d'abord semble-t-il sans se distinguer clairement de l'enthousiasme immédiat du contact retrouvé avec la nature. Mais elle se précise rapidement autour de 1930 pour s'épanouir ensuite, en pleine conscience de soi, de 1943 à 1945-50 environ. Le « langage pictural » tel que nous l'avons esquissé joue alors un rôle de plus en plus médité de médiation technico-esthétique, analogue à l'affinité qui s'établit en poésie entre une métrique donnée et le ton de sentiment qu'elle incarne. En même temps que la structuration de la vision et sa transfiguration en forme, il oriente et sous-tend le regard de l'artiste sur les maîtres anciens et le choix de ses prédilections, dont témoignent notamment les ouvrages les plus feuilletés à l'atelier : traités du moine Théophile et de Cennino Cennini, *Les Maîtres d'autrefois* de Fromentin, *Les Peintres italiens de la Renaissance* de Berenson, et des monographies sur Velasquez, Rubens, Rembrandt, Bruegel, Giotto, Degas, Renoir et surtout Manet, pour qui la préférence s'explique certainement par l'autorité de la construction des figures et la richesse du jeu des densités picturales.

Mais ici nous anticipons, et il nous faut revenir aux années 1930 jusqu'où nous avons suivi l'évolution de l'artiste. Parallèlement aux œuvres que nous avons analysées plus haut, à l'épiphanie de la femme dont elles témoignent,

¹⁰ Voir, dans ce domaine, Paul PHILIPPOT, « La Descente de croix de Rubens. Technique picturale et traitement », dans *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, VI, 1963, p.7-53. Cet article repose sur l'expérience d'Albert Philippot dans l'examen de la technique des peintres flamands. Sur la carrière d'Albert Philippot comme restaurateur, voir Jacqueline FOLIE, « Albert Philippot », dans *Nouvelle Biographie Nationale* (à paraître), et René SNEYERS, « Adieu à Albert Philippot », dans *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*.

et à l'exploration technico-esthétique des maîtres du passé, le besoin d'un contact étroit et régénérateur avec la nature appelait l'approfondissement d'une expérience existentielle susceptible d'enrichir l'expérience esthétique. Les explorations de la campagne brabançonne attestées par Mauriche Gauchez s'avèrent bientôt insuffisantes après les premières expériences de camp en Ardenne, qui remontent à l'été 1926. Le camping en était alors à ses débuts et ne connaissait aucune des restrictions qui durent par la suite le réglementer et lui enlever beaucoup de son charme. Il suffisait de l'accord du garde des eaux et forêts pour pouvoir dresser sa tente au milieu des bois, au bord de la Semois ou de l'un de ses affluents. L'attrait de cette solitude dans une intimité privilégiée avec la nature conduit Albert Philippot à l'acquisition d'un terrain constituant au bord de la Semois une enclave d'un peu plus d'un hectare dans les bois communaux de Chiny, où l'artiste, aidé de bûcherons du pays, construit, en 1932 et 1934, un chalet édifié au moyen de troncs d'épicéas assemblés selon la technique en usage en Scandinavie et au Canada. La famille y réside chaque année à l'occasion des vacances scolaires, et y fera l'expérience exceptionnelle d'un contact de toutes les heures, de tous les temps et de toutes les saisons avec la rivière – alors encore claire comme une source, aux crues naturelles, couverte de fleurs en juin par les renoncules d'eau, riche en roseaux l'été, fumante de brumes dans la fraîcheur des matins d'août, souvent gelée en hiver – et avec la forêt, où les couleurs changeantes des feuilles, des graminées et des fougères contraste avec la stabilité austère des épicéas, dont cependant le rythme lent des coupes et des plantations dicte une variation plus profonde et continue du paysage.

À Chiny, Albert Philippot retrouve Léon Navez, qui y construit à la même époque, en périphérie du village, une villa dominant la vallée de la Semois vers l'Embarcadère. Il y rencontrera aussi Camille Barthélémy, établi depuis longtemps dans une vieille maison du «fort» surplombant la vallée encaissée en aval du pont Saint-Nicolas. Barthélémy s'affirmait alors comme «peintre de l'Ardenne» dont il élaborait dans ses peintures et ses eaux-fortes une vision âpre, qui transposait dans une certaine agressivité des formes géométrisées la dureté du climat de ce pays de schiste et de conifères. Toute différente est cependant l'image qu'en donnera Albert Philippot, qui y verra au contraire l'objet d'une communion de plus en plus intime et lyrique avec les variations délicates de la lumière et de l'atmosphère. Quelques paysages permettent aujourd'hui encore de retracer les principaux jalons de cette expérience.

Le plus ancien d'entre eux sans doute remonte vraisemblablement à 1934-35 et témoigne d'une approche relativement analytique et paratactique qui distribue également l'attention sur les divers éléments, au point de sembler décrire le donné naturel plutôt que de le recomposer. Il capte cependant l'unité d'une atmosphère : fin d'hiver dans un bois plutôt clairsemé, où pins et épicéas posent leurs masses vertes entre les essences dénudées, parmi lesquelles quelques ultimes feuilles rousses distinguent de jeunes hêtres. Un travail en frottis, jouant sur la modulation des transparences et la vibration des densités, opère ici, comme dans la *Lily cousant* citée plus haut, une forme limitée sans doute, mais évidente,

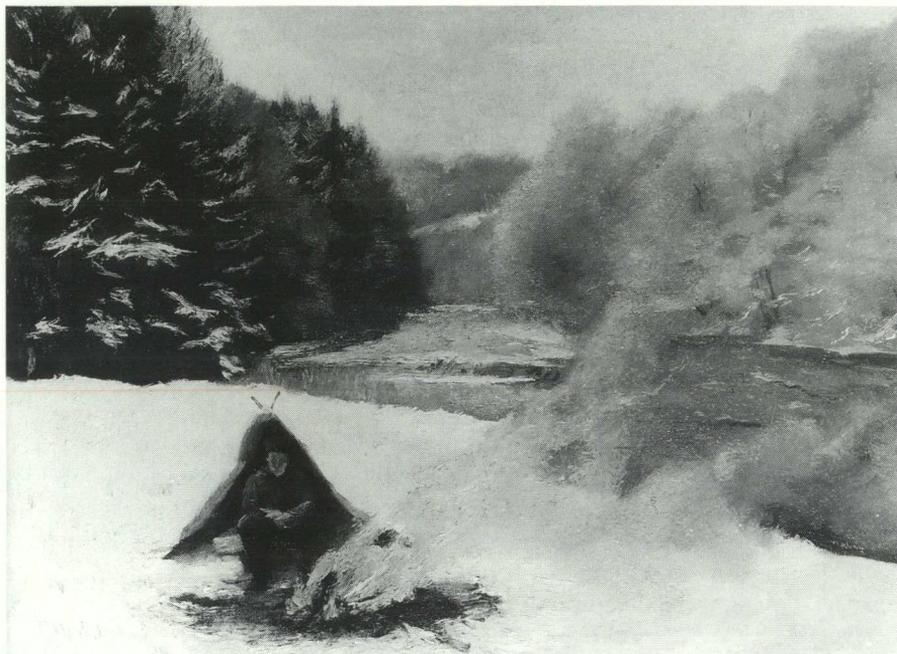


Fig. 5. *Paysage d'hiver avec feu*, huile sur toile, 60,5×80 cm, vers 1940-43, collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

de transposition, dans la technique moderne de l'huile, de l'exemple des anciens, et esquisse le principe d'une spatialité intrinsèque, propre à la construction picturale. Quelque peu postérieures, deux vues de *Jeunes Bouleaux dans le domaine de Burnéchamps* (Fig. 4), qu'il faut situer vers 1937, révèlent une nette évolution dans ce sens: vision plus synthétique du motif, espace aéré des feuillages d'automne et des vagues de fougères rousses, contrastant avec la masse dense des jeunes épicéas. Le jeu des frottis s'est fait plus léger, plus lumineux, plus différencié, et les rehauts blancs semblent créer l'espace autour des troncs des bouleaux. De cette même époque date vraisemblablement un *Intérieur ardennais* (lieu de conservation inconnu, ou œuvre perdue) qui s'inscrit dans la même recherche.

De l'hiver 1939-40 ou de l'un des deux suivants, tous particulièrement rigoureux, doit dater un *Paysage d'hiver avec feu* (Fig. 5), d'un réalisme exceptionnel dans la justesse de l'atmosphère, captée par la qualité de l'articulation spatiale des diverses densités des gris: impalpables et aérés dans les arbres givrés et la fumée du feu, étalés dans les tons ardoise de la rivière plombée par le froid, lourds dans la neige épaisse du premier plan, et tous unis par leur référence commune à la masse sombre des épicéas au deuxième plan à gauche, pivot de la composition. La facture marque une sensible évolution par rapport aux œuvres

précédentes: le travail en frottis, superposé à des tons de fond plus minces qui posent le plan et en assurent la profondeur, s'élargit et tend à former des touches dans les densités les plus fortes. Mais il faut aussi tenir compte ici, pour l'épaisseur exceptionnelle et l'aspect rêche des hautes pâtes, de ce qu'en raison du grand froid, l'huile, à peine appliquée sur la toile, se figeait rapidement.

Les années de guerre seront des années d'activité intense, mais isolée – à l'exception des contacts avec les étudiants du cours à l'Académie d'Etterbeek –, vouées à l'approfondissement et à l'exploitation de cette intuition décisive où confluent dans une forme personnelle de constitution de l'objet et de formulation de l'image, la lecture du langage technico-pictural légué par l'histoire et la décantation, la transposition sensible de l'expérience renouvelée du visible. Mais en même temps que cette quête proprement formelle, l'artiste cherche à reprendre, dans le nouveau registre qui est désormais le sien, de grandes compositions figurées où le problème plastique s'enrichirait d'une idée et l'incarnerait. Ce seront, successivement, une grande toile inspirée du thème des Pèlerins d'Emmaüs, où la jeunesse, qui se découvre une mission, est confrontée au scepticisme des vieux, assis dans l'ombre d'un intérieur ardennais, une grande toile claire de *Femmes au bain*, un *Poète dans la montagne*, et une *Rencontre* de deux jeunes gens – le poète et la muse (voir Fig. 8 et 9). Les trois premières ont disparu dans l'incendie de l'atelier en 1944, et la *Rencontre* n'a jamais été exécutée à grande échelle, vraisemblablement parce que l'artiste, à la fin de la guerre, a ressenti l'inactualité de cette orientation, et s'est concentré sur une recherche strictement picturale. Toutefois, pour la *Rencontre* comme pour *Le Poète*, il nous reste diverses études – dessins et peintures – qui se situent dans le courant de l'hiver 1943-44 et préludent à la dernière période créatrice du peintre. Mais avant de les aborder dans ce contexte, il convient de nous attacher d'abord à l'examen d'une correspondance avec son fils, datant de cette époque, qui nous permettra de préciser la conception que l'artiste se faisait alors de son art¹¹.

La fréquentation quotidienne, par la restauration, d'œuvres de différentes époques et de différents styles n'a pas seulement conduit Albert Philippot à sa conviction de l'unité profonde d'un langage pictural légué par la tradition européenne, où technique et esthétique collaborent à une structuration par plans dans l'espace. Elle le convainc aussi que la qualité est indépendante des styles historiques et se rencontre à toutes les époques, attitude alors peu fréquente chez les artistes, naturellement enclins à juger toute l'histoire de l'art en fonction de leur poétique, ou tout au moins de leurs options personnelles : « *L'art est l'expression de la vie et de la vérité, mais dans l'ensemble immuable de l'art, qui effectivement au sens large du mot ne fait pas de progrès mais se manifeste*

¹¹ J'avais dix-huit ans et faisais un séjour à Herbeumont. L'orientation des discussions épistolaires dont sont extraites les citations qui suivent est largement due à la nature des observations que je formulais alors, et qui étaient fréquemment empreintes d'une approche que l'on pourrait qualifier de « littéraire » de la peinture, contre laquelle mon père s'insurgeait énergiquement. Je transcris le texte original sans compléter la ponctuation ni rectifier certaines incorrections dues à la hâte et à la spontanéité de l'écriture. Les mots soulignés le sont dans le texte original.

avec les individus de **différentes** façons et selon les époques avec plus ou moins de science acquise, il faut distinguer l'art plastique qui constitue à mon sens un art très vaste, infini, dans l'art (infini également). » (lettre du 7/1/1944).

Cette vision « crocienne » de l'unité de l'art s'articule donc immédiatement avec celle de la spécificité de chacun des arts, selon une conception qui rejoint en fait la critique de la visualité pure. « *Le fait de choisir son art (pour l'artiste naturellement) dans le domaine plastique implique à mon sens l'obligation de conserver les caractères propres au sens plastique (ces caractères ne peuvent changer selon les individus et les époques, mais évoluer, dégénérer. Vouloir faire de la musique en sculpture, de la littérature en peinture sont des erreurs quand le sens musical fait perdre à la sculpture le sens plastique et la littérature de même à la peinture.* » (lettre du 7/1/1944). Ce thème revient sans cesse, notamment dans une lettre du 18/1/1944 : « *Je crois nécessaire de te dire que dans un tableau tous les éléments doivent être exprimés par des moyens picturaux. Je veux dire que la sensation l'expression par exemple ne peuvent s'obtenir par des moyens extra-plastiques tels des moyens à tendance littéraire. Si le sens littéraire ou philosophique l'emporte sur l'expression (ou la qualité d'expression des moyens picturaux), le tableau est mauvais et ne répond pas à sa destination. C'est en partie le cas pour presque toute notre peinture d'histoire (Wappers, de Vriendt, de Keyzer), les grandes machines du musée moderne de Bruxelles. Les moyens d'expression ne dépassent pas le stade d'une stricte convention impersonnelle à quelques nuances insuffisantes près. Avant d'exprimer une idée il faut peindre. Un morceau de peinture pure est déjà une œuvre d'art, mais à mon sens le point de départ vers l'expression de l'humain.* »... Il précise ailleurs : « *En somme l'art de peindre est l'art d'exprimer l'indéfinissable par la voie de la plastique, et il est impossible de transposer avec des mots une sensation qui s'exprime par de la plastique ou par des sons. À chaque art sa sensation propre et que la littérature reste dans son domaine.* » (lettre de janvier 1944). Et encore, le 1^{er} février 1944 : « *La peinture ne s'apprécie pas par les voies de la littérature mais par la perception des qualités purement picturales. Vive l'idée s'il y en a. Soit! s'il n'y en a pas. Je n'appelle pas idée exprimée le rendu de l'âme humaine noyé dans l'œil d'un portrait de Rembrandt. D'abord le rendu de cette âme a quelque chose d'indéfinissable qui frappe parce que cet œil est plus vivant qu'un œil véritable. Il est plus vivant par sa matière gélatineuse, par son dessin effacé mais existant, par sa plus grande vérité que celui du modèle, par le fluide et non l'idée que Rembrandt y a mis, par l'exaltation sublime des éléments picturaux. Si la pomme est réellement bien peinte, son auteur est capable de bien peindre une tête. Il donne en peignant une pomme convenablement la preuve de ses connaissances picturales. Mais dans la nature je préfère voir une tête expressive plutôt qu'une pomme quelconque. Il faut voir là une gradation par laquelle une pomme est incapable de donner en choc en retour autant d'émanations expressives qu'une tête. Une pomme peinte par Rembrandt sera toujours plus impressionnante qu'une pomme peinte par Teniers. L'intensité de la possibilité d'expression est égale dans toutes les parties d'une œuvre, mais certaines de ces parties sont de nature à pouvoir renvoyer davantage que d'autres. Derrière la pelure d'une pomme il n'y a pas de cerveau, derrière un œil il y a un monde. Mais l'œil n'est pas nécessairement pour cela mieux peint*

que la pomme. Dans une œuvre le fluide est **latent partout**, il court jusque dans les moindres recoins... L'expression de l'âme de l'artiste se trouve **toujours partout** dans l'œuvre... L'artiste ne s'abaisse jamais au niveau des objets, il les élève **toujours toujours à son niveau**, et c'est pour cela qu'une pomme peut atteindre un degré d'expression plus élevé chez certains peintres que tous les yeux du monde peints par un médiocre... L'artiste sent les formes et les mouvements à sa façon. La nature de la forme et du mouvement résultent de la sensibilité. Tout vient de là. La forme est une résultante.» (lettre du 1/2/1944).

Ces quelques extraits indiquent bien le plan où se situe, pour Albert Philippot, la spécificité picturale et donc sa réalité artistique : un plan distinct du contenu littéraire, du sujet, mais défini par une intuition figurative, qui pour chacun s'individualise au niveau de motifs et de solutions formelles privilégiées, ses dispositions personnelles le portant vers ce qui, à ses yeux, dévoile mieux la vérité d'une intériorité humaine, «une âme». Ces textes impliquent aussi, en filigrane, la confiance en un ordre fondé, stable, de la nature, telle que l'expression de la subjectivité de l'artiste n'est pas ressentie comme opposition à celle-ci, mais plutôt comme dévoilement de sa vérité profonde. «*Recréer c'est exprimer*», précise-t-il ailleurs, pour écarter tout antagonisme de ce genre¹². Et il est clair que cette confiance en une stabilité sous-jacente de la nature répond à celle, née du dialogue du restaurateur avec les grands maîtres anciens, en la valeur durable, sous-jacente aux mouvements de l'histoire, d'une tradition culturelle, technico-esthétique, du «langage pictural» où sa sensibilité a trouvé la médiation nécessaire à la transposition de l'expérience vécue en création formelle. Ce qui, par ailleurs, explique une certaine distance vis-à-vis de la réflexivité analytique dont témoigne alors l'actualité, pour rester fidèle à une démarche dont il entend maintenir le caractère synchrétique le plus complet.

D'autres passages, dans le feu des discussions suscitées par la lecture de *l'Histoire de la critique d'art* de Lionello Venturi et des *Peintres italiens de la Renaissance* de Bernard Berenson, qui apporte à cette époque divers éléments de conceptualisation, touchent plus directement à la problématique formelle propre d'Albert Philippot et nous aident à la préciser.

«*Il faut entendre donc par relief qui tend à la peinture (référence à une expression de Berenson) une plastique à sensation plane qui ne cherche pas à tromper l'œil du spectateur par l'imitation de la ronde bosse sculpturale, la peinture exigeant que la sensation plane du tableau soit perceptible quelle que soit la force du volume ou donc du relief. Ceci paraît contradictoire mais ne l'est cependant pas, car une fois encore la peinture est la science des plans dans l'espace et non des fondus blaïreautés qui dissolvent les plans.*» (lettre du 9/1/44). Ce que vient préciser un passage d'une lettre du 18/1/44 : «*En fait la peinture est la science des valeurs. Cette science se rencontre si rarement que l'on a tendance à s'extasier là où elle est à peine ébauchée. Il est vrai que la science des valeurs poussée ou subtile au possible est une rareté extraordinaire car le modelé exact de la forme n'est pas l'équivalent de la valeur dans l'espace et c'est là que l'on se trompe souvent et*

¹² Lettre du 1^{er} février 1944.

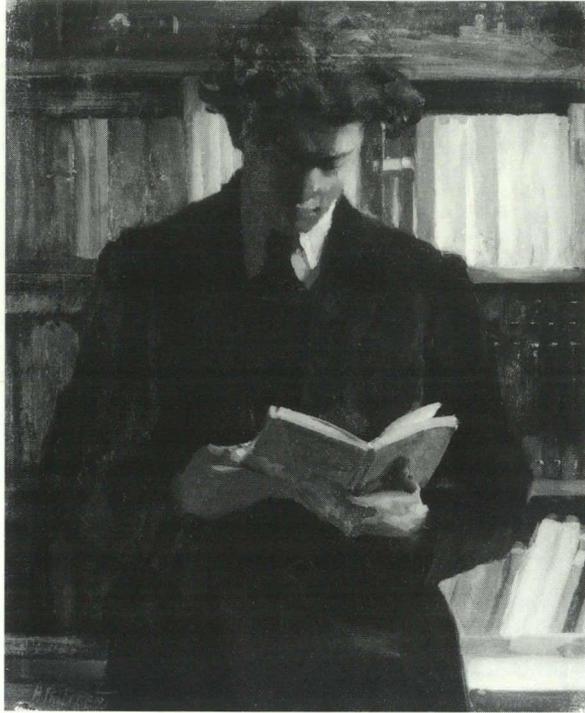


Fig. 6. *Paul en bleu, devant une bibliothèque*, huile sur toile, 41×33, signé, vers 1940-43, collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

que l'on crée une confusion. » Le concept et le terme de valeur sont ici repris à Fromentin et désignent la qualité lumineuse par laquelle une couleur se situe à un plan déterminé dans l'espace. Aussi la valeur rejoint-elle la notion de plan pictural puisqu'elle contribue de façon décisive à situer les plans dans l'espace. Mais reprenons le fil de la lettre du 9/1/44 :

« L'atmosphère n'est pas indispensable à notre époque pour produire un chef d'œuvre, cependant je crois que la négliger est enlever à l'œuvre un des éléments complémentaires de structure. Le rendu poussé de l'atmosphère se fait toujours au détriment de la plastique de la forme. L'atmosphère avec ses multiples variations, avec sa mobilité dans les valeurs et les nuances de celles-ci a une action dissolvante sur l'unité plastique. C'est pourquoi il faut en user avec une grande maîtrise si l'on veut garder de la force dans une peinture. Mais en tous cas à défaut d'atmosphère il faut une sensation d'espace dans lequel les êtres et les choses peuvent se mouvoir. L'espace n'est pas l'atmosphère. Les anciens avaient de l'espace. Les modernes peuvent faire de même. Mais à mon sens ils seront plus évolués s'ils rendent l'atmosphère dans l'espace sans détruire la grande plastique. Un chef d'œuvre doit être complet. Il peut être obtenu par l'exaltation d'un ou de plusieurs éléments de l'art de peindre tout en laissant d'autres éléments en sourdine. » (lettre du 9/1/1944).



Fig. 7. *Portrait d'Annette Deletaille*, huile sur toile, 60x80 cm, signé (1943), collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

Les œuvres contemporaines de ces textes, exécutées autour de l'hiver 1943-44 qui est une période particulièrement active, révèlent l'essor décisif de la démarche personnelle de l'artiste. La construction de l'espace pictural basée sur la charpente des plans-valeurs différenciés par le jeu des transparences et des densités, intègre en effet sous différentes formes l'atmosphère, sans cependant réduire l'autorité plastique des masses, et en restant fidèle au climat de présence méditative qui caractérisait déjà les œuvres précédentes et distinguait, depuis les premiers temps de l'Académie, le ton de sentiment spécifique, le lyrisme poétique de l'artiste. Dans cette démarche de plus en plus synthétique disparaît toute dispersion du détail sans que diminue pour autant l'individualisation des motifs, qu'il s'agisse d'un arbre ou d'un visage. Et si la figure, basée sur un modèle familier, se généralise en personnage, elle conserve cependant l'individualité du portrait. La recherche est menée parallèlement sur le plan du dessin – sépia Hartmuth sur papier ocre – et de la peinture. Une lettre de mars 1944 fait allusion à cette activité fébrile : *« je dois cesser d'en exécuter (des dessins) aujourd'hui, car mes doigts sont usés, plus moyen de faire le moindre frottement. Je vais essayer d'en attaquer un en peinture, j'ai quelque chance de réussite. Dimanche j'ai peint 9 heures d'affilée pour finir en mordant la poussière, j'ai hâte de prendre une sérieuse revanche, je pense que ce sera pour demain. »*



Fig. 8. *Rencontre*, esquisse de composition, huile sur toile, 14×18 cm, vers 1943-44, collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

Sans doute faut-il voir le début de l'évolution décisive vers la réalisation de cette conception dans une troisième version de *Lily coustant*, dans une gamme plus chaude que les précédentes, malgré le vêtement bleu sombre du modèle – toujours l'épouse du peintre. Entre masse chromatique du volume et atmosphère ambiante s'opère désormais une véritable osmose qui renforce de façon déterminante l'unité synthétique de l'image – phénomène parallèle au *Paysage d'hiver* – et dicte une modification significative du travail pictural. Au travail en frottis se substitue un travail par touches onctueuses, clairement distinctes, dont le jeu de superpositions progresse par plans successifs des tons de fond plus minces et plus translucides vers des empâtements de plus en plus affirmés. La démarche, particulièrement visible dans le fond, plus sommairement esquissé, incorpore en quelque sorte l'espace ambiant dans la texture même de la peinture. Mais elle se retrouve identique dans la figure, simplement plus condensée, plus compacte en vue du rendu de la masse. Il est clair, à ce point, que la leçon de ce que nous avons appelé le langage pictural des maîtres anciens est définitivement assimilée dans la vision personnelle de l'artiste. La date précise de cette œuvre significative n'est pas connue, mais tout indique qu'elle devrait se situer vers 1940-43. C'est aussi le cas du *Jeune homme lisant* (Fig. 6), en veston bleu, adossé à une bibliothèque, où le travail en pâte onctueuse, en touches souvent



Fig. 9. *Le poète dans la montagne*, esquisse, huile sur bois, 14×18 cm, 1945, collection privée. (Copyright ACL).

longues, presque caressantes, s'écrase légèrement pour maçonner une solide construction par plans, que vient souligner le choix d'un cadre large, au décor écasé, en contraste avec celui de la *Lily cousant*, dont la moulure profonde invitait encore à une lecture en profondeur.

Le Portrait d'Annette Deletaille, probablement exécuté au cours de l'automne 1943, marque une nouvelle étape (Fig. 7). La facture y unit dans une remarquable spontanéité la translucidité des frottis de fond et la progression des densités des touches onctueuses qui s'y superposent distinctement jusqu'aux derniers rehauts à la fois nets et moëlleux des accents de lumière, pour susciter un véritable crépitement de la présence. La figure immobile vibre d'une tension intérieure qui n'est autre que celle de la peinture elle-même. Ce qui, joint à l'individualisation précise du portrait, tend à réduire l'ambiance méditative par rapport aux œuvres précédentes, où la personnalité du modèle se fondait dans le personnage.

Annette Deletaille venait régulièrement poser à l'atelier de la rue André Fauchille pendant l'hiver 1943-44, notamment pour les figures féminines de la *Rencontre* ou *Inspiration du poète* (Fig. 8), dont se conserve l'esquisse, très caractéristique du climat intime de l'artiste qui transposait dans cette image romantique la rencontre de son fils avec Annette Deletaille. Construction enveloppée, par masses picturales de facture large et rapide : plus grande et sombre, à droite,

la silhouette inclinée du poète nous tourne légèrement le dos pour s'avancer en méditant – sans la voir? – vers la figure féminine, claire et plus lointaine, qui tend vers lui une main hésitante. La diagonale ascendante qui les relie et sous-tend toute la composition est amorcée par une zone d'ombre du sol à l'avant-plan à gauche et reprise par l'oblique de la rivière qui s'enfonce au loin et se perd dans la brume du fond.

Il subsiste également plusieurs dessins, à plus grande échelle, de la figure masculine, une version différente de la figure féminine, venant de droite et la tête baissée, et enfin une toile avec la figure féminine, découpée d'une composition complète jugée insatisfaisante. Plus plastiquement tactile, cette œuvre n'a pas la même irréalité d'apparition que le personnage de l'esquisse. Elle n'en est pas moins fort attachante par le mouvement suspendu, le climat d'approche et d'attente, et présente une belle facture différenciée, par étapes clairement distinctes, de la translucidité des fonds aux derniers empâtements des accents de lumière¹³. On notera en particulier dans le ciel la profondeur qui se crée entre le fond de pâte mince, en touches verticales, et les traînées horizontales, légèrement plus denses et plus claires, qui s'avancent et s'étalent à travers la composition.

Ces recherches se développent dans un dialogue continu du dessin et de l'huile, où le dessin précède normalement la peinture. Un peu grasse mais granuleuse, la sépia se prête, sur la douce rugosité du papier, à un travail varié, de l'application plus ou moins légère ou chargée, vibrante ou dense, où le trait est toujours touché, à des fonds plus ou moins estompés, plus ou moins translucides, le fond clair du papier ocré jouant à la fois comme plan de fond de référence générale et comme luminosité de base, modulée par transparence ou accentuée par contrastes. De sorte que la technique offre idéalement et semble presque appeler une structuration à la fois décantée, synthétique, et infiniment variée des valeurs spatiales.

Trois versions d'un jeune homme assis au pied d'un tronc de bouleau illustrent bien cette relation. Le dessin sur nature qui ouvre la série porte au revers du carton de protection la signature du peintre précédée de ces mots de sa main : *Le poète dans la montagne Chiny 1945*¹⁴. Renonçant à toute construction de

¹³ Une certaine matité de la surface, qui réduit aujourd'hui la qualité des transparences, est essentiellement due à de mauvaises conditions temporaires de conservation. Cette toile se trouvait dans l'atelier lors du bombardement et a été projetée dans la cage d'escalier, ce qui explique aussi qu'elle ait échappé à l'incendie, mais présente des traces de coups.

¹⁴ Après 1926 et ses grandes toiles décoratives, Albert Philippon n'a daté ses œuvres à l'huile ou ses dessins que très exceptionnellement, et toujours pour des raisons extérieures. La date figurant sur le carton de protection de ce dessin a probablement été apportée en vue d'une exposition, et il en est de même du *Soir devant la porte* et de *La descente de la Azy à Chiny*, datés eux aussi de 1945. Elle est donc, dans ces trois cas, postérieure à l'exécution, et mes souvenirs m'inclinent à penser que *Le Poète dans la montagne* est antérieur aux deux autres œuvres, peut-être de fort peu, mais l'écart me paraît cependant significatif du point de vue de l'évolution technico-formelle. Ceci dit toutefois avec quelque réserve, car il se pourrait qu'une sorte de déformation professionnelle incite l'historien d'art à interpréter spontanément en termes de diachronie ce qui pourrait bien être d'abord, tout simplement, la diversité des possibilités ouvertes simultanément par la richesse d'une intuition.



Fig. 10. *Vue de Chiny du belvédère de Lacuisine*, huile sur toile, 40×50 cm, collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

l'espace comme totalité composée – ne fût-ce que par le cadrage d'une vue de loin –, il concentre l'attention sur un motif proche qui implique par seule suggestion l'immensité englobante de l'espace. Vêtu d'une grande cape dont les longs plis cassés unissent l'oblique du bouleau auquel il s'adosse à l'horizontalité du sol et composent solidement le motif, le personnage tourne la tête vers le fond brumeux de la vallée d'où émergent, à peine réelles, quelques cimes d'épicéas. Le travail de la craie passe de la densité des accents d'ombre à la vibration des frottis, ne recourant que peu à l'estompagement – notamment pour suggérer la brume dans la vallée. Au spectateur de saisir la synthèse spatiale qui naît sur l'étendue ouverte du papier ocré.

Cette ouverture du motif-fragment sur l'infini du fond ne pouvait évidemment trouver d'équivalent strict dans la peinture. Une première version peinte du sujet, avec cape verte, le cherche dans un travail souple et onctueux de la matière, qui en élimine tout aspect rêche et transpose dans le jeu des densités et des translucidités picturales les valeurs spatiales du dessin, tout en autorisant des pâtes assez crémeuses, et étalées horizontalement dans le ciel avec une évidente empathie, comme pour en suggérer l'extension.

Très différente est la seconde version, plus petite, qui réduit la composition chromatique au rapport plus synthétique du rouge anglais de la cape porté par l'ocre du sol et des gris nuancés du ciel (Fig. 9). La densité des pâtes est ici sensiblement réduite pour jouer davantage sur la transparence de la préparation à travers une matière mince, mais travaillée par le pinceau qui tantôt l'étale, tantôt la hachure dans une variation des coups de brosse toujours clairement distincts et transpose, en l'enrichissant, le travail du dessin. La satisfaction de l'artiste est d'ailleurs confirmée par la qualité du cadre, qui souligne comme un écrin le raffinement de cette esquisse aussi délicate que libre et spontanée.

Un paysage d'hiver, *Vue de Chiny du belvédère de Lacuisine* (Fig. 10), offre d'évidentes analogies avec la première de ces deux versions et devrait en être chronologiquement proche. D'une belle atmosphère de temps couvert, tout en nuances de valeurs axées sur les gris, il présente un travail des pâtes large et calme, où le jeu des touches onctueuses se diversifie selon les plans pour s'achever dans les longues traînées horizontales du ciel.

Les premières peintures réalisées au début de 1945, après l'incendie et la destruction complète de l'atelier en novembre 1944, sont deux portraits de petit format, exécutés avec des pinceaux de fortune que l'artiste s'était confectionnés lui-même et dont les poils mal assemblés laissent une trace hachurée et dispersée, qui empêche la délimitation nette des coups de brosse, ce qui leur confère d'ailleurs une légèreté particulière. *Le Portrait de Paul*, en bleu et gris, se distingue immédiatement par une expression interrogative sans exemple dans les œuvres précédentes, qui reflète certainement le traumatisme de ces jours difficiles. Œuvre jetée, fébrile, prenante. Il s'agissait de réagir, de réaffirmer, sur les ruines de la production détruite, la présence vivante de la peinture. *Le Portrait d'André Tremblay*, qui suit de près, est d'une composition plus calme, mais toujours datable par ses touches légères et jetées, qui construisent clairement l'espace par le jeu décidé de leurs densités-transparences et de leurs superpositions aux orientations souvent croisées, sur la luminosité sous-jacente de la préparation.

Le renouvellement sur fond de traumatisme dominé inauguré par l'esquisse du *Portrait de Paul* est repris en plus grand format et amplifié par une intuition approfondie dans un *Portrait de Paul en buste* (Fig. 11) vigoureusement construit par plans-valeurs dans un accord bleu-gris, sans rien perdre de l'immédiateté et du frémissement de l'expression, qui atteint une tension exceptionnelle dans des couleurs particulièrement lumineuses, d'une exécution directe et impeccable. Extrêmement diversifiées par leur densité, leur translucidité et leur texture, les touches, généralement larges, se superposent par plans clairement distincts et assurent une parfaite homogénéité de la spatialisation picturale intrinsèque du visage et du fond, sans réduire pour autant la qualité tectonique de la figure. Mais en recevant d'en bas la lumière réfléchie par un livre invisible, le visage subit une sorte de distanciation insolite qui lui confère la qualité fascinante d'une présence à la fois proche et lointaine.

Ce motif lié à la figure lisant est bientôt repris dans un *Portrait de Jeanine*, d'une mise en page analogue. Mais la volonté de construction domine cette fois

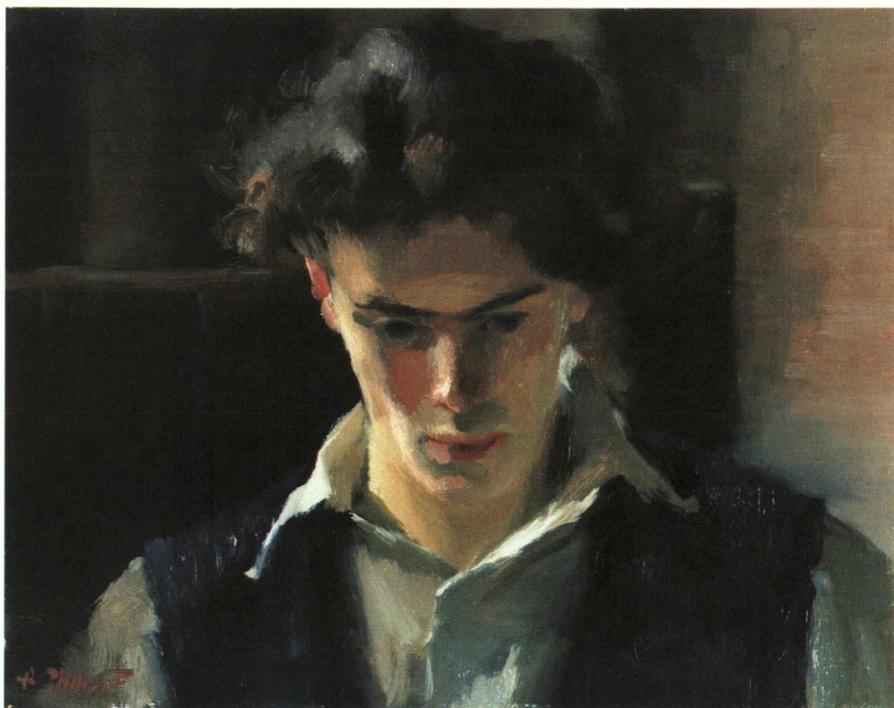


Fig. 11. *Portrait de Paul en buste*, huile sur toile, 40x50 cm (1945), collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

la fébrilité expressive, dont persiste cependant un écho dans la richesse chatoyante du tricot à bandes rouges. Alors qu'il mûrissait cette œuvre toute de stabilité architectonique en réponse à l'intantanéité de la précédente, l'artiste méditait fréquemment sur l'art de Giovanni Bellini et notamment son *Portrait du Doge Loredan*, où s'impose toujours si calmement le poids des formes qui posent. Le *Portrait de Jeanine* doit se situer à la fin de 1945 ou en 1946.

C'est là d'ailleurs une époque particulièrement productive, manifestement animée d'une volonté de réagir à la perte presque totale de son œuvre et de pousser l'exploration de la voie nouvelle qui venait de s'ouvrir. Un dessin portant au revers la mention *Un soir devant la porte Chiny 1945* (Fig. 12), signé et encadré, marque, par rapport à celui du *Poète dans la Montagne*, une évolution sensible qui implique, malgré l'identité des dates figurant au dos des cartons de protection, un écart chronologique probable, bien que pas nécessairement étendu¹⁴. Le dessin, en effet, s'y fonde désormais presque intégralement dans un travail par masses picturales, réalisé par un recours beaucoup plus poussé et plus étendu à l'estompage. Cette évolution contribue certainement à favoriser l'élaboration synthétique directe, sur le motif, du modèle en personnage dont émane une *Stimmung* bien particulière. Condensation d'un climat, d'une attente : méditation



Fig. 13. *Un soir devant la porte* (figure féminine), huile sur maçonnette, 48×32 cm, signée, vers 1945-46, collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).



Fig. 12. *Un soir devant la porte*, sépia sur papier ocre, 60,5×43 cm, signé (1945), collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

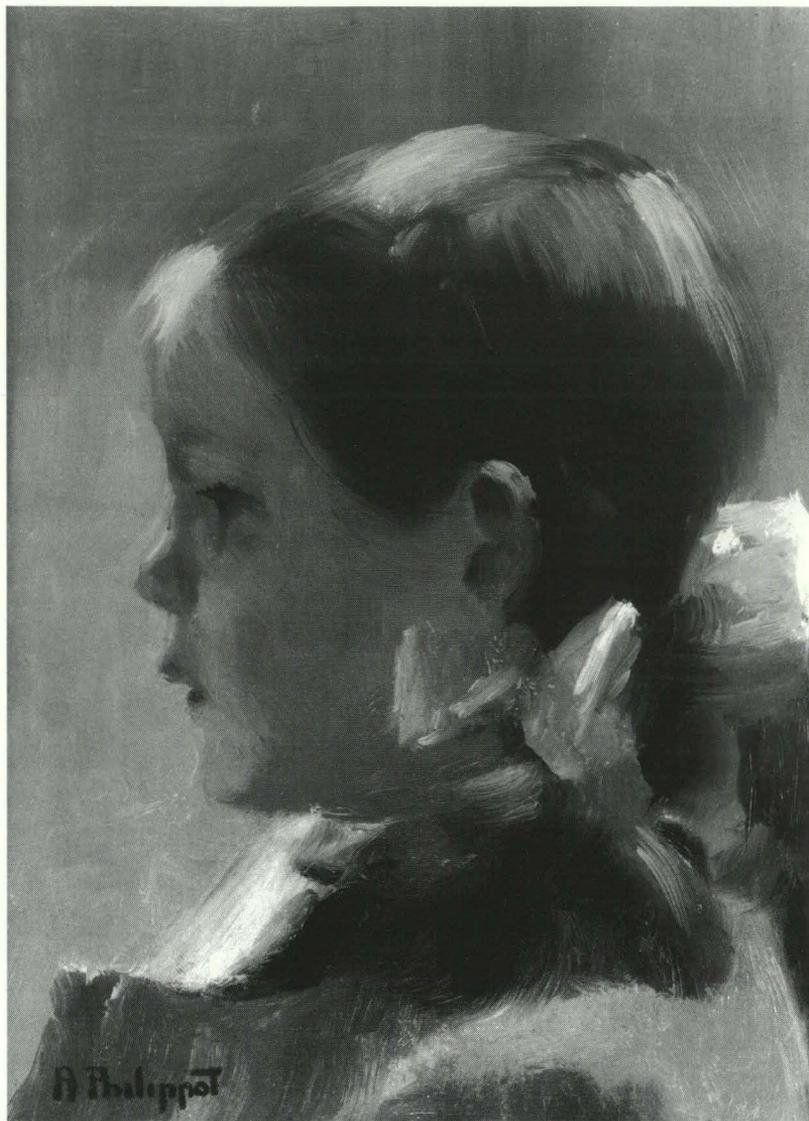


Fig. 14. *La fille du peintre Amand Vereecke* (visage de profil), huile sur bois, 21,5×16 cm, signé (1945-50), collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

silencieuse dans l'embrasement d'une porte, devant le contre-jour déclinant du crépuscule. Ainsi naît un thème, qui sera repris en peinture, dans la sourdine d'une gamme rouge-gris-bleu, solidement maçonnée dans la pénombre mais aux touches libres et aérées dans la lumière rasante du crépuscule. Suit bientôt, comme pendant, une figure féminine particulièrement poétique (Fig. 13). Avec un ciel bleu de nuit, l'embrasement dispense cette fois un éclairage quasi lunaire et velouté, et les touches distinctement superposées, fluides et translucides ou diversement empâtées, spatialisent également le tissu pictural dans l'ombre et la lumière. Qualité par rapport à laquelle la version précédente s'alourdit dans les ombres, et qui explique que l'artiste n'ait fait encadrer que la figure féminine.

Les deux œuvres forment cependant une paire, et c'est dans ce sens que l'artiste les reprend en plus grand format, avec un souci de les ramener à une unité plus poussée. Les deux toiles ont une belle ampleur, d'une facture large, libre et aérée. Elles ont cependant perdu quelque chose de la densité de présence qui les distinguait dans la première version.

De cette époque – autour de 1945 et probablement jusqu'aux environs de 1950 – datent aussi une série de dessins et d'esquisses de petites dimensions, généralement des visages, exécutés en une séance durant les cours à l'académie ou à l'occasion des séjours à Chiny. Les dessins sont alors de préférence des portraits ou des paysages, les esquisses des études rapides de modèles, de membres de la famille ou de visiteurs. La formule n'est pas vraiment nouvelle, un exemple conservé remontant apparemment à peu avant 1940. Toujours, structure synthétique de l'image et individualisation se révèlent inséparables, indissolublement unies à la source même de la vision.

Quoi qu'il en soit, à partir de 1944-45, les esquisses participent directement des recherches picturales les plus avancées de l'artiste. Le choix du motif du visage, spécialement de jeunes filles ou de figures familières, répond à cette exigence d'une profondeur humaine de l'objet bien caractérisée dans les lettres de 1943-44: «*derrière un œil il y a un monde*». Un monde qu'il s'agit de réaliser en termes essentiellement picturaux, tout en prospectant chaque fois de nouvelles variations d'accords chromatiques, de construction spatiale, de modalités de facture.

On peut situer vers les débuts de cette série un visage de *Fillette de face*, en pull vert, les cheveux retenus par deux nœuds bleus, sur fond gris, d'une présence intense et immobile, le regard intérieur. Le travail par touches distinctes entre lesquelles le jeu des densités et des transparences d'une matière onctueuse, fluide, structurée par plans, suscite une spatialité intrinsèque, aérée, conserve cependant à la forme, grâce à une sorte de condensation, une claire et forte construction plastique.

Ce contrôle serré, qui tend à contenir la forme malgré son osmose avec l'espace, se relâche par la suite, tandis que la facture se fait plus libre, plus spontanée et plus large, en un mot plus perméable à l'air ambiant qu'elle capte et organise dans l'échelonnement spatial des touches. On suivra ce parcours idéal avec deux portraits de la *Fille du peintre Amand Vereecke* (Fig. 14) – lequel suivait à l'époque les cours de l'Académie d'Etterbeek – proches, par le climat

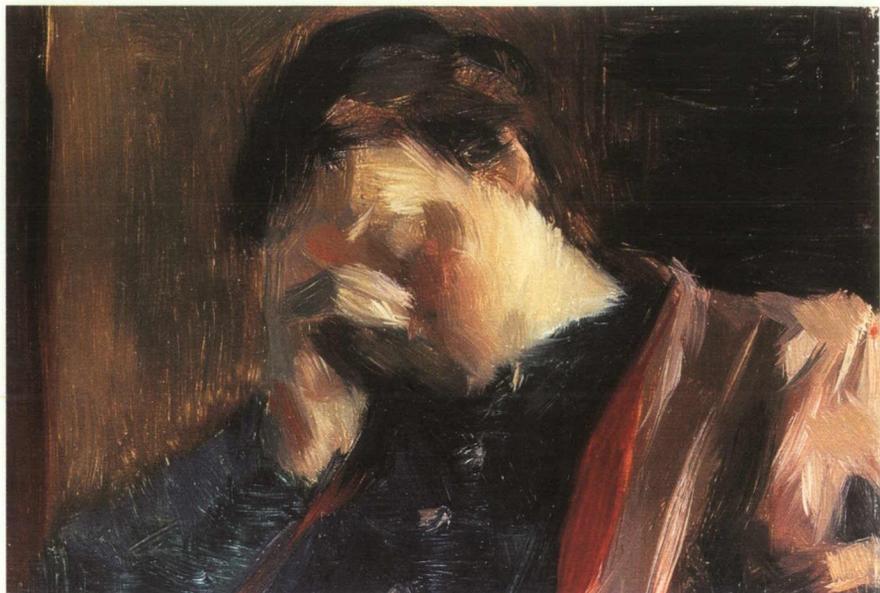
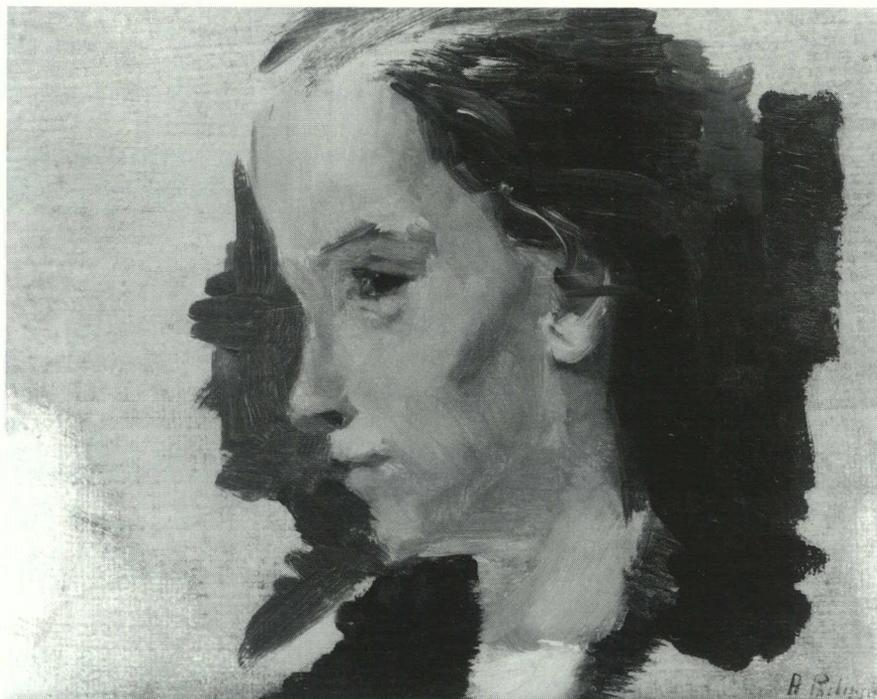


Fig. 15. *Lily endormie*, huile sur maçonrite, 20×25 cm, signé, collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

Fig. 16. *Profil d'une jeune fille*, huile sur maçonrite, 20×25 cm, signé (1945-50), collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).



poétique et la liberté chatoyante et simple du travail pictural, de la version féminine du *Soir devant la porte*. C'est à cette phase que se rattachent quelques rapides pochades de membres de la famille, et trois variantes d'une même figure de *Jeune femme*. L'une aux larges touches aériennes, presque jetées, d'une ouverture décontractée, est l'expression même, faite peinture, du personnage (et de l'artiste), dans un bel abandon à l'intériorité lyrique d'un instant rêveur, voilé de nostalgie; l'autre, plus petite, aussi large et directe mais plus dense et maçonnée, pose une méditation plus contrôlée. La troisième, plus poussée et classique, retrouve une présence de portrait. Relevons encore, dans cette veine, une étude rapide et suggestive de *Lily endormie* (Fig. 15) et deux portraits d'*Amand Vereecken*, moins significatifs peut-être sur le plan pictural, mais qui captent bien le climat d'inquiétude permanente propre au personnage. Une place quelque peu distincte revient alors à un *Profil de jeune fille* (Fig. 16), calmement construit en aplats, dont le fond, ébauché par quelques touches seulement autour du visage, rapproche cette esquisse des dessins et de leur ouverture caractéristique sur l'espace indéfini du papier.

Cette dernière période voit la même évolution dans une série de dessins qui, d'ailleurs, grâce au dépouillement favorisé par la technique, précèdent souvent la peinture dans la progression vers la décantation synthétique de l'image.



Fig. 17. *Nu couché se redressant*, étude inachevée, sanguine sur papier ocre, 49,9×70,2 cm (1945-50), collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).



Fig. 18. *Lily cousant*, sèpia sur papier ocre, 66×55 cm, signé (1945-50), collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

Le contexte traditionnel de l'Académie se reflète encore dans trois beaux nus qui permettent d'apprécier la continuité et l'enrichissement de la sensibilité tactile-optique depuis ceux de 1928-35. L'un, une figure debout, sans visage et à mi-jambes, impose un tronc d'une puissance plastique sculpturale, où la délicatesse du modelé qui s'ouvre aux caresses de l'air est épanouissement sensuel de la chair dans la beauté des formes féminines. Un autre, au fusain, offre la figure étendue, subtilement enveloppée, distancée par le modelé qui s'estompe

– sans pour autant réduire l'individualisation du portraitiste, qui capte, dans les yeux semi-clos du visage à peine redressé, ce regard caractéristique du modèle qui se sait regardé. Nous reproduisons ici le troisième, un *Nu couché se redressant* (Fig. 17). étude inachevée, qui révèle d'autant mieux le mode de travail de l'artiste, où la forme naît sous nos yeux à mesure que se précise le jeu synthétique des ombres et des lumières. Autour de 1945, et donc contemporains de la majorité des esquisses, se situent plusieurs portraits, parmi lesquels le plus abouti, encadré par l'artiste, est une dernière version de *Lily couchant* (Fig. 18). La gamme des densités et des transparences de la craie brune en dialogue constant avec l'espace ouvert du fond ocre y réalise, dans une belle simplicité synthétique, l'unité profonde de la *Stimmung* ambiante et de la construction spatiale et lumineuse des plans-valeurs.

Mais c'est dans le paysage que s'exprime le mieux le dernier message de l'artiste. *L'Allée de bouleaux* conduisant à la « maison canadienne » est l'occasion d'une subtile étude de lumière filtrant entre les branches et tombant en taches vibrantes sur les troncs des jeunes arbres et sur l'horizontalité du sol, scandée par les tremblements des ombres jusqu'à la limite obscure des épicéas. De même, mais dans un autre registre, deux autres dessins encadrés, *La descente de la Azy à Chiny* (Fig. 19) et *Chemin forestier*, dont le premier porte, au revers du carton de protection, l'indication autographe du titre, la date de 1945 et une signature, représentent la forme la plus accomplie d'identification symbolique de la construction spatiale-lumineuse par plan-valeurs et d'une ambiance poétique à la fois intérieure et extérieure, âme et nature. L'image s'y fait extrêmement synthétique, réduite à des masses qui s'estompent plus ou moins dans l'espace tout en conservant une individualité étonnante : arbres ou buissons de haie, distance entre les troncs d'un sous-bois, accents paratactiques de ronces ou de fougères sèches, sur le fond ouvert du papier ocre : condensation d'une atmosphère, d'une *Stimmung* dans un fragment de paysage baigné d'infini, tout comme « derrière un œil il y a un monde ».

Un tel degré de décantation était difficile à réaliser en peinture, en raison notamment des résistances de l'huile à un passage aussi souple et ductile des transparences aux densités comparable à ce que permettait la sépia sur le grain du papier¹⁵. Nous avons cependant pu suivre les progrès continus dans ce sens depuis les années 30 au plus tard. Une nouvelle étape, décisive, est franchie avec un petit paysage, *La Semois à l'embarcadère* (Fig. 20), probablement exécuté vers 1950. Articulée par la ligne invisible de l'horizon dont l'extension la domine et où se joignent et se fondent l'étendue grise du ciel, qui laisse affleurer une lueur rose matinale, et le grand plan calme de la rivière, la composition s'appuie sur la charnière sombre d'un banc de roseaux roux pour répercuter les transparences du ciel dans celles, plus immatérielles encore, de leurs reflets dans la limpi-

¹⁵ Il s'agit ici de l'huile telle qu'elle est offerte par le commerce, de ses possibilités et de son maniement comme liant, par rapport à l'éventail des densités, fluidités et transparences dont elle était susceptible dans la peinture ancienne. Ce problème a préoccupé Albert Philippot tout au long de sa carrière.



Fig. 19. *La descente de la Azy à Chiny (actuellement rue de L'Embarcadère)*, sépia sur papier ocre, 63,5x53,5, signé (1945), collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

dité de l'eau étale. La peinture, cette fois, ne rejoint pas seulement la délicatesse du dessin; elle en dépasse très clairement les effets – peut-être les possibilités – par sa démultiplication des plans de transparence, qui constitue le thème même, poétique autant que pictural, de l'image. Une longue recherche semble donc trouver enfin son aboutissement. Et pourtant, ce ne sera pas le signe d'un nouveau départ; mais bien plutôt le testament de l'artiste. Lueur voilée d'une aube et reflet d'une lueur, mélancolie. Désormais, ce sera le silence. Sans retour.

Albert Philippot n'en a jamais donné les raisons. Le sujet, simplement, n'était pas abordé en famille. Mais on les devine sans grande peine. L'intense activité qu'il reprend dès 1945 en réaction à la destruction de son œuvre n'a probablement pas eu raison du choc qu'a dû représenter cette perte. En même temps, l'entrée à l'université de ses deux fils a dû l'amener à concentrer son énergie sur la restauration qui constituait sa principale activité rémunératrice. En 1950, il entreprend dans le cadre de l'Institut royal du Patrimoine artistique, la restauration de l'*Agneau mystique*. Suivent celles du triptyque de la *Rédemption* attribué à Juste de Gand en 1952-53, du *Mariage mystique de Sainte Catherine* de Memling en 1955-56, de la *Justice d'Othon* de Thierry Bouts en 1956, de la *Descente de croix* de Rubens en 1961-63. Autant d'interventions majeures à l'occasion desquelles il contribue à mettre en place la méthodologie rigoureuse de collaboration du restaurateur avec le laboratoire et l'historien de l'art



Fig. 20. *La Semois à l'Embarcadère*, huile sur maçonnerie (1945-50), collection privée. (Copyright ACL, Bruxelles).

souhaitée par Paul Coremans, qui sera celle de l'IRPA et trouvera son expression dans une série d'articles publiés à l'occasion de traitements réalisés dans les ateliers de l'Institut.

Mais au-delà de ces considérations circonstanciées, il en est certainement une autre, beaucoup plus profonde. La synthèse lyrique et picturale qui était l'essence de son art et dont il réalisait la version la plus avancée dans les années 1944 à 1950 devait brusquement apparaître incompatible avec l'orientation générale de l'art, dominée après la guerre par la diffusion irrésistible de l'abstraction et l'accentuation croissante de la subjectivité individuelle comme réflexivité analytique et négativité. D'où l'émergence destructrice d'un doute profond qui, comme il ne pouvait renoncer à l'approche contemplative et synchrétique qui était la vérité intime de son être, ne pouvait conduire qu'au silence.

Jusqu'à sa mort, le 27 avril 1974, il allait se consacrer exclusivement à la restauration.

Son attitude spontanée de respect et de confiance vis-à-vis de la nature avait peu à peu trouvé dans sa conception d'une certaine continuité structurale du langage pictural à travers l'histoire un facteur corrélatif de stabilité et un cataly-

seur qui le confortait dans l'approfondissement d'une démarche personnelle originale. En conservant une fonction essentielle à l'union intuitive avec la nature à la source même de sa transfiguration formelle, il fondait la *Stimmung* poétique de l'œuvre, mais impliquait inévitablement en retour une incompatibilité radicale avec la distanciation néantisante de l'avant-garde et son autoréflexivité analytique, ressenties dans cette optique comme *hybris* de la subjectivité moderne.

La constitution du motif propose toujours, dans l'œuvre d'Albert Philippot, une présence forte sans agressivité, qui en quelque sorte le condense tout en le faisant discret, protégé par cette *Stimmung* qui à la fois le révèle et le dérobe, et lui confère ainsi sa dimension méditative et poétique. Motif statique, état, où le mouvement naît *dans* la peinture ou le dessin, dans la fusion en acte de l'expression et de la construction. Tout part chaque fois d'un instant fugitif où la beauté de la nature, comme celle d'une femme – échelonnement de collines séparées par la brume des vallées, distance entre les troncs dans la pénombre d'un sous-bois, extension sans limite d'un ciel qui s'étale, expression essentielle d'un visage, d'un regard, sous-jacente aux variations de ses expressions psychologiques – se charge d'un appel, d'une attente. Au moment même où elle fascine, s'arrache à la réalité pratique du vécu ou de l'action pour *être* dans sa présence, elle paraît aussi devoir fuir, inaccessible à toute emprise durable, et suscite alors l'exigence subite d'une réaffirmation par la conscience qui la forme et la fixe, la pose dans le monde et l'histoire comme témoignage d'une expérience où elle se dérobe, dans une œuvre qui la *recrée* pour la posséder du dedans. C'est dans ce besoin de *poser* pour l'homme ce qui lui échappe dans sa manifestation même que s'enracine alors cette «recréation qui est expression». Fixation dans le temps d'un moment à la fois fugitif et absolu.

Mais après la deuxième guerre mondiale, l'expérience existentielle du nihilisme devait, inéluctablement, s'imposer jusqu'à la racine même de la démarche artistique et mettre fin, irrévocablement, à cette confiance dans la stabilité d'un ordre fondé de la nature et de l'histoire, forme ultime de transcendance au sein de l'immanence. Devant l'intuition d'une telle mutation, le silence était certainement aussi la réponse logique d'une fidélité à soi-même.

LE TEMPLE D'INDORE DE CONSTANTIN BRANCUSI

CRISTIAN-ROBERT VELESCU

C'est vers 1934, très probablement, que Brancusi reçut la visite du maharajah Yeshwant Rao Holkar d'Indore, accompagné par l'écrivain Henri-Pierre Roché, ami du sculpteur, lequel rapporte d'ailleurs la visite, mais sans la dater : « *Le visiteur regarda toutes les œuvres avec une lenteur et un calme de conte de fée. Il n'avait pas à cette époque beaucoup d'argent. Il tira son petit carnet de sa poche et entreprit des calculs soigneux. Pourquoi ? Il voulait simplement acheter les trois œuvres capitales et sœurs qui étaient là : un grand Oiseau dans l'espace en marbre noir, un en marbre blanc, un en bronze poli. Trio unique au monde (...) Il voulait aussi, plus tard, faire bâtir pour eux un temple par Brancusi, de douze pas sur douze, posé sur la pelouse près de son palais, tombé du ciel, sans portes ni fenêtres, avec une entrée souterraine, un temple pour méditer, ouvert à tous, mais à un à la fois seulement* »¹.

Étant donné que, selon H.-P. Roché, « *ensemble ils répartirent le règlement sur deux années* »² au moment de la visite, et compte tenu du fait que le contrat pour les trois Oiseaux fut signé le 17 mai 1936³, le paiement étant dû par tranches à partir de cette date, il devient clair que la rencontre de Brancusi et du maharajah, doit avoir eu lieu vers 1934. Après l'achat des oiseaux par le maharajah, Brancusi se rendit aux Indes où il séjourna du 30 décembre 1937 au 27 janvier 1938, sans que son commanditaire daignât pourtant le recevoir.

L'histoire proprement dite du *Temple* brancusien est donc comprise entre 1934 et janvier 1938, le refus du maharajah de rencontrer l'artiste signifiant, effectivement, la fin du projet brancusien pour Indore. Néanmoins, Brancusi

¹ Henri-Pierre ROCHÉ, «Souvenirs sur Brancusi». dans : *L'Œil*, 29, 1957, p. 16.

² *Ibidem*.

³ Voir Pontus HULTEN, Natalia DUMITRESCO, Alexandre ISTRATI, *Brancusi*, Paris, 1986, p. 218.

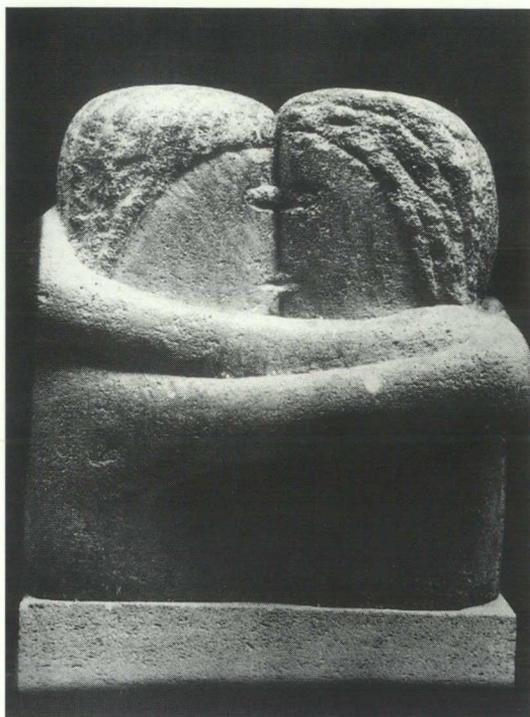


Fig. 1. *Le Baiser*. Pierre, 1907. Photo Brancusi.

ne semblait pas avoir perdu tout espoir à ce sujet, car, le 30 octobre 1938, lors d'une visite à Bucarest, il confiait à Haig Acterian et Petre Tutea: « *Aux Indes, on fait bâtir un temple pour la Maïastra. La lumière du soleil doit tomber à une heure précise sur cet Oiseau magique. C'est alors qu'on doit le contempler. J'étais hanté par l'idée d'une colonne, d'une frise et d'un chapiteau d'un Temple de l'amour. Si l'on découvre ces éléments, le Temple est prêt. Je cherche.* »⁴

Brancusi cherchait donc ces éléments de morphologie architecturale au moment où le projet du Temple indien était arrivé à échéance. Il convient de signaler une coïncidence non dépourvue d'intérêt: l'élaboration du thème de la *Maïastra* – l'Oiseau pour lequel, selon Brancusi, le Temple indien devait être édifié – remonte à 1908⁵, alors que l'on peut dater de 1907 la première variante du *Baiser*, œuvre chargée de connotations architecturales, si l'on tient compte du titre choisi par Brancusi, *Fragment d'un chapiteau*, lors de la présentation de l'œuvre à l'exposition de la société artistique «Tinerimea artistica» (La Jeunesse artistique), en 1910, à Bucarest⁶. Si la variante de 1907 du *Baiser*

⁴ Barbu BREZIANU, «Doua maturii (Deux témoignages)», dans: *Arta* (Bucarest), 5, 1987, p. 7.

⁵ Cf. Ioana GIROIU, «De vorba cu sculptorul Constantin Brâncuși (Dialogue avec le sculpteur Constantin Brancusi)», dans *Timpul* (Bucarest), 447, 1^{er} août 1938, p. 2.

⁶ Cf. Barbu BREZIANU, *Brâncuși în România (Brancusi en Roumanie)* (II^e édition revue et augmentée), Bucarest, 1976, p. 129.

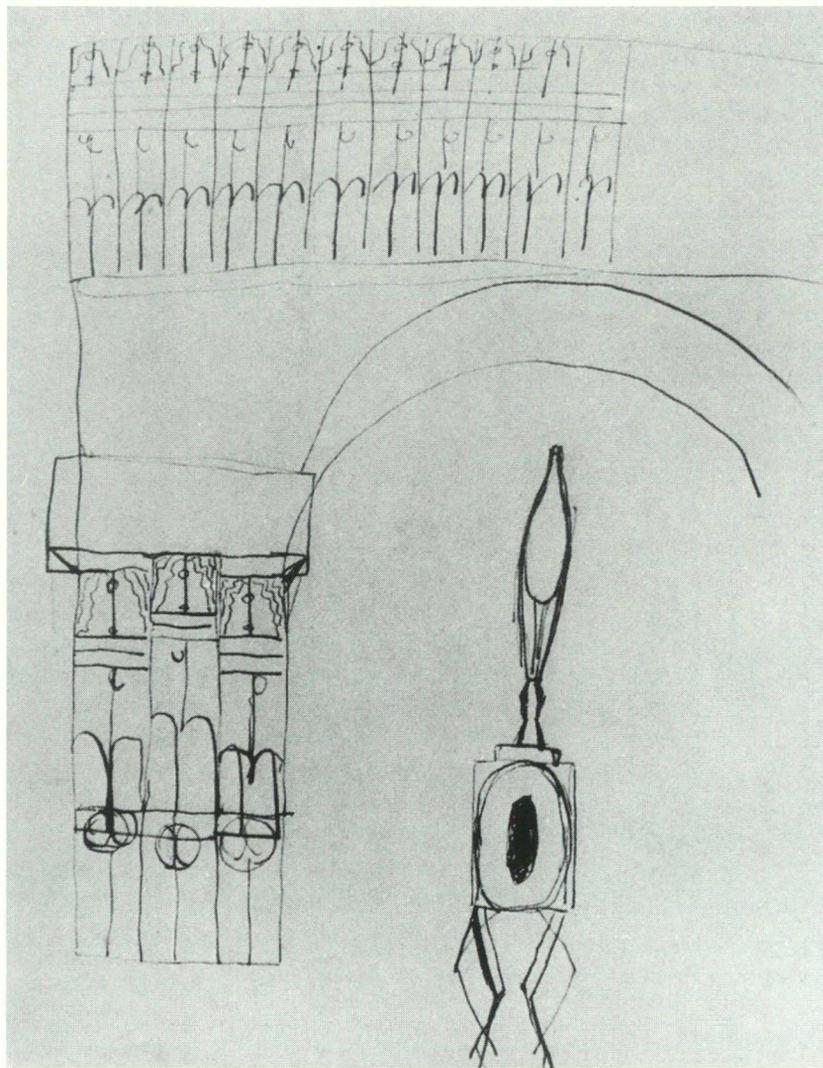


Fig. 2. *Projet pour une Porte du Baiser*. Dessin à l'encre sur papier, 1930.

(Fig. 1) n'est qu'un fragment de chapiteau», alors le *Baiser* de 1910, qui présente les personnages sous forme de figures entières, peut être considéré comme le chapiteau tout entier. D'ailleurs, dans un dessin daté de 1930 environ (Fig. 2), le *Baiser* de 1910 remplit la fonction de chapiteau dans un *Projet pour une Porte du Baiser*⁷. En considérant attentivement ce dessin, on constate que les éléments de morphologie architecturale que Brancusi cherchait en 1938 y sont déjà présents : colonne, frise, chapiteau. Si l'on accepte l'hypothèse selon laquelle

⁷ Voir HULTEN, DUMITRESCO, ISTRATI, *op. cit.*, p. 194.

la *Porte du Baiser* – aussi bien son projet que sa réalisation définitive, à Târgu Jiu, en Roumanie – serait comme un *Temple de l'amour* en réduction, il est très suggestif de constater que Brancusi associe dans son dessein la *Maiăstra* à ce *Temple*, préfigurant ainsi son témoignage de 1938, lorsqu'il affirmait que « pour la *Maiăstra* on fait bâtir un temple »⁸.

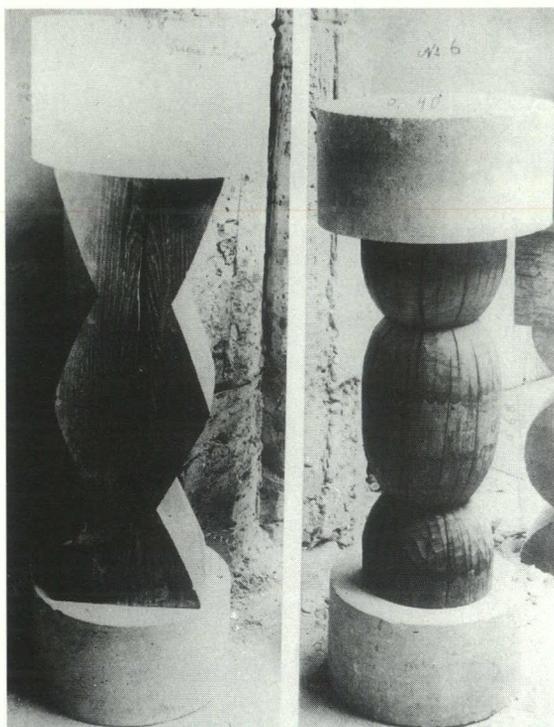


Fig. 3. *Socles*. Photo Brancusi

À ces deux variantes du *Baiser*, dont la première a été réalisée au moment du « tournant » stylistique (1907) – Brancusi la considérant comme son authentique « Chemin de Damas »⁹ – et la deuxième en 1910, sculptures qui devaient remplir une fonction architecturale, il faut ajouter la *Double Caryatide*, généralement interprétée comme une préfiguration du *Baiser*. Si l'on songe que la *Sagesse de la terre* que nous avons interprétée d'un point de vue platonicien¹⁰

⁸ Voir note 4.

⁹ Cf. Henri-Pierre ROCHÉ, « Die Beerdigung Brancusis », dans : Carola GIEDION-WELCKER, Constantin Brancusi, Bâle/Stuttgart, 1958, p. 212.

¹⁰ Voir Cristian-Robert VELESCU, « Cumintenia pamântului si Sarutul, o abordare iconologica (La Sagesse de la Terre et le Baiser. Une approche iconologique) », dans : *Brancusi initiatul (Brancusi l'initié)*, Bucarest, 1993, pp. 39-57.

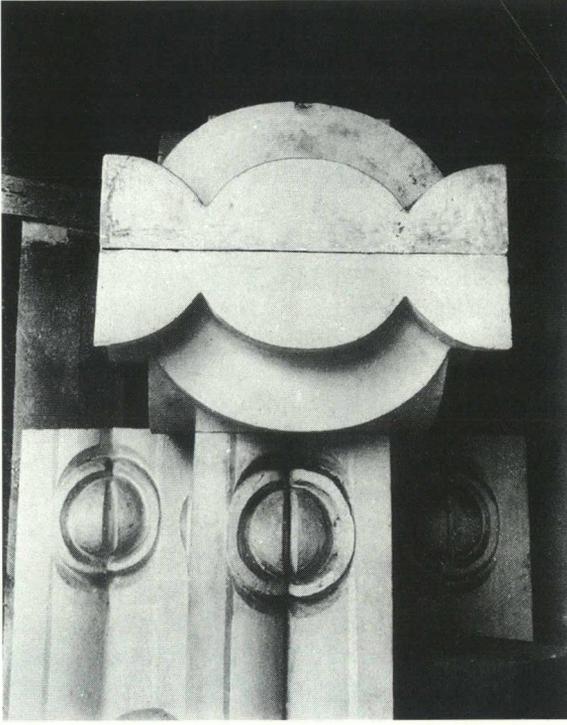


Fig. 4. Variante du Temple de la Délivrance. Plâtre, 1933-1937. Photo Brancusi.

n'est qu'une œuvre corrélative du *Baiser*, une sorte de «caryatide», il devient évident que Brancusi se préparait déjà à agir en architecte. Se fondant sur un témoignage du sculpteur Henri Gaudier-Brzeska, consigné par Ezra Pound¹¹, Friedrich Teja Bach considère que l'origine des préoccupations architecturales de Brancusi doit être située en 1913¹². À méditer sur les connotations architecturales de la plupart des œuvres du «tournant» brancusien, il devient clair que, faute d'un mécène, Brancusi s'est mis à réaliser effectivement, pour lui-même, des détails de son futur *Temple*. Et, à en juger par le thème du *Baiser*, initialement destiné au chapiteau mais se confondant ensuite avec la colonne et constituant par répétition une frise, on s'aperçoit aisément que le *Temple* devait être un *Temple de l'amour*.

Il semble que, vers les années vingt, H.-P. Roché et la femme écrivain Jeanne Robert Foster se sont chargés de trouver un mécène capable de soutenir du point de vue matériel les projets architecturaux de Brancusi. Voici un extrait d'une lettre de H.-P. Roché adressée en 1922 au collectionneur John Quinn.

¹¹ Ezra POUND, *Gaudier-Brzeska. A Memoir*, New York, 1974, p. 30.

¹² Cf. Friedrich TEJA BACH, *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form*, Cologne, 1987, p. 91.

La formule choisie par H.-P. Roché a presque la signification d'une invitation faite à un mécène: «*Brancusi voudrait construire un temple, même de dimensions restreintes*»¹³.

À l'instar de H.-P. Roché, s'adressant peut-être toujours à John Quinn, mais sans le nommer, Jeanne Robert Foster écrit: «*On pense qu'il (= Brancusi) pourrait concevoir une belle construction, même si la patience et le temps nécessaires à l'élaboration des moindres détails de celle-ci lui manquaient. Pour un tel travail, il aurait besoin auprès de lui d'un groupe d'architectes, comme c'était parfois le cas pour les grands constructeurs de cathédrales*»¹⁴.

Survenue le 28 juillet 1924¹⁵, la mort de John Quinn aurait dû mettre fin aux espoirs du sculpteur de jamais voir se réaliser son projet de temple, si H.-P. Roché ne s'était adressé quelques années plus tard à Yeshwant Rao Holkar, le maharajah d'Indore, le persuadant, peut-être, au cours de la visite évoquée plus haut, de commander à Brancusi un *Temple*, et attirant l'attention du souverain sur les trois *Oiseaux* qui se trouvaient dans l'atelier de l'artiste. La caractérisation superlative¹⁶ du groupe des trois *Oiseaux*, le noir, le blanc et le doré, nous confirme dans l'idée que H.-P. Roché était au courant de la signification alchimique de ces œuvres différenciées seulement du point de vue chromatique, et de telle manière que les trois phases du processus alchimique suivant toujours le même ordre, *Nigredo*, *Albedo*, *Rubedo* se trouvaient symbolisées par leur intermédiaire. Qu'au motif de l'oiseau s'associe chez Brancusi la signification symbolique de l'androgynie, cela, nous l'avons déjà démontré en analysant la source littéraire de la *Maiâstra*¹⁷. Nous voici maintenant en possession de deux «paramètres» qui permettront une interprétation alchimique du groupe des trois *Oiseaux*: le chromatisme et l'idée de l'androgynie hermétique. Un argument supplémentaire qui confirme le fait que H.-P. Roché connaissait la signification profonde de cette triade nous est fourni par l'analyse de la correspondance entre Brancusi et le maharajah sur le thème du *Temple*, correspondance dont H.-P. Roché lui-même était le médiateur et parfois le rédacteur. Dans tous les documents, que ce soient les lettres ou le contrat d'achat des *Oiseaux*, ceux-ci sont toujours mentionnés selon l'ordre du processus alchimique: le noir, le blanc

¹³ «*Brancusi would like to build a temple, even not very big*». Lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn, datée du 29 mars 1922, apud BACH, *op. cit.*, note 264, p. 364.

¹⁴ Jeanne Robert FOSTER, «New Sculptures by Constantin Brancusi. A Note on the Man and the Formal Perfection of His Carvings», dans: *Vanity Fair*, 18, 29 mars 1922, p. 124.

¹⁵ Voir la lettre datée du 28 juillet 1924, que Henri-Pierre Roché envoie à Brancusi, dans HULTEN, DUMITRESCO, ISTRATI, *op. cit.*, p. 161.

¹⁶ Voir note 1. On peut se demander pourquoi, parmi les vingt-six *Oiseaux dans l'espace inventorisés* dans le diagramme final de l'ouvrage d'Athena Tacha Spear (Athena T. SPEAR, *Brancusi's Birds*, New York, 1969), presque identiques du point de vue de la forme, seuls les trois *Oiseaux* «chosis» par le maharajah dans l'ensemble de l'atelier de l'artiste étaient «*œuvres capitales et sœurs*» et «*trio unique au monde*»? La réponse peut résider dans la couleur qui les différencie par rapport aux autres et, à la fois, les rattache à l'idéologie alchimique.

¹⁷ Voir Cristian-Robert VELESCU, «La *Maiâstra* de Constantin Brancusi – origine et signification», dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 17, 1995, pp. 123-131.

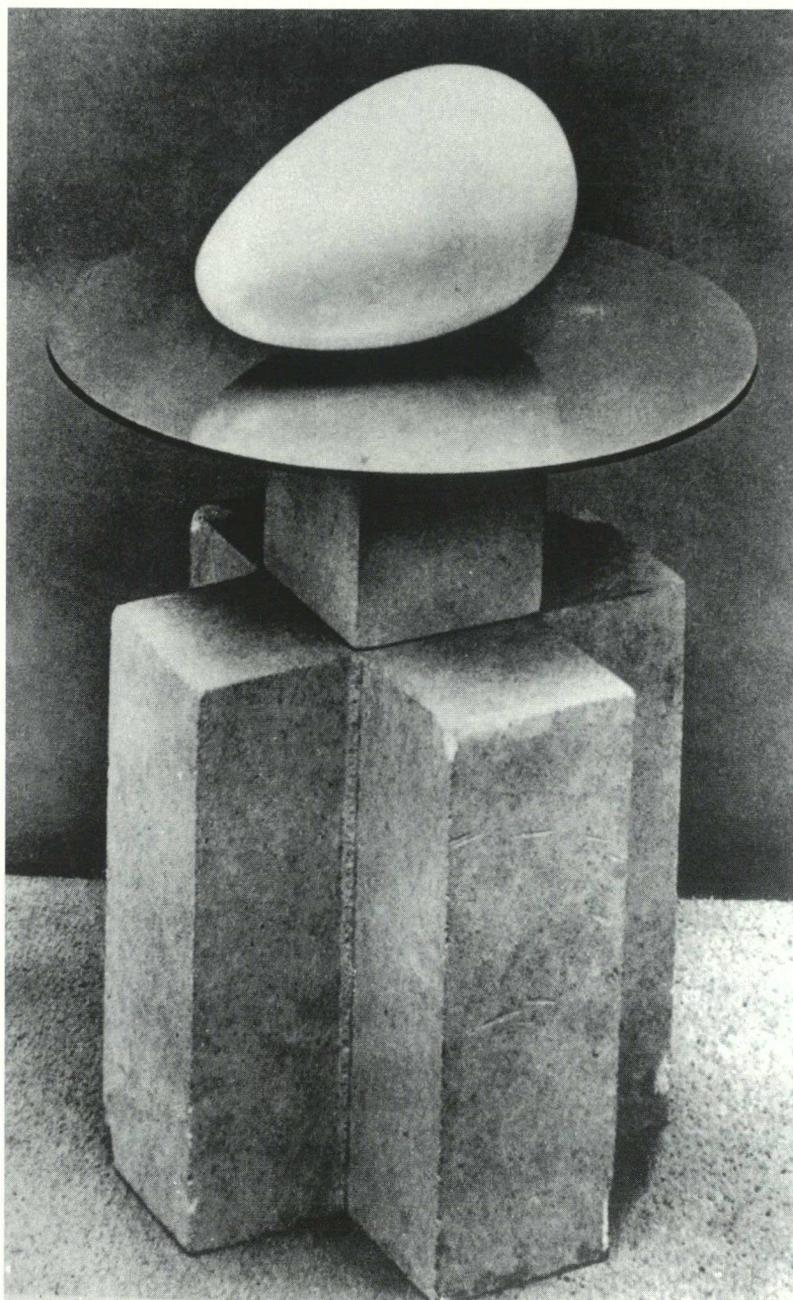


Fig. 5. *Le Commencement du monde*. Marbre blanc 1920. Photo Brancusi.

et le doré, ce dernier en tant que substitut du rouge, étant donné qu'en alchimie, le *Rubedo* correspond au moment de la transmutation, quand est atteint l'état de la pureté symbolique de l'or. Seule cette interprétation alchimique du groupe des trois *Oiseaux* peut expliquer sa caractérisation superlative de la part de H.-P. Roché: «œuvres capitales et sœurs», «trio unique au monde».

Compte tenu de ces faits, il est légitime de considérer que l'histoire potentielle du *Temple* indien commence dès le moment de la visite du maharajah dans l'atelier de Brancusi – vers 1934 – quand, de toutes les œuvres présentes, et peut-être à la suggestion de H.-P. Roché, le souverain choisit le «trio» alchimique, le futur «cœur» du *Temple*¹⁸. L'histoire effective du monument indien commence le 25 avril 1936, quand H.-P. Roché envoie à Brancusi deux lettres exposant les idées du maharajah: «*idée de S.A. / Un courant d'eau, ou un miroir d'eau, au centre (rectangulaire, allongé). / D'un côté L'Oiseau noir. / En face L'Oiseau blanc. / D'un côté L'Oiseau de bronze. / En face: un petit temple du Dieu indien. / Un pont fruste, si utile. / (...) Haies, mur, choix des arbres, mode de plantation des arbres : Brancusi.*»¹⁹

L'analyse attentive de ce document permet d'en dégager deux idées: que le *Temple* devait se présenter comme un ensemble en plein air et que la conception en était due au maharajah. Cependant, il n'est peut-être pas dépourvu d'intérêt de savoir que durant la même période – 1935-1938 –, Brancusi était chargé par la «Ligue Nationale des Femmes de Gorj» présidée par Aretia Tatarescu, épouse du Premier ministre de la Roumanie à l'époque, de réaliser un autre ensemble monumental situé à la confluence de l'architecture et de la sculpture, l'*Ensemble de Târgu Jiu*. Il est donc permis de supposer que les deux œuvres monumentales sont issues d'un seul et même filon de l'inspiration brancusienne. On comprendrait dès lors pourquoi, dans un laps de temps très court, Brancusi offre une contre-solution, celle d'un ensemble hermétique. Ce changement de stratégie créatrice est prouvé par la lettre du maharajah datée du 7 mai 1936, adressée à Brancusi via H.-P. Roché: «*S.A. pense que le trou circulaire de la voûte, genre Panthéon, donnerait une lumière générale diffuse, peu favorable pour les Oiseaux (...). L'ensemble ne doit pas être trop grand: ce n'est pas un temple public mais quelque chose comme la chapelle privée, le temple privé du château (...)*»²⁰. Pour plusieurs raisons, le document nous semble être d'une importance unique. Il marque le passage d'un ensemble en plein air à un ensemble hermétique, il confirme le souvenir de H.P. Roché selon lequel le *Temple* devait être «ouvert à tous, mais à un à la fois seulement» et, chose importante, l'éclairage zénithal de l'*Oiseau* en bronze se voit aussi confirmé, étant donné le trou circu-

¹⁸ Nous signalons les titres sous lesquels le *Temple* a figuré dans différents ouvrages: *Temple de l'Amour et de la Paix* (H.-P. Roché); *Temple de la Délivrance* (C. Giedion-Welcker); *Temple d'Indore* (Stefan Georgescu-Gorjan); *Temple de la délivrance* (Ionel Jianu); *Monument de la méditation, Montagne de la méditation, Temple des Oiseaux* (Florence M. Hetzler); *Temple de l'amour, Temple de la délivrance* (F. T. Bach).

¹⁹ HULTEN, D.

²⁰ *Ibidem*.

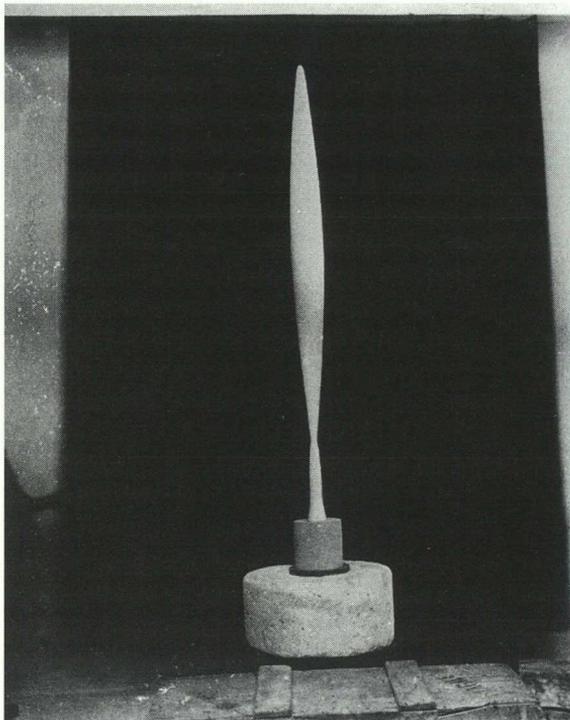


Fig. 6. *L'oiseau dans l'espace*. Marbre blanc, 1925. Photo Brancusi.

laire de la voûte. Cette solution avait d'ailleurs déjà été expérimentée par Brancusi dans l'intimité de son atelier (Fig. 6 et 7), si l'on en croit Reginald Pollack, le peintre américain qui rendit visite à Brancusi : «*Pendant la conversation, Brancusi avait l'habitude d'enlever la housse avec une longue perche. Un carré de lumière solaire tombait miraculeusement sur la sculpture qui étincelait, brillante. La pointe inclinée de la pièce (l'Oiseau dans l'espace) captait toute la brillance aveuglante du soleil, la reprojetait aux yeux du visiteur en l'aveuglant. L'effet était miraculeux et inspirant de la vénération et on devait retenir son impulsion pour ne pas tomber à genoux devant la sculpture.*»²¹

Ce témoignage, rapproché de la confession bucarestoise de Brancusi, datée du 30 octobre 1938, nous confirme dans l'idée que le *Temple* était déjà présent *in nuce* dans l'atelier de l'artiste au moment de la visite du maharajah, se confondant avec la «triade» alchimique, les *Oiseaux* noir, blanc et doré.

La solution hermétique «*approuvée complètement, sans aucune réserve*»²² par le maharajah le 9 août 1936, semble être envisagée par Brancusi dans une maquette obtenue par la superposition de deux chapiteaux (Fig. 4) dont le prototype avait été présenté en haut d'une *Colonne du Baiser* en 1933 à la

²¹ Réginald POLLACK, apud SPEAR, p. 27.

²² HULTEN, DUMITRESCO, ISTRATI, *op. cit.*, p. 217.

Brummer Gallery de New York. Mais ceci n'est qu'une supposition de l'exégèse (C.G.-Welcker, P. Hulten, N. Dumitresco, A. Istrati, F.T. Bach). Ce qui est par contre certain, c'est que, selon un autre témoignage, la forme hermétique du *Temple* devait reproduire à une échelle monumentale la forme ovoïdale du *Commencement du monde* (Fig. 5), œuvre qui se trouvait dans la collection de H.-P. Roché. Voici ce que note Stefan Georgescu-Gorjan, l'ingénieur roumain qui a aidé Brancusi à installer à Târgu Jiu la *Colonne sans fin* et l'auteur de sa conception technique: «*La forme extérieure (...) était celle d'un immense œuf miraculeux de la collection de H.-P. Roché à Sèvres. (...) L'œuf devait donner l'impression qu'il avait été déposé sur l'herbe d'une vaste plaine, comme si un oiseau mystérieux l'avait abandonné là-bas (...)*»²³. Stefan Georgescu-Gorjan date très précisément son témoignage: août 1937. Tenant compte de ce détail, il faut admettre qu'entre le 9 août 1936 et août 1937, Brancusi a décidé de changer son projet, mais tout en préservant la conception générale, celle d'un ensemble hermétique. Ce changement peut être fondé sur deux raisons. À un examen plus attentif de la maquette issue de la superposition de deux chapiteaux, on constate qu'elle reprend le module de la *Colonne sans fin*, ressemblance évidente si l'on compare la maquette du *Temple* avec deux photos prises par Brancusi, qui reproduisent deux socles apparentés au motif de la *Colonne*²⁴ (Fig. 3). Il est fort probable qu'en projetant son *Temple*, Brancusi cherchait à éviter toute ressemblance avec l'*Ensemble de Târgu Jiu*, motif pour lequel il aurait renoncé à la maquette. La deuxième raison du changement du projet semble se fonder sur le programme même du *Temple* d'Indore, qui repose sur l'idéologie alchimique. Par cette deuxième option, la démarche alchimique de Brancusi devient manifeste, étant donné que le mystère de la conjonction alchimique se produit dans l'intimité de l'*Œuf philosophique*, substitut symbolique de l'athanor. Avant d'indiquer les sources possibles de la «science» alchimique de Brancusi, soulignons que H.-P. Roché semble ne pas avoir été mis au courant du changement de la forme extérieure du *Temple*, puisqu'il affirme, dans ses *Souvenirs*, que «*vingt-cinq ans après sa première visite le Maharaja est revenu pour regarder avec Brancusi la maquette du Temple mort-né*»²⁵. Étant donné que la seule maquette connue du *Temple* est celle qui dérive du chapiteau de la *Colonne du baiser*, il est clair que H.-P. Roché n'a pas eu la moindre idée du projet en forme d'œuf, cette deuxième solution ayant été confiée seulement à l'ingénieur Stefan Georgescu-Gorjan.

Un programme alchimique *in nuce* semble être caché dans la construction socle/œuvre du prototype de la *Maïastra*, daté de 1910. La *Double caryatide*, généralement interprétée comme une préfiguration du *Baiser*, se charge de la signification de l'androgynie. Le corps ovale de la *Maïastra* pourrait être interprété comme symbole de l'*Œuf philosophique*, tandis que la *Maïastra* elle-même

²³ Stefan GEORGESCU-GORJAN, «Contributii inedite la cunoasterea unui proiect al lui Brâncusi – Templul din Indor (Contributions inédites à la connaissance d'un projet de Brancusi. Le Temple d'Indore)», dans: *Arta*, 4, 1978, p. 27.

²⁴ Voir la reproduction de la photo dans HULTEN, DUMITRESCO, ISTRATI, *op. cit.*, p. 151.

²⁵ ROCHÉ, *op. cit.*, p. 16.



Fig. 7. *Vue d'atelier*. Vers 1923. Photo Brancusi.

symboliserait le Phénix, substitut symbolique, dans la pensée alchimique, de la Pierre philosophale. Le degré croissant de perfection de la forme plastique, rudimentaire en bas, d'une perfection quasi absolue en haut, conçue à dessein par Brancusi, peut renforcer cette interprétation alchimique de la variante originale de la *Maïastra*. À l'époque où Brancusi élaborait cette œuvre, le célèbre

alchimiste Fulcanelli, ancien élève, lui aussi, de l'École des Beaux-Arts, avait son atelier à Paris, rue Vernier. Fulcanelli s'intéressait au langage des oiseaux²⁶, tout comme Brancusi, d'ailleurs, si l'on tient compte de la source littéraire de la *Maiăstra*, le poème homonyme de Georges Baronzi²⁷. Étant donné que la *Maiăstra* est la seule œuvre brancusienne qui puisse être rattachée par son titre à l'univers folklorique roumain, le témoignage de Roland de Renéville – époux d'une femme peintre d'origine roumaine, Casilda Miracovici – s'avère d'un grand intérêt. Conformément à ce témoignage, Brancusi était intéressé par les aspects des sciences traditionnelles qui concordaient avec les croyances populaires roumaines²⁸. Des informations plus précises concernant l'alchimie auraient pu être fournies à Brancusi par Marcel Duchamp, dont l'œuvre a été récemment interprétée comme étant celle d'un alchimiste de l'avant-garde²⁹, par la consultation de la bibliothèque de littérature magique et occulte de Guillaume Apollinaire qui comprenait, notamment, l'œuvre alchimique fondamentale de Giambattista della Porta, le *De Distillationibus*³⁰ et par Erik Satie qui, de son propre aveu, s'occupait lui aussi d'alchimie³¹.

Compte tenu de toutes ces sources alchimiques possibles de l'œuvre brancusienne, on ne s'étonnera pas de constater qu'un nombre appréciable de thèmes alchimiques se rencontrent dans le projet du *Temple* : la forme ovoïde, l'entrée souterraine, la présence de l'élément aquatique, le chromatisme des trois *Oiseaux*, la signification de l'androgynie rattachée au thème de l'*Oiseau* chez Brancusi. En fait, l'inscription de la *Tabula Smaragdina* de Vienne semble parfaitement appropriée pour caractériser le *Temple d'Indore* : *Visitando Inferiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem Veram Medicinam*.

La troisième phase du projet du *Temple* revêt, selon le témoignage de l'architecte roumain Octav Doicescu, la forme «organique» d'une pomme surdimensionnée, solution survenue après l'échec du voyage indien du sculpteur. Il est possible que l'architecte allemand Eckart Muthesius, auteur du palais Manik Bagh d'Indore et consultant du maharajah en problèmes d'architecture, seul «amphitryon» de Brancusi à Indore – en l'absence du Souverain – ait rejeté le projet de *Temple* en forme d'œuf. La troisième solution semble être issue des espoirs du sculpteur de voir relancé son projet indien après l'échec de sa visite à Indore, ce qui résulte du témoignage d'Octav Doicescu : «*Brancusi a longtemps désiré réaliser le monument commandé par le maharajah d'Indore pour son épouse. Il a investi tous ses espoirs dans ce projet, surtout pendant les dernières*

²⁶ Cf. ALEXANDRIAN, *Istoria filozofiei oculte (Histoire de la philosophie occulte)*, Bucarest, 1994, p. 186.

²⁷ Voir note 17.

²⁸ Cf. Ionel JIANU, *Brâncuși – Viata și opera (Brancusi. la vie et l'œuvre)*, Bucarest, 1983, pp. 50-51.

²⁹ Cf. John F. MOFFITT, «Marcel Duchamp: Alchemist of the Avant-Garde», dans : *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles, 1986, pp. 257-271.

³⁰ Cf. BACH, *op. cit.*, p. 144.

³¹ Anne REY, *Erik Satie*, Paris, 1974.

années de sa vie»³². Le *Temple* devait se présenter selon Octav Doicescu comme suit : «(...) une grande pomme, le fruit, une pomme épaisse et dure, remplie d'elle-même, taillée dans un seul bloc de marbre (...)»³³.

Cette ébauche du *Temple* est complétée de données supplémentaires dues toujours à Octav Doicescu : «*En ce qui concerne le galbe, le contour extérieur du fruit, je pense que Brancusi aurait voulu donner à cette pomme monumentale la silhouette particulière de sa première version de la Pasarea Maiastra, mais sans cou ni pieds...*»³⁴.

Compte tenu de cette description, on peut aisément constater qu'en remodelant son projet, Brancusi ne voulait en fait rien modifier, car le corps de la *Maiăstra* peut tout aussi bien être considérée à la fois comme œuf et comme pomme. Le programme alchimique ne change pas non plus, vu que l'accès souterrain, l'élément aquatique et l'hermétisme de l'ensemble en demeurent les composantes invariables. Étant donné que la «pomme» dérive de la construction formelle de la *Maiăstra*, les trois *Oiseaux* de l'intérieur du *Temple*, identifiables eux aussi – selon le témoignage de Brancusi – à la *Maiăstra*, peuvent être considérés comme substitut symbolique des trois pommes, et ce fait pourrait ne pas être étranger au programme alchimique du *Temple*. Brancusi ayant pu acquérir la connaissance des conceptions alchimiques par différentes voies, il n'est pas exclu que le sculpteur ait été au courant de l'interprétation alchimique du mythe d'Atalante, tel qu'elle a été présentée dans l'ouvrage de Michael Meier, *Atalanta fugiens*. Dans la préface de ce livre, l'auteur affirme qu'Hipomène gagne la course mythique qui l'oppose à Atalante en jetant à celle-ci trois pommes d'or qu'Atalante perd son temps à ramasser et à examiner avec attention. Le nombre trois n'est sans doute pas fortuit, les trois pommes symbolisant la mort initiatique, la résurrection et la transmutation alchimique. Michael Meier précise : «*Cette vierge est toute chimique, elle est le mercure philosophique fixé par le souffre d'or*»³⁵. Compte tenu que la solution d'un *Temple* en forme de pomme est née vers 1938, c'est-à-dire après la mort de la maharané (décédée le 13 juillet 1937 à Vulpera, Suisse), et qu'à partir de ce moment, le *Temple* devait être le mausolée destiné à abriter son urne funéraire, on peut établir une équivalence symbolique entre la féminité de la princesse défunte et le mercure philosophique, caractérisé par une prodigieuse mobilité. Selon notre hypothèse, la mort naturelle de la maharané se voit convertie en mort initiatique. Mais dans ce cas, le maharajah – à qui, on l'a vu, le *Temple* était exclusivement destiné – s'identifie symboliquement à la fois avec Hipomène et Orphée.

Dans un article récemment paru, Sidney Geist affirme que le polissage des bronzes de Brancusi doit être rattaché au domaine de l'alchimie, de la magie³⁶.

³² Octav DOICESCU, «Brâncusi – Asa cum I-am cunoscut (Brancusi, tel que je l'ai connu)», dans : *Contemporanul* (Bucarest), 7, 18 février 1966, p. 7.

³³ Radu VARIA, *Brancusi*, Paris, 1989, p. 293.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Michael MEIER, «*Atalanta fugiens*», apud ALEXANDRIAN, *op. cit.* p. 178.

³⁶ Sidney GEIST, «Debasing Brancusi», dans : *The New Criterion*, 13, septembre 1994, p. 45.

Cette remarque semble trouver son «pendant» hautement spécialisé dans l'observation de Fulcanelli, qui précise: «*Le Nom et la Chose trouvent leurs fondements dans la permutation de la forme par la lumière*»³⁷.

Considérant l'importance que Brancusi accordait au polissage de ses sculptures et compte tenu du programme alchimique du *Temple*, l'hypothèse d'un Brancusi alchimiste ne nous semble ni arbitraire ni fortuite, mais bien au contraire, inévitable.

Provenance des illustrations: Centre Georges Pompidou.

³⁷ ALEXANDRIAN, *op. cit.*, p. 186.

SORTIE DE L'ART :
L'ART CONTEMPORAIN ENTRE PROJET SYNESTHÉTIQUE
ET NÉCESSITÉ INSTITUTIONNELLE

DANIEL VANDER GUCHT

Projet synesthétique et mise en réseau de l'art contemporain

Le projet de la modernité esthétique – que d'aucuns ont qualifié depuis quelques années, non sans quelque confusion conceptuelle, de post-modernité – a engagé les artistes dans la voie de la réflexivité incorporée à l'œuvre, corrélativement à une redéfinition de leur pratique et de leur statut – que je qualifierai du néologisme de «synstesthétique», indiquant un projet de fusion de l'art et de la vie. Deux tropismes de la modernité esthétique caractérisent en effet l'art contemporain :

1°/ l'incorporation dans la pratique et dans l'œuvre (qui devient prolongement et matérialisation seconde, voire superfétatoire pour certains artistes conceptuels, de l'acte créateur et bientôt concepteur) d'un questionnement sur ce qu'est ou peut être l'art dans le monde actuel, le rôle que l'artiste a à y jouer et la tâche qui lui est dévolue dans ce monde, etc. Ce questionnement intégré à l'œuvre sera d'ordre sociologique (critique du monde institutionnel de l'art), politique (engagement de l'artiste *versus* puissances de l'argent), écologique (qualité de la nature, nature de l'environnement), psychanalytique (archétypes et inconscient);

2°/ l'aspiration à une sortie de l'art comme notion historique et à une entrée dans l'art comme espace utopique. On pourrait avancer en guise d'hypothèse que le paradigme de l'art contemporain se décline sur ces deux registres de la réflexivité et de la synesthétique. Il s'agit là du reste aussi d'une injonction éthique propre à la modernité esthétique dès lors que la théorie de l'art pour l'art met en regard la liberté créatrice de l'artiste et sa conscience d'être-au-monde.

L'art contemporain (débutant avec la modernité viennoise et les avant-gardes littéraires et artistiques du XX^e siècle) prolonge l'art moderne (débutant quant à lui avec le romantisme et les mouvements anti-académiques au XIX^e siècle) en ce sens que, là où l'art moderne répondait à une rupture avec l'idéal classique: l'*idea* et le *beau*, pour dire le *vrai*, l'art contemporain est entré en rupture radicale avec la représentation possible d'une réalité extérieurement donnée unitaire, c'est-à-dire avec la prétention à dire le vrai: il prend en suspiscion aussi bien la réalité que la vérité; il se fait réflexif (au sens quasi sociologique) et poétique. Duchamp et Schwitters ont chacun tenté une sortie de l'art, en tant que notion et institution, en réintégrant l'art dans la vie quotidienne, ordinaire, prosaïque, posant les fondements d'un art de vivre l'art qui soit aussi un art à vivre – soit ce que j'ai appelé «synesthétique». Les «objets» de la vie courante sont mis à contribution dans ce projet synesthétique d'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), qu'il s'agisse du *ready-made* (Duchamp) ou du *Merz* (Schwitters). On pourrait affirmer sans craindre de trop forcer la réalité que tout l'art des avant-gardes du XX^e siècle s'inscrit dans la postérité de cette modernité fondatrice-là. En effet, après la révolution symbolique de la Renaissance rompant avec la société traditionnelle – *idéal-typiquement* définie ici par le règne du «Nous-Féodalité-Foi-Providence-Solidarité» –, la rupture de l'art contemporain avec l'idée d'art et de représentation coïncide en effet avec le passage de la modernité – *idéal-typiquement* définie par le règne du «Je-Sujet-Raison-Progrès-Démocratie» – à la post-modernité – *idéal-typiquement* définie par le règne du «Ça-Individu-Motivation-Probabilité-Fonctionnement» – caractéristique des avancées des sciences humaines: l'ère du soupçon, de l'inconscient, des déterminations, mais aussi de l'actualité, du spectacle, du «culturel», du recyclage dans une société où «ça» fonctionne, avec ou sans Nous, avec ou sans Moi.

À la suite de la recherche de nouveaux débouchés pour ses productions refusées sur le marché de la commande publique alimenté par les Salons aussi bien que sur celui du goût de la bourgeoisie industrielle¹, l'artiste moderne s'est, dans le dernier quart du XIX^e siècle, à la fois privé de son statut académique et aliéné à un marché nouveau mis en place par des marchands-mécènes spéculant sur leur bonne fortune à venir. Grâce au renfort du critique d'art, le système qui s'est ainsi progressivement mis en place est celui du marché de l'art contemporain, bientôt constitué en un réseau communicationnel dispensant les informations nécessaires à la prise de décision d'«investissements» de la part des acteurs interconnectés au réseau. Comme en apensateur sociale, fonctionnant au sein de réseaux qui convertissent ses œuvres en marchandise fétichisée soumise aux lois des flux monétaires de l'économie mondiale, l'artiste contemporain devient une sorte de «professionnel intégré», tandis que le musée et le collec-

¹ Harry et Cynthia WHITE, *La Carrière des peintres au XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991. Raymonde MOULIN, «De l'artisan au professionnel: l'artiste», dans: *Sociologie du travail*, n° 4, 1983.

tionneur jouent un rôle légitimateur dans le jeu de conversion de la valeur esthétique en valeur économique².

Cette mise en réseau de l'art assimile en effet l'art incorporé (l'*habitus* cultivé et le goût), objectivé (les œuvres d'art) et institutionnalisé (la «cote» et le musée), pour reprendre ici la théorie des trois états du capital culturel de Pierre Bourdieu³, à un produit culturel dont le sujet n'est plus l'artiste mais le système dans lequel il évolue. Ce processus participe directement de la modernité critique instaurée par Marcel Duchamp, qui est une mise en crise de la modernité historique qui forgea l'art en une catégorie de pratiques et de référents autonomes, en même temps qu'une réfutation de la prétention à fonder l'esthétique sur un plan métaphysique «spéculatif»⁴. Soit, comme nombre de penseurs invitent à le considérer, de Jean-François Lyotard à Thierry de Duve⁵, le *ready-made* comme acte inaugural et emblème de la «post-modernité».

Contestation et révélation des procédures muséales de discrimination, de consécration et de classement de ce qui est ainsi légitimement reconnu et proclamé «art». «*Les ready-made sont des objets de contrebande. Leur introduction au musée est essentiellement un événement culturel qui relève d'abord d'une analyse sociologique*, remarque Marc Le Bot. [...] *Jean Clair a très bien dit par ailleurs que la Boîte-en-valise – puisqu'elle réunit sous forme de modèles réduits toutes les "œuvres" de Marcel Duchamp – que cette boîte est par soi un micro-musée; que mettre un musée dans le Musée, comme plusieurs artistes des années 1970 le font à leur tour, c'est mettre le musée en abîme et de la sorte questionner sa clôture institutionnelle.*»⁶ C'est là que le sociologue comme l'artiste (pour peu qu'on lui conserve cette appellation) conduisent l'art comme énoncé au seuil de son aporie sociale: l'art, c'est ce que le groupe autorisé reconnaît comme tel; l'art, c'est ce qui entre au musée. Le bris, la fragmentation de la vision unitaire, universaliste, eschatologique et millénariste de l'histoire, de la culture, du sujet laissera s'engouffrer l'expérimentation dans l'art conçu comme production de «textualité» ou de «picturalité», aussi bien que la diversité culturelle: arts dits primitifs mais aussi artefacts industriels. Le musée, qui accuse le coup de cette mise à plat conceptuelle, de lieu de reconnaissance identitaire nationale et d'institution de légitimité suprafonctionnelle, devient lieu d'évidement

² Howard S. BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988. Raymonde MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1993. Anne CAUQUELIN, *L'Art contemporain*, Paris, P.U.F., 1992.

³ Pierre BOURDIEU, «Les trois états du capital culturel», dans: *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 30, novembre 1979, pp. 3-6.

⁴ Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

⁵ Jean-François LYOTARD, *Les Transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977. Thierry DE DUVE, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984.

⁶ Marc LE BOT, «Margelles du sens ou les musées de Marcel Duchamp», dans: *Marcel Duchamp, L'arc*, n° 50, 1974, p. 12.

identitaire et organe institutionnel. Le musée, qui est aussi, en tant que lieu «naturel» de l'art depuis l'autonomisation de son expression, au principe de l'énonciation de l'art, se voit par ailleurs contesté de manière assez ambiguë dans ses «effets d'art» que l'on souhaite voir étendus au monde quotidien – encore que dans une forme qui reste marquée par la perception induite par le musée – et dénoncé pour ses exclusives en introduisant au musée d'art des productions ne relevant pas de l'art : «non-art», «design» et «art populaire», «art primitif», avec pour effet de faire implorer ses énoncés. Au questionnement philosophique de l'art, le sociologue et l'artiste «*substituent un autre ordre de questions : ils le déjouent. Et, du moins pour Marcel Duchamp, cela ne peut se faire en effet que par jeu (l'art, c'est le jeu ?) ; et même sur le mode de la dérision*»⁷. Ainsi la dérision de Duchamp, outil artistique que l'on peut ranger avec l'ironie comme faculté critique, en dépit de ses redites lassantes dans la postérité duchampienne, doit-elle être distinguée de la citation propre au post-modernisme, comme l'ironie se distingue du cynisme, et constitue-t-elle le contre-point critique de la sortie synesthétique de l'art qui fournit à ce qui se présente encore comme de l'art contemporain sa part plus spiritualiste dans sa quête d'une esthétique généralisée (que la technique aura réalisée dans la communication généralisée des médias).

Le musée et l'art contemporain

L'art contemporain se trouve ainsi pris dans une traversée des frontières instituées du champ artistique, tout en laissant les artistes soumis à la nécessité d'être reconnus et de voir leur production admise au titre d'art. Cette équivoque est manifeste pour ce qui concerne plus particulièrement l'art conceptuel et le *land art*, mais nous nous proposons de l'étudier quant à nous dans le domaine de l'art d'installation et des «musées d'artistes», où l'espace muséal est à la fois contesté et requis, aussi bien par l'artiste que par le commissaire d'exposition artiste.

Depuis le XIX^e siècle au moins, la création artistique s'est définie en fonction et par rapport au musée. Lorsque l'État français désavoue implicitement le Jury d'admission du Salon en créant le Salon des refusés en 1863, puis suspend, en 1884, les prérogatives de l'Académie en matière d'enseignement, c'est tout le système académique qui s'effondre, et seul le musée subsiste en tant qu'instance de consécration. La régulation de la production artistique sera désormais assurée par le marché de l'art moderne. Le musée demeurera pour un long temps encore fidèle à des normes esthétiques plus académiques et fermé aux productions artistiques novatrices. Ce que traduit dans la représentation collective la légende du célèbre refus du legs Caillebotte⁸, et les vituperations des contempteurs du

⁷ Marc LE BOT, *loc. cit.*, p. 9.

⁸ Pour un compte rendu historique de l'«affaire», lire «L'impressionnisme au musée» de Pierre VAISSE, dans : *L'Histoire*, n° 158, septembre 1992, pp. 6-14.

musée (depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à la génération des artistes français des années 60 – Buren, Boltanski, Cadere, Toroni, Gerz, Messager, etc. – en passant par la revue *L'Esprit nouveau* qui posait en 1920 la question: «*Faut-il brûler le Louvre?*») et Marinetti dont le cri de guerre était: «*Brûlez les musées!*») qui lui opposaient la vitalité d'un art vivant n'y trouvant pas place. C'est sans doute en partie par rapport à cette attitude des conservateurs de l'époque qu'on peut comprendre la boulimie collectionneuse des conservateurs actuels.

Les résistances historiques de l'institution muséale face à l'art vivant ont fait dire, non sans humour, à Jean Clair qu'il est «*significatif que l'histoire ait fait mourir Léonard de Vinci dans les bras du roi de France et que Watteau se soit éteint entre les bras du marchand Gersaint. On pourrait ajouter que le destin de l'artiste moderne est, semblablement, de finir dans les bras du conservateur. De ce point de vue, on pourrait envisager l'histoire de l'art moderne comme l'histoire de la lutte de l'artiste contre le musée. C'est par rapport au musée, pour ou contre lui, qu'auront été élaborées les doctrines esthétiques de ce siècle. C'est dans l'espoir de se voir consacré par lui ou au contraire dans la volonté d'y échapper, que les mouvements se seront succédés, de l'impressionnisme au land art*»⁹. Cet «art du musée» évoque un équivalent fonctionnel contemporain de l'art académique des Salons du XIX^e siècle. L'effondrement du système académique avait entraîné une crise profonde du marché de l'art, que l'action, au départ isolée car aventureuse, de quelques marchands-mécènes ne suffisait pas à juguler. Les marchands, les galeries privées se sont peu à peu substitués à l'Académie et au Salon du XIX^e siècle, et ont rétabli, avec la création de musées d'art moderne et contemporain, la circularité institutionnelle entre le musée et l'instance qui «produit» les artistes. Aujourd'hui, ce sont les marchands qui fournissent l'art du musée, quand ce n'est pas le musée qui le suscite lui-même, se faisant le sujet de l'art contemporain en le programmant. Hubert Damisch avance d'ailleurs «*l'idée que le musée serait devenu, en même temps que son lieu d'exercice par excellence, le "sujet" effectif de la production artistique*»¹⁰.

J'ai proposé ailleurs¹¹ le schéma diachronique suivant: dans un premier temps, le musée influe sur la création contemporaine en lui soumettant, ou en la soumettant à des modèles académico-muséaux; dans un second temps, il suscite un «art de musée», conçu pour le musée (formats monumentaux, œuvres *in situ*, voire toutes les formes de ce qu'on nommait il n'y a pas si longtemps l'anti-art, et jusqu'à l'art d'installation); dans un troisième temps, qui est déjà le nôtre et qui se conjugue aux deux premiers, il se substitue à l'artiste, ou se place sur le même plan que lui en mettant en scène l'art contemporain: la muséo-

⁹ Jean CLAIR, «Érostrate ou le musée en question», dans: *Revue d'esthétique*, n° 3/4, 1974, *L'Art de masse n'existe pas*, Paris, U.G.E., p. 187.

¹⁰ Hubert DAMISCH, «Le musée à l'heure de sa disponibilité technique dans: *L'Art contemporain et le musée*, dans *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, hors série, 1989, pp. 24-30.

¹¹ Daniel VANDER GUCHT, «L'institution muséale à l'épreuve du marché de l'art moderne», dans: *La Mise en scène de l'art contemporain*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.

graphie se fait scénographie, et assimile l'art à un regard esthétique posé sur les choses. Il s'agit d'ailleurs là d'un *topos* central de la modernité, comme celui de la post-modernité ramènera l'art à un habile dialogue avec l'histoire de l'art, à un palimpseste plastique ou à une mise en scène actualisée d'œuvres existantes, une recréation de son propre Musée imaginaire, comme le fit Picasso lorsqu'il s'appropriä l'art primitif – ce qui donna naissance aux *Demoiselles d'Avignon*, véritable manifeste de l'art moderne – ou « revisita » Vélasquez ou Delacroix, entre autres. Et ce n'est pas par provocation ou boutade que Jean-Marc Poinot peut avancer que « *Quoi qu'on en dise, un tableau du XVII^e siècle est moins à sa place (historique) au musée que sur les murs du château pour lequel il a été commandé, il est moins à sa place au musée qu'une œuvre de Daniel Buren* »¹². Les deux premiers temps sont en effet bien reconnaissables dans l'art académique, où le musée fournit des modèles à pasticher – ce que sera en bonne partie la peinture académique décriée depuis –, mais aussi le Musée imaginaire de Malraux, où les œuvres en une épiphanie esthétique révèlent le rôle eschatologique attribué au musée, et dont les artistes modernes s'inspireront, sous une forme parodique bien souvent. L'artiste deviendrait ainsi une sorte de collectionneur qui se constituerait sa propre collection tandis que le conservateur se présenterait à son tour comme un artiste dialoguant avec d'autres artistes à travers la mise en scène de leurs œuvres livrées à son inspiration thématique, esthétique et muséographique. Jan Hoet, conservateur du Musée d'art contemporain de Gand, revendique lui aussi ce titre de concepteur et déclara à la veille de la *Documenta* de 1992 : « *tout comme l'a fait le célèbre organisateur d'expositions Harald Szeemann, je veux que celle-ci soit une œuvre d'art, même si je n'ai pas la prétention de me dire artiste...* »¹³. Ceci peut se concevoir pour un commissaire d'exposition confronté à présenter un *corpus* spécifique d'œuvres au public en une exposition temporaire. Plus contestable déjà paraît le cas d'un artiste amené à enrôler les œuvres qui lui sont confiées par ses confrères dans son propre discours plastique (cf. l'exposition de Joseph Kosuth : « Wittgenstein. Le Jeu de l'indicible », présentée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1990, ou encore l'exposition d'Erik Oppenheim au *Home for Contemporary Theater* de Tribeca en 1992, qui plaça les œuvres de ses confrères derrière une paroi tandis qu'elles n'étaient visibles que par des diapositives à la manière d'un *Slide Show*). Cette pratique s'étend à présent au musée qui invite à son tour des artistes à faire œuvre d'exposition à partir des œuvres qui sont propriété du musée (comme pour le cinéaste et peintre Peter Greenaway au Louvre pour l'exposition sur « Le bruit des nuages ») – pendant aux velléités artistiques des conservateurs. Daniel Buren ne s'est ainsi pas privé de reprocher au concepteur de la *Documenta 5* de Cassel, Harald Szeemann, d'utiliser les œuvres des artistes invités comme des touches de couleurs dans sa propre composition. L'ère des commissaires d'exposition se mêlant aux artistes, soit le troisième temps

¹² Jean-Marc POINOT, *L'Atelier sans mur*, Villeurbanne, Art édition, 1991, p. 208.

¹³ Jan HOET, « L'Art ne se commente pas », dans : *L'Expression*, n° 4, 1990, p. 31.

de l'art de musée, donc, ne peut en toute logique qu'ouvrir sur le paradigme post-moderne qu'Yves Michaud qualifie d'«hyper-empiriste»¹⁴, et que l'on pourrait aussi bien qualifier d'éclectique. Cette post-modernité fond ensemble les modernismes greenbergien (formaliste) et malraucien (humaniste) en une indifférenciation mondiale des œuvres ramenées à des signes recyclables à merci (comme pour la mode) dans la mise en réseau fonctionnelle de la production médiatique et mercantile du produit artistique. Ce constat n'invalide pas pour autant les productions des artistes concernés (et à vrai dire tous le sont aujourd'hui, qu'ils soient ou non concrètement impliqués dans le circuit), mais indique plutôt le mode de perception qu'induit ce branchement paradigmatique, les conditions sociales de leur perception, de leur circulation et même de leur production dans le cas de l'art de musée, qui empêchent qu'on les voie. Et donc, *a contrario*, il indique aussi les possibilités de sortie, de débranchement, de court-circuitage ou de mise hors circuit de l'art. Ce n'est d'ailleurs pas tant le choix de l'artiste, posé en termes moraux ou éthiques – qu'on tende à le culpabiliser ou à l'exonérer – qui est en question, que le *désir* de redonner à voir et à penser (sachant ce qu'implique la vision au sens de ses conditions sociologiques, sémiologiques et cognitives) plutôt qu'à montrer et à célébrer.

L'extension délétère de la notion de musée, la nouvelle muséologie, l'architecture de musée, mais aussi l'art de musée – que le musée se fasse le sujet de l'art ou l'artiste, sujet du musée –, proposent l'institution muséale des Beaux-Arts – lieu nodal et indissociable de mémoire et de création, entre patrimoine et espace public – comme analyseur aussi bien des avatars de la modernité à travers le projet de démocratisation de la culture, que du destin de l'art moderne et contemporain.

Comme le fait remarquer Mario Perniola, c'est en abandonnant le présupposé d'un lien constitutif, ontologique, entre l'œuvre d'art et son lieu d'inscription et son temps «*qu'est née une super-esthétique, qui soutient l'extension indiscriminée de l'espace esthétique et vise donc à un supermusée, dans lequel seraient supprimées les limites relatives à la transportabilité des œuvres et à la possibilité de les exposer ; et qu'au pôle opposé est née une antiesthétique, qui prône l'extension indiscriminée des lieux d'origine et vise donc à un antimusée, dont la vocation serait de mettre en évidence que tout lieu, même et surtout le plus quotidien, peut avoir son genius, sa qualité artistique.*

Si le musée traditionnel est constitué d'œuvres, le supermusée est constitué d'images. Une telle orientation libère, grâce à la photo, l'œuvre d'art de la contrainte d'occuper un seul lieu, et crée un musée imaginaire, constitué des images des œuvres de toutes les époques et de toutes les traditions. Ce supermusée brise ainsi l'unité de l'œuvre en la démultipliant dans une pluralité infinie de perspectives photographiques fragmentaires qui altèrent ses dimensions réelles. L'intention implicite dans la conception du musée, de concilier et d'harmoniser toutes les œuvres et toutes les tendances dans un même espace esthétique, est ici portée à ses conséquences

¹⁴ Yves MICHAUD, *L'Artiste et les Commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

extrêmes : dans l'espace super-esthétique de l'image, tout ce qui peut être photographié ou filmé réussit à se concilier et à s'harmoniser. La religion de la beauté devient planétaire. Cette super-esthétique s'accompagne d'un humanisme universaliste qui identifie l'homme avec le spectateur, avec l'utilisateur d'images.

« À l'extrême opposé du supermusée se trouve l'antimusée, le musée de la rue. Celui-ci ne se propose pas simplement d'exposer les œuvres d'art dans des milieux sociaux plus quotidiens et plus communs, mais bien d'établir un accord profond entre la créativité artistique et les espaces sociaux. L'antimusée dissout ou, mieux, déconstruit et déstructure l'œuvre d'art dans l'activité créatrice qui l'a produite, et se propose de remettre en mouvement le processus créateur originaire qui a trouvé sa conclusion dans l'œuvre. Il mène donc à ses conséquences extrêmes la révolte artistique contre le musée, en faisant de l'origine et de l'authenticité la réalité la plus commune et la plus quotidienne : l'art est partout où il y a une vie sociale. Cette anti-esthétique s'accompagne d'un humanisme qui considère chaque homme comme un artiste potentiel et inexprimé. »¹⁵

De l'époque, déjà historique, de cette contestation culturelle par la voie de l'art conceptuel et d'installation date la création de *Kunsthallen* et autres centres d'art contemporain, créés en vue de pallier l'absence de l'art contemporain dans les collections des musées d'art moderne. Ces derniers vont pourtant, durant les années 80, développer des sections d'art contemporain, embaucher de nouveaux conservateurs spécialisés dans ce domaine, et organiser eux-mêmes des expositions. Évidemment, le musée joue ainsi un jeu dangeureux dans la mesure où il en vient à parier sur de jeunes talents – ce qui n'était pas du tout son rôle à l'origine –, mais surtout où il influence de la sorte le marché en même temps qu'il fait son jeu. Le cas du Nouveau Musée de Villeurbanne, significativement intitulé Centre International d'Art Contemporain, illustre cette situation ambiguë du musée / centre d'art contemporain, ainsi que les pratiques muséales d'acquisition engendrant une relation inédite entre les artistes et les Musées qui les sollicitent pour des créations originales, généralement de type conceptuel, et se constituent de la sorte une collection avec un budget d'acquisition quasi-inexistant. Le Capc / Musée d'art contemporain de Bordeaux (créé comme centre d'art contemporain en 1974 et dirigé jusqu'en 1979 par Jean-Louis Froment) serait également intéressant à étudier sous cet angle du dédoublement de ses activités d'exposition et de collection. Le directeur du Musée Abteiberg de Mönchengladbach, Dirk Stemmler, souhaitait pour sa part que les artistes viennent au musée pour y créer leurs œuvres en fonction de cet espace. Et Jean-Christophe Ammann, ancien directeur de la *Kunsthalle* de Berne puis de celle de Bâle, avant d'être nommé à la tête du *Museum für Moderne Kunst* de Francfort, y travaille directement avec les artistes de son choix, « sans acheter sur le marché », en les invitant à occuper une pièce du musée avec un ensemble

¹⁵ Mario PERNIOLA, *Énigmes. Le moment égyptien dans la société et dans l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995, pp. 104-105.

d'œuvres prêtées pour une durée déterminée¹⁶. Ces exemples illustrent parfaitement la situation qui est faite aux artistes contemporains, dont le propos critique fut de mettre en crise les notions d'art et les institutions muséales, et auxquels il est à présent reproché, outre leur opportunisme lorsqu'ils «aliènent» leur production à la demande du marché, de se muer en artistes officiels. C'est en effet le cas pour un certain nombre d'artistes internationaux très sollicités et courtisés, en bonne place dans la «liste des célébrités», suite à l'internationalisation du marché et corrélativement à sa mise en réseau mercantile. Ces artistes se voient invités par le Prince à venir «décorer» les lieux publics et les intérieurs privés, et par les musées à venir y faire, au mieux, de la figuration vertueuse (pour reprendre l'expression de Serge Daney à propos des intellectuels face aux médias), de l'auto-promotion aussi sans doute, et, au pire, d'être l'alibi culturel voire politique des entreprises industrielles de loisirs et de tourisme de masse, que sont bon nombre de musées et autres équipements culturels dépendant de la municipalité, de la région ou de l'État, quand ce n'est pas d'un comité d'entreprise ou d'une association privée d'achat. Remarquons au passage que l'exposition, qui tend à prendre le pas sur la collection permanente au sein même du musée, a toujours partie liée avec le marché de l'art. Cette incidence marchande était déjà présente dans les Salons (sorte de Foires d'art contemporain avant la lettre, dans un contexte où il était interdit aux artistes de l'Académie de tenir boutique), y compris le Salon des Refusés (1865), l'exposition des Impressionnistes qui se tint chez Nadar (1874), le Salon des Indépendants (1884), le Salon d'automne (1903) qui cherchaient à rencontrer un nouveau marché pour des œuvres qui étaient exclues du marché officiel de l'Académie. Elle est toujours perceptible dans les grandes expositions de prestige offertes par les musées: que ce soit pour réhabiliter un artiste ou un mouvement artistique (comme l'art dit pompier dans les années quatre-vingt – *Bouguereau* au Petit Palais en 1986), pour consacrer une œuvre ou «mettre en valeur» un mouvement émergent (comme le courant néo-expressionniste allemand, graffitiste new yorkais, transavantgardiste italien, nouvelle figuration française au début de ces mêmes années quatre-vingt – *A New Spirit in Painting* à Londres en 1981), ou pour opérer une sélection critique (comme les *Documenta* bien entendu, mais aussi comme les expositions *Prospect-Retrospect* à la *Kunsthalle* de Düsseldorf en 1976 ou plus récemment *L'Art en Belgique depuis 1980*, Musée d'art moderne de Bruxelles, 1993). Ces manifestations convertissent inévitablement la valeur historique et esthétique en une valorisation économique sur le marché.

Par ailleurs, dans la sphère artistique elle-même, le tropisme contemporain, que d'aucuns qualifient de «post-modernisme éclectique», à savoir ce qui dans les années soixante relevait de la contestation culturelle – le «tout le monde est artiste» –, semble aujourd'hui réalisé sans plus aucune trace de subversion, puisque tout un chacun, dans le monde de l'art, se prétend artiste et rivalise

¹⁶ Entretien avec Jean-Christophe AMMANN, «Francfort. *Museum Für Moderne Kunst*», dans: *Art Press*, n° 158, mai 1991, pp. 39-41.

avec celui-ci, depuis le commissaire d'exposition jusqu'à l'architecte du musée, quand ce n'est pas le marché lui-même qui se voit, suivant les termes et les vœux du critique et commissaire d'exposition Achille Bonito Oliva, promu artiste!¹⁷ Très explicitement, Harald Szeemann, figure emblématique de cette mouvance des commissaires d'exposition artistes, exprime et justifie à la fois la singularité et l'équivoque de cet espace de création transfrontalier qu'est devenu le musée d'art contemporain placé sous la houlette du commissaire-artiste et sous le signe de la synesthétique. Pour Harald Szeemann, l'émergence de la figure du commissaire artiste répond à une nécessité historique : *« Le métier, relativement récent, d'organisateur d'exposition, dénommé "animateur" en France, s'est développé à une allure folle depuis la Seconde Guerre mondiale. Il s'est tout d'abord distingué de celui de conservateur pour avoir pris conséquemment le parti de l'artiste contre la science de l'art puis, dernièrement, il est devenu davantage le mandataire de l'idée de l'œuvre d'art totale, art que les artistes ont abandonné progressivement à la suite de l'imminence de la nécessité sociale de l'individualisation du travail et de la spécialisation. Ce qui distinguait l'artiste, depuis l'autonomie de l'œuvre et l'irrationalité supposée de ses associations dans la réception, jusqu'à la revendication de l'utopie dans la production et, par conséquent, ses relations difficiles avec le pouvoir, est maintenant dévolu à l'organisateur de l'exposition ou au directeur de la Kunsthalle. »* Et Szeemann d'établir un parallèle entre la démarche du commissaire artiste et celle des artistes eux-mêmes : *« le hall d'entrée de la « Documenta 5 » prouvait très clairement combien l'artiste se sert de plus en plus du médium musée afin de réaliser ses propres recherches sous le manteau protecteur, magique, unificateur, introverti et extraverti, de l'institution. Cette appropriation du cadre comme part du message n'est pas récente. Elle s'est amorcée avec la provocation de Marcel Duchamp et prend fin, pour l'instant, avec la subtile et universelle vue "muséologique" de Marcel Broodthaers. On peut dire la même chose du collectionneur qui se trouve également intégré à l'œuvre. Par exemple, Annette Messager se nomme artiste et collectionneuse, et le jeune étudiant d'Aix-la-Chapelle Walter Grasskamp rivalise avec lui-même, mettant en parallèle émulation et concurrence, en tant que collectionneur, directeur de musée et exposant dans l'exposition thématique organisée dans son "Nouveau Musée colonial" (Walter Grasskamp, "Das neue Kolonialmuseum. Hommage à Marcel Broodthaers", Westfälischer Kunstverein, Munster, Museum Bochum, Neue Galerie Sammlung Ludwig, Aix-La-Chapelle, 1977). Il parle de l'exposition thématique comme d'une forme d'art "qui satisfait les deux tâches : développer une alternative à l'encontre des séries muséales et pouvoir ainsi transmettre authentiquement des informations artistiques sans les fausser ni les dénaturer". Grasskamp part de la notion d'une avant-garde qui doit être perpétuellement en quête de nouvelles voies afin d'échapper au marchandage et à la commercialisation : "L'art avant-gardiste est aujourd'hui celui qui ne tire pas sa forme d'une spéculation sur sa commercialisation et c'est pourquoi l'exposition "Les Aigles" de Marcel Brood-*

¹⁷ Achille BONITO OLIVA, « Le Marché est une œuvre d'art », dans : *Libération*, 19 octobre 1984.

thaers est un exemple exceptionnel, puisqu'elle confronte des objets qui sont déjà soustraits au marché, du fait qu'ils se trouvent déjà dans des musées. [...] L'art ne pouvait manifestement être sauvegardé que par l'abandon de l'œuvre, remplacée par l'exposition, le contexte visualisé en tant que forme de travail artistique.»¹⁸

Musées d'artistes

L'art d'installation prend cependant un sens antagoniste selon qu'il est le fait du conservateur ou commissaire d'exposition ou qu'il est le fait de l'artiste. Dans le premier cas, cela revient à une « mise en valeur » d'une œuvre préalablement constituée dans l'indifférence de son *indexicalité*, soit de son environnement signifiant; dans le second cas, il s'agit d'une installation délibérément réflexive de l'artiste qui engage dans la constitution de l'œuvre sa présentation, laquelle est bien souvent fonction du lieu et de l'événement. De cette opposition entre l'exposition et l'installation dans la saisie de la valeur de l'œuvre découlent des malentendus quant au sens de ces œuvres lorsqu'elles sont exposées ultérieurement par le musée en faisant abstraction de leur élément *documentaire* qui leur est consubstantiel et qui est, par l'exposition même, gommé – ce qui rend l'œuvre proprement insignifiante et incompréhensible, comme on lui en fera alors injustement le reproche. Elle entraîne aussi des pratiques conservatoires et documentaires de la part des institutions qui ne conservent en lieu et place des œuvres de type « *happenings* » que la trace documentaire dûment informée. La réponse que propose Daniel Buren à ce risque de gauchissement de son travail passe ainsi préventivement par la notion de « photo-souvenir », qui s'éloigne de son usage commun : « *Ce que réussit la photo-souvenir, écrit Buren, c'est bien d'empêcher le Musée d'acquérir ce qui ne lui est pas destiné, tout en indiquant – pièce à conviction – que l'œuvre a bien existé, l'extirpant d'un oubli total qui n'aurait pas manqué de s'instaurer et dont seul le Musée aurait pu alors profiter. En ce sens, la photographie sert, comme le Musée, à conserver. Cependant les deux types de conservation sont bien différents. L'un déforme explicitement, édulcore et restitue, à travers un autre médium qui jamais ne s'expose, une information à décrypter au sujet de... L'autre, plus subtilement, déforme plus encore, tout en gardant, à peu près, les apparences de l'objet qui s'y expose. Le premier est, par rapport aux problèmes de la conservation et du souvenir, un palliatif du second, mortel, lui, s'il s'appropriait, sous prétexte de conserver et d'exposer, in extenso, ce qui lui échappe pour ne lui avoir jamais été destiné* »¹⁹. Ce rapport entre le Musée et la photographie (et aussi avec l'art abstrait) comme prédation de la nature et déni de représentation au profit de la présentation de sa figure, de son *Spectrum*, est l'objet des *Museum Photographs* du « photographe » allemand Thomas Struth, photographies qui peuvent être lues comme une forme de régression infinie de la logique muséale ou encore comme résistance à l'effet

¹⁸ Harald SZEEMANN, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996, pp. 18-19.

¹⁹ Daniel BUREN, *Photos-souvenirs 1965-1988*, Villeurbanne, Art édition, 1989.

muséal de la photographie, ou à l'effet documentaire du musée. Ces photographies, qui ne sont du reste guère différentes d'une déjà longue série de photographies de différents photographes sur le regardeur regardé ou le visiteur au musée, accèdent, quasiment par leurs seuls dimension et accrochage aux cimaises de lieux institutionnels, à une dimension critique et presque démonstrative que n'ont pas la plupart des photographies mentionnées, où prime l'anecdotique voire, précisément, le «pittoresque».

Cette tension inhérente à la notion d'installation a été ressentie aussi par les responsables d'institutions muséales, qui répliquent par des pratiques et des formules inédites de rapport entre le musée et les artistes installateurs (au-delà de l'avantage financier qu'elles présentent pour l'institution). La collection du musée d'art contemporain commence par exemple à se bâtir autour de ces œuvres commandées spécifiquement pour un lieu, et il s'instaure un jeu complice de l'installation dans ces nouveaux musées, qui sont aussi des centres d'art contemporain, en tentant de concilier les deux termes antinomiques de l'installation. Comme le souligne Jean-Marc Poinsot à propos de ce renversement du rapport traditionnel de l'art et du musée, au lieu de manipuler et de transformer les monuments constitués en autant de documents historiques, le «nouveau musée» inverse cette procédure et sélectionne dans la masse des documents de l'histoire de l'art en constitution ceux dont ils feront des monuments²⁰. Mais le travers de cette pratique réside – en dépit ou à cause de l'intervention de l'artiste en son sein, y compris de l'artiste qui pratique le *land art* et qui traite le musée comme un «site spécifique» – dans la transformation d'un lieu d'expositions temporaires en espace muséal protégé afin que le propos de l'installation demeure perceptible pour le visiteur, entraînant le musée d'une contradiction d'ordre épistémique à une contradiction d'ordre muséologique. Ce défi à la notion de musée que représente le «musée d'art contemporain» prend la forme du «Musée de l'installation»²¹ qui traite à son tour le musée comme un «site spécifique» et qui appelle une «muséologie de point de vue»²². Les artistes, quant à eux, sont très heureux en règle générale d'offrir ainsi des œuvres qui, non seulement ont pour destinataire naturel le musée (premier temps de l'art de musée), mais ne trouvent quelquefois leur sens et leur inscription en tant qu'œuvre qu'au musée (deuxième temps de l'art de musée), et dont ils s'assurent ainsi qu'elles trouvent leur place au musée dès avant leur réalisation dans un partenariat avec le musée (troisième temps de l'art de musée). Il est symptomatique que l'on ne compte plus les interprétations et les expositions du musée par les artistes²³.

²⁰ Jean-Marc POINSOT, *op. cit.*, se réfère ici à la distinction que fait Michel FOUCAULT entre document et monument dans son introduction à *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

²¹ Michaël PETRY, dans : *New Museology*, Londres, Academy Éditions, 1991, p. 15.

²² Jean DAVALLON, «Le musée est-il vraiment un média?», dans : *Publics et musées*, n° 2, décembre 1992, pp. 99-124; du même auteur : *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*, Paris, CCI-Centre Georges Pompidou, 1986.

²³ Cf. par exemple A.A. BRONSON et P. GALE (eds.), *Museums by Artists*, Toronto, Art Metro-pole, 1983; *Histoires de musée*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1989.

Ce fut, du reste, Harald Szeemann qui désigna la section 13 de la *Documenta* 5 de Kassel, en 1972, du terme de «Musée d'artistes» (*Museum von Künstlern*), où étaient présentés le *Musée d'art moderne, département des Aigles* de Marcel Broothaers, le *Museum of Drawers* d'Herbert Distel, la *Boîte en valise* de Marcel Duchamp, le *Mouse Museum* de Claes Oldenburg, le *Eating-Art* de Daniel Spoerri, l'*Armoire* de Ben Vauthier. Gilbert Lascault organisa, l'année suivante, une exposition intitulée *Cinq musées personnels* – ce qui fait également référence au concept szeemannien des «mythologies individuelles» –, avec des travaux de Jean-Marie Bertholin, Christian Boltanski, Joël Fischer, Thomas Kovachevich et Annette Messager.

Il est toutefois à remarquer que cet appel du musée pour des artistes dont le travail transcende voire ignore l'espace traditionnel – du double point de vue de la démarche conceptuelle et de la présentation concrète – est dommageable pour l'œuvre comme pour sa saisie. Il en va ainsi de l'art minimal et conceptuel, qui trouvent plus naturellement leur espace dans la revue d'art, ou, pour le *land art* et l'art monumental, dans le tissu urbain ou rural, voire même pour certaines formes d'art événementiel, sur «CD-rom», video-disque ou compact-disque interactifs²⁴. Le «Musée imaginaire» et les usages sociaux et artistiques qu'il induit trouve dans la forme du «Musée digitalisé» un prolongement naturel. Après tout, pour ces formes d'art, la présentation au musée ne compense qu'en prestige institutionnel ce qu'elles perdent en «confort de vision», puisque ce sont de toute façon des photos et autres traces vidéo qui y sont montrées – contraignant en plus le conservateur ou l'artiste lui-même à pervertir par une mise en valeur esthétique de ces documents, par un accrochage aussi incongru que superfétatoire, l'esprit qui préside à leur réalisation. Peut-être y aurait-il là un indice à trouver de ce que la traversée du miroir muséal promet, désamorçant la spectacularisation et la pétrification de la mémoire vive dont nous avons besoin pour rendre le futur possible, le passé à sa vie et le présent à son advenir.

L'édification par Jean Tinguely, dans les jardins du *Museum of Modern Art* en 1960, d'une sculpture explosive qui s'auto-détruit en trente minutes de «*mythe pur qui devait finir à la poubelle*»²⁵ m'apparaît emblématique au titre de manifeste d'une quête d'un espace de déploiement de l'art hors les murs du musée. Encore le lieu de la manifestation, jardin de l'académie, anti-chambre du musée, augurait-il d'un difficile départ de l'espace du musée. Des artistes se sont attachés plus directement à analyser l'effet d'institution du musée comme médiation active dans le monde de l'art, et ce, dans et par leur pratique d'artistes. On songe immédiatement aux noms de Daniel Buren, de Michael Asher, de Marcel Broodthaers et de Hans Haacke, mais on pourrait leur ajouter ceux de Dan Graham, de Lawrence Weiner, de John Baldessari, de Joseph Kosuth et

²⁴ Cf. William RUBIN, «Le concept de musée n'est pas infiniment extensible», dans: *Artforum*, 1974, pp. 51-55, repris dans: *L'Époque, la mode...*, op. cit., pp. 406-408.

²⁵ Jean TINGUELY dans: *Art Press*, n° 131, décembre 1988.

bien d'autres. Cette constellation marque bien la génération d'artistes dont il s'agit, et replace immédiatement le type de problématique qu'ils ont développé dans le contexte de contestation culturelle des années soixante et soixante-dix. La particularité de ces artistes a été en effet de faire porter leur réflexion et de focaliser leur pratique sur certains aspects bien spécifiques du fonctionnement du monde de l'art moderne et contemporain, un peu à la manière de la sociologie au demeurant, à partir de l'institution centrale et, jusqu'alors «supra-fonctionnelle», de ce monde : le musée d'art moderne. La limite et le paradoxe le plus flagrant de cette entreprise de démythification systématique – et cela leur sera du reste reproché par leurs farouches opposants qui les taxeront de collusion avec l'institution – tient au fait qu'elle ne prend véritablement son sens que par rapport à l'institution muséale. La critique – ou la mise en lumière – du mode de fonctionnement, des procédures de légitimation, de la logique institutionnelle et de l'espace muséal demeure tributaire de celui-ci, et c'est vrai de toute une part de l'art contemporain visant la décontextualisation ou l'indexicalisation de l'art, comme le *land art*, ou de sa fraction critique, comme l'art conceptuel. Hors du musée, beaucoup de ces propositions perdent leur opérativité et sombrent dans l'anecdotique, voire – un comble pour ces artistes – dans le décoratif et l'insignifiant.

Ainsi, depuis 1965, Daniel Buren met en évidence, rend visible, par des dispositifs spatiaux (popularisés par le recours à ses fameuses «bandes») les conditions spatio-temporelles d'existence et de déploiement de l'œuvre d'art dans son cadre institutionnel; Michael Asher, depuis 1969, a indiqué la délimitation de l'activité artistique par des déplacements d'objets, de services et d'espaces de musées et de galeries; Marcel Broodthaers, jusqu'à sa mort survenue en 1976, a montré comment le musée s'approprie et acclimate des objets d'art hétérogènes dans son propre «Musée des Aigles», fictif mais néanmoins réel, où le rôle de l'artiste et celui du conservateur sont en quelque sorte inversés; Hans Haacke enfin, pour nous en tenir à ces quatre artistes, dresse et publie systématiquement et impitoyablement depuis 1970 le substrat et les bases d'exploitation économiques (l'«infrastructure») des institutions culturelles prétendument neutres et désintéressées – cette «dénégation de l'économique» qui est au principe du champ artistique d'après Pierre Bourdieu, et il n'est pas surprenant que ce dernier ait longuement dialogué avec l'artiste dans un livre d'entretien²⁶, dès lors qu'ils partagent cette même conviction que la liberté de l'art et de la science (et plus fondamentalement du sujet) ne peut être postulée mais doit se conquérir contre les déterminations sociales qui pèsent sur elles de tout le poids symbolique de leur non dit²⁷. Il est à ce propos amusant de relever qu'en 1972, Haacke, en une «enquête-œuvre», effectua sur le public d'une de ses exposi-

²⁶ Pierre BOURDIEU et Hans HAACKE, *Libre-échange*, Paris, Le Seuil / Presses du réel, 1993.

²⁷ Cf. Hans HAACKE, «Museums, Managers of consciousness», dans : *Art in America*, février 1984, pp. 9-17; entretien dans : «Haacke: pas de Cartier», *Libération*, 22 juillet 1986, p. 24; Inès CHAMPEY, «Hans Haacke: jeu de l'art et enjeux de pouvoir», dans : *Liber*, n° 8, décembre 1991, pp. 1-4.

tions new-yorkaises une enquête sociologique qui rappelle celle menée par l'équipe de Bourdieu²⁸. Comme l'écrit Hal Foster, «*C'était le désir de dévoiler ce faux idéalisme qui a initialement conduit ces artistes à son "corps mystique" : le musée moderne, car il était devenu clair que son rôle proclamé de "préservation, d'enfermement et de refuge" [Buren, "Function of the museum", Artforum, 1973] conditionnait en réalité la production artistique, la prédisposant à se conformer à une idéologie de la transcendance et de l'autonomie. Contrairement à l'argument qui veut que l'art d'avant-garde se soit efforcé de détruire l'institution artistique [cf. Peter Bürger, Theory of the Avant-Garde, important essai paru en 1974, qui ne tient aucun compte des artistes engagés dans la critique institutionnelle, que nous avons mentionnés ici], ces praticiens soutinrent que les artistes modernes ne l'avait pas comprise – ses conditions de production, d'exposition et d'échange. Ainsi Buren déclara-t-il en 1970: "L'art du XX^e siècle dépend toujours de l'art du XIX^e siècle, dès lors qu'il a accepté, sans accrocs, son système, son mécanisme et sa fonction (Cézanne et Duchamp compris) sans révéler l'un de ses principaux alibis, et qu'il est allé jusqu'à accepter le dispositif d'exposition comme allant de soi. [Duchamp, précise en note Foster, a peut-être "accepté" ce système mais il était indubitablement conscient de sa fonction. Dans La Boîte en valise (1936-41), collection miniaturisée de ses œuvres, il a, de fait, et anticipativement, acclimaté [acculturated] allégoriquement son propre art dans son propre musée.] Pour ces artistes, la transformation de cette institution revient à dévoiler ses "alibis", travail auquel s'appliquèrent Haacke et Broodthaers, et à révéler son dispositif, ce à quoi se sont attachés Buren et Asher.*» Foster conclut en énumérant les limitations inhérentes à ce type de démarche: «*Il est limité, en premier lieu, par son attention même au cadre institutionnel, qui détermine sa production en dépit de son intention critique; par sa posture déconstructive, ce travail réduit son potentiel transformateur. Ensuite, exposé en galerie ou au musée, cet art est souvent rapporté aux formes d'art courantes (la peinture sur toile pour Buren et la sculpture pour Asher); quoique résiduelles, ces catégories n'en continuent pas moins à agir alors même que sont démontrés leur arbitraire logique, leur charge idéologique et / ou leur obsolescence historique. Sur un plan différent, la "scientificité" de cette pratique tend à évacuer les discriminations sociales et sexuelles dans son exposé des limites du dispositif artistique (là se situe sans doute le plus flagrant apport de la révision des artistes féministes); elle ne peut non plus prendre en compte le système de circulation des œuvres après l'exposition – les processus par lesquels elles deviennent des signes discriminants. [...] En fin de compte et concrètement, cette pratique court le risque de se voir réduire, dans la galerie ou au musée, d'un acte de subversion à une activité d'exposition, ses œuvres appréhendées non tant comme une dénonciation de la séparation de la culture et de la pratique sociale que comme une autre de ses manifestations, et l'artiste, moins comme un analyste déconstructiviste de l'institution que comme son "expert".*»²⁹

²⁸ Pierre BOURDIEU, Alain DARBEL et Dominique SCHNAPPER, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1966.

²⁹ Hal FOSTER, «Subversive Signs», dans : *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985, pp. 101-103, ma traduction.

D'autres artistes court-circuitent la logique muséale, non plus sur le registre de la dénonciation des effets d'institution et d'exposition, mais en se jouant des catégories épistémiques et taxinomiques mises en œuvre par le musée et l'installation. C'était déjà, et encore, le propos de Duchamp et à sa suite de Broothaers dans leur « régression infinie », dans les termes de la logique, de la catégorie du musée. Cela peut emprunter la voie de la constitution d'un musée obsessionnel ou celle de la confusion délibérément entretenue entre musée et cabinet de curiosités, qui semble exercer sur de nombreux artistes contemporains une véritable fascination, ou celle encore d'une interférence de l'œuvre dans l'ordre du discours et de l'herméneutique : ainsi, dans le désordre, les installations de Christian Boltanski, les propositions de Jean Le Gac, les facéties de Ben, ou de Claes Oldenbourg avec son *Mouse Museum* et de Marcel Broothaers déjà cités, de Daniel Spoerri ou de Guillaume Bijl... Jean Clair en dressait le diagnostic qui me paraît toujours pertinent : « *Comme si le musée ici était en train de s'ingérer en lui-même, non seulement parce qu'à la faveur de cette espèce d'emboîtement successif, de phénomène de boîtes-gigognes, [...], l'institution semblait se redupliquer elle-même à l'infini en se prenant comme objet de son propre discours, mais encore parce qu'ici le musée semble lui-même se mettre en scène [...]. Comme si donc, ici, cette "mise en abîme" de l'institution muséale signifiait qu'image téléscopée à l'infini d'une perspective, le musée était en train de s'effacer de notre horizon culturel.* »³⁰

³⁰ Jean-Marc AVRILLA, « Le musée réfléchi », dans : *Feux pâles*, Bordeaux, Capc / Musée d'art contemporain, 1991, pp. 121-127.

LE TRÉSOR CHEFFAL ET LE PROJET DE MUSÉE DU PALAIS À BAFUT (CAMEROUN)

NATHALIE NYST

La chefferie de Bafut

Situation géographique

La chefferie (*fondom*) de Bafut, située dans l'angle nord-ouest du plateau de Bamenda, dans la région des Grassfields camerounais (Division de Mezam, Province du Nord-Ouest, Cameroun) (fig. 1), s'étend sur environ 450 km² et compte aujourd'hui quelques 80.000 habitants.

Le territoire du *fondom* peut être subdivisé en trois zones écologiques distinctes¹ : à l'Ouest, le Ntara Ridge (env. 1400 m d'altitude), composé de collines herbeuses et occupé par des campements de pasteurs Fulani et par des villages d'agriculteurs répartis en sous-chefferies ; la Dépression centrale (env. 950 m d'altitude), caractérisée par ses forêts secondaires de cultigènes (palmiers, bananiers,...) et partagée en sept quartiers très peuplés qui constituent le centre social, politique, économique et religieux de Bafut ; au Nord, la vallée de la Menchum Supérieure (env. 300 m d'altitude) traversée par la rivière du même nom et occupée par de petites sous-chefferies isolées.

¹ R.K. ENGARD, *Bringing the Outside in: Commensality and Incorporation in Bafut Myth, Ritual, Art and Social Organization*, Ann Arbor, U.M.I., 1986, p. 29-36.

Langues

La plupart des habitants de la chefferie parlent la langue bafut, qui est rattachée au groupe Ngemba (Eastern-Grassfields, Mbam-Nkam)². Il faut toutefois noter que les villageois de la vallée de la Menchum possèdent leurs propres langues.

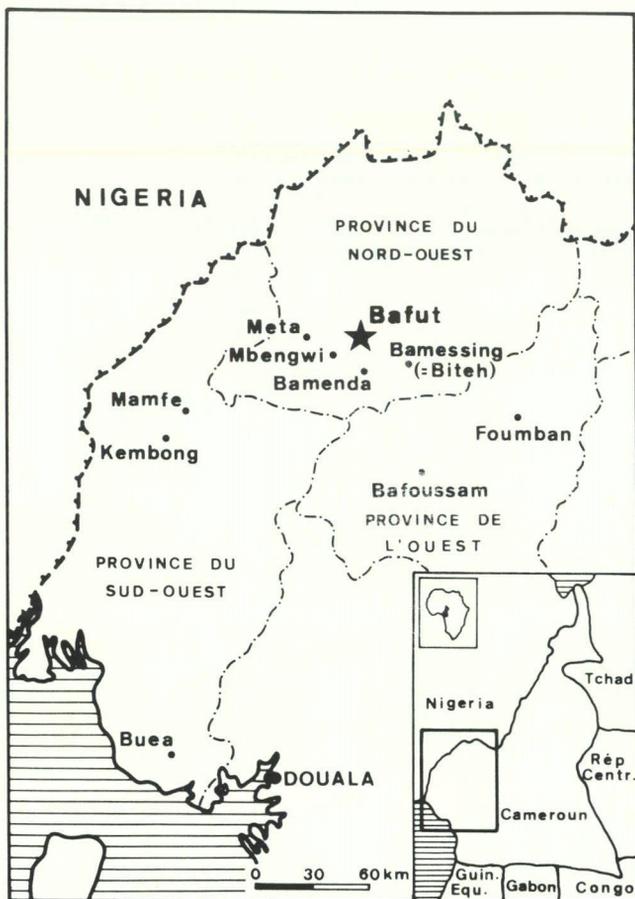


Fig. 1. Localisation de la chefferie de Bafut.

² M. DIEU / P. RENAUD (éds), *Situation linguistique en Afrique centrale, inventaire préliminaire: le Cameroun. Atlas linguistique de l'Afrique centrale (ALAC)*, Yaoundé, ACCT - CERDOTOLA - DGRST, 1983.

À l'instar de la majorité des chefferies du plateau de Bamenda, les Bafut revendiquent une origine tikar³ : ils seraient originaires de Ndobu, qu'ils situent dans la région du haut Mbam. Les liens historiques avec cette population semblent pourtant peu probables, étant donné, notamment, que la langue bafut n'entretient aucun rapport lexical avec le tikar⁴.

Les Bafut se seraient établis à Mbebeli (Ntara Ridge) dans le premier quart du XVIII^e siècle, sous la conduite d'Agha'anjoo, ancêtre fondateur de la dynastie actuelle (Feurlu). Celui-ci aurait formé une confédération avec le premier occupant des lieux, Neba'atsi, et un autre immigrant, Ntoh Bawum, avant de s'emparer du pouvoir.

Durant la première moitié du XIX^e siècle, Bafut mène des guerres de conquête pour étendre son territoire, essentiellement dans la vallée de la Menchum, tout en faisant partie intégrante du réseau d'échanges économiques du plateau de Bamenda. La chefferie connaît une période d'expansion vers 1870-1890, en prenant notamment part au commerce de longue distance (esclaves échangés contre fusils, poudre, perles,...). Mais quelques années plus tard, la conjonction de divers facteurs l'oblige à développer une économie pratiquement autarcique⁵.

Dès 1890, les Bafut se heurtent aux Allemands, en la personne de Eugen Zintgraff, émissaire du Gouvernement allemand. Ils leur résisteront par les armes jusqu'en 1907, mais subissent déjà une modification progressive de leur mode de vie : la première mission presbytérienne (Basel Mission) s'installe à Bafut en 1904 et la première école est fondée en 1912⁶. Le processus d'acculturation s'amplifie après la première guerre mondiale, lorsqu'en 1922, cette région du Cameroun est placée sous tutelle britannique par la Ligue des Nations.

Depuis 1969, le Fon Abumbi II⁷ représente le pouvoir traditionnel et est assisté dans sa tâche par de nombreuses sociétés secrètes. Il occupe également un poste dans l'administration officielle.

³ Les traditions orales des grandes chefferies du plateau de Bamenda tendent à prouver l'existence de liens historiques avec les véritables Tikar (haut Mbam), dont la réputation est plus que prestigieuse, dans le but de légitimer l'imposition de leur pouvoir sur les premiers occupants des lieux.

⁴ P. PIRON, *Classification interne du groupe bantoïde*, Thèse de doctorat, U.L.B., 1995.

⁵ J.-P. WARNIER, *Échanges, développements et hiérarchies dans le Bamenda pré-colonial (Cameroun)* (= *Studien zur Kulturkunde*, 76), Wiesbaden, Steiner, 1985, p. 238-259.

⁶ R. RITZENTHALER / P. RITZENTHALER, *Cameroons Village. An Ethnography of the Bafut* (= *Milwaukee Public Museum Publications in Anthropology*, 8), Milwaukee, The North American Press, 1962, p. 18-20.

⁷ Abumbi II serait, d'après les traditions orales, le onzième Fon de la dynastie fondée par Agha'anjo.

Activités traditionnelles

L'agriculture constitue l'activité de subsistance par excellence; elle est essentiellement pratiquée par les femmes, qui cultivent surtout le taro, le maïs, les haricots, les arachides et les patates douces. Outre le défrichage des champs, les hommes s'occupent de la récolte, de la préparation du vin et de l'huile de palme et pratiquent occasionnellement la chasse et la pêche. L'année agricole est rythmée par l'alternance de la saison des pluies et de la saison sèche; cette dernière est propice aux activités artisanales (vannerie, poterie, tissage,...), les travaux des champs étant alors en suspens.

Organisation socio-politique

La société bafut est traditionnellement bipolaire: il faut différencier, d'une part, les «gens du palais», tous descendants des chefs précédents et membres de la dynastie Feurlu, et, d'autre part, les «gens du commun». Ces deux groupes sociaux sont représentés par deux ensembles de sociétés secrètes: les «sociétés du palais» et les «sociétés du commun». La filiation est patrilinéaire et la résidence patrilocale.

À la tête de la société bafut se trouve le Fon ou chef, détenteur des pouvoirs politiques et religieux et garant du bien-être et de la prospérité de la population, ainsi que des traditions. Assisté dans ses fonctions par un ensemble de conseillers issus de lignages influents, le Fon préside toutes les institutions traditionnelles de la chefferie, excepté la société régulatoire Kwi'ifon⁸, qui représente les gens du commun et incarne le contrepois du pouvoir cheffal. Le Fon peut être qualifié de chef sacré⁹, car il détient des pouvoirs magiques¹⁰ dont il peut se servir à bon ou à mauvais escient, et parce qu'il est l'objet d'une série innombrable d'interdits. On ne peut le toucher, lui adresser la parole, le regarder dans les yeux, boire, manger ou fumer en sa présence, à moins d'y être invité ou d'être un chef de rang analogue. Le Fon n'est pas censé manger, ni dormir, ni même mourir (on ne peut dire «The Fon is dead»; on dit plutôt «The Fon is missing»).

Si la société est bipolaire, il existe néanmoins une hiérarchie socio-politique; le territoire de la chefferie est subdivisé en 24 quartiers ou villages et en 34 sous-

⁸ Le Kwi'ifon est la société régulatoire qui, entre autres, intronise chaque nouveau Fon et détient le droit de le destituer en cas de problème.

⁹ L. de HEUSCH, *Écrits sur la royauté sacrée*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1987, p. 9-10: «... le pouvoir sacré se compose de plusieurs traits solidaires, dont certains peuvent être absents ou se manifester sous une forme transformée; l'inceste (ou le cannibalisme rituel), l'exercice d'une grande magie ambivalente (à la fois bénéfique et maléfique), proche de la sorcellerie, un réseau d'interdits culminant dans la mise à mort rituelle du 'souverain'».

¹⁰ Ces pouvoirs, il les a hérités de ses ancêtres: il est par exemple censé se transformer en léopard pour punir l'un ou l'autre criminel.

chefferies¹¹, dont les dirigeants, respectivement «chefs de quartier» et «sous-chefs», sont les représentants du pouvoir cheffal. Ils assurent donc la gestion courante de l'économie, de la justice et du social, mais ils doivent en référer au Fon en cas de problème grave.

La concession¹² du Fon

Le Fon réside dans la plus grande concession de la chefferie (ou palais), située au cœur de la Dépression centrale et associée à la place du marché hebdomadaire, l'ensemble constituant un quartier à part entière. Le palais (*nto'*) est un espace à part, qui matérialise la hiérarchie sociale et les valeurs dominantes de la culture, de l'identité et de l'unité des Bafut¹³.

La concession actuelle est vieille d'une soixantaine d'années. L'ancien palais, alors composé de constructions traditionnelles en bois couronnées de chaume, a été incendié en 1907, lors d'une expédition punitive menée par les Allemands¹⁴. Seuls deux bâtiments, l'*achum* (fig. 2) (demeure des Fon avant 1945, aujourd'hui sanctuaire de la chefferie) et la case funéraire, ont survécu. Le palais a été reconstruit en briques d'abode avec couverture de tuiles ou de tôles vers 1945.

Le palais est en réalité un complexe de constructions réparties en quatre grands quartiers, l'ensemble étant cerné d'un mur de pierres et couvrant une superficie d'environ 14.280 m². Au Nord, s'étend le «quartier des femmes jeunes»; une grande cour arborée le sépare du «quartier des femmes âgées» et des «maisons de réunion» des sociétés secrètes du palais (au Sud). La résidence du Fon occupe plus ou moins le centre de la concession et, à l'arrière, se dressent les «maisons de réunion» des sociétés secrètes du commun.

Au nord du complexe palatial et séparée de celui-ci par le mur d'enceinte, la place de danse est réservée aux festivités et aux cérémonies rituelles. À l'Est, s'étend le bois sacré et, à l'Ouest, la maison de réception¹⁵ ou *guest house* domine le site.

¹¹ La différence entre une sous-chefferie et un quartier se marque par le fait que le pouvoir est héréditaire dans le premier cas et non dans le second. Les 34 sous-chefferies n'ont pas toutes la même importance: 8 sont de deuxième classe et 26 de troisième classe, Bafut elle-même étant une chefferie de première classe (Ngwa Nchotu William, Président du Bafut Traditional Council, Chef du Kwi'ifon et Chef des «Faiseurs de roi», com. pers, fév. 1996).

¹² En Afrique, ce terme désigne un terrain souvent clos, regroupant autour d'une cour un ensemble d'habitations occupées par une famille. Le terme anglais est *compound*.

¹³ M. ROWLANDS, *Notes on the Material Symbolism of Grassfields Palaces*, dans *Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde*, 31, 1985, p. 203.

¹⁴ Cette expédition punitive n'était pas la première (voir E. M. CHILVER et P. M. KABERRY, *Traditional Government in Bafut, West Cameroon*, dans *The Nigerian Field*, vol. 28, n° 1, 1963, p. 7-8), mais elle fut fatale aux Bafut, car elle signait leur soumission aux colonisateurs allemands.

¹⁵ Ce bâtiment a été érigé en 1945 sur le plan du palais qu'occupait le Fon Abumbi I lors de son exil sur la côte en 1907-1908.



Fig. 2. L'*achum*, sanctuaire de la dynastie Feurlu et «autel national» des Bafut.

Le trésor cheffal

C'est au cœur de ce complexe, dans un petit bâtiment unicaméral annexé à la demeure personnelle du Fon, que sont conservées les «choses du palais» ou les «choses du Fon» (*njoo nufo*) (fig. 3), qui composent le trésor cheffal. Il faut signaler ici que ce genre de trésor cheffal existe ou existait dans la plupart des grande chefferies des Grassfields camerounais.

Les «choses du palais» sont les richesses accumulées par le Fon et ses prédécesseurs, richesses qui ont survécu aux incendies, aux dégradations des intempéries et aux convoitises des marchands d'art. À propos du trésor des Bamum,



Fig. 3. Aperçu d'une partie du trésor cheffal de Bafut conservé au palais.

Geary¹⁶ rapporte que l'«on y trouve, à côté de curiosités,..., des souvenirs de l'époque coloniale allemande, que ce soit des chopes à bière, des drapeaux, des cuirasses ou des machines à coudre..., (des) cadeaux d'hôtes,... (qui) étaient gardés avec d'autres objets de signification rituelle ou qui étaient étroitement liés avec l'histoire et les cérémonies de la cour». Certains de ces objets sont encore utilisés aujourd'hui «dans les fonctions complexes du cadre de la cour»¹⁷.

Le trésor cheffal de Bafut compte quelques 450 objets de nature et de provenance diverses. Un premier inventaire en a été dressé par R. N. Asombang, originaire de Bafut et professeur à l'Université de Yaoundé I.

Les 451 objets répertoriés peuvent être répartis en six groupes :

- les objets qui auraient été amenés de Ndobu,
- les objets qui proviendraient de l'ancien palais, alors situé à Mbebeli,
- les souvenirs de l'époque coloniale allemande,
- les cadeaux de chefs alliés ou de visiteurs,
- les objets rituels,
- les *regalia*.

Pour exemplifier chacun de ces six groupes, un ou deux objets en seront brièvement décrits.

¹⁶ Chr. M. GEARY, «Les choses du palais». *Catalogue du Musée du Palais bamoum à Foumban (Cameroun)* (= *Studien zur Kulturkunde*, 60), Wiesbaden, Steiner, 1984, p. 13.

¹⁷ *Ibidem*.

a. *Les objets qui auraient été amenés de Ndobó*

Certains objets, de ceux manipulés par les sociétés secrètes ou réservés au Fon, auraient été amenés de Ndobó par Agha'anjo, l'ancêtre fondateur. Ces objets ont au fil du temps acquis une importance religieuse et culturelle inestimable et constituent par là le ciment culturel dont dépend l'unité de la chefferie¹⁸.

Le couple de masques *tsoko* fait partie de cette catégorie. Ces deux masques sont en réalité les répliques des masques originaux¹⁹, qui ont disparu du trésor de la chefferie il y a une vingtaine d'années et dont la face était couverte d'une plaque de cuivre martelé, ici remplacée par de la peinture argentée destinée à rendre un aspect métallique²⁰.

Ces masques inaugurent les cérémonies de funérailles du Fon²¹. L'exemplaire masculin est porté par le chef des «Faiseurs de roi» (également chef de la société Kwi'ifon) et le féminin (fig. 4) par le futur Fon.

b. *Les objets qui proviendraient de Mbebeli*

Il s'agit, pour la plupart, d'ustensiles destinés à commémorer le mode de vie des ancêtres de la dynastie, mais aussi des Bafut en général. On y trouve notamment des paniers de transport ou d'entreposage de la nourriture, des plats à *achu*²² en bois, des poteries, des tambours,...

Certains masques cheffaux et quelques *regalia* proviendraient également de Mbebeli. La tradition raconte que le transfert du palais de Mbebeli (et donc de tous ces objets) à son emplacement actuel aurait été effectué par le Fon Neba'amfor, quatrième ou sixième de la lignée²³.

Le masque buffle *nare* (fig. 5) appartiendrait à ce groupe²⁴. Il s'agit d'un masque dont le port est uniquement réservé au Fon, en raison de la présence des perles tubulaires bleues; ces perles, plus précisément qualifiées de *perles étirées cylindriques tubulaires*²⁵, sont un privilège du Fon, de par leur valeur et leur rareté. De plus, le fait qu'elles aient appartenu aux prédécesseurs du chef renforce le pouvoir de ce dernier.

¹⁸ R. N. ASOMBANG, *The Bafut Palace Museum Project*, African Archives and Museums Project Directors' Workshop, Yaoundé, s.d., non publié, p. 4.

¹⁹ Voir P. HARTER, *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, Éditions Arts d'Afrique noire, 1986, p. 206, figg. 234 et 235.

²⁰ Le cuivre et les métaux en général étaient des matériaux exclusivement réservés aux chefs en raison de leur coût élevé.

²¹ Ces informations m'ont été transmises par Ngwa Nchotu William, entre autres chef du Kwi'ifon, lors des séjours de recherche que j'ai effectués à Bafut (de décembre 1993 à février 1994 et de décembre 1995 à février 1996).

²² L'*achu* est le «plat national» des Bafut, mais également de la majorité des populations du plateau de Bamenda. Il se compose d'une pâte de taro que l'on dispose en couronne, au centre de laquelle on verse une sauce à base d'huile de palme, dans laquelle baignent des morceaux de viande de bœuf.

²³ Ngwa Nchotu William, com. pers., janvier 1996.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ P. HARTER, *Les perles de verre au Cameroun*, *Arts d'Afrique Noire*, 40, 1981, p. 7.

Le masque *nare* apparaît lors des funérailles du Fon, de la Mamfo (mère du Fon), des princes ou des notables importants.

Le buffle est l'un des quatre « animaux du Fon » (*naa mfaw*), qui sont associés au chef en raison de leur puissance physique et de leurs qualités propres. Le quadrillage visible à la base de chacune des cornes représente les écailles du crocodile, autre animal sauvage très puissant.

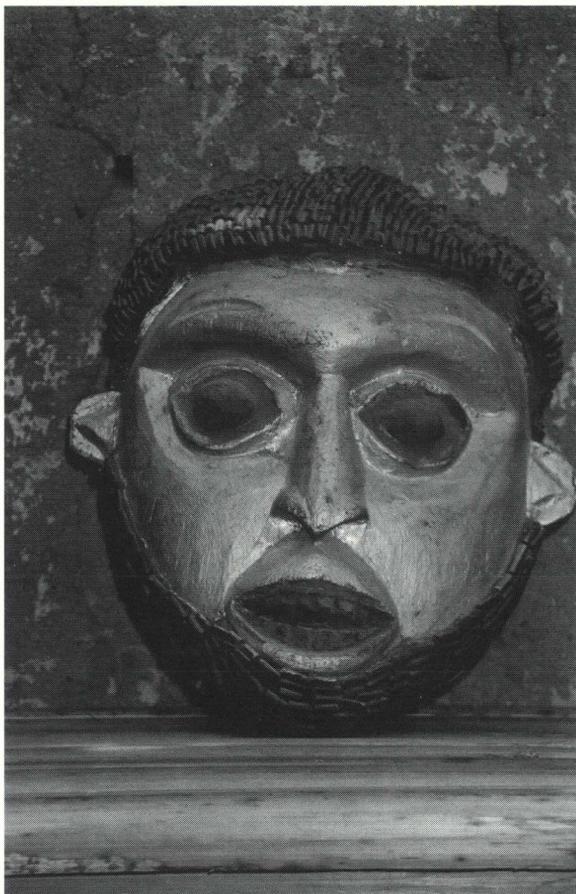


Fig. 4. Masque *tsoko* (féminin).

c. Les souvenirs de l'époque coloniale allemande

Carafes de verre ou de cristal, chopes Toby en faïence, fusils, vieux gram-mophones, cantines métalliques, havresacs et sacoches en cuir,..., constituent la collection de souvenirs de l'époque allemande. La détention de ces objets accentue la puissance du Fon, en raison de leur origine européenne²⁶.

²⁶ R. K. ENGARD, *op. cit.*, p. 444-445.



Fig. 5. Masque buffle nare.

Les carafes et les chopes sont exposées sur un autel aménagé sur la place de danse durant la danse annuelle *abin lela* (fig. 6)²⁷. Leur fonction de récipients les associe auxalebasses perlées qui les jouxtent à cette occasion et le Fon utilise parfois une de ces chopes à bière pour boire du vin de palme ou de la bière importée.

L'un de ces souvenirs est un clairon (fig. 7), sonné aujourd'hui encore par l'un ou l'autre garde personnel du Fon (*chinda*) lors de diverses cérémonies, rituelles ou festives.

²⁷ Pour plus d'informations sur cette danse, voir R.K. ENGARD,, *Dance and Power in Bafut (Cameroon)*, dans W. ARENS / I. KARP (éds), *Creativity and Power. Cosmology and Action in African Societies*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1989, pp. 129-162.



Fig. 6. Autel dédié aux ancêtres de la dynastie Feurlu et disposé sur la place de danse durant *abin lela*.

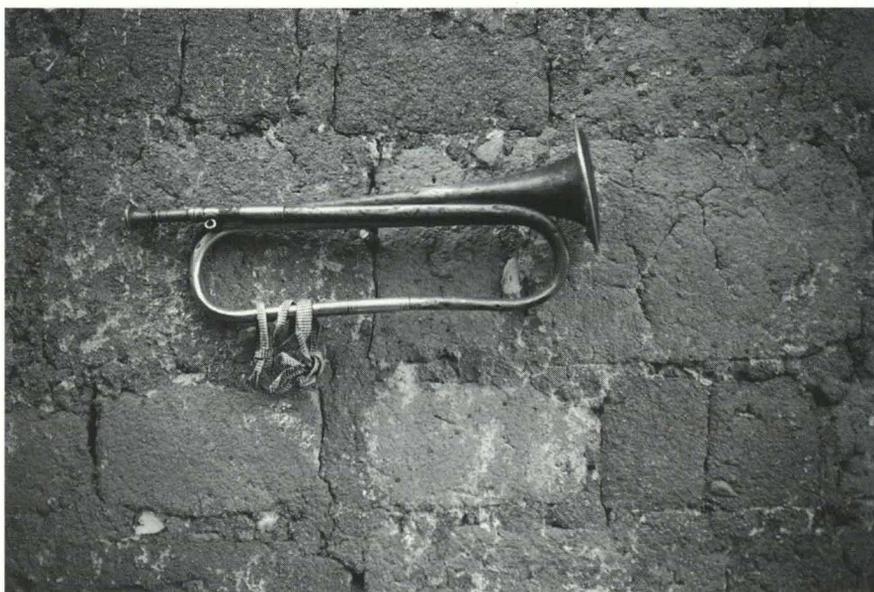


Fig. 7. Clairon de l'armée allemande conservé à Bafut.

d. *Les cadeaux de chefs alliés ou de visiteurs*

Il s'agit le plus souvent de tambours de bois ou de sacs de raphia portant des inscriptions stipulant que l'objet est un cadeau offert au Fon de Bafut. Mais il peut aussi s'agir de bouteilles d'alcool vides, que le chef a reçues de l'un ou l'autre hôte et dont la forme originale l'a séduit, telle une bouteille de whisky en forme de fusil ou une autre représentant un rapace. Ces contenants sont également exposés sur l'autel lors de la danse *abin lela* (fig. 6).

Le sac en raphia illustré ici (fig. 8) porte l'inscription «Good wishes to / Abumbi II, Hon. / Fon of Bafut / by Bafut / Union Ndop», accompagnée d'une ébauche du plan de la chefferie. Il a donc été offert à Abumbi II par les Bafut vivant à Ndop²⁸. Ce sac adopte la forme caractéristique des sacs traditionnellement



Fig. 8. Sac en raphia offert à Abumbi II par les Bafut résidant à Ndop.

²⁸ Cette ville est située à environ 40 km à l'est de Bafut.

réservés aux hommes à travers les Grassfields. La disposition de la poignée l'apparente aux sacs produits dans la région de Bamessing (proche de Ndop) : la poignée adopte une forme en anneau, qui joint le milieu des deux côtés du sac auxquels elle est fixée par des bandes de galon²⁹. Les quatre houppettes attachées sur les bords de l'objet identifient celui-ci comme appartenant à un Fon.

e. *Les objets rituels*

Auparavant, la plupart de ces objets étaient conservés dans les «maisons de réunion» des sociétés secrètes et des groupes de danse, mais ils ont été rassemblés il y a quelques mois pour pouvoir en établir plus aisément l'inventaire et leur assurer une meilleure sécurité³⁰.

Ces masques, tambours et autres gongs sont donc les attributs des membres des diverses sociétés secrètes ou des groupes de danse, qui les utilisent aujourd'hui encore lors des prestations dansées ou des activités rituelles.

La plupart de ces objets, et particulièrement les instruments de musique du Kwi'ifon, ne peuvent jamais être vus par les non-initiés, et encore moins par les femmes et les enfants.

La majorité des masques photographiés ici (fig. 3) sont ceux du groupe de danse *mboon*, qui se produit lors des *death celebrations*³¹, sur ordre du Fon ou sur commande. Contre rétribution, ces masques dansent également lors de la visite de touristes au palais.

Le groupe *mboon* se compose de couples de masques anthropomorphes et zoomorphes (éléphants, hippopotames, buffles, chimpanzés,...) en bois, menés par le masque épervier *ngu* (fig. 9) et accompagnés du masque sur échasses *ncimako*.

f. *Les regalia*

Les *regalia* ont comme fonction première l'ostentation du pouvoir cheffal. Elles se démarquent donc des objets traditionnels par différentes particularités³² : elles doivent souligner la position première du chef par rapport aux dirigeants moins importants ou aux gens du commun (= *contraste, monumentalité*). Elles sont par conséquent confectionnées à l'aide de *matériaux rares, précieux et durables*, tels l'ivoire, le cuivre, les perles ou les bois durs (ébène), afin d'en assurer la pérennité et la transmission aux générations futures, mais aussi de montrer la richesse et donc la puissance de leur détenteur. Souvent

²⁹ V. LAMB / A. LAMB, *Au Cameroun. Weaving - Tissage*, Douala, Elf Serepca Cameroun, 1981, p. 157.

³⁰ Voir *infra*.

³¹ Les *death celebrations* sont en réalité les secondes funérailles. Elles se déroulent pendant la saison sèche, juste après les récoltes, lorsque les familles ont accumulé assez de richesses pour pouvoir honorer et fêter dignement leurs morts.

³² D. FRASER / H.M. COLE, *Art and Leadership. An Overview*, dans D. FRASER / H.M. COLE (éds), *African Art and Leadership*, Milwaukee, 1972, p. 303-309.



Fig. 9. Le masque *akam* (leader) du groupe *mboon* menant une danse dans la cour de l'*achum* en décembre 1995.

caractérisée par une prolifération du détail (= *élaboration*), leur *iconographie* est riche et représente soit des motifs figuratifs illustrant des aspects de la vie de la cour, soit des motifs symboliques abstraits, tels des guillochis ou des nœuds. Ajoutons que le Fon détient le privilège des représentations anthropomorphes. Ces particularités des *regalia* leur permettent soit de surélever le chef (sièges, repose-pieds, chaussures,...), soit de le protéger (parasols, coiffes, dômes,...), soit encore de le rendre plus visible (armes, chasse-mouches, pipes,...), toutes fonctions destinées à isoler le Fon du reste de la population.

Le Fon de Bafut, à l'instar des autres fon des Grassfields, possède plusieurs centaines de *regalia*, allant de la peau de léopard au siège à dossier garni de perles multicolores.

Ces *regalia* peuvent être réparties en quelques catégories principales :

- les reliques d'« animaux du Fon »³³, tels l'éléphant, le léopard ou le python ;
- les attributs vestimentaires, comme les tuniques, les coiffes, les bracelets, les colliers et autres bijoux ;
- le mobilier, constitué principalement de sièges (tabourets, fauteuils à dossier, bancs), de parasols modernes et de grandes pièces d'étoffe *ndop* ;
- les armes, tels les arcs, les fusils, les lances et les coutelas en tous genres ;
- les statues, les calebasses, ..., qui sont exclusivement réservées au Fon, de par leurs matériaux et leur contexte d'utilisation.

Nous avons sélectionné deux exemples de *regalia*. Le premier relève de la sous-catégorie du mobilier³⁴ : il s'agit d'une pièce d'étoffe *ndop*³⁵, terme qui désigne une étoffe de coton de couleur bleue décorée de motifs blancs (par la technique de la teinture à dessin réservé). Ces tissus étaient et sont encore fabriqués au Cameroun et au Nigeria. Ces étoffes ont toujours été associées au pouvoir et à ses détenteurs. Elles apparaissent dès lors dans toutes les cérémonies impliquant le Fon, au cours desquelles elles sont disposées sur le sol en guise de tapis (fig. 6) et/ou accrochées au mur, pour souligner la présence cheffale.

Le second exemple est une calabasse à long col garnie de perles (*ate'*) (fig. 10). La fonction première de ce type d'objet est bien sûr de contenir un liquide, en l'occurrence du vin de palme. Aujourd'hui, cette calabasse ne remplit plus sa fonction utilitaire que symboliquement : exposée sur l'autel élevé sur la place de danse lors de *abin lela*, elle y figure en tant que récipient à vin de palme destiné aux statues qui se dressent à ses côtés et qui incarneraient les ancêtres fondateurs de la dynastie en place³⁶. Les perles bleues et blanches qui la décorent sont disposées en triangles qui symbolisent les ocelles du léopard (*nyaleu*) et renvoient donc à l'association existant entre ce puissant animal de brousse et le Fon.

Ce bref aperçu des richesses conservées dans le palais de Bafut, et qui constituent donc les « choses du Fon », prouve que le trésor cheffal fait partie intégrante du patrimoine culturel des grandes chefferies des Grassfields et qu'il s'avère donc indispensable d'œuvrer à sa préservation. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi d'exposer ci-après une présentation du projet de création d'un musée de chefferie au palais de Bafut.

³³ Voir *supra*.

³⁴ Remarquons que les tissus *ndop* ont dans d'autres cas une fonction vestimentaire, puisqu'ils servent de pagnes aux gardes du Fon, de costumes à certains masques, de ceintures aux princes, ...

³⁵ Voir V. LAMB / A. LAMB, *op. cit.*, pp. 12-48.

³⁶ Ngwa Nchotu William, com. pers., février 1996.

Le projet du Musée du Palais de Bafut

Introduction

Face aux problèmes de conservation rencontrés par ces objets, le Fon Abumbi II et plusieurs membres de l'élite locale ont décidé d'agir pour sauvegarder le patrimoine culturel de Bafut.

Les objets sont en effet conservés dans des lieux à la sécurité plus que précaire, dans des conditions physiques détestables (vermine, humidité ou poussière, lumière). Ils sont en outre encore utilisés aujourd'hui, à un rythme variant de plusieurs fois par mois (pour les masques des groupes de danse), une fois par an (pour les objets manipulés lors des rituels annuels) à une fois tous les trente ans (pour les objets utilisés lors des funérailles d'un Fon et de l'intronisation

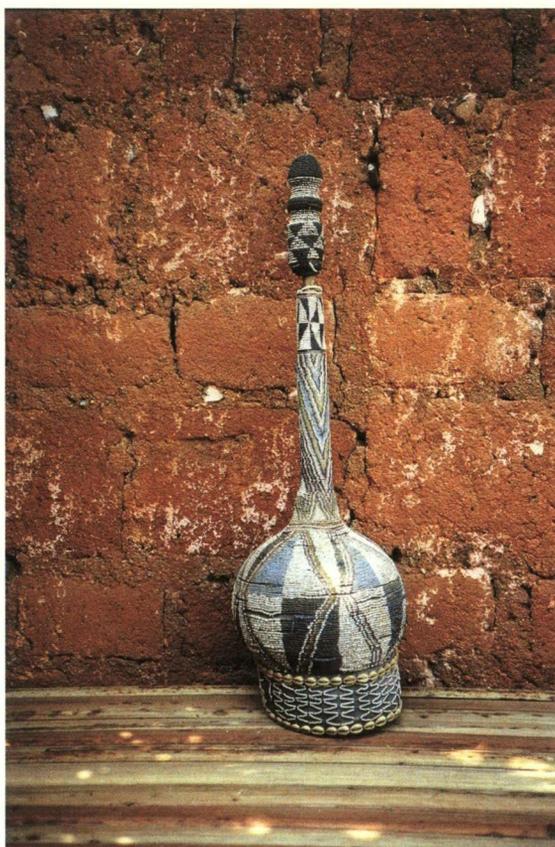


Fig. 10. Calebasse à long col garnie de perles conservée au palais de Bafut.

de son successeur). Aucun entretien de ces objets n'est assuré par leurs utilisateurs et certains d'entre eux sont dès lors dans un état déplorable.

Après diverses démarches, le Professeur R. N. Asombang a rédigé un projet pour ce musée, intitulé *The Bafut Palace Museum Project*³⁷. Ce projet compte trois phases de concrétisation : établir un inventaire complet des collections, les restaurer et les entretenir et enfin assurer un accès aisé aux objets. Pour la rédaction de ce projet, R. N. Asombang s'est essentiellement inspiré des travaux effectués il y a vingtaine d'années par Chr. M. Geary, chercheuse de l'Institut Frobenius, et qui ont abouti à la création du Musée du Palais bamum de Fumban³⁸.

Objectifs du Projet

Le premier objectif est bien entendu la préservation d'une ressource culturelle d'une valeur inestimable. Les conditions de conservation actuelles sont, comme mentionné plus avant, déplorables, tant sur le plan de l'environnement que de la manipulation régulière des objets. Il faut donc enrayer au plus vite la dégradation des collections afin d'en empêcher la disparition complète.

Le deuxième objectif est de faciliter l'accès aux collections. Leurs lieux d'entreposage actuels étant les maisons des sociétés secrètes, celles des groupes de danse ou la réserve personnelle du Fon, l'accès en est strictement limité. Les chercheurs, tant autochtones qu'étrangers, ne peuvent que difficilement étudier les collections³⁹. Faciliter l'accès à ces collections en les centralisant en un endroit autre que ces lieux clos permettrait également à la population locale et aux visiteurs de se familiariser avec la culture matérielle bafut.

Le troisième objectif est le développement du tourisme culturel. Aujourd'hui, les nombreux touristes qui se rendent à Bafut ont, contre le paiement d'un droit d'entrée, la possibilité de visiter certaines parties du palais⁴⁰ et d'assister à quelques représentations effectuées par deux ou trois groupes de danse, mais n'ont en aucun cas accès aux collections matérielles, dont ils ignorent bien souvent l'existence. La création d'un musée présentant ces objets dans de bonnes conditions de sécurité et de conservation constituerait indubitablement un atout pour Bafut, notamment sur le plan économique.

Le quatrième objectif est celui de susciter des initiatives analogues dans d'autres chefferies de la région (Bali, Kom, Mankom, Nso, Oku,...). L'émergence d'autres

³⁷ R. N. ASOMBANG, *op. cit.*

³⁸ Chr. M. GEARY, *op. cit.*

³⁹ J'ai personnellement pu accéder à la réserve personnelle du Fon, dans laquelle nombre d'objets appartenant aux sociétés secrètes avaient déjà été rassemblés. Mais il me fallait chaque fois avertir le Fon de mon désir de m'y rendre (parfois sans succès), afin qu'il en avise l'un ou l'autre de ses serviteurs détenteurs de la clef...

⁴⁰ Généralement, les deux quartiers des femmes et une partie de la concession personnelle du Fon, dans laquelle se dresse l'*achum*. J'ai personnellement assisté à plusieurs de ces visites.

musées de ce type dans la même région entraînerait la nécessité du développement d'une politique culturelle régionale et même nationale, aujourd'hui inexistante⁴¹.

Enfin, le dernier objectif, et non le moins important, est la lutte contre le trafic illicite des œuvres d'art. Nous l'avons vu, le trésor de Bafut a déjà été la proie de pillleurs : deux masques faciaux en bois recouverts d'une feuille de cuivre et garnis de perles et de cauris ont disparu et n'ont toujours pas été retrouvés... Le catalogage des objets et leur conservation en un lieu plus sûr devrait pallier ce genre de problèmes.

Les trois phases de concrétisation

Il fallait, dans un premier temps, rassembler ces pièces en un lieu unique et plus sûr, en vue de les inventorier. Adoptant la proposition de R. N. Asombang, le Fon pria donc les sociétés secrètes et les groupes de danse de centraliser leurs objets dans l'annexe de sa demeure personnelle.

R. N. Asombang a alors pu établir une première liste des 451 objets réunis et les a numérotés⁴². Il lui faut à présent étoffer cette liste en y ajoutant toute une série de paramètres (datation, dimensions, description, signification, contexte d'utilisation,...) et l'illustrer par des photographies de chacun des objets, afin de dresser un véritable catalogue de « choses du palais » de Bafut. Les recherches que j'ai menées au palais de Bafut en 1993-1994 et en 1995-1996 contribueront à l'établissement de ce catalogue.

Concernant le nettoyage et surtout la restauration des objets abîmés, la solution serait de recruter des artisans spécialisés (dans le tissage, la plumasserie, le travail des perles, la sculpture sur bois,...) pour réparer les différents types d'objets ou en faire des copies dans le cas des objets les plus endommagés, sans que cela soit trop onéreux.

De tels artisans existent encore à Bafut, qui connaissent les procédés de manufacture traditionnels.

Quant à faciliter l'accès aux collections tout en maintenant un degré de sécurité suffisant, il s'agit de déterminer un lieu de conservation adéquat. Le bâtiment retenu est celui de la maison de réception jouxtant le palais⁴³ (fig. 11). Cette construction compte deux niveaux divisés en plusieurs pièces, mais une rénovation et un aménagement en sont avant tout indispensables. D'autant que

⁴¹ R.N. ASOMBANG, *ibid.*, p. 9-10.

⁴² Les numéros sont fixés aux objets à l'aide de petites cartons accrochés par un morceau de ficelle. Cette méthode n'est pas la bonne, étant donné que lorsque des objets sont manipulés au cours des danses ou de cérémonies, on en défait les étiquettes. Or, celles-ci n'étant pas systématiquement rattachées aux objets leur correspondant (et même parfois pas rattachées du tout), il faudrait rapidement trouver une autre technique de marquage (sans doute en inscrivant directement le numéro sur l'objet), sous peine de devoir recommencer l'inventaire...

⁴³ Voir *supra*.

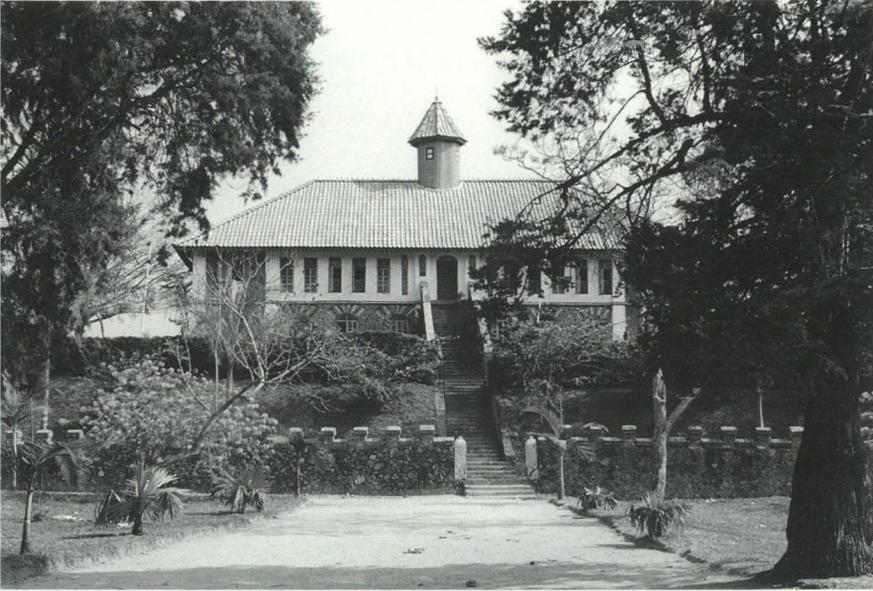


Fig. 11. La *guest house* ou maison de réception, futur musée du palais.

quatre chambres de l'étage et une salle d'eau du rez-de-chaussée seront mises à la disposition des touristes...

Des fonds ont déjà été collectés, qui ont permis la réfection du toit et du système électrique de base. Mais il faut encore réaménager l'espace intérieur, les ouvertures, refaire les peintures, prévoir le mobilier muséal, installer les systèmes de conditionnement d'air, d'éclairage et d'alarme, etc.

Le grand problème de ce projet en est l'aspect financier. C'est la raison pour laquelle, en plus de rechercher des mécènes, le « Bafut Palace Restoration and Museum project Committee », créé en 1995 et présidé par le Fon de Bafut, met en vente divers produits relatifs à la culture bafut (cassettes vidéo et audio, brochures,...). Les bénéfices de ces ventes devraient servir à financer, d'une part, la restauration du palais en lui-même et, d'autre part, la rénovation de la maison de réception et l'installation du musée.

UN FAUX DISCRET, MAIS TENACE: LA GRAVURE PARIÉTALE DE LA GROTTA WORSAAE

MARC GROENEN

Dans le cadre d'un projet de synthèse consacré à *Paléolithique en Belgique*, nous avons été amené à nous intéresser à un curieux document situé dans la grotte Worsaae¹ en province de Liège. Il s'agit d'une gravure pariétale représentant un cervidé, découverte par Alain Arkens en 1993, et que l'on trouve mentionnée à diverses reprises dans la littérature spéléologique comme étant la première œuvre pariétale paléolithique de Belgique. L'art pariétal paléolithique, on le sait aujourd'hui, n'est pas uniquement cantonné dans la zone franco-hispanique. Des peintures sont connues dans les grottes de Kapova et d'Ignatievskaya dans l'Oural ainsi que de Cuciulat en Roumanie, tandis que des gravures ont été repérées à Chichkino en Sibérie, à Badanj en ancienne Yougoslavie et à Byci skala en Tchéquie; enfin, il faut souligner l'intérêt des récentes découvertes de Schelklingen et de Geissenklösterle, dans le sud de l'Allemagne, où des morceaux de plafonds gravés et peints ont été mis au jour dans les couches sédimentaires². Quoique la Belgique reste obstinément en dehors de la carte de distribution des sites ornés pour l'instant, il n'est donc pas exclu que l'on puisse espérer y découvrir un jour de telles manifestations. Après avoir été informé, par Laurent Haesen de l'Union belge de Spéléologie, de l'existence de cette gravure, nous avons décidé de prendre contact avec son découvreur Alain Arkens, afin d'en éprouver l'authenticité.

¹ Cette grotte a été dédiée par Michel Dewez au préhistorien danois Jens Jacob Asmussen Worsaae (prononc. «Warso») (1821-1885) venu visiter les sites préhistoriques de Belgique en 1872, lors du Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques de Bruxelles (cf. M. DEWEZ, *Grotte Worsaae (Fléron)*, dans: *Société wallonne de Paléolithologie*, 7, 1985, p. 8).

² GRAP, *L'art paléolithique. Techniques et méthodes*, Paris, C.T.H.S., 1993, pp. 12-20; M. LORBLANCHET, *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*, Paris, Errance, 1995, pp. 30 sq.

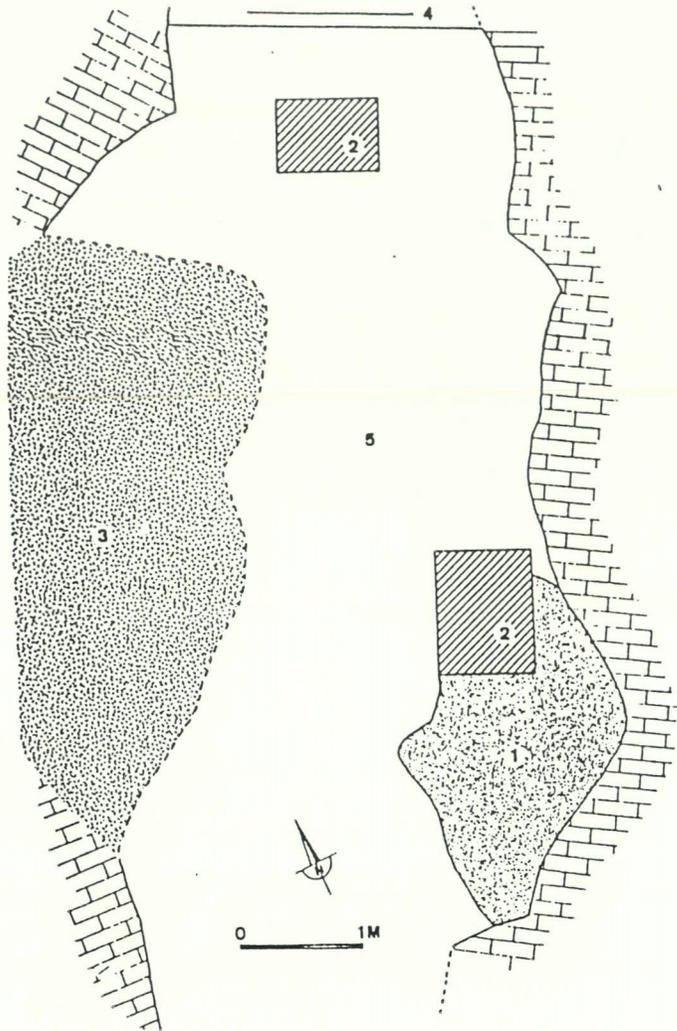


Fig. 1. Plan de la grotte Worsaae avec l'indication des fouilles qui y ont été pratiquées (d'après J.-M. LÉOTARD, *o.c.*, 1988, fig. 207).

1. Contexte archéologique

La grotte Worsaae est située sur la commune de Soumagne, dans la province de Liège. Elle s'ouvre à la base d'un petit massif en calcaire viséen, sur le versant gauche d'un vallon reliant Ayeneux à Fonds-de-Forêt³ et se présente comme une salle allongée d'une quinzaine de mètres, ouverte de part et d'autre du massif vers l'amont au NNE et vers l'aval au SSO. Elle a été découverte en 1984 par

³ Carte IGN (1/10.000e): 42/7 (Fléron). Altitude: 120 mètres. Coordonnées Lambert: X = 244.049, Y = 144.052. N° d'inventaire dans l'*Atlas du karst wallon*: 42/7-22.

les membres de l'équipe de la Société wallonne de Palethnologie (So.Wa.P.) dirigée par Michel Dewez⁴. Dès juin 1984, et toujours dans le cadre de la So.Wa.P., un sondage est effectué par Jacques Dubois aidé de deux terrassiers dans la terrasse aval (SSO), puis un second dans la terrasse amont où des restes osseux humains sont mis au jour⁵. Durant l'hiver 1984-1985, des pilleurs bruxellois entreprennent des fouilles anarchiques dans la grotte (fig. 1) et M. Dewez les surprend avec un biface du Paléolithique moyen⁶. Un nouveau sondage profond est alors effectué par J. Dubois avec l'aide d'un technicien, de Monique Cabodi et de deux terrassiers⁷. Les résultats font l'objet de courtes notes de M. Dewez : la grotte contient un ossuaire néolithique (intact), un dépôt holocène avec du Paléolithique supérieur en position secondaire, une occupation du Paléolithique moyen de tradition acheuléenne et un habitat d'hyènes des cavernes⁸.

Cette double attribution au Paléolithique moyen et supérieur pose, à vrai dire, plusieurs questions. Tout d'abord, la reconnaissance d'une occupation moustérienne de tradition acheuléenne semble reposer uniquement sur ce biface, récupéré par M. Dewez des mains des pilleurs⁹. Cet unique élément, dont on ne connaît pas l'emplacement dans la grotte, ne saurait suffire pour poser une occupation moustérienne, d'autant que lors du dégagement des déblais et des sondages minutieux (4 m²), aucun artefact ancien ne fut découvert¹⁰. De même, l'attribution au Paléolithique supérieur ne semble pas s'imposer. Dubois a signalé que le sondage «révéla la présence d'artefacts lithiques dont l'appartenance culturelle n'a pas encore été établie»¹¹. Quant à Jean-Marc Léotard, il est catégorique dans ses conclusions sur le matériel découvert dans les deux sondages et lors du redressement de la coupe stratigraphique située dans le fond de la cavité en affirmant : « nous n'avons repéré aucune trace d'activité humaine (...) L'absence de témoins archéologiques dans nos sondages ne justifie pas la poursuite de nos recherches »¹². Il souligne, à cet égard, la présence de nombreux

⁴ M. DEWEZ, *Fouilles de la So.Wa.P.*, dans : *Société wallonne de Palethnologie*, 8, 1985, p. 2 ; *id.*, *ibid.*, 9, 1985, p. 5 ; *id.*, *Recherches dans les grottes de la vallée de la Magne (Communes de Trooz et de Soumagne)*, dans : *Archeologia Belgica*, II, 1, 1986, pp. 7-8 ; *id.*, *A propos de préhistoire... Trou Worsaae*, dans : *Regards. Bulletin de l'Union belge de Spéléologie*, n° 22, janvier 1995, p. X.

⁵ J. DUBOIS, *Découverte et décadence des sites préhistoriques : le cas de la grotte Worsaae à Ayeneux (Soumagne, Liège)*, dans : *Revue d'Archéologie et de Paléontologie*, n° 8, mars 1990, p. 53.

⁶ J.-M. LÉOTARD, *Sondage au Trou Worsaae à Soumagne*, dans : *Activités 86 à 87 du S.O.S. Fouilles*, V, 1988, p. 287.

⁷ J. DUBOIS, *l.c.*

⁸ M. DEWEZ, *Fouilles de la So.Wa.P. o.c.*, 9, 1985, p. 5 ; *id.*, *o.c.*, 1986, p. 7. Les restes humains découverts sont actuellement étudiés par F. Ramon, Collaboratrice scientifique à l'U.C.L., une date radiocarbone effectuée par le laboratoire d'Oxford est en cours (M. DEWEZ, communication personnelle).

⁹ Un dessin de ce petit biface figure en couverture du n° 7 (1985) de la revue de la *Société wallonne de Palethnologie*. L'original est conservé dans les archives de la So.Wa.P. (M. GOFFIN-CABODI, communication personnelle).

¹⁰ J. DUBOIS, *o.c.*, 1990, p. 53.

¹¹ J. DUBOIS, *l.c.*

¹² J.-M. LÉOTARD, *o.c.*, 1988, p. 287.

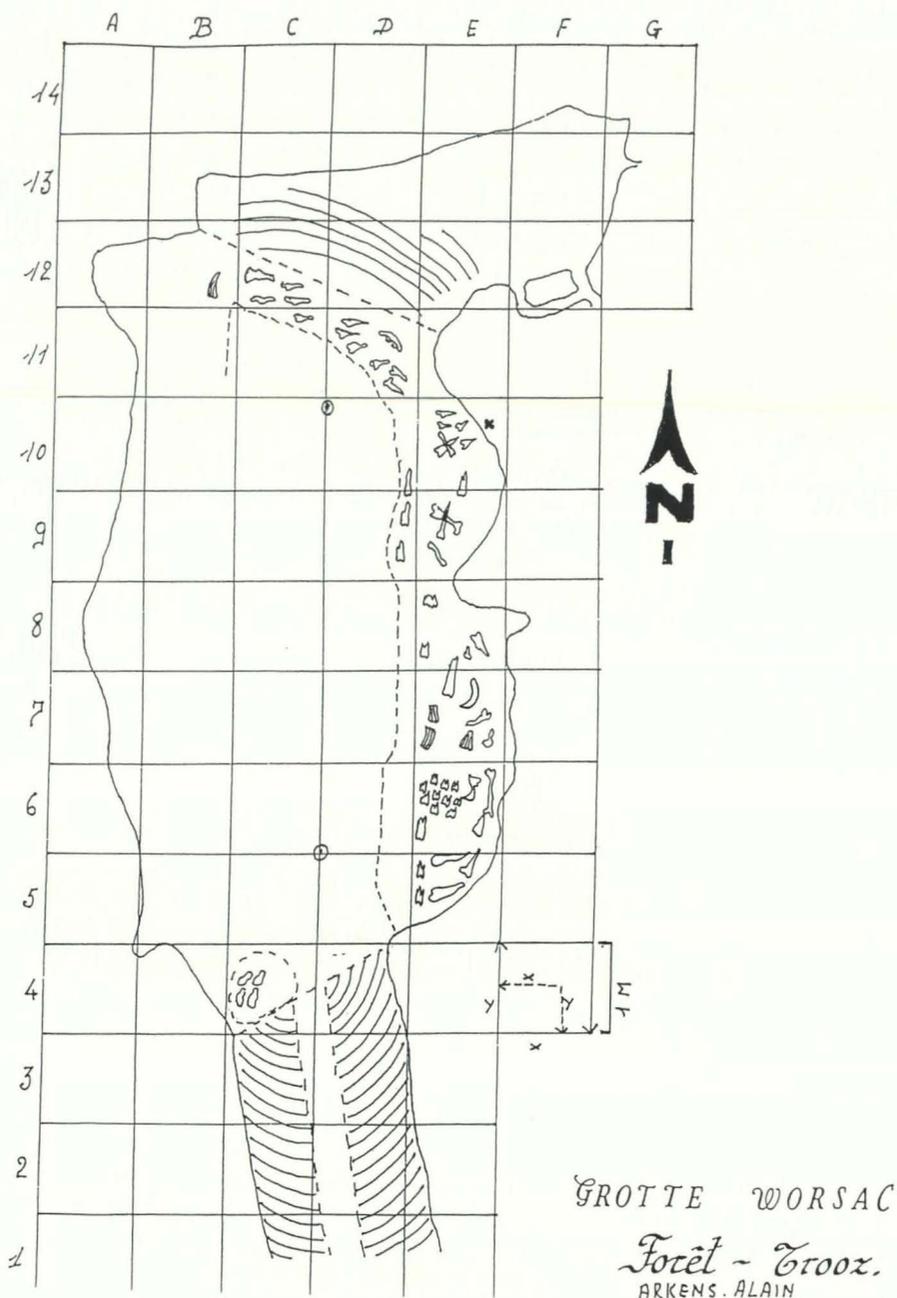


Fig. 2. Plan de la grotte Worsac avec l'indication des restes osseux. La croix (placée par moi) indique l'emplacement de la gravure (d'après A. ARKENS, *Rapport de la fouille de paléontologie de la grotte Worsac à Ayeneux*, dans: *Bulletin du Groupe de recherches spéléologiques de Comblain, Info.*, 1991, p. 5).

blocs de silex roulés et concassés dans la couche 4 (stérile du point de vue archéologique), dont certains demeurent – ainsi d’ailleurs que des éclats comportant la même patine brune – dans les déblais des sondages, où nous avons pu en examiner. Aucune trace de préparation ne peut y être décelée, aucune marque intentionnelle de débitage n’y apparaît, et il nous semble dès lors légitime de nous demander s’il ne s’agit pas simplement d’éclats naturels produits par le déplacement des sédiments. Car de nombreux restes fragmentaires d’animaux fossiles, parmi lesquels figuraient le mammouth, le rhinocéros, le cheval et l’ours des cavernes, ont été découverts concassés. Il est donc évident que les sédiments de la grotte ne sont pas en place, mais qu’ils y sont entrés, entraînant avec eux les divers éléments lithiques et osseux. Cette conclusion est d’ailleurs très largement confortée par les analyses palynologiques de J. Heim, pour qui les sédiments contenant les produits lithiques attribués au Paléolithique supérieur proviennent, par déplacement, du haut de la colline¹³.

2. Découverte de la gravure

Les fouilles, en tout cas, vont se poursuivre, mais à l’initiative d’A. Arkens avec l’accord des propriétaires¹⁴ et l’aide occasionnelle de divers amateurs, parmi lesquels Christine Lecompte du groupe spéléologique Hadès¹⁵ et John Driessen, professeur de biologie à l’école Saint-Michel de Geleen (Pays-Bas)¹⁶. Le matériel faunique sera confié à l’Unité de Recherches Evolution des Vertébrés et Évolution humaine de l’Université de Liège¹⁷. Arkens introduit d’ailleurs une demande de fouille officielle¹⁸ qui sera rejetée¹⁹. Entre-temps, il poursuit ses excavations le long de la paroi droite de la grotte et met au jour, le 27.02.1993, une gravure pariétale qu’il présente comme gravure de renne « datée d’entre 15.000 et 10.000 ans avant J.-C. »²⁰. Dans un rapport de fouille inédit daté du 13.05.1993, il précise : « en dégageant une paroi dans le carré D 9, j’ai aperçu sur ladite paroi une gravure de renne. Après avoir enlevé une couche de cinq centimètres, nous avons trouvé deux ossements de rhinocéros laineux et quelques autres fragments d’os qui, pour ma part, sont des fragments d’ossements de renne, plus de petits os de renard. Les deux carrés sont toujours en cours de fouille » (fig. 2). Cette découverte a été faite en présence de Cécile Delbard, qui aidait A. Arkens dans ses travaux²¹. Ce rapport note, en outre, qu’il a signalé

¹³ M. DEWEZ, o.c., 1995.

¹⁴ A. ARKENS, *Rapport sur la fouille paléontologique de la grotte Worsaae à Ayeneux-Soumagne*, dans : *Union belge de Spéléologie Info*, n° 81, décembre 1992.

¹⁵ Anonyme, *De eerste Belgische rotstekening uit de Steentijd*, dans : *Wereld zonder zon*, XVI, n° 58, décembre 1993, p. 11 ; rapport de fouille inédit d’A. Arkens daté du 10.02.1993.

¹⁶ Lettre du 03.02.1993 ; rapport de fouille inédit d’A. Arkens daté du 10.02.1993.

¹⁷ Lettre de J.-M. Cordy du 05.01.1993.

¹⁸ Accusé de réception de F. Hubert le 17.06.1993.

¹⁹ Lettre de F. Hubert le 07.01.1994.

²⁰ A. ARKENS, *Une première en Belgique : une gravure du Paléolithique supérieur sur paroi!*, dans : *Union belge de Spéléologie Info*, n° 87, octobre 1993, p. 9.

²¹ Communication personnelle.



Fig. 3. Grotte Worsaae: photographie de la gravure (cliché P. Szapu).

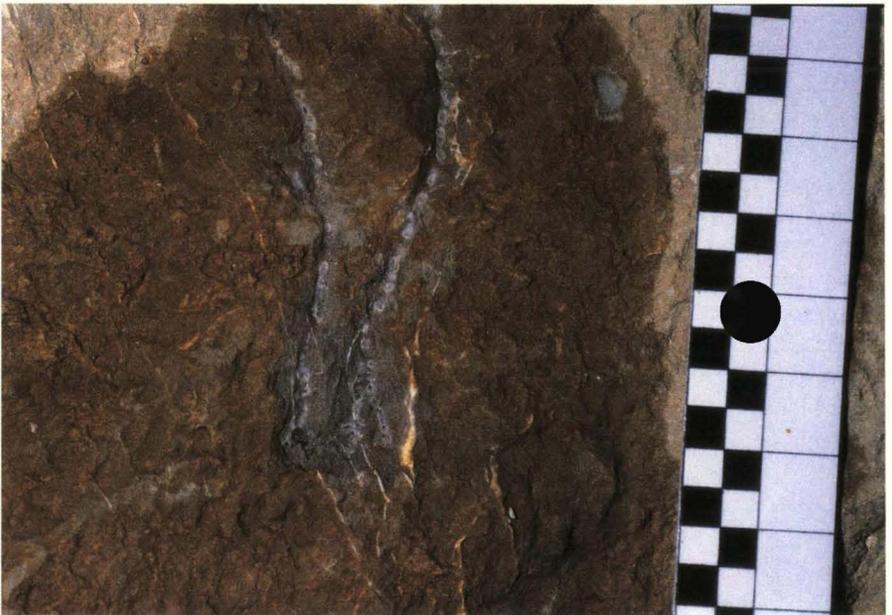


Fig. 10. Grotte Worsaae: membre postérieur de l'animal (cliché P. Szapu).

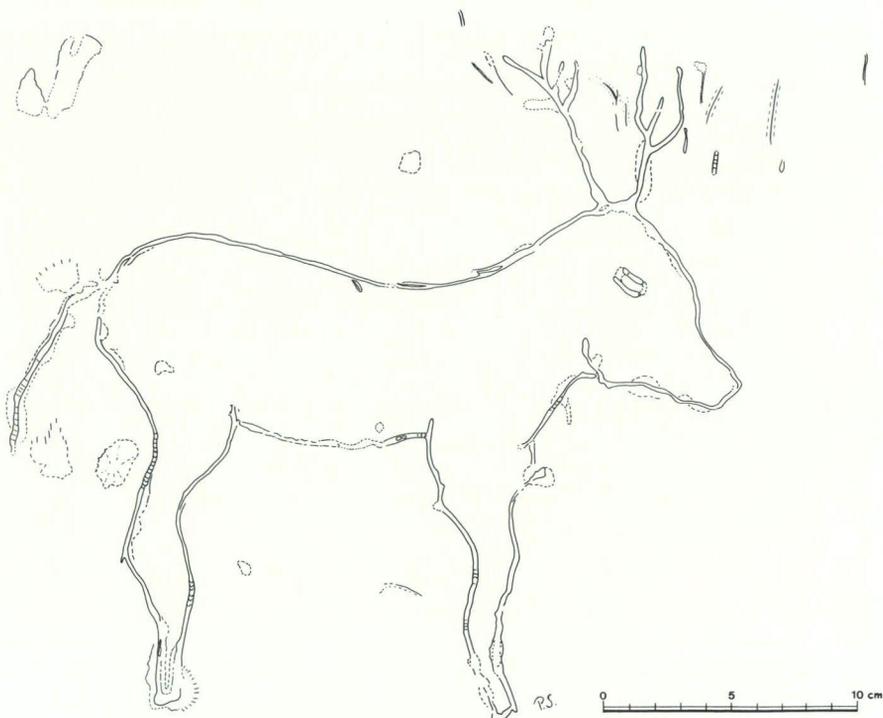


Fig. 4. Grotte Worsaae: relevé de la gravure (dessin P. Szapu).

la découverte à J.-M. Léotard. Celui-ci a délégué Marylise Lejeune, collaboratrice scientifique à l'Université de Liège. Un relevé et des photographies de la gravure ont été réalisés par elle les 07.03.1993 et 21.03.1993.

Quoiqu'elle constituât un document de première importance, cette gravure n'a cependant fait l'objet d'aucune publication scientifique. En l'absence de réactions de la part des préhistoriens, les spéléologues ne se sont évidemment pas fait faute de la considérer comme authentique. Après la publication d'A. Arkens²², une notice est bientôt publiée par le groupe Hadès, annonçant la première gravure belge de l'âge de la pierre, datée, selon l'auteur de la notice, de 35.000 ans environ par le Service archéologique de l'Université de Liège²³. En septembre 1995, interrogée par Philippe Lamotte, M. Lejeune confirme pourtant bien l'absence d'art pariétal en Belgique, non sans noter d'ailleurs: «*il faut rester très prudent. On ne peut certainement pas exclure a priori qu'il subsiste de telles gravures dans les grottes du bassin mosan*»²⁴. La conclusion ne laisse

²² A. ARKENS, *Une première en Belgique*, o.c., 1993, p. 9, 1 fig.

²³ Dans: *Wereld zonder zon, De eerste belgische rotstekening uit de Steentijd*, XVI, n° 58, déc., 1993, p. 11: «*volgens bevindingen van de archeologische dienst van de Luikse universiteit Sart-Tilman is de tekening ongeveer 35.000 jaar geleden in de rots gekrast*».

²⁴ P. LAMOTTE, *Le mystère belge*, dans: *Le vijf/Express*, 15.09.95, p. 61.

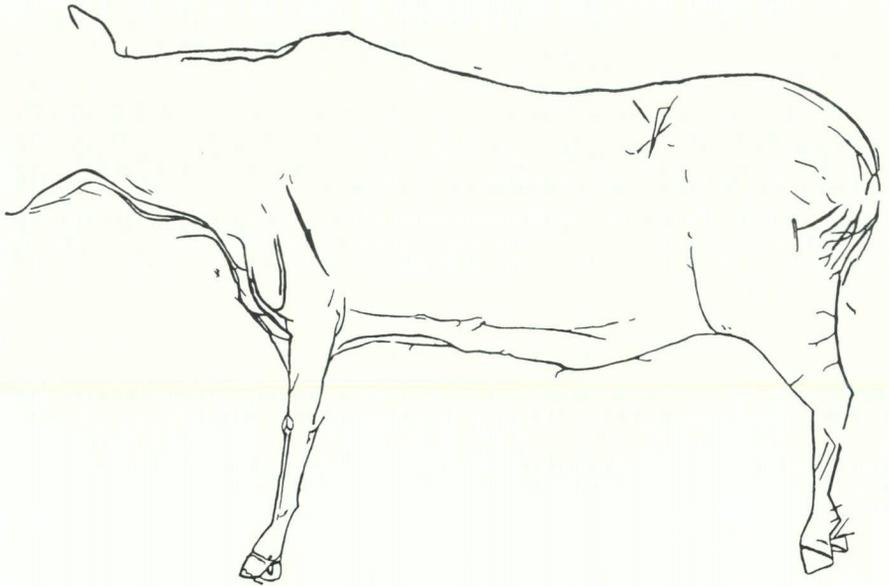


Fig. 5. Trou de Chaleux (Hulsonniaux, Belgique): cervidé gravé (d'après F. TWIESSLMANN, *Les représentations de l'homme et des animaux quaternaires découvertes en Belgique*, 1951, p. 21, fig. 6).

pas de surprendre Danielle Uyttendaele de l'Union belge de Spéléologie qui demandera, à juste titre: «*qu'en est-il de la «gravure rupestre» découverte par A. Arkens au trou Worsaae? A-t-elle été sérieusement étudiée? L'a-t-on datée? Est-ce du faux ou de l'authentique?»*²⁵ Michel Dewez apportera quelques précisions, il note en particulier: «*un spécialiste qui a visité la grotte en compagnie d'Alain Arkens fait remarquer que s'il est confirmé que les dépôts qui recouvraient la gravure sont bien du Paléolithique moyen, l'authenticité n'est pas possible*»²⁶. Les spéléologues, toutefois, ne se sont pas ralliés à cette conclusion, et la gravure de Worsaae est toujours considérée comme authentique, par exemple dans l'Atlas du karst wallon²⁷.

En fait, comme nous l'avons vu, les sédiments de la grotte proviennent de l'extérieur et ont entraîné avec eux les restes osseux qui y étaient contenus. Une coupe aménagée au moment des fouilles, toujours visible à l'entrée aval de la grotte, du côté droit, montre d'ailleurs clairement les couches inclinées qui ont progressivement envahi la salle. Les sédiments n'étant pas en place, il faut, dès

²⁵ D. UYTTENDAELE, *Note sur l'article de Philippe Lamotte*, dans: *Union belge de Spéléologie Info.*, n° 103, 1995, p. III.

²⁶ M. DEWEZ, *A propos de préhistoire*, o.c., 1995, p. X.

²⁷ C. DE BROYER, G. THYS & J. FAIRON, *Atlas du karst wallon. Inventaire cartographique et descriptif des sites karstiques et des rivières souterraines de Wallonie. Province de Liège, Bruxelles*, Commission wallonne d'Etude et de Protection des Sites souterrains, 1996, II, 42/7-22, pp. 12-13.

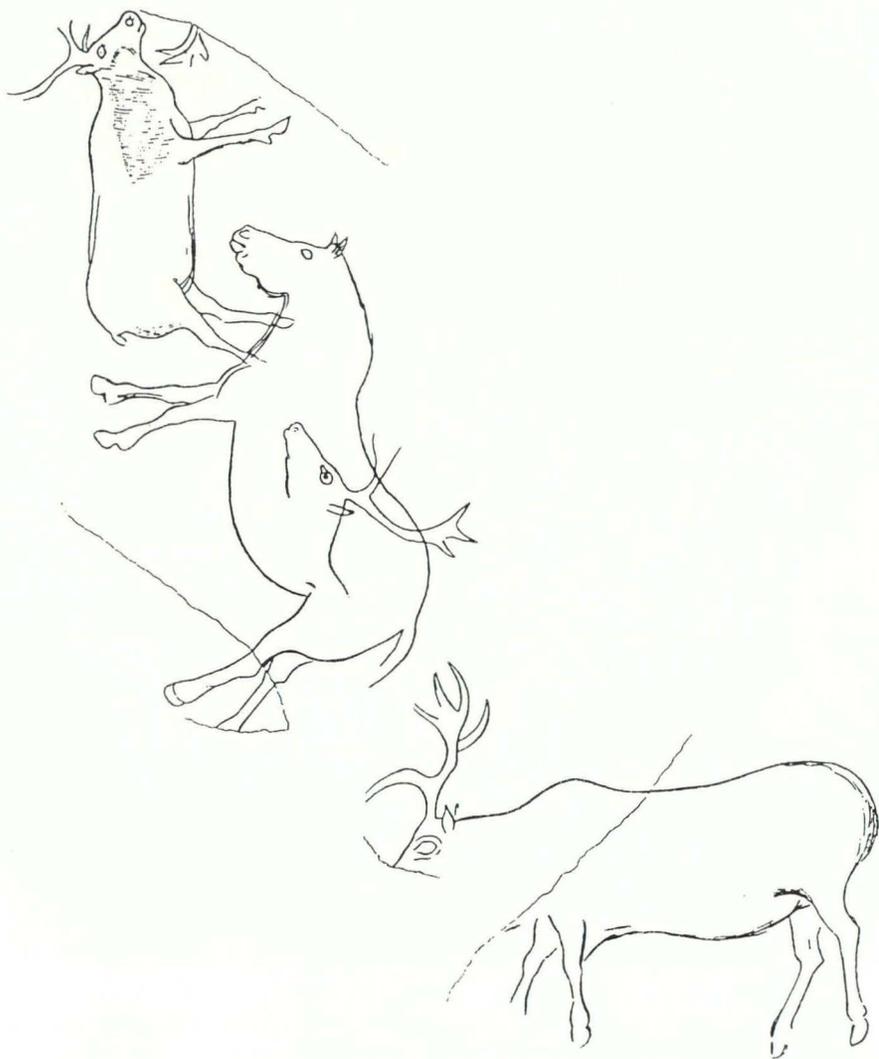


Fig. 6. Grotte de Teyjat (Dordogne, France): rennes et chevaux gravés (relevé C. Barrière, d'après GRAP, *o.c.*, 1993, fig. 95, n° 2).

lors, envisager la possibilité d'un recouvrement postérieur à la gravure. Rien ne permet effectivement d'affirmer que ces couches ont comblé l'espace intérieur de la grotte avant la fin du Paléolithique supérieur, et il s'agit donc de pouvoir vérifier l'authenticité de la gravure par d'autres moyens que ceux envisagés jusqu'ici. Nous avons, tout d'abord, effectué des comparaisons stylistiques entre cette gravure et celles connues par ailleurs dans l'art pariétal et mobilier. Cette seule analyse ne suffisait cependant pas, car les manifestations

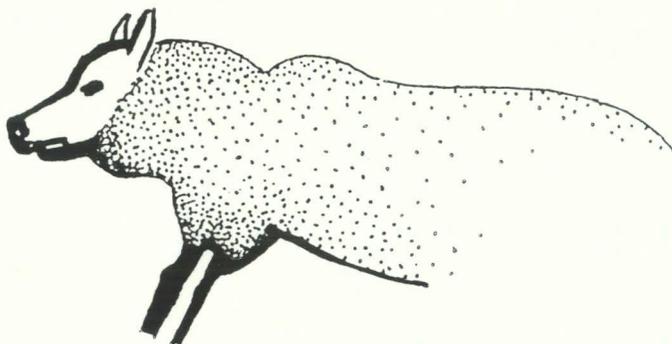


Fig. 7. Grotte de Font-de-Gaume (Dordogne, France): loup peint en noir (relevé H. Breuil, d'après GRAP, *o.c.*, 1993, fig. 126, n° 1).

pariétales les plus proches ne dépassent pas l'Yonne vers le nord. Elles sont donc distantes de plusieurs centaines de kilomètres par rapport à celle de la grotte Worsaae, ce qui rend possible l'utilisation de conventions graphiques ou de canons stylistiques particuliers. C'est pourquoi il nous fallait augmenter cet examen d'une analyse technique du trait gravé.

3. Description et analyse stylistique

L'animal, gravé sur la paroi droite de la petite salle d'entrée de la grotte (figg. 3-4), est orienté vers la droite. Il mesure 25 cm de long du museau à la croupe (28,5 cm du museau à la queue) et 18 cm au garrot (27 cm de la patte à l'extrémité du bois le plus long). A 40 cm sous les pattes de l'animal se trouve, en outre, une forme approximativement triangulaire de 6 cm de haut, également gravée.

Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'aspect composite et inharmonieux de l'animal. La tête, trop grande et trop basse par rapport au corps, s'articule directement sur celui-ci, donnant à l'animal une allure trop compacte. L'œil, trop grand et placé trop en arrière, a été figuré sous la forme d'un petit rectangle. Ce tracé contraste avec celui des yeux ronds ou en amande si caractéristiques de l'art paléolithique. Les membres «flexueux» contribuent à donner une impression générale de mollesse à la figure, qui contraste très nettement avec l'habituelle attitude réaliste des représentations animales paléolithiques. La torsion vers l'avant du membre antérieur constitue, à cet égard, une aberration anatomique qui n'aurait pas échappé à un chasseur du Paléolithique (fig. 5). Une autre aberration anatomique se marque d'ailleurs au niveau du jarret. Celui-ci correspond, on le sait, à une articulation; la pointe et le creux du jarret doivent donc se trouver sur un même plan, ce qui n'est pas le cas à Worsaae où le creux du jarret a été gravé plus haut que la pointe (fig. 4).

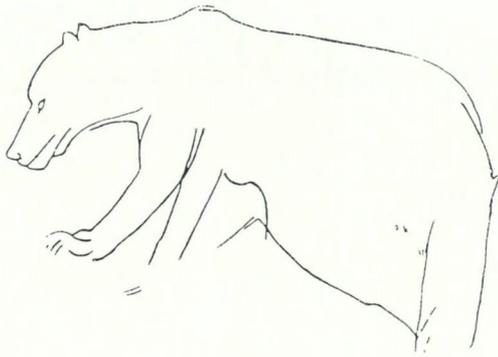


Fig. 8. Grotte de Teyjat (Dordogne, France): ours gravé (relevé C. Barrière, d'après GRAP, *o.c.*, 1993, fig. 121, n° 1).

Surtout, la tête ne présente ni le chanfrein d'un cervidé, ni celui d'un équidé (fig. 6). La brusque déclivité à ce niveau évoque davantage le profil d'un canidé ou le stop d'un ursidé (figg. 7-8). La tête, en tout cas, ne s'adapte pas au corps de l'animal dont la ligne du dos rappelle beaucoup plus l'ensellure du cheval que celle, horizontale, du cerf ou du renne (fig. 6). Il est, du reste, significatif que la petite bosse du garrot, si soigneusement figurée par les «artistes» du Paléolithique, est ici inexistante. La queue longue est également celle d'un équidé, de même que la ligne de l'épaule, trop large et trop massive pour appartenir à un cervidé. L'animal pourrait donc éventuellement représenter un cheval, si le graveur n'avait pas noté deux bois présentés de face, convention de dessin bien connue dans l'art du Paléolithique supérieur. L'absence d'andouillers de l'œil permet d'éliminer définitivement l'interprétation selon laquelle il s'agirait d'un renne, comme l'inventeur l'avait proposé, tandis que les bois plantés droit sur le sommet du crâne caractérisent davantage le chevreuil qu'un autre cervidé. Ces incohérences doivent évidemment nous inciter à la prudence: les milliers de figures du Paléolithique connues présentent, tout au contraire, des représentations animales dont la détermination de l'espèce se fait, dans presque tous les cas, au premier coup d'œil, tant en est cohérent le tracé. Et il n'est pas, comme J. Clottes, M. Garner et G. Maury viennent de le montrer pour les figurations de bisons des grottes de l'Ariège, jusqu'aux caractères sexuels secondaires, à l'âge, à l'attitude ou aux comportements qui n'aient été soigneusement notés par les «artistes» paléolithiques²⁸.

4. Lecture technologique de la gravure

L'examen à la loupe (grossissements: 5 et 10 x) confirme l'incohérence rencontrée lors de l'analyse morphologique. En effet, le trait gravé formant la

²⁸ J. CLOTTES, M. GARNER & G. MAURY, *Bisons magdaléniens des cavernes ariégeoises*, dans: *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège*, XLIX, 1994, pp. 15-49, 20 fig.



Fig. 9. Grotte Worsaae: ligne dorsale de l'animal (cliché P. Szapu).

ligne dorsale de l'animal a été réalisé par deux traits incisés parallèles au moyen d'une lame fine et acérée (incisions longues et fines avec un angle très aigu) entre lesquels la matière a été enlevée, tandis que la ramure réunit des traits larges et courts qui semblent obtenus par le choc tangentiel d'un instrument avec la paroi et résultant vraisemblablement, pour certains, de coups de pics récupérés. Le grossissement au départ de macrophotographies prises sous un éclairage oblique destiné à accentuer les micro-reliefs montre d'ailleurs clairement la manière dont le corps de l'animal a été réalisé. Deux incisions parallèles ont été faites pour circonscrire le contour, laissant entre les deux une frange de matière dont on aperçoit encore les restes sous la forme d'îlots au niveau du garrot ou de la ligne dorsale (fig. 9). Ensuite, cette frange a été enlevée au moyen d'un instrument dont la partie active circulaire (type chasse-clou) a laissé des traces caractéristiques, en particulier dans la gorge du trait formant le membre postérieur de l'animal (fig. 10). En différents endroits de la figure, on observe des accumulations de matières au fond du tracé qui démontrent que le trait a été obtenu en repoussant l'instrument. L'expérimentation établit que ce résultat ne s'observe qu'avec un outil sur lequel on frappe, ce que ne permet jamais les burins de silex avec lesquels les gravures pariétales et mobilières sont réalisées.

Mais il y a plus: la grande maîtrise technique des «artistes» paléolithiques se marque particulièrement dans l'absence systématique de regravés ou de traits malvenus. Les diverses parties de l'animal s'articulent toujours de manière élégante. Il est notable, à cet égard, que le raccord entre les différentes parties

d'un animal se fasse de manière continue, avec une exactitude anatomique qui ne laisse pas de surprendre, et non par l'addition de tracés qui se recouperaient. Or, cette maladresse apparaît dans la gravure de la grotte Worsaae. Le ventre et la jambe ne s'articulent pas par un trait oblique prolongeant celui de la jambe (pli du grasset); cette jonction s'opère, tout au contraire, par l'addition de deux traits qui se recourent perpendiculairement. Cette maladresse caractérise d'ailleurs la figure dans son ensemble, puisqu'on la retrouve encore au niveau de la ligne du ventre et du bras de l'animal, à l'articulation de la ganache et du cou, et au point de jonction reliant le cou et le bras.

Enfin, un dernier élément décisif confirme notre analyse et va nous permettre d'achever notre démonstration. Au fil des millénaires, on le sait, les tracés gravés du Paléolithique ont subi une altération superficielle leur donnant une couleur identique à celle de la roche naturelle sur laquelle ils ont été réalisés. Cette patine est caractéristique et ne peut être faite artificiellement, comme A. Vayson de Pradenne l'avait d'ailleurs bien montré dans son travail sur les fraudes en archéologie préhistorique²⁹. Bien que la gravure fût quelque peu plus claire que le support rocheux, la teinte générale évoquait malgré tout celle de la patine. Etant donné les doutes pesant sur l'authenticité de cette représentation, nous avons alors décidé de nettoyer très délicatement deux zones bien délimitées à l'eau distillée. Il nous est alors rapidement apparu que la roche était non patinée. En fait, au niveau du membre postérieur de l'animal, le graveur a malencontreusement enlevé une esquille de roche, ce qui l'a obligé à surgraver le tracé, mettant ainsi à nu la couleur bleue du calcaire (fig. 10), fait inexplicable pour une gravure censée être vieille de plus de 10.000 ans. Or, si cette gravure ne peut en aucun cas être paléolithique, elle doit avoir été faite très récemment: ne l'oublions pas, l'inventeur a lui-même dégagé les sédiments qui la recouvraient, et l'art rupestre post-paléolithique (Mésolithique, Néolithique) diffère totalement de celui du Paléolithique. Il reste que, comme nous l'avons vu, le trait gravé a été «sali» afin de simuler la patine; de plus, nous avons également souligné le fait que certaines conventions de dessin (comme les ramures vues de face sur un animal figuré en profil absolu) sont caractéristiques du Paléolithique. Il nous faut donc admettre qu'à l'inverse des dessins naïfs peints au minium de la grotte de Profondville (province de Namur), par exemple, la gravure de la grotte Worsaae a été faite dans l'intention de tromper.

Remerciements

Je tiens à remercier Pierre Szapu, photographe et dessinateur, pour avoir réalisé le relevé et les photographies de ce travail. En outre, il m'est agréable de remercier Alain Arkens qui a bien voulu me fournir les documents inédits concernant le site, Michel Dewez, Chargé de cours à l'U.C.L., et Monique

²⁹ A. VAYSON DE PRADENNE, *Les fraudes en archéologie préhistorique, avec quelques exemples de comparaison en archéologie générale et sciences naturelles*, Grenoble, J. Millon, 1993², p. 494.

Goffin-Cabodi pour leurs informations précieuses sur les fouilles qui y ont été menées. Enfin, je suis redevable envers Danielle Uyttendaele, Bibliothécaire de l'Union belge de Spéléologie, et George Michel de la Commission wallonne d'Etude et de Protection des Sites souterrains pour la spontanéité avec laquelle ils m'ont communiqué les données dont ils disposaient.

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

SPIENNES (MONS, HAINAUT): MINES NÉOLITHIQUES DE SILEX

Les matériels archéologiques livrés par deux des six puits fouillés au Camp à Cayaux de Spiennes (cf. *A.H.A.A.*, XV, 1993, pp. 123-125) ont été étudiés lors des séminaires de pré-protogéologie de 1993-94 et 1995-96.

On sait qu'il s'agit de puits peu profonds remontant à la deuxième moitié du IV^e millénaire (civilisation de Michelsberg). La gigantesque exploitation de Spiennes (150 ha) aurait, dans tout son secteur ouest, obéi à une sorte de vaste stratigraphie horizontale : les Néolithiques, partant d'une première exploitation à ciel ouvert sur le haut du versant, auraient été progressivement entraînés à creuser, par le pendage des bancs de silex, des puits de plus en plus profonds au fur et à mesure qu'ils s'avançaient vers l'intérieur du plateau.

Ce développement, pour logique qu'il soit, est toutefois contredit par la présence du groupe de puits de 3 m à côté de puits de 15 m : à l'évidence, l'exploitation de silex à Spiennes a été plus complexe que ne le prévoyait le schéma explicatif avancé. Des bancs de silex, de qualité différentes, ont pu intéresser des exploitants aux besoins différents.

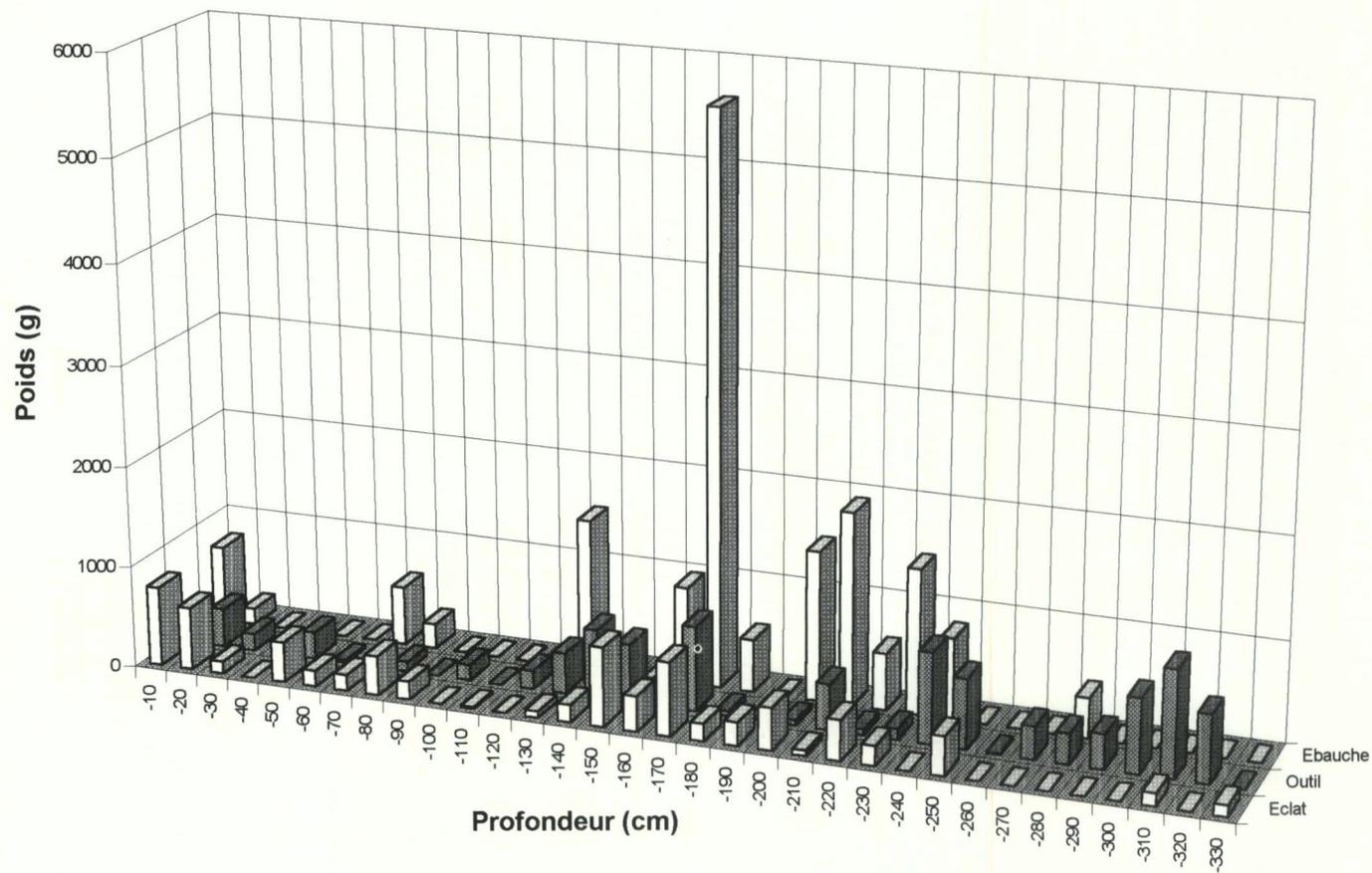
PUITS S/2

Toute la moitié supérieure de la colonne de remplissage (diamètre env. 1 m) a été comblée tardivement : les silex très patinés portent d'évidentes traces de rouille – jusqu'à –0,80 m – ; il s'agit du produit d'épierrements effectués dans des zones cultivées proches à une date inconnue mais peut-être assez récente, c'est-à-dire lorsqu'un outillage aratoire en fer était largement répandu. Du point de vue de l'archéologie néolithique, cette partie du comblement n'est donc pas significative.

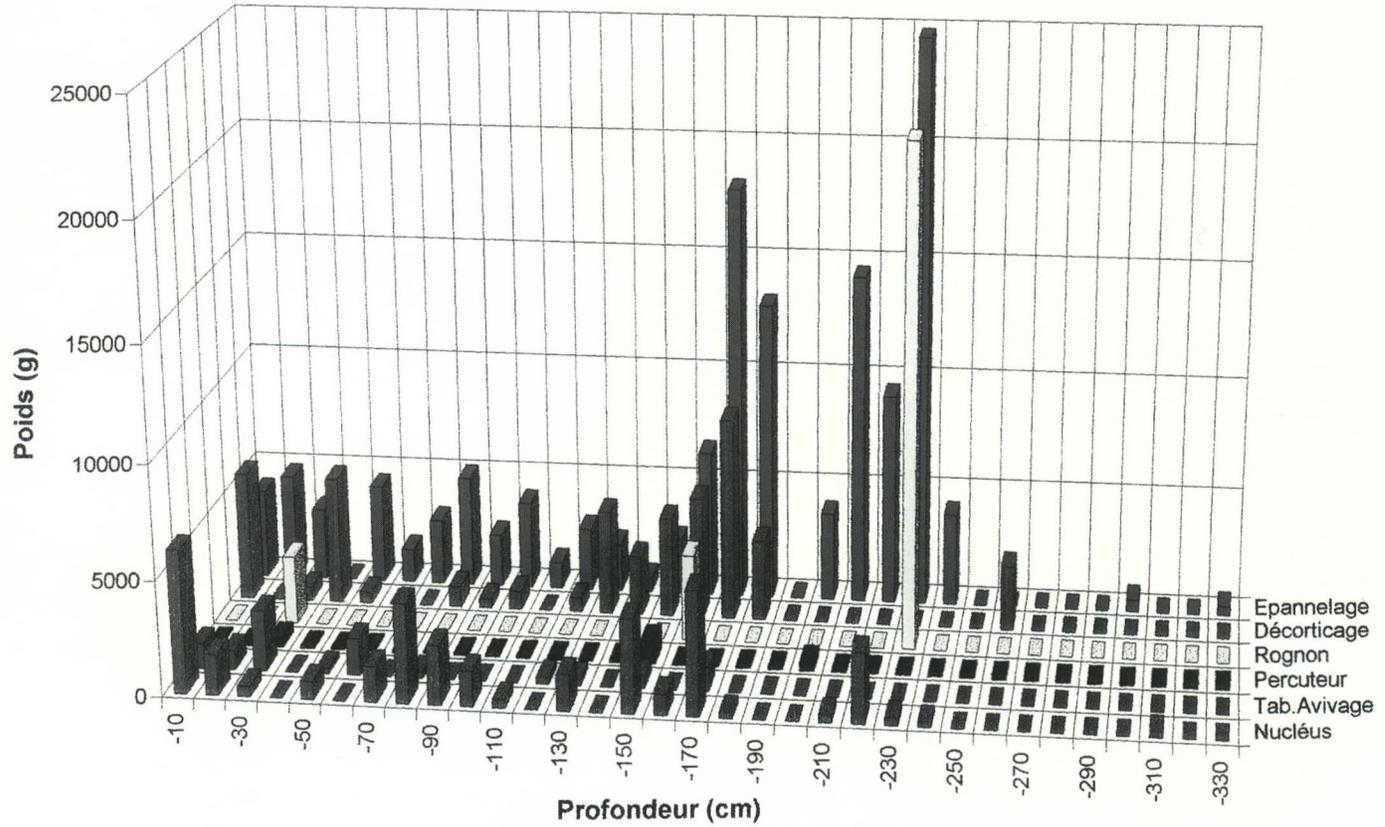
La moitié inférieure, par contre, montrait, pris dans des rejets de débitage – témoignant souvent de percussions très violentes faites sans doute au balancier – une masse importante de fines écailles de retouches sans terre intersticielle (de –1,20 m à –1,40 m).

Vers le fond (–1,90 à 2 m), de l'outillage, lié à l'exploitation même apparaissait. On signalera aussi de grands segments de ramure de cerf liés à la fabrication de pics de mineurs.

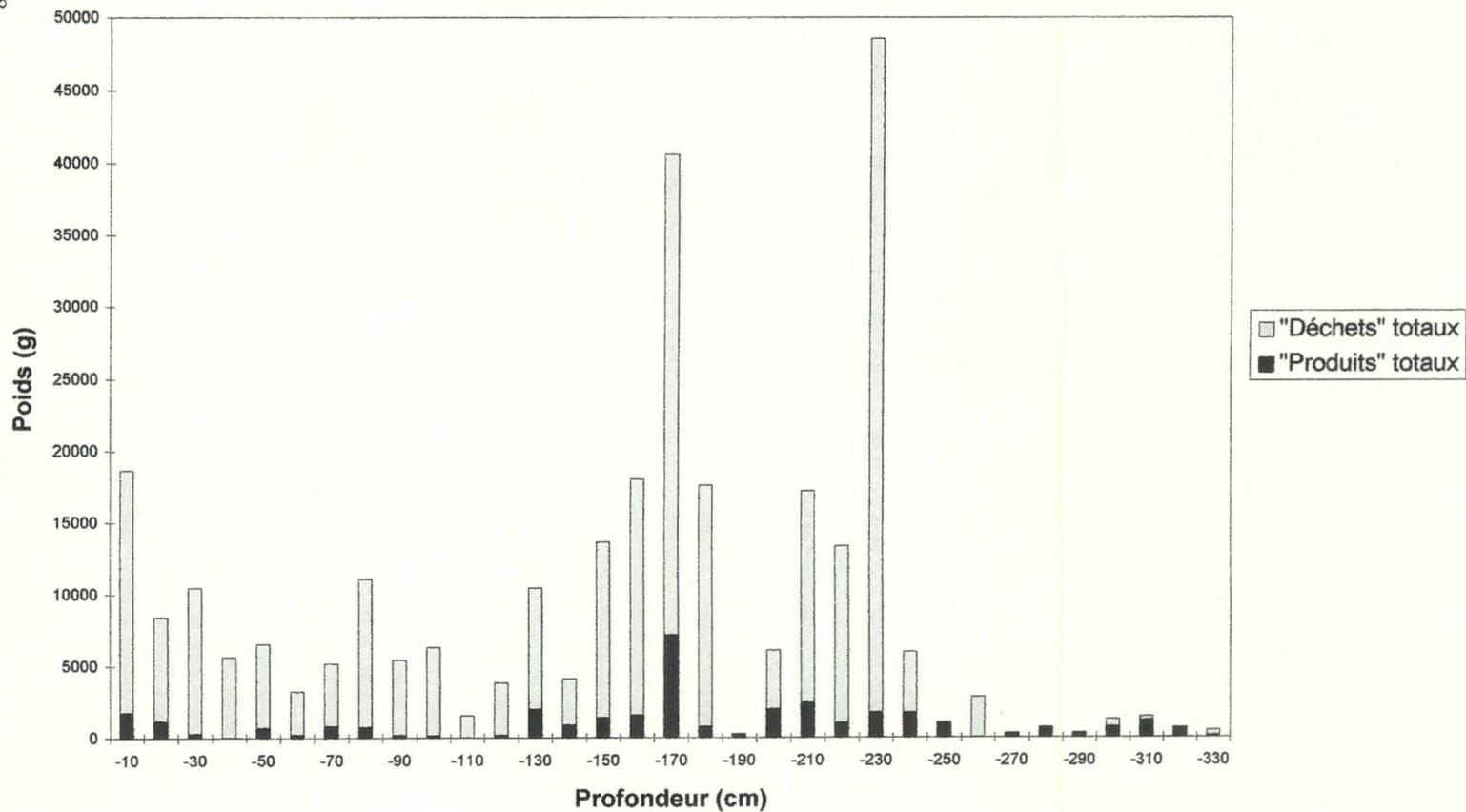
Spiennes puits 4 : produits



Spiennes puits 4 : déchets



Spiennes puits 4 : comparaison déchets \ produits



PUITS S/4

Le comblement du puits S/4, distant de quelques mètres à peine, paraît, au contraire, entièrement ancien, aucune trace de rouille ne s'observant. Les rejets de débitage initiaux se reconnaissent dans les niveaux supérieurs (-0,10 m à 0,60 m; -0,60 m à -1 m 10): décorticage mais surtout épannelage parfois très violent aussi; les produits de débitage, peu abondants, sont majoritairement des tronçons de lames de dimensions moyennes; les nucleus sont de deux types: de type pressignien et destinés à l'obtention de lames longues, et d'un type approximativement polyédrique avec deux ou trois plans de frappe ayant produit des lames courtes ou des éclats laminaires. Se retrouvent également quelques tablettes d'avivage, des flancs de nucleus et de rares percuteurs qui sont des réemplois de nucleus épuisés.

Dans les deux-tiers inférieurs de la colonne (-1 m 20 à -1 m 80 et -1 m 90 à -2 m 30), une alternance de gros déchets de débitage et de déchets moins volumineux se succédaient à deux reprises. Aucune concentration d'écaillés de retouches n'a été découverte.

À la base (-2 m 30 à -2 m 40) se concentrait le matériel des mineurs: plusieurs pics en silex dont certains assez frais. Certains assemblages ont pu être reconnus confirmant les groupements proposés.

Pierre-P. BONENFANT

LA FORTIFICATION CELTIQUE DU «CHESLÉ» DE LA ROCHE-EN-ARDENNE BÉRISMÉNIL

Depuis 1992 l'U.L.B. mène avec l'appui de la Région Wallonne et de la Ville de La Roche, des recherches systématiques dans la principale fortification protohistorique de l'Ardenne centrale: le «Cheslé» de Bérisménil (Cne de La Roche). (cf. *A.H.A.A.*, XV, 1993, pp. 125-6).

Occupant tout un méandre de l'Ourthe, un peu en aval du très beau site naturel du Hérou, l'enceinte enferme une douzaine d'hectares. Connue depuis toujours par la tradition populaire («Cheslé» provient de *castellitum*), cette place-forte a disparu vers le début du V^e siècle av. J.-C., après s'être développée dans le courant du premier âge du Fer (Hallstatt).

Les recherches entreprises par l'U.L.B. concernant, on l'a vu, essentiellement le mur de barrage, c'est-à-dire la partie du rempart – longue d'une centaine de mètres – qui défend l'isthme, seul accès du méandre. Ce mur a été parfaitement adapté au relief très particulier du terrain dans ce secteur: des bancs de schiste redressés s'y étagent, formant trois ou quatre gigantesques gradins. C'est sur le gradin supérieur que fut établi le mur de barrage. Mais le banc rocheux, en biais par rapport au méandre, n'est pas rectiligne. Il s'infléchit en son centre et c'est là que fut ménagée la porte. Celle-ci se trouve donc – si l'on vient de l'extérieur – au fond d'une sorte d'angle obtus très ouvert et le chemin qui y mène est commandé par tout le segment nord-ouest du mur de barrage, soit une courtine d'une cinquantaine de mètres.

Le premier décapage en aire ouverte, réalisé sur le versant interne de la courtine nord-est du mur de barrage a été complétée les années ultérieures par des fouilles de même type, à la fois sur le versant interne et sur le versant externe de la courtine ouest ainsi que par l'exploration du dernier état de la porte.

Le passage de la porte avait été déjà partiellement fouillé antérieurement. Le Cercle Ségna y avait repéré six trous de poteaux répartis trois par trois de part et d'autre d'un passage large de 6m, très incliné vers l'extérieur. Les deux extrémités se sont révélées très inégalement conservées: la partie haute, vers l'extérieur de la place est beaucoup moins érodée que la partie basse. Celle-ci a subi un charroi continu qui s'est poursuivi pendant des siècles après la destruction de la fortification, c'est le charroi pour le débarquement du bois. Deux constatations significatives ont pu être faites sur la partie haute:

- la présence partielle d'un sol construit parfaitement horizontal à la hauteur du débouché vers l'intérieur;
- la découverte de douze pièces de bois carbonisées, couchées en travers du passage parallèlement les unes aux autres.

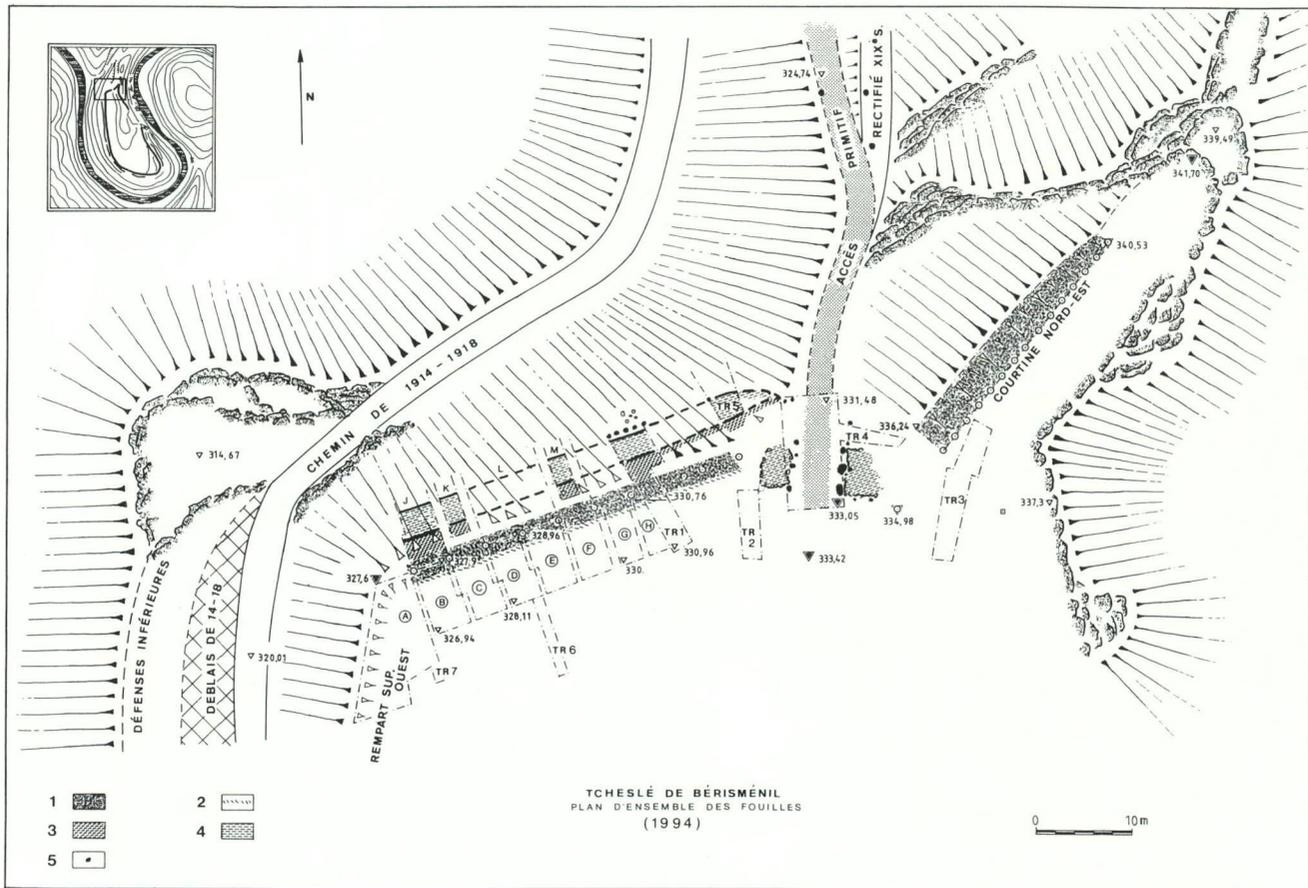
La date de mise en œuvre de ce bois a été située autour de 519 av. J.-C. (date calibrée) par une analyse C14 (IRPA).

Sur la courtine ouest, le versant interne, déjà quelque peu fouillé avant nous, a fait l'objet d'une fouille en aire ouverte segmentée par de minces banquettes transversales. Les observations en plan ont pu être complétées par un réexamen approfondi de la stratigraphie déjà entamée par nos prédécesseurs (TR I). Il apparaît qu'une masse de terre rubéfiée s'est retrouvée concentrée de façon continue entre le front maçonné du troisième et dernier état et un empiècement de plaquettes schisteuses se dressant en «hérisson» sur une largeur d'un mètre environ. Au-delà, une rampe de pierrailles mêlées de terre noire humifère et charbonneuse se retrouve sur toute la longueur. Des tessons hallstattiens se retrouvent ensuite à la base des terres noires jusqu'au contact avec des couches claires, ocre ou grisâtres, proches du terrain naturel. Dans le bas de la pente, à l'angle du mur de barrage et de l'enceinte, quelques fragments glaçurés de la fin du moyen-âge ou même post-médiévaux sont apparus – à mettre éventuellement en relation avec des essarts attestés ensuite.

Le versant externe pose d'avantage de problèmes à la fois d'interprétation archéologique et d'approche matérielle. Nous nous trouvons sur un versant long et rapide. Une fouille en aire ouverte permettant d'examiner la configuration des effondrements et de respecter au maximum ce qui reste de l'élévation des remparts successifs, a été mise en œuvre. Un matériel de couvreur, pour pratiquer une fouille sans risques, s'est révélé nécessaire. D'autre part, il existait aussi sur ce versant quelques approches stratigraphiques préalables. Deux maçonneries sèches avaient été repérées. Nous avons pu identifier un état supplémentaire en avant des constructions de pierre: une construction à parement tout en bois. Elle était formée de poteaux, répartis en deux rangées proches l'une de l'autre et disposés en décrochement l'un par rapport à l'autre. Une superposition de rondins horizontaux venaient se bloquer entre ces deux rangées pour retenir un remblai de cryoclaste schisteux bien drainant, formant le chemin de ronde.

Ce rempart a représenté la première défense de la péninsule du Cheslé. Une fois ruiné, peut-être une cinquantaine d'années après son édification, son emplacement a été abandonné lors de la reconstruction: la rapidité de la pente sur laquelle il avait été établi, incitait, non à le recouvrir, mais à prendre appui sur ce qu'il en restait pour bâtir le nouveau rempart.

Celui-ci fut construit selon une technique bien différente: associant la pierre au bois. Des poteaux de façade furent d'abord implantés, ensuite la façade fut construite en une épaisse maçonnerie de moellons bruts posés à sec. Le parement témoigne d'un certain fruit. Les poteaux étaient retenus dans œuvre par des traversines de bois, assemblées sans doute à mi-bois. Il s'agit d'un modèle de rempart proche du *Pfostenschlitzmauer* mais avec une maçonnerie de pierre d'une exceptionnelle épaisseur.



Le troisième et dernier état fut, à son tour, construit en retrait et en contre-haut du précédent. Sa technique de construction est analogue mais la puissance de sa construction est ici amplifiée. Les premières assises, sur une soixantaine de centimètres de hauteur, offrent un parement bien vertical ; il s'incline ensuite vers l'intérieur, formant une sorte de glacis constitué par des dalles dont une face latérale présente une cassure franche en sifflet.

L'état de conservation du troisième état permet d'apprécier déjà certaines différences locales dans la qualité de travail. La fouille en aire ouverte du versant externe de la courtine ouest permettra de préciser ces premières impressions.

Un dernier aspect du mur de barrage a fait l'objet d'une recherche systématique : il s'agit – hors les murs – de la voie d'accès de la place-forte. Son emplacement primitif a pu être retrouvé localement là où il a été abandonné par suite de rectifications du tracé ou de régularisations de pente devenues possible lors de la généralisation d'un outillage de terrassement de fer ou d'acier.

Le chantier du Cheslé a donné lieu, non seulement à un stage de fouilles annuel, mais aussi à des travaux pratiques dans le cadre du cours d'Études approfondies en préhistoire ou dans le cadre du cours de Technique des fouilles des sites pré-et protohistoriques. Des montages d'exposition à La Roche et Durbuy ont permis d'associer des étudiants à ces activités muséographiques. Des études particulières ont pu être menées par des licenciés : S. Lemaître, O. Gailly, E. Constat. M. Le Bon, chercheur libre, a aidé matériellement, à tous les niveaux, à la bonne marche des opérations de terrain et d'étude de matériel. J. Papeleux, aidé de deux ouvriers, a assuré la logistique du chantier outre une participation aux fouilles.

Pierre-P. BONENFANT

BIBRACTE, MONT BEUVRAY (FRANCE)

Campagnes de 1993 - 1994 - 1995

Nos quatre premières années de fouilles dans la ville-capitale de la nation éduenne – où César paraît bien avoir rédigé ses *Commentaires* après la victoire d'Alésia – avaient été, avant tout, des années de repérage urbanistique et de fouilles extensives dans un espace d'un demi-hectare qui venait d'être déboisé. C'était une part importante du quartier central de l'oppidum.

Le triennat 1993-95 fut consacré surtout à la fouille de structures archéologiques plus profondes. La présence de strates d'habitat encore organisées mais de structures imprévisibles, fragiles et souvent altérées, imposait une ouverture du terrain combinant l'observation verticale et horizontale. Le plan de fouille retenu a permis de conserver des témoins stratigraphiques selon les axes nord-sud et est-ouest, bien adaptés à l'orientation oblique des structures archéologiques.

Le quadrillage topographique à la maille de 10 m était également approprié à l'échelle des structures à étudier. Quant au plan des bermes stratigraphiques du système Wheeler, il a été modifié de façon à fournir des profils continus sans masses « mortes » aux intersections du quadrillage. D'où un dispositif dérivé du plan aux bermes décalées de Van Giffen : une quinconce de carrés à bermes réservées (8 m × 8 m) et de carrés totalement fouillés (10 m × 10 m).

Dans l'angle formé par l'intersection de la grande voie, large de 15 m, qui traverse l'agglomération, et par la rue longeant le long bâtiment «aux grandes Forges» de Déchelette, une implantation d'habitat à deux niveaux avait été repérée (A.H.A.A., XV, 1993, p. 127) : en bordure de la grande voie, une zone de constructions sur terre-plein, en arrière la série des caves en pierre de Déchelette : PCO 2 jouxtant la rue aux Grandes Forges, PCO 2bis et PCO 3.

Trois résultats majeurs se détachent :

1/ La découverte, en 1992, d'une cave en bois sur le terre-plein dominant PCO 2bis et PCO 3, fut sans doute la principale.

La notion de cave en bois venait à peine d'être avancée par les fouilleurs de l'oppidum de Vesontio (Besançon) lors du Congrès, tenu à Pontarlier par l'Association française pour l'étude de l'Âge du Fer. Accueillie avec scepticisme, elle devait trouver à Bibracte une pleine confirmation. Simultanément, les fouilleurs de l'université Complutense de Madrid en découvrait une (qui avait brûlé) sur le terre-plein dominant PCO 2 et nous-même à 15m de là. Et bientôt une troisième (brûlée également) apparut au-delà de la grande voie, dans les fouilles de notre collègue de l'université de Bologne, D. Vitali.

Notre cave (carré HL 562), creusée dans un cryoclaste très bouillant, présentait des parois largement effondrées. Les niveaux profonds devaient permettre de préciser ses dimensions : presque carrée avec environ 3 m 80 de côté et profonde d'au moins 1 m 70.

Les parois étaient non seulement revêtues de planches maintenues aux quatre angles par des poteaux, mais aussi doublées, en arrière, jusqu'au cryoclaste très taluté, d'un conglomérat de glaise à gros cailloutis anguleux : une sorte de béton de glaise utilisé aussi pour régulariser les fonds de caves. Une membrure verticale, trahie tous les 75 cm par des clous et une série de blocs de calage dans le bas du conglomérat, renforçait la structure.

Le sol avait été soigneusement enduit de terre battue. Il était recouvert d'un mince sédiment noirâtre (arène granitique et charbon de bois), où étaient venus se mouler une série d'objets lors de l'abandon : amphore Dressel 1A à double timbre, élément de menuiserie en bois, etc.

La descente de cave était ménagée sur la moitié sud de la paroi sud-est. C'était un escalier de meunier, appuyé sur une pente raide de 50° revêtue de planches. Non loin de là, près de la sortie, Déchelette avait fouillé une grande fosse à amphores. Un curieux *ostrakon* fut découvert dans les remblais de sa tranchée : un grand tesson d'amphore (exposé au Musée du Beuvray) portant une addition gravée en chiffres arabes.

2/ Sous la cave en pierre PCO 2bis.

L'achèvement de la fouille des bermes stratigraphiques réservées dans la PCO 2bis devait permettre d'examiner la fosse oblongue. Il apparut très vite qu'elle recouvrait faiblement un niveau d'incendie sous-jacent.

L'investigation, menée sur une petite superficie en raison des constructions de PCO 2bis, laisse supposer une cave en bois incendiée, comparable à celle fouillée par notre collègue D. Vitali : pans de murs de pierre en superstructure glissés par suite de l'effondrement des parois de bois.

La découverte est d'ores et déjà significative à un double titre :

– antériorité manifeste à PCO 2/PCO 2bis. Grand changement de niveau mais, apparemment, pas de changement d'orientation ; la perception de l'évolution de l'urbanisme dans ce secteur du quartier central est engagée ;



La cave PCO 2bis avec son cratère central (UF 1806 - UF 1818 - UF 2412). À l'avant-plan l'escalier intérieur de la cave (UF 319). Dans le fond à gauche, l'effondrement du mur mitoyen sud (UF 313 - UF 779) permet de voir l'escalier extérieur (UF 314) de la cave PCO2.

(Photo Fr. Schubert)

- densité remarquable en matériel archéologique qui contraste avec l'allure détritique du matériel récolté dans le dernier état de Bibracte et qui s'explique par une taphonomie différente : l'abandon de Bibracte au profit d'Autun s'est effectué de façon organisée, permettant toutes les récupérations ; l'incendie, au contraire, a représenté une catastrophe brutale, rien ou peu de chose n'a pu être sauvé par les habitants. Ce fait nous a valu de recueillir l'anse d'une très belle œnochoé de bronze de style hellénistique, actuellement en restauration, ainsi que bon nombre de formes de céramiques complètes.

3/ L'avant-cour de la cave PCO 3.

Cette fouille devait confirmer l'interprétation d'une architecture à deux niveaux, au moins pour les constructions de pierre PCO 2 et PCO 2bis. Déchelette dans son célèbre *Manuel* (1914) avait fait de PCO 3 le modèle de l'habitation gauloise : fond de cabane à moitié encavé.

La découverte de l'ancienne surface de l'avant-cour nous permet de localiser une clôture légère, un passage vers la porte de la cave et, surtout, un dispositif d'encastrement en pierre d'un poteau carré qui supportait un escalier extérieur appliqué contre le pignon sud-est de PCO 3 et donnant accès à une salle sur plancher au dessus de la cave. Elle était située à peu près au même niveau que le sol intérieur établi sur le terre-plein retrouvé juste en contre-haut de PCO 3. Malheureusement, le contact stratigraphique des deux pièces a été détruit par la tranchée de Déchelette longeant extérieurement le mur de PCO 3. Toutefois, d'intéressants éléments de datation sont livrés pour la salle sur terre-plein par une fosse de brûlage appuyée, extérieurement, contre le soubassement de pierre du mur mitoyen nord-est.

Il convient de mentionner l'activité de nos stagiaires et aussi de plusieurs de nos licenciés: M. Le Bon, chercheur libre, a participé à toutes les campagnes de fouilles, aidant efficacement à l'encadrement, P. Capers, licencié en Histoire, a étudié, dans le cadre d'un mémoire de licence en Histoire de l'Art et Archéologie, les terres cuites architecturales des fouilles belges; également licenciés de notre section: G. Bussienne a étudié le matériel archéologique de la fosse à brûlage et O. Gailly a participé à la fouille délicate du fond de la cave en bois. On mentionnera également l'analyse par J. Wiethold de l'université de Kiel, des nombreux macro-restes végétaux contenus dans la fosse à combustion.

Pierre-P. BONENFANT

LUTTRE-LIBERCHIES (CHARLEROI, HAINAUT) - «LES BONS VILLERS»

Liberchies, commune fusionnée depuis 1964 avec Luttre, fait partie, depuis 1975, de l'entité de Pont-à-Celles. Sur son territoire sont localisés deux établissements antiques: au lieu dit «Les Bons Villers», une agglomération du Haut-Empire qui s'étendait de part et d'autre de la chaussée romaine sur environ 30 ha (l'antique *Germiniacum*) et, sur le site de «Brunehaut», un *castellum* édifié au IV^e siècle. Au cours de la campagne de 1995, quelques étudiants de l'ULB ont pu effectuer leur stage de fouilles dans le secteur nord-ouest du *vicus* sur lequel travaille, depuis plusieurs années, Jean-Pierre Dewert, conservateur adjoint du Musée archéologique de Nivelles.

Considérée comme un marais inhabitable, qui n'avait pu servir que de dépotoir, la zone s'avéra être, dès la première campagne de 1991, grâce précisément à la présence abondante d'eau, un quartier artisanal important qui comprenait une tannerie et une boucherie.

Nous avons poursuivi, en 1995, le dégagement, le long du ruisseau de «Mon Plaisir», d'un empierrement qui a été aménagé afin de rendre praticable la zone marécageuse. Cet empierrement, constitué de gros moellons calcaire et de grès carbonifère non taillés, parfois disposés en deux couches superposées, est parcouru par des canalisations que déservent plusieurs cuves en bois ou en pierre ayant servi au trempage des peaux. Dans la terre fangeuse et boueuse, on retrouve un matériel très abondant, de la céramique principalement sigillée et commune (nombreuses marques de potiers mais aussi quelques monnaies). Le lieu qui se trouvait à la limite de plusieurs villages et n'était pas, à cause de sa nature marécageuse, très recherché, fut, à une époque récente, vers les XVII^e/XVIII^e siècles sans doute, choisi pour enterrer les défunts, peut-être victimes d'une épidémie. Plusieurs squelettes ont pu ainsi être exhumés.

La fouille de ce site nécessitera encore plusieurs campagnes mais, dès à présent, on peut, grâce à de nombreux indices recueillis, envisager, comme J.-P. Dewert, qu'il s'agit d'une atelier de tannerie lié à une aire d'abattage du bétail; en effet, outre le matériel céramique abondant, on retrouve parmi les pierres une quantité impressionnante d'os d'animaux (la couche peut atteindre en certains endroits 40 cm d'épaisseur), plusieurs avec traces de découpes au hachereau.

L'étude du matériel et l'exploration complète du site permettront sans doute de se faire une idée plus précise de ce quartier d'artisans dont l'activité semble débiter à la charnière des I^{er} et 2^e siècles et se prolonger jusque dans la seconde moitié du troisième.

P. DEFOSSE - J.-P. DEWERT

LE «TROU DES LÛTONS» (ROCHEFORT, PROV. DE NAMUR)

Dans le cadre de prospections archéologiques menées durant l'été et l'automne 1995, nous avons été amené à nous intéresser à un petit massif calcaire, situé non loin de la frontière qui sépare la province de Namur de celle du Luxembourg, dans lequel se trouve le Trou des Lûtons. Plusieurs ouvertures dans le calcaire, partiellement obturées par des sédiments, nous permettaient d'envisager l'existence, à cet endroit, d'un réseau souterrain encore inexploré. L'exploration nous a révélé très rapidement que le Trou des Lûtons était formé de plusieurs galeries qui toutes communiquent entre elles et débouchent vers l'extérieur à des endroits différents du massif. Le toponyme avait également attiré notre attention; il désigne de petits génies espiègles qui, suivant les légendes, jouent de mauvais tours aux hommes ou leur rendent service. Il est bien connu chez nous: 67 réseaux souterrains distribués dans les provinces de Hainaut, de Liège, de Namur et de Luxembourg ont reçu l'appellation (principale ou secondaire) de nuton ou de lûton, et il n'est pas sans intérêt puisque plusieurs d'entre eux ont effectivement livré des vestiges archéologiques.

Situation et description du site

Le trou des Lûtons est situé sur la commune de Rochefort en province de Namur dans une zone forestière communale. Il s'ouvre, vers le nord-ouest, à la base d'une barre rocheuse en calcaire givétien, sur la rive droite d'un petit ruisseau – le Ry des Boyes – à sec à cet endroit pendant la saison sèche à cause de pertes souterraines. La prolongation du talweg en aval montre cependant que les points d'absorption ne suffisent pas pour assimiler toute l'eau qui vient de l'amont durant toute l'année, en particulier lors de fortes pluies ou au moment du dégel. L'entrée principale de cette petite grotte (fig. 1)¹ se présente comme une diaclase dont la partie inférieure est comblée de sédiments argileux et de blocailles, laissant libre un passage d'environ 1 m de haut et d'une trentaine de cm de large au pendage légèrement descendant. Après 2 m de passage difficile, la diaclase s'élargit; une galerie coudée (B), approximativement horizontale dans

¹ Latitude: 50°06'00"N; longitude: 5°13'08"E; coordonnées Lambert: 210.210/87.940. Carte IGN au 10.000: feuillet 59/7 (Grupont). Altitude par rapport au talweg: 15 m; altitude absolue: 210 m. Le site a été répertorié par la Commission de protection des sites souterrains sous le n° 59/7-1.

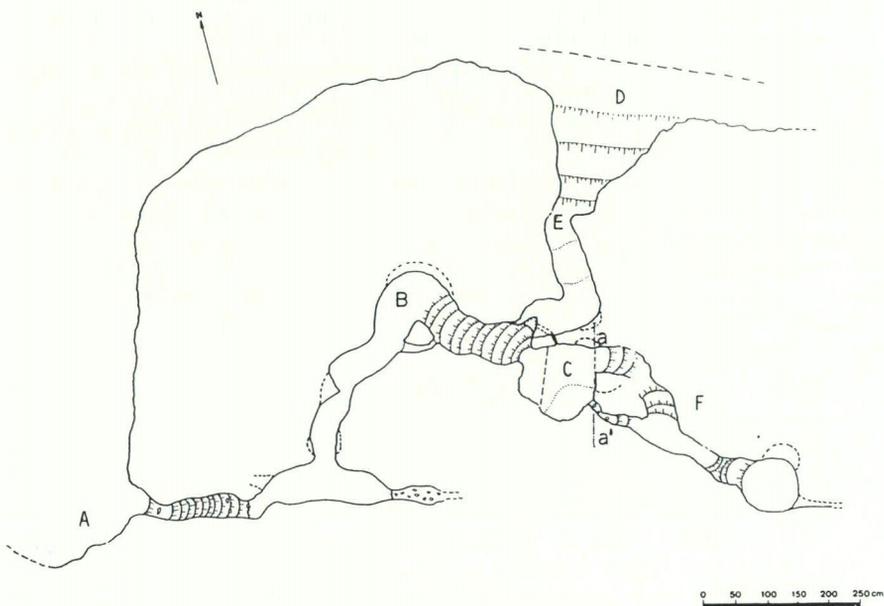


Fig. 1. Trou des Lûtons (province de Namur): plan de la grotte.

sa première partie et fortement ascendante ensuite, articule cette diaclase avec une seconde qui ouvre vers l'extérieur dans la direction du nord (C). Cette seconde diaclase était presque entièrement comblée de sédiments argileux mêlés de petits blocs calcaires. Une fois dégagée, elle nous est apparue comme un passage étroit, en « entonnoir », fortement descendant et étranglé dans sa partie médiane (E). Ce passage conduit à une zone élargie de la grotte (C) qui se trouve à la confluence de la galerie B, de la seconde diaclase (D) et d'un couloir qui la prolonge (F). En outre, elle relie ce niveau à un réseau supérieur formé lui-même de plusieurs diaclases débouchant vers l'extérieur. Le fait a son importance, car la jonction verticale reliant les deux réseaux nous invite à voir dans cet espace (C) une cheminée oblique se prolongeant éventuellement vers un réseau inférieur entièrement comblé, plutôt qu'une petite salle.

Premiers résultats

Les fouilles ont débuté au début du mois d'août 1995 et se sont poursuivies jusqu'à la fin de l'automne. Elles ont été menées en collaboration avec Pierre Szapu et Marie-Christine Groenen, et avec l'aide occasionnelle de Roland Szapu. Bien que la grotte n'ait fait l'objet d'aucune mention dans la littérature archéologique ou spéléologique, notre première intention a été de nous assurer qu'elle n'avait pas fait l'objet d'investigations antérieures. Après avoir dégagé le couloir d'accès (E), nous avons donc effectué un sondage d'abord restreint au niveau de la cheminée, le long de la paroi, que nous avons ensuite étendu (C). Immédiatement sous la couche d'argile superficielle, nous avons

mis au jour un pavage constitué de petits blocs en calcaire disposés intentionnellement, vraisemblablement en vue de maintenir la surface du sol praticable. De nombreux charbons de bois et la présence d'une phalange de porc, de dents de chevreuil et de nombreux os parfois partiellement calcinés, mais aussi d'une pièce de monnaie frappée à la date de 1615 et d'une balle de plomb de pistolet écrasée, découverte dans le couloir d'entrée, attestaient la présence d'une personne ayant séjourné dans cette grotte et s'étant nourri de divers gibiers, au début du XVII^e siècle. Nous l'avons vu, la grotte possède plusieurs entrées et offre donc un lieu privilégié pour se cacher. Une trentaine de centimètres sous ce niveau (coupe stratigraphique AA', fig. 2), nous avons dégagé une croûte noirâtre très compacte, en forme de cuvette, reposant directement sur l'argile. La structure avait environ 60 cm de diamètre et l'un des bords était adossé à la paroi rocheuse. La cuvette elle-même était remplie de sédiments sableux de couleur jaune que l'on ne trouve pas dans la grotte et qui ont donc dû y être apportés spécialement en vue de combler la

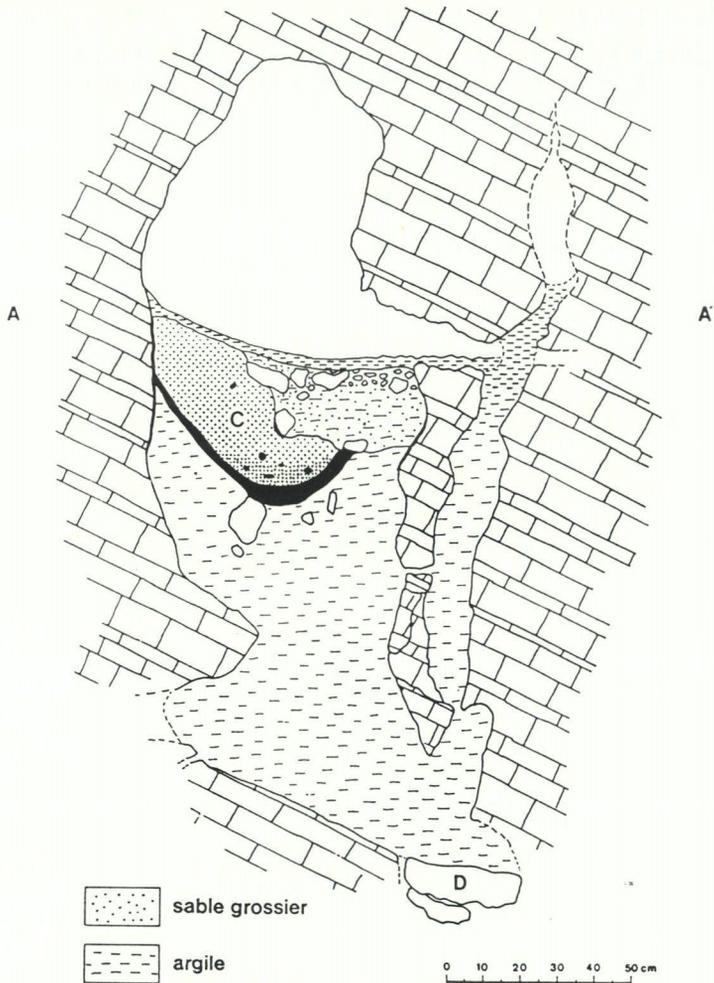


Fig. 2. Trou des Lûtons: coupe stratigraphique AA'.

fosse. Intrigués par la présence d'une telle structure à cet endroit, nous avons prélevé des échantillons en vue de les faire analyser. Il fallait, en particulier, vérifier si les échantillons prélevés au fond de la cuvette contenaient du carbone, auquel cas il nous fallait envisager la possibilité d'une structure de combustion. Trois échantillons ont été analysés au spectromètre à rayons X à dispersion d'énergie (modèle JEOL superprobe 733) par le Professeur Alain Bernard (Laboratoire de Géochimie de l'U.L.B.). Les échantillons n'ont pas été polis ni métallisés, ce qui limitait les résultats à l'analyse qualitative – suffisante pour nos besoins –, mais permettait de vérifier la présence ou l'absence de carbone.

Résultats des analyses

Échantillon 1: de couleur noire. Un premier test à l'eau oxygénée diluée, positif, indiquait la présence d'oxyde de manganèse. L'analyse au spectromètre a confirmé une teneur importante en manganèse, mais aussi en fer et en argile (silicate d'aluminium).

Échantillon 2: de couleur noire avec des zones blanchâtres réagissant à l'acide chlorhydrique dilué: cet échantillon contient donc une roche calcaire. L'analyse au spectromètre a montré la présence importante de fer, ainsi que de carbonate qui indique une matière organique décomposée.

Échantillon 3: de couleur noirâtre. L'analyse au spectromètre a montré la présence de manganèse, de fer, de silicate (argile) et de zirconium (roche dure, habituelle dans ces milieux calcaires).

Interprétation

L'absence de carbone permet évidemment d'éliminer une quelconque structure de combustion. En revanche, le manganèse, le fer et l'argile témoignent en faveur d'un processus hydromorphique. En effet, lorsque de l'eau stagne, l'argile en suspension se dépose en formant de fines lentilles, ce qui explique la présence de silicate dans les échantillons. En outre, cette eau stagnante ne contient plus d'oxygène (milieu réduit); le fer et le manganèse présents deviennent alors solubles, puis vont précipiter dans le milieu oxydé le plus proche – dans ce cas, l'argile du sol². Si la surface d'eau se maintient pendant un temps suffisamment long, ce précipité s'accumule et peut prendre alors la forme d'une véritable croûte. Il faut d'ailleurs noter que le milieu basique (calcaire), dans lequel nous nous trouvons, ralentit ce processus; étant donné l'épaisseur de la croûte (plusieurs cm), nous sommes donc assurés que cette structure aquifère a été maintenue pendant une longue période. Enfin, la forme en cuvette, bien régulière, permet d'éliminer une formation naturelle. Nous sommes donc en présence d'une structure anthropique de type puisard. La situation de cette structure, dans un réseau relativement sec et en hauteur par rapport au niveau du sol des deux diverticules descendants, nous autorise à penser que cette eau ne provient pas de la grotte, mais a été apportée de l'extérieur. Notons également que la découverte d'une tête de clou en fer à cet endroit – qui ne permet malheureusement pas de préciser la chronologie – pourrait être ce qui subsiste d'une structure de recouvrement en bois aujourd'hui disparue. La continuation des fouilles nous fournira peut-être des données supplémentaires sur la fonction

² R. LANGOHR, *Soil Characteristics of the Motte of Werken (West Flanders, Belgium)*, dans: J. TAUBER, Ed., *Methoden und Perspektiven der Archäologie des Mittelalters*, Liestal, 1991, pp. 209 sqq., fig. 13.

de ce puisard, en même temps qu'elle nous permettra de vérifier si la cheminée, qui semble se prolonger sous les dalles (fig. 2, D) vers un réseau inférieur, conserve des traces d'occupations humaines antérieures. Quoi qu'il en soit, une structure de ce type est rare – on ne pourrait guère citer que l'exemple de la fosse de Bruyelle dans le Hainaut, également d'origine anthropique et dont la croûte de fer et de manganèse importante témoigne du même phénomène hydromorphique anormal³ – et est apparemment inconnue en grotte; il nous a donc semblé utile de la publier.



Remerciements: il m'est agréable de remercier, pour l'aide qu'ils ont bien voulu m'apporter, Alain Bernard, Professeur (Laboratoire de Géochimie, U.L.B.), pour la spontanéité avec laquelle il a accepté de réaliser les analyses des échantillons; Kai Fechner, archéopédologue (chercheur, U.L.B.), pour les informations précieuses qu'il m'a fournies sur les structures aquifères; Michel Dewez, Professeur à l'Université de Louvain-La-Neuve (Préhistoire et Folklore), pour ses indications sur les armes à feu anciennes; Georges Michel de la Commission de protection des sites souterrains qui a généreusement mis à ma disposition toute sa documentation spéléologique, et Pierre Szapu, photographe et dessinateur, dont la main experte a réalisé les dessins et les photographies au cours des fouilles. Enfin, j'ai tout particulièrement à coeur de remercier le Professeur P. Bonenfant (Département de Préhistoire et de Protohistoire à l'U.L.B.) pour ses conseils.

Marc GROENEN

³ C. LAURENT & K. FECHNER, *Paléoenvironnement et vie quotidienne*, dans: K. BAUTIER, *Antoing/Bruyelle (Hainaut), la villa romaine de la « Haute Éloge »*. Sur la voie de l'Histoire, Archéologie et T.G.V., Namur, Ministère de la Région wallonne, 1996, pp. 71-72 (Études et documents, fouilles n° 2).

COMPTES RENDUS

Malou HAINE, *400 lettres de musiciens au Musée royal de Mariemont*. Iconographie rassemblée par Anne MEURANT; Liège, Pierre Mardaga (coll. «Musique - Musicologie»), 596 p., ill., index.

«*Chère Madame Dustmann, Quand je vous ai quittée l'autre jour, j'avais le cœur bien serré et je pensais que vous étiez terriblement accablée. La triste nouvelle en provenance de Berlin me bouleverse dès lors doublement et je ne puis vous dire avec assez de chaleur avec quelle compassion je pense à vous.*» Qu'y a-t-il de commun entre cette brève missive, témoin d'une longue amitié entre Johannes Brahms et une cantatrice alors à la retraite, et la pompeuse supplique de trois pages en latin de Roland de Lassus à l'empereur Rodolphe II pour obtenir le privilège d'éditer lui-même ses œuvres, dont Henri Vanhulst a souligné l'intérêt historique (*Revue belge de musicologie*, 39-40, 1985-1986, p. 80-100)? L'une et l'autre émanent de musiciens. Ni l'une ni l'autre ne figurent dans la publication de la correspondance de leur auteur. Toutes deux se trouvent au Musée royal de Mariemont.

Ayant eu le privilège de diriger pendant vingt-cinq ans cet établissement scientifique, dont on connaît surtout les collections d'antiques ou d'arts décoratifs asiatiques et européens, un peu moins les richesses bibliophiliques, j'y ai découvert assez tôt l'existence d'un fonds d'autographes musicaux quasi ignoré des spécialistes. Certes, quelques-uns d'entre eux avaient été publiés occasionnellement ou présentés à des expositions. Les principaux avaient été signalés dans la revue *Fontes artis musicae* en 1976 par Paul Culot, alors bibliothécaire du Musée et musicologue de formation. Mais l'essentiel demeurait inédit et ce n'est que lors de la préparation de l'exposition *Ces musiciens qui ont fait la musique*, organisée par le Musée en 1985 à l'occasion de l'Année européenne de la Musique, que l'importance du fonds a été finalement révélée. Vivement intéressé, Robert Wangermée m'encouragea à le publier en entier. Son élève Gérard Pinsart, qui avait rédigé le catalogue de l'exposition, accepta de s'y atteler et dressa l'inventaire des autographes susceptibles d'y prendre place. Hélas, une santé déficiente ne lui permit pas de pousser plus loin.

Le projet dormait dans les cartons lorsque Malou Haine me proposa de le reprendre, en y associant ses étudiants de licence. Grâce à une énergie opiniâtre – non exempte d'une certaine inconscience, comme elle me l'avouera par la suite –, elle parvint à le

mener à bien en un temps relativement court. Le résultat est un livre épais et dense, auquel l'éditeur a néanmoins tenu la gageure de donner un aspect aéré, grâce à divers artifices typographiques et à une illustration abondante. Principal artisan de l'entreprise, Malou Haine sut s'entourer de collaborateurs efficaces, notamment pour transcrire et traduire les documents en langues étrangères, ainsi que pour dénicher et sélectionner les quelque 350 portraits qui font revivre auteurs et destinataires des lettres. Cette iconographie, en grande partie inédite elle aussi, n'a pas pour unique but d'agrémenter le texte; elle permet, en outre, de suivre l'évolution du portrait des hommes et des femmes célèbres du XVI^e au XX^e siècle, évolution qu'une brève introduction synthétise avec pertinence. D'autres introductions tout aussi concises (le total couvre à peine une vingtaine de pages) situent les autographes et manuscrits musicaux dans les collections de Mariemont, dégagent l'essentiel des informations qu'ils contiennent, précisent les principes qui ont guidé leur édition et fournissent les clés de leur consultation, que facilitent un index copieux et commode et une table des matières détaillée.

Les autographes de musiciens occupent une place à part dans les collections de Mariemont, dont on sait que le noyau a été légué à l'État belge par l'industriel, philanthrope et mécène Raoul Warocqué à sa mort en 1917. La collection d'autographes a été constituée par son ami, le bibliophile Georges Van der Meylen, qui était par ailleurs mélomane et organisateur de concerts. Rien d'étonnant, dès lors, qu'il ait accordé une attention particulière aux autographes de musiciens. C'est ainsi qu'à côté de documents achetés dans le commerce, il y a inclus une quarantaine de lettres dont il était le destinataire, notamment en tant que secrétaire du comité exécutif des fêtes données à Spa en 1912 à la mémoire de Meyerbeer. Mais un autre mélomane hantait alors le château de Mariemont. La mère de Raoul Warocqué, née Mary Orville, était une wagnérienne fervente. Les lettres que lui adressent Cosima Wagner (nos 272-275), la soprano Rose Caron (nos 286-297) et le ténor Ernest Van Dyck (nos 321, 324, 329, 330, 338-350) attestent cette passion. L'amitié qui unissait Van Dyck aux Warocqué le poussera d'ailleurs à leur faire don des lettres qu'il avait reçues d'illustres contemporains, tels Chabrier, Massenet, d'Indy, Messager, Chausson...

Le présent livre rassemble 384 lettres, billets, dédicaces de compositeurs et d'interprètes – de Petrus Massenus (Pieter Maessens) à Reynaldo Hahn et de Pierre Lavocat, chanteur à la Chapelle musicale d'Henri IV, au violoniste Joseph Szigeti –, mais aussi de librettistes, critiques, éditeurs et autres personnalités du monde musical, ainsi que 37 manuscrits musicaux et feuillets d'album et une page de théorie musicale, le tout édité avec une acribie qui ravit le philologue que je suis. Des notes explicatives éclairent, dans la mesure du possible, les obscurités du texte et identifient, entre autres, les personnes et les œuvres évoquées. Pour faciliter la consultation, les textes en langues étrangères sont donnés d'abord en traduction française, puis en version originale. De contenu et d'intérêt très divers, on s'en doute, les documents rassemblés nous renseignent notamment sur les relations des musiciens avec les mécènes, princiers, puis bourgeois, qui les protégeaient, mais aussi avec les directeurs d'opéras et les organisateurs de spectacles, les éditeurs, les critiques – sans oublier leurs confrères. Outre la plupart des grands noms de l'histoire de la musique de la Renaissance à l'aube de notre siècle, on y trouve des personnages moins célèbres, dont la rencontre n'en est pas moins instructive. Car les autographes de Mariemont ne contiennent pas que des informations biographiques; ils touchent également à de nombreux aspects de la vie musicale... et sociale. Par là, ils intéressent à la fois les musicologues et tous ceux que préoccupent les divers modes de diffusion de la culture, la manière dont la société les perçoit, les conditions de travail et le vécu quotidien des artistes...

Dans une telle perspective, feuilleter ce livre peut se révéler aussi passionnant que «surfer» sur Internet. Je parle d'expérience : en corrigeant les épreuves, j'ai dû maintes fois résister à la tentation de baguenauder au gré des témoignages que je rencontrais, au risque de laisser échapper coquilles et mastics ! Ainsi, le pianiste Henri Herz (n° 143) invite un brillant amateur à participer à l'exécution d'«*un nouveau morceau à 12 pianistes*». Une note nous informe que ce genre de performance fut à la mode entre 1825 et 1880 et que tous les grands virtuoses du moment s'y livrèrent un jour ou l'autre. Parmi eux, Sigismond Thalberg (n° 106) vante, en 1837, «*le délicieux petit château d'Ixelles*» (qui abrite aujourd'hui la maison communale) où il a «*été reçu à bras ouvert*» par son ami le violoniste Charles de Bériot et toute sa famille. Bériot n'était pourtant pas encore remis du décès prématuré l'année précédente de sa femme, Maria Malibran, laquelle témoigne dans une lettre de 1835 (n° 94) son affection au ténor parisien Gilbert Duprez et à sa femme, qui était également cantatrice. En 1851, le même Duprez (n° 161) s'inquiète de savoir si Léopold I^{er} a bien reçu les exemplaires de son opéra *Joanita*, qu'il lui a dédié, et se réjouit du succès de sa fille Caroline, qui chante à la Monnaie...

Pour conclure, je ne résiste pas à la tentation de citer ce billet d'Hector Berlioz au critique allemand Richard Pohl en date du 28 août 1861 (n° 110) : «*Liszt m'a dit que vous désiriez un triangle ; en voilà un de Sax qui vient de servir pour la première fois dans l'introduction d'Harold. Il est fait à l'image de Dieu comme tous les triangles, mais, de plus que les autres triangles, de plus que Dieu surtout, il est juste.*»

Guy DONNAY

María Dolores TEJEIRA PABLOS, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 1993, 158 pp ; *Juan de Bruselas y la sillería coral de la Catedral de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios zamoranos Florian de Ocampo, 1996, 178 pages.

On connaît la haute estime dans laquelle l'art des anciens Pays-Bas fut tenu à partir du milieu du XV^{ème} siècle dans la Couronne de Castille. Les élites sociales locales adoptèrent alors, à la suite de la Maison royale, le 'goût flamand' et commencèrent à s'entourer d'objets manufacturés qui, soit, provenaient des Flandres, soit furent réalisés par des artistes itinérants originaires des Pays d'entre-deux. Parmi ces artistes, on trouve notamment de nombreux sculpteurs sur bois, tels Juan de Malinas et Juan de Bruselas. Ceux-ci oeuvrèrent dans la tradition flamande pour des commanditaires espagnols, le premier à León, le second à Zamora.

Juan de Malinas et Juan de Bruselas occupent une place centrale dans deux récentes monographies publiées par María Dolores Tejeira. L'auteur a étudié de manière approfondie les stalles richement décorées dont certaines cathédrales du nord-ouest de l'Espagne se dotèrent à la fin du Moyen Âge. Bien que réalisées, en grande partie en tout cas, par des artisans d'origine flamande, elles présentent une articularité typologique qu'on ne rencontre pas dans les anciens Pays-Bas : la totalité des dorsaux des stalles hautes et basses est ornée de reliefs figurés. Il semble que le chapitre de León ait été le premier à faire réaliser de telles stalles, entre 1461 et 1481. Rapidement, il suscita l'émulation, puisque son exemple fut suivi par les chapitres des cathédrales d'Oviedo (1492-1497), Zamora (1502-1505) et Astorga (1515-1549?).

María Dolores Tejeira a concentré son attention sur les stalles de León et de Zamora. Elle apporte non seulement un éclairage sur les conditions de leur genèse, par la publi-

cation systématique de toutes les pièces d'archives qui les concernent, mais donne aussi une analyse approfondie de leur iconographie. À Léon comme à Zamora, les stalles basses sont ornées, en règle générale, de figures de l'Ancien Testament, tandis que les stalles hautes accueillent des effigies de saints. L'auteur souligne (*León*, p.46) combien la distribution des représentations religieuses permet de reconnaître un programme cohérent, qui fut certainement établi par les commanditaires ecclésiastiques eux-mêmes. En revanche, les représentations profanes sur les misericordes ne paraissent relever d'aucun système, le choix des sujets ayant été visiblement laissé à la libre appréciation des sculpteurs eux-mêmes et à leurs talents d'improvisation (*León*, p.52). L'auteur remarque qu'il n'y a aucun lien manifeste entre l'imagerie religieuse et l'imagerie profane d'une même stalle.

Les deux volumes comportent une importante bibliographie. On y ajoutera la référence suivante: J.K.STEPPE/M.SMEYERS/ J.LAUWERYS, *Wereld van vroomheid en satire. Laatgotische koorbanken in Vlaanderen*, Kasterlee, 1973.

Didier MARTENS

Marc GROENEN, *Leroi-Gourhan. Essence et contingence dans la destinée humaine*, avec une préface de Marc Richir, De Boeck Université, collection «Le point philosophique», Paris-Bruxelles, 1996, 186 pages

L'ouvrage constitue la première synthèse critique sur la pensée d'André Leroi-Gourhan (1911-1986). Il était devenu étrange que cet auteur, tellement soucieux de cohérence théorique et aussi souvent cité dans de multiples domaines de la recherche (de l'histoire de l'art à la philosophie de la technique en passant notamment par l'archéologie préhistorique, l'histoire des religions, l'ethnologie et l'anthropologie physique), n'ait jamais fait l'objet d'une lecture fondamentale. Grâce au livre de Marc Groenen, cette situation paradoxale appartient au passé.

L'œuvre de Leroi-Gourhan s'articule tout entière autour d'un objectif fondamental, inlassablement recherché: fournir une anthropologie globale, c'est-à-dire un cadre théorique propre à rendre compte du fait humain sans l'abstraire de son enracinement dans le biologique. Pour y parvenir, l'auteur de la *Préhistoire de l'art occidental* se donna les moyens d'une ouverture multidisciplinaire exceptionnelle, hardiment déployée de part et d'autre de la frontière entre «sciences dures» et «sciences de l'homme». L'étude comparative des langages et autres systèmes symboliques, l'approche paléontologique des différentes formes humaines considérées au sein de l'évolution des vertébrés, l'étude systématique des cultures matérielles (lesquelles témoignent des moyens que l'homme s'est donnés afin d'asseoir sa position originale dans le règne du vivant) - tout cela ne devait, dans l'esprit de Leroi-Gourhan, ne faire qu'un. En d'autres termes, l'œuvre apparaît comme une tentative unique de réunifier la vision tout à la fois «*déchirée et éclatée*» de l'homme dans la science contemporaine. Car Marc Groenen le rappelle d'emblée (p. 6), il n'existe pas d'anthropologie totale: déchirée entre ses deux branches indépendantes (l'anthropologie physique et l'anthropologie sociale), la connaissance que nous avons de nous-mêmes demeure, en outre, éclatée en une multitude de sous-domaines distincts (sociologie, physiologie, génétique, psychologie, etc.).

Le système complexe élaboré à cette fin par Leroi-Gourhan entend se fonder sur le schéma d'une superstructure symbolique reposant sur une infrastructure biologique. En termes d'évolution, un tel schéma conduit à poser un homme qui, dès les toutes premières formes fossiles, apparaît d'emblée humain par ses caractères biologiques et

sa production technique, mais reste néanmoins comme englué dans le biologique jusqu'à l'apparition des Paléanthropiens, ancêtres immédiats de l'*Homo sapiens*. Jusque là, l'homme ne se singularise que comme une espèce parmi les autres, et son attachement au socle fondateur du vivant se traduit par la production d'outils tellement liés aux organes naturels qu'ils n'en sont, en fait, que les «*sécrétions*» (p. 34 et sq.). Au même titre que la griffe des félins ou le bec spécialisé des oiseaux, et à cette seule différence près qu'ils sont extériorisés par rapport à l'organe proprement dit, les premiers outils ne seraient autre chose que le résultat d'adaptations destinées à répondre à des impératifs vitaux déterminés. Cette sorte d'engluement de l'humain dans le zoologique cesserait avec les Néandertaliens. À ce stade apparaissent les premiers témoignages de pratiques à caractère symbolique (telles que l'inhumation des cadavres ou la préparation de matières colorantes), qui traduisent une «*libération*» décisive de l'esprit par rapport aux exigences premières de la matière. Dès ce moment, la vie humaine se caractérise par une production de symboles intimement liés à la faculté du langage, par lesquels l'homme extériorise son être dans une mémoire matérielle qui lui permet de constituer des groupes sociaux différenciés. D'une humanité encore biologique (tout entière déterminée par les nécessités immédiates du corps), on passe ainsi à une humanité proprement ethnique, dont l'évolution et la diversification ne suivent plus les lois de l'espèce, mais bien celles de la culture et de l'histoire.

Or, à lire Leroi-Gourhan dans la perspective de cette visée d'une théorie d'ensemble, Marc Groenen fait apparaître que sa pensée demeure irréductiblement contradictoire : la thématization de chacun des paramètres fondamentaux de l'humain (le comportement social, la technique et l'activité symbolique) conduit à des apories, à des contradictions qu'il s'avère impossible de résoudre au sein du cadre conceptuel posé. À vrai dire, l'analyse philosophique de ce seul cadre révèle déjà qu'il échoue à s'unifier lui-même : alors que Leroi-Gourhan se revendique de l'évolutionnisme darwinien (lequel fait résider le moteur de l'évolution des espèces dans les contraintes aléatoires du milieu extérieur), c'est bien plutôt le transformisme lamarckien qui le guide secrètement, avec l'idée d'une chaîne du vivant tout entière organisée en fonction d'une finalité globale dont l'homme serait le terme (pp. 68 à 90). Quant à la synthèse du biologique et du culturel, une lecture critique attentive montre qu'elle ne parvient pas à s'opérer : «*lorsqu'il se place du point de vue du biologiste, Leroi-Gourhan tire l'homme vers l'animal en insistant sur la continuité ; et quand il se place du point de vue de l'anthropologue social, l'auteur isole l'homme en le décapant de son animalité.*» (p. 113).

Groenen mène ses analyses à la double lumière de la phénoménologie (dont Leroi-Gourhan rejoint tangentiellement certains idées-clefs, comme l'«*être-au-monde*») et des découvertes archéologiques elles-mêmes. De cette critique, il ressort que l'homme est en réalité un être symbolique dès le départ. On se contentera ici d'évoquer la démonstration, magistrale, de la manière dont les toutes premières formes d'outillage et d'occupation de l'espace renvoient à une structuration symbolique qui les rend possibles : le symbolique ne peut suivre la technique, mais en constitue au contraire la condition de possibilité (pp. 137 à 143). Cette puissance structurante du symbolique est d'ailleurs la marque constitutive de l'humanité. Groenen montre, par le biais de l'analyse du phénomène des «*enfants sauvages*», que pour être privés de leur socialité, ces petits «*êtres-en-manque-de-monde*» n'en sont cependant pas pour autant revenus à l'état de nature idyllique que les philosophes des Lumières avaient envisagé. Et comme le souligne l'auteur, «*la conclusion est de première importance, puisqu'elle nous invite à repenser l'anthropologie sur d'autres bases que celles offertes par le couple nature-culture.*» (p. 162).

Pareille critique, pour implacable qu'elle apparaisse, n'a certes rien de déshonorant. Car il faut comprendre que le terrible blocage de la pensée manifesté par les apories en cascade qu'engendre le système de Leroi-Gourhan résulte d'une situation proprement historique, qui dépasse donc de très loin l'auteur et son œuvre : l'horizon de notre culture ne nous donne, jusqu'ici, aucun moyen de produire une représentation scientifique unifiée de l'humain. Dans cette mesure, les apories sont infiniment moins la marque d'un échec que celle d'une révélation majeure : comment savoir la profondeur d'où proviennent le déchirement et l'éclatement de notre pensée de l'homme, à moins d'avoir tenté de les surmonter ? Et la critique ne s'avère pas non plus décourageante, car elle laisse discerner, dans la rencontre entre la science préhistorique et la philosophie contemporaine, une voie de recherche qui pourrait peut-être mener, mais sur d'autres bases que celles de Leroi-Gourhan (indissociables d'un refus obstiné de la philosophie), à cette synthèse tant recherchée.

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 Fr. D. Roosevelt, 50, 1050 Bruxelles, et Nathalie NYST, ULB CP 175, avenue Fr. 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 1995.

a) THÈSES DE DOCTORAT

Cécile EVERS – *Recherches sur les ateliers officiels de sculpture à Rome sous les Antonins: les portraits d'empereur*; directeur: M. J. Ch. Balty.

Olivier GOSSELAIN – *Identités techniques: le travail de la poterie au Cameroun méridional*; directeur: M. P. de Maret.

Vincent HEYMANS – *Les intérieurs privés de la bourgeoisie à la fin du XIX^e siècle (Bruxelles. Quartier Léopold - Extension Nord-Est)*; directeur: M. M. de Waha.

Eric VAN ESSCHE-MERCHEZ – *Du lisible au visible: l'écriture figurative dans les temples de l'époque ramesside*; directeur: M. R. Tefnin.

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

BAVAY, Laurent – *Objets du Prédynastique égyptien: la question de l'influence orientale*; directeur: M. R. Tefnin.

ILLERT, Nina – *Les villages néolithique d'ambiance humide et leur organisation au nord-ouest des Alpes du V^e au II^e millénaire avant J.C.*; directeur: M. P. P. Bonenfant.

Sous-section Antiquité

BERGER, Catherine – *Les métiers en Gaule romaine*; directeur: M. G. Raepsaet.

BINON, Frédérique – *De la sculpture arlonaise à l'époque romaine: approche typologique et chronologique*; directeur: M. G. Raepsaet.

CONSTAS, Elias – *Recherche sur la structure de l'image gréco-égyptienne. Les traces d'une rencontre observées sur deux parois décorées du tombeau de Petosiris ou les propriétés figuratives du grand prêtre de Thot*; directeur: M. R. Tefnin.

DUCATE, Sandrine – *Topographie des sanctuaires urbains et suburbains en Étrurie pré-romaine*; directeur: M. J. Ch. Balty.

FORIER, Sarah – *La crise du III^e siècle et ses incidences dans l'art (Les constructions impériales à Rome de 193 à 304: étude d'après les sources épigraphiques, littéraires, numismatiques et archéologiques)*; directeur: J. Ch. Balty.

HALGAND, Nathalie – *L'iconographie des céramiques sigillées augusto-tibériennes d'Italie*; directeur: M. G. Raepsaet.

LOUANT, Emmanuel – *Comment Pouiemrê triompha de la mort. Analyse du programme iconographique de la tombe thébaine n° 39*; directeur: M. R. Tefnin.

SLAETS, Nancy – *Les programmes iconographiques dans la décoration peinte des maisons de Pompéi (Région IX)*; directeur: M. J. Ch. Balty.

VLAMINCK, Marc-Étienne – *La scène de banquet dans la peinture thébaine (sous la XVIII^e dynastie égyptienne jusqu'au règne d'Aménophis III)*; directeur: M. R. Tefnin.

Sous-section Moyen Âge – Temps Modernes

BRIXHE, Valérie – *La représentation du mage noir dans la peinture des Pays-Bas aux XV^e et XVI^e siècles*; directeur: M. D. Martens.

CHOPIN, Odile – *Examen de fragments sculptés polychromés exhumés à la cathédrale Saint-Michel de Bruxelles*; directeur: M^{me} C. Périer-D'Ieteren.

de FOOZ, Catherine – *Étude d'un groupe de chaises au dossier décoré d'une peinture sur métal datant du premier quart du XIX^e siècle*; directeur: M. D. Martens.

DUVIVIER, Frédérique – *Un peintre animalier: Nicasius Bernaerts*; directeur: M. D. Martens.

DUBIT, Marie-Delphine – *Etude du matériel céramique de la tranchée 9 de l'Hospice Saint-Gilles à Namur, fouillé en 1990*; directeur: M. M. de Waha.

GEISLER, Nathalie – *La peinture sur panneau des Pays-Bas septentrionaux de 1363 à 1500. Le cas particulier d'Utrecht*; directeur: M. D. Martens.

PETIT, Isabelle – *Les illustrations des contes de La Fontaine au XVIII^e siècle en France*; directeur: M. D. Martens.

SMETS, Sandrine – *François Boucher, peintre de la narration érotique*; directeur: M. D. Martens.

Sous-section Art Contemporain

ANCIAUX, Marianne – *La représentation du diable chez les Idéalistes en Belgique*; directeur: M. M. Draguet.

BARBERY, Géraldine – *De l'image à l'imaginaire: trajet d'une écriture naturelle (Analyse critique des logogrammes de Christian Dotremont)*; directeur: M. M. Draguet.

BELLAGAMBA, Odile – *Giorgio de Chirico: du métaphysicien au pictor classicus. Parcours d'un artiste à part*; directeur: M. Th. Lenain.

BROZE, Gaële – *Pier Paolo Pasolini et Peter Greenaway. Les différents moyens de faire référence à la peinture au cinéma*; directeur: M. F. Gérard.

CLERBOIS, Sébastien – *Les structures spatio-temporelles dans l'œuvre d'Apollinaire et de Picasso*; directeur: M. P. Hadermann.

DEBECKER, Chloé – *L'art du portrait chez Gaston Bertrand*; directeur: M. M. Draguet.

DELVAUX, Tamara – *L'œuvre de Paul Joostens. Roi de Poeseloesie*; directeur: M. P. Hadermann.

FARIA, Nuño – *Le Goût et l'Odorat comme modalités du regard esthétique. Daniel Spoerri; Dieter Roth; Gérard Titus-Carmel*; directeur: M. Th. Lenain.

KUN de KOZMA, Véronique – *Quand la culture devient produit: «Rock and Film Memorabilia». Une étude générale du collectionnisme lié à l'esprit «fan»*; directeur: M. A. Dierkens.

LAZAR, Sabine – *Alexandre Calder et le bijou d'artiste*; directeur: M. Th. Lenain.

LEGEIN, Catherine – *Chaissac le Fumiste: Gaston Chaissac, sa vie, son œuvre et son mythe*; directeur: M. D. Abadie.

LEGROS, Patricia – *Marcel Broodthaers: l'ironie, une distance critique*; directeur: M. J. Sojcher.

LEMAIRE, Sylvie – *Les «Transparences» dans l'œuvre de Francis Picabia*; directeur: M. Th. Lenain.

LÉONARD, Isabelle – *Le nationalisme dans l'art et la littérature irlandais de 1890 à 1925*; directeur: M. M. Draguet.

LERICHE, Gilbert – *Alfred Stevens*; directeur: M. M. Draguet.

NAGASHIMA, Noriko – *Jardins de Noguchi*; directeur: M. M. Draguet.

NAVEZ, Delphine – *L'éveil du serpent. Rituel et contre-rituel chez Cobra: 1948-1951*; directeur: M. M. Draguet.

PEETERS, Isabelle – *Contribution à l'analyse de la couleur dans les œuvres d'Andy Goldsworthy et Nils-Udo*; directeur: M. M. Draguet.

PIROTTE, Raymond – *Les monuments aux combattants de la guerre 1914-1918. Valeurs d'une époque*; directeur: M. M. Draguet.

PONTEGNIE, Anne – *Les modes narratifs d'On Kawara. Expérience, processus, immanence*; directeur: M. Th. Lenain.

POURTOIS, Marie – *La personnification des sculptures. Nature et variation d'un procédé mixte, littéraire et visuel, de quelques classiques à Giacometti*; directeur: M. P. Hadermann.

ROLLIN, Pierre-Olivier – *Ruptz: activités et évidence du corps*; directeur: M. M. Draguet.

TANGHE, Amélie – *L'éducation esthétique des enfants dans les musées des Beaux-Arts. Objectifs et méthodes*; directeur: M^{me} M. Renault.

VANDEZANDE, Valérie – *La question des niveaux de lecture chez les illustrateurs des Contes de Perrault au XIX^e (Grandville, Gustave Doré, Henry de Montout, Emile Boyard)*; directeur: M. Th. Lenain.

VAN INNIS, Valérie – *Les éléments figuratifs dans l'œuvre d'Alexander Calder*; directeur: M. Th. Lenain.

Sous-section Civilisations non-européennes

BEAUCLERCQ, Philippe – *La voix des harpes. Etude des harpes ngbaka dans le champ des harpes anthropomorphes*; directeur: M. D. Demolin.

BOULEZ, Virginie – *Étude d'objets découverts dans deux cavernes de la vallée de Tehuacan (Mexique)*; directeur: M. M. Graulich.

COLART, Isabelle – *Une Égypte née de l'Atlantide? Vie et mort d'un mythe*; directeur: M. R. Tefnin.

COURTENS, Laurent – *L'œuvre murale de David Alfaro Siqueiros*; directeur: M. M. Draguet.

DE PLAEN, Gaëtan – *L'arbre de Bambalang. Contribution à l'étude de l'art et de l'anthropologie d'une société du Nord-Ouest du Cameroun*; directeur: M. P. de Maret.

LEJEUNE, Mariel – *La symbolique de la lune en Mésoamérique*; directeur: M. M. Graulich.

MASSET, Céline – *Contribution à l'étude de la représentation du héros Gilgamesh dans l'art*; directeur: M. R. Tefnin.

MONTOYA, Ada – *Évolution de l'architecture coloniale à La Havane, du XVI^e siècle jusqu'au Baroque (XVIII^e s.)*; directeur: M. D. Martens.

PASTEELS, Pierrette – *L'autosacrifice chez les Aztèques*; directeur: M. M. Graulich.

SMITS, Caroline – *La peinture populaire zaïroise comme approche anthropologique*; directeur: M. Ph. Jaspers.

TAVIER, Magali – *Étude du matériel osseux des nécropoles de l'Âge du Fer du bassin de l'Upemba (Zaïre)*; directeur: M^{me} R. Orban-Segebarth.

TONDEUR, Florence – *Nkondi: des clous, des fétiches. Statuaire magique au Bakongo*; directeur: M. P. de Maret.

WILLEMS, Isabelle-Marie – *Les Kasbahs du Sud marocain, un patrimoine architectural menacé. La Kasbah de Taourirt Ouarzazate*; directeur: M^{me} A. Destrée.

Sous-section Musicologie

AUBRY, Claire – *La Psychophonie. Entre science et expérience, un humanisme vocal*; directeur: M. W. Corten.

BIZEUL, Adélaïde – *La mélancolie dans les pièces de clavecin de François Couperin*; directeur: M. W. Corten.

JANSSENS, Sylvie – *Il secondo libro delli madrigaletti a tre voci (1586) di Rinaldo del Mel. Analyse et transcriptions*; directeur: M. H. Vanhulst.

MATTHEEUWS, Anne – *Le temps dans la musique de Stravinsky*; directeur: M. H. Sabbe.

NICOLAS, Marie-Pierre – *La musicothérapie au service de l'autisme: une pratique à développer en Belgique*; directeur: M. H. Vanhulst.

VALENTIN, Anne – *Étude comparative des transcriptions pour guitare des six Pavanes pour Vihuela de Luys Milan*; directeur: M. H. Vanhulst.

II. RÉSUMÉS DE QUATRE 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. Vincent HEYMANS, *Les intérieurs privés de la bourgeoisie à la fin du XIX^e siècle (Bruxelles. Quartier Léopold - Extension Nord-Est)*. 3 vol. (directeur: M. M. de Waha).

La maison n'intéresse les historiens de l'architecture que depuis peu et le XIX^e fut longtemps considéré comme l'une des périodes les moins significatives de la production architecturale, exception faite de l'Art Nouveau redécouvert il y a une trentaine d'années. Or, Bruxelles possède un patrimoine monumental en grande partie constitué de maisons unifamiliales construites sur des parcelles étroites.

Un échantillon de ces maisons bourgeoises unifamiliales a été sélectionné dans un quartier de la ville. Les 257 maisons bordant la succession de squares qui animent l'épine dorsale du quartier nord-est ont servi de base à la réflexion. Ce quartier, aménagé en pleine campagne à partir de 1875, s'est couvert de maisons entre les années 1880 et la première guerre mondiale. Les maisons ont été bâties pour des particuliers selon les plans d'une bonne cinquantaine d'architectes différents. Créé de toutes pièces et édifié au moment de l'éclosion de l'Art Nouveau à Bruxelles, dont il conserve plusieurs témoignages de premier ordre, ce quartier représente un terrain propice à la réflexion sur un mode de construction massivement plébiscité par la bourgeoisie aisée qui s'y est installée.

Il est indispensable de s'attarder quelques instants sur les sources utilisées comme base de la réflexion. Le fonds des archives des Travaux Publics comprend les plans de construction et de transformation de toutes les maisons reprises dans l'échantillon. Les

documents du cadastre nous renseignent sur l'identité du propriétaire de chacune d'entre elles. Le recensement de la population permet de reconstituer l'occupation précise des immeubles, identité, nombre et qualité des habitants. C'est au prix de la réunion de ces informations que l'on peut comprendre la conception, le succès, la multiplication puis l'altération et parfois la destruction des maisons analysées. Pour progresser au-delà du simple recensement et soutenir l'interprétation des observations déjà opérées, il faut avoir recours à des sources qui ne se rapportent pas directement aux maisons reprises dans l'échantillon. Il s'agit des règlements communaux en matière de bâtisse, des bulletins communaux, des publications consacrées à la vie quotidienne, des traités d'architecture et des périodiques destinés à la profession, des romans, journaux de voyage et descriptions diverses, ainsi que certains documents plus rares, comme des photographies ou des archives d'architectes.

Une première observation consécutive à ces recherches réside dans le caractère évolutif de cette architecture qualifiée de traditionnelle, déjà observée au niveau des façades mais jamais mise en relation avec des modifications dans l'agencement interne des espaces de vie. L'expressivité grandissante des façades et l'adoption quasi généralisée d'une dissymétrie affirmée annoncent une nouvelle logique de composition. Les plans évoluent également vers une plus grande complexité. Toute une série d'équipements techniques, tels que le chauffage central, l'eau courante et la salle de bain imposent un aménagement renouvelé des espaces. Cet intérêt renouvelé pour l'aménagement interne et l'organisation des circulations prépare l'éclosion de l'Art Nouveau, tandis que certains matériaux, décors et agencements particuliers l'annoncent même avec une insistance volontaire. Cet intérêt pour les intérieurs s'exprime conjointement dans les maisons et dans les règlements de bâtisse, revues et traités d'architecture datant des années 1880-1900. L'importance d'une analyse globale de la maison tenant compte de sa spatialité et une recomposition historique des usages en vigueur dans ces lieux s'avèrent indispensables à la compréhension de la qualité esthétique des volumes, de leur enchaînement et de leur ornementation.

Il faut souligner une autre facette de l'étude des intérieurs, déjà envisagée dès l'énoncé des sources et qui sous-tend toute la réflexion. Œuvre des hommes, la maison est aussi le lieu privilégié de leur existence quotidienne. Pour chaque édifice étudié, l'analyse des liens entre les acteurs de leur conception, de leur édification et de leur occupation fournit des informations enrichissant la compréhension de cette production architecturale. Dans ses *Mémoires*, Horta exprimait son désir d'entrer en résonance avec la personnalité de son client, dont la maison devenait le portrait. Il soulignait ainsi l'importance des rapports entretenus entre les différents acteurs de la naissance d'une demeure et des liens les unissant à cette dernière. Cette réflexion, généralement menée dans le cadre de constructions remarquables, n'avait pas encore été tentée à une échelle plus large. On peut distinguer deux types d'acteurs. La prise en considération de toutes les personnes ou plus exactement de tous les rôles joués par les acteurs de la création architecturale revêt une importance capitale dans la mesure où l'esprit qui préside à la conception, à l'édification et à l'occupation d'une maison peut différer selon les conditions dans lesquelles le projet voit le jour. En façade comme à l'intérieur, l'individualité du ménage qui donne une raison d'être à la demeure s'exprime par le choix du décor et certains aménagements caractéristiques. Mais ces particularités ne nient jamais les grandes lignes d'une conception qui rattache l'individu au groupe social auquel il appartient. Au-delà de la conception, ce sont l'évolution et les transformations subies par ces maisons qui s'expliquent à travers les liens existant entre les divers acteurs de leur histoire.

Toutes les problématiques abordées doivent être replacées dans leur contexte stylistique. Les maisons étudiées se situent dans une phase florissante de la tendance éclec-

tique qui s'est développée durant la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'à la première guerre mondiale. De cette surprenante intrication de styles divers émerge un mouvement de renouveau national appelé néo-Renaissance flamande. Les propagateurs de ce mouvement en ont fait le vecteur des idées développées par les théoriciens du rationalisme en matière d'utilisation des matériaux, d'équipement technique et de conception des espaces internes en fonction de leur usage. De ce fait, si le débat mené dans le cadre de la production architecturale qui nous occupe est souvent limité à des considérations d'ordre stylistique, celles-ci endossent parfois une implication fonctionnelle, bien avant que le terme ne soit promis au succès que l'on sait par les théoriciens du Modernisme. Ce problème stylistico-pratique s'applique même au mobilier duquel on attend la même chose que de l'architecture, à savoir l'expression conjointe du respect des racines historiques nationales et de la foi de l'époque en sa modernité, une double exigence créant inévitablement une impression d'anachronisme inimitable, telle celle qui émane d'une salle de billard renaissance ou d'un buffet-dressoir médiéval. Ce curieux décalage est devenu, pour les générations suivantes, la marque de la production de cette époque. Ce tour d'horizon du contexte stylistique ne peut être bouclé sans faire référence à la naissance de l'Art Nouveau. Celui-ci ne fut pas reconnu par tous comme le style que le public attendait en guise de signature historique de son temps. Cette distinction répondait à la volonté d'indépendance de ses créateurs et, encore aujourd'hui, l'Art Nouveau est fréquemment opposé au reste de la production architecturale de son époque. Une réflexion importante doit donc encore être fournie à propos de ce mouvement que l'on commence depuis peu à envisager dans le contexte global de sa naissance. Il faut effectivement avoir replacé les jalons d'une histoire de la maison au XIX^e siècle pour comprendre pourquoi et comment l'Art Nouveau s'est épanoui à Bruxelles d'une manière aussi rapide et exceptionnelle.

L'étude de l'Art Nouveau a permis de sauver certains de ses témoignages. L'architecture éclectique contemporaine n'a jamais connu un pareil engouement, bien que l'intérêt pour cette production croisse de manière sensible. Cette réflexion nous conduit à poser la question de la conservation de ce patrimoine d'autant plus difficile à préserver que sa valeur réside à la fois dans la qualité artistique de certains de ses témoignages, mais également dans l'ampleur du succès remporté par certaines solutions spatiales, techniques ou décoratives. Les intérieurs disparaissent à une vitesse vertigineuse. Ils sont victimes de deux causes principales de destruction. La disparition progressive de la domesticité et l'encerclement des quartiers suburbains par une seconde ceinture de faubourgs ont changé les conditions de vie et ont entraîné la transformation du patrimoine immobilier appelé à d'autres modes d'habitation. De plus, les phénomènes de mode liés à la décoration intérieure, les progrès du confort domestique et l'évolution des sensibilités ont fait paraître sombres, vieillots, malcommodes et anti-hygiéniques des espaces qui, cinquante ans plus tôt, convenaient à une majorité de gens.

Cette érosion se révèle aux yeux de tous sous ses formes les plus radicales, à savoir la destruction complète ou la pratique du façadisme. Mais elle s'exerce au quotidien d'une manière sournoise par la suppression d'une cheminée, la pose de nouveaux châssis, le badigeonnage des peintures décoratives originales, la suppression des décors en stuc, etc. Cette anémie des intérieurs mène à leur disparition totale sans que l'on ait jamais cessé de les entretenir.

L'histoire de l'art a pris du retard dans le domaine de l'étude des intérieurs, bien que plusieurs chercheurs aient insisté sur l'importance de l'enjeu que représente une compréhension réellement scientifique de l'habitat formant une part majoritaire du patrimoine monumental de la ville. L'enjeu de cette connaissance est fondamental, tant aux niveaux esthétique et historique qu'à celui de la gestion actuelle des centres urbains.

2. Eric VAN ESSCHE-MERCHEZ, *Du lisible au visible : l'écriture figurative dans les temples de l'époque ramesside*. 2 vol., 338 p. et 69 ill. (directeur : M. R. Tefnin).

Après les chapitres méthodologiques sur l'écriture comme objet d'investigation, on a présenté, sur le plan de l'expression, les principales modalités de rencontre entre l'image et le texte, en vertu des caractéristiques propres aux systèmes d'écriture et de représentation de l'Égypte ancienne. C'était mettre en évidence combien le terrain était favorable au développement d'une écriture figurative – c'est-à-dire où fusionnent le texte et l'image. On a montré comment ces potentialités inhérentes aux composantes du décor monumental des temples de l'époque ramesside (XIII^e-XI^e siècles av. n. ère) avaient été exploitées par les scribes-décorateurs jusqu'à former un véritable langage de l'écriture – c'est-à-dire un registre d'expression spécifique, autonome par rapport aux signifiés linguistiques véhiculés par les inscriptions. Pour ce faire, après un dépouillement systématique du décor des temples ramessides publiés, les occurrences représentatives ont été classées d'un point de vue morphologique, démontées d'un point de vue syntaxique, mises en relation avec les parallèles éventuels (de façon synchronique et parfois diachronique) et enfin commentées du point de vue idéologique. En outre, on a régulièrement renvoyé aux vertus propres au système hiéroglyphique qui étaient particulièrement sollicitées dans les éléments du langage de l'écriture en cours d'analyse. Il s'agissait par là de montrer combien ces derniers devaient être appréhendés comme une exploitation spécifique des capacités naturelles du premier. À l'intérieur de ce vaste programme, on a pris d'abord le point de vue de l'écriture – les frises, les scènes puis les processions formées sur le nom du roi, et ensuite celui de l'image – les tableaux entre les lignes de texte, les figures-monogrammes en deux et trois dimensions, le nom du roi sous la forme de Maât. Les questions du rébus et de l'écriture dite « énigmatique » ont été développées séparément.

Après cette partie consacrée principalement à la production des éléments du langage de l'écriture, il s'agissait de replacer le phénomène dans la problématique générale de l'idéologie royale et de sa diffusion. Complémentairement aux approches traditionnelles de l'écriture figurative, il a été proposé de définir les occurrences rassemblées dans la première partie comme autant de composantes d'une rhétorique : les métagraphes repérées, décrites et commentées, devenaient ainsi les vecteurs d'une même idéologie, à savoir les connotateurs de la vision du monde dans laquelle voulait s'inscrire le pouvoir en place. La question de la diffusion de cette idéologie a été posée dans le cadre de la théorie de la communication, ce qui a permis de mettre en évidence combien les enjeux fondamentaux de l'idéologie se subsumaient dans la nature transcendante de la fonction royale. Surtout, en raison de sa spécificité même, l'écriture figurative apparaissait parfaitement adaptée à cette situation particulière : l'ambivalence des signes connotait fondamentalement l'ambivalence du roi.

Par conséquent, il est maintenant clair que les métagraphes observables dans les temples ramessides n'ont rien d'une somme de cas aussi isolés qu'épars, mais fonctionnaient comme les pièces d'un système cohérent qui les englobait – il est d'ailleurs possible de suivre d'évidentes filiations formelles, témoins d'une réflexion et d'une recherche vive sur le plan de l'expression. Si l'on a pu apprécier le caractère déviant des graphies et des figures en question, il a néanmoins été possible de montrer que l'écart résultait toujours d'une extension logique des ressources formelles inhérentes au système conventionnel, et jamais d'une création *ex nihilo*, autant qu'éphémère, pour les besoins ponctuels de messages indépendants. Plutôt que d'y chercher les stigmates dispersés d'un divertissement de mandarins, ou de n'y voir que de simples éléments décoratifs, ou même de donner à l'écriture figurative l'allure d'un savoir qui se dissimule, il faut désormais lui recon-

naître un rôle plus déterminant dans le procès du sens : c'est le métalangage performant d'un discours idéologique.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

1. Claire AUBRY, *La Psychophonie. Entre science et expérience, un humanisme vocal*. 1 vol., 160 p., XVII annexes (sous-section Musicologie; directeur: M. W. Corten).

À l'inverse des nombreux écrits sur le fonctionnement de la voix humaine, l'œuvre de M. L. Aucher, fondatrice de la Psychophonie, pose la question du «Pourquoi?» en établissant des jonctions entre le phénomène d'audition-phonation et les différents plans dont nous sommes constitués. Ce mémoire évalue cette approche nouvelle mêlée de paradoxes de science et d'expérience, afin de créer un rapport entre Esthétique et Connaissance de soi, Pédagogie et Thérapeutique.

2. Laurent BAVAY, *Objets du Prédynastique égyptien : la question de l'influence orientale*. Vol. I: *Texte*, 169 p.; vol. II: *Catalogue*; vol. III: *Planches*, 87 pl. (sous-section Pré-Protohistoire; directeurs: MM. P. P. Bonenfant et R. Tefnin).

L'étude propose une synthèse critique des principaux arguments concernant la question de l'influence asiatique sur la production matérielle des cultures prédynastiques. Thèmes et motifs orientaux sur les objets figurés (manches de couteaux, palettes, glyptique) en sont les témoins les plus directement perceptibles. L'origine de cette influence, les voies de contact et l'aspect sociologique du phénomène sont discutés sur la base du catalogue raisonné des produits importés, matières premières (turquoise, obsidienne, lapis-lazuli) et manufacturées (poteries, artefacts divers). L'ensemble des observations sont replacées dans le cadre évolutif du Prédynastique, mettant en relief l'importance du commerce dans la formation de l'état pharaonique.

3. Philippe BEAUCLERCQ, *La voix des harpes. Etude des harpes ngbaka dans le champ des harpes anthropomorphes*. Vol. I: *Texte et annexes*, 150 p.; vol. II: *Illustrations*, 74 p., 83 fig. (sous-section Civilisations non européennes; directeur: M. D. Demolin).

Les Ngbaka de l'Ubangui (Zaïre) ont produit, jusqu'aux années 1970, des harpes anthropomorphes, objets relevant autant de la sculpture que de l'organologie. Ce mémoire s'attache à montrer que ces harpes font partie d'un ensemble plus vaste, celui des harpes anthropomorphes d'Afrique centrale, ainsi qu'à souligner la cohérence de cet ensemble tant au niveau formel qu'au niveau des pratiques et des traditions orales relatives à ces objets. Une grande partie du travail vise aussi à interpréter la forme de ces harpes en considérant qu'elle est le lieu tant de l'émergence que de la transmission d'un savoir non verbalisé sur le corps de l'être humain.

4. Gaële BROZE, *Pier Paolo Pasolini et Peter Greenaway. Les différents moyens de faire référence à la peinture au cinéma*. Vol. I: *Texte*, 103 p.; vol. 2: *Annexes*, 100 ill. et documents de travail (sous-section Art contemporain; directeur: M. F. Gérard).

Pier Paolo Pasolini et Peter Greenaway sont mis côte à côte dans ce travail, pour avoir témoigné de manière comparable leur vif intérêt pour la peinture dans leur œuvre

cinématographique. L'artiste comme personnage filmique, la reconstitution de tableaux où les acteurs remplacent les personnages peints, la présence matérielle de l'œuvre dans le décor, l'intervention dans la fiction d'un personnage pictural célèbre, la recréation d'une ambiance particulière à un artiste sont autant de procédés utilisés par les deux cinéastes pour faire référence à la peinture au cinéma. À chacun de ces procédés correspond un chapitre du mémoire, dans lequel sont mises en rapport des scènes cinématographiques et les œuvres majeures de l'histoire de l'art qui les ont inspirées.

5. Sébastien CLERBOIS, *Les structures spatio-temporelles dans l'œuvre d'Apollinaire et de Picasso*. 1 vol., 243 p., 63 fig. (sous-section Art contemporain; directeur: M. P. Hadermann).

Le but de ce mémoire, au-delà du balisage biographique dont la relation Apollinaire-Picasso est actuellement l'objet (notamment P. READ, *Picasso et Apollinaire*, Paris, Jean-Michel Place, 1995), était d'appliquer les structures spatio-temporelles, comme concept opératoire, à l'espace abstrait dont elles sont le révélateur. Cet espace, nous nous sommes attachés à le définir, en montrant qu'étranger à tout principe déictique, il fusionnait avec l'image et le texte «par ambiguïté», dans un glissement des structures spatio-temporelles vers l'espace réel, et que nous avons désigné par le terme «espace-confusion» (on peut y regrouper diverses formes ou concepts comme par exemple la critique d'art, le calligramme, la quatrième dimension).

6. Élias CONSTAS, *Recherche sur la structure de l'image gréco-égyptienne. Les traces d'une rencontre observées sur deux parois décorées du tombeau de Petosiris ou les propriétés figuratives du grand prêtre de Thot*. Vol. I: *Texte*, 156 p.; vol. II: *Planches*, 66 pl. (sous-section Antiquité; directeur: M. R. Tefnin).

Le premier chapitre de ce travail tente de situer dans le temps le tombeau de Petosiris (transition perso-grecque). Les deuxième, troisième et quatrième chapitres traitent de l'existence dans la tombe d'éléments artistiques grecs et de l'étonnante – mais non moins égyptienne – personnalité du défunt. En effet, certains textes et images du pronaos désignent – à la manière d'un roi – le prêtre Petosiris à la fois comme le garant d'actions cultuelles liées au monde des *vivants* et comme représentant sur terre de la sagesse, dans une ambiance *post mortem*. Il fallait ici attirer l'attention sur les relations spatiales des parois et des textes du tombeau, qui dépendent les uns des autres quand ils se font face, par rapport à un axe de symétrie. Une des questions soulevées et qui reste à approfondir est celle du choix effectué par le grand prêtre de Thot quant à sa nature régaliennelle: peut-être le contexte politique troublé de cette époque en est-il une des raisons?

7. Sandrine DUCATE, *Topographie des sanctuaires urbains et suburbains en Étrurie pré-romaine*. Vol. I: *Texte*, 163 p.; vol. II: *Planches*, 132 p. (sous-section Antiquité; directeur: M. J. Ch. Balty).

Après l'analyse détaillée des sanctuaires urbains et suburbains de huit cités étrusques ou d'influence étrusque les mieux connues (Tarquinia, Vulci, Véies, Cerveteri, Orvieto, Arezzo, Volterra et Falerii Veteres), le travail a porté sur l'infrastructure urbanistique des cités et sur l'organisation des espaces sacrés.

Nous avons tout particulièrement attiré l'attention sur l'importance que revêt la connaissance de la topographie dans ce type de démarche archéologique. Nous avons également porté un regard critique sur l'interprétation « actuelle » des sources littéraires antiques relatives aux sanctuaires d'Étrurie. Enfin, une partie fut consacrée au problème fort débattu de l'orientation des temples étrusques.

8. Nina ILLERT, *Les villages néolithiques d'ambiance humide et leur organisation au nord-ouest des Alpes, du V^e au II^e millénaire avant J.C.* Vol. I: *Texte*, 103 p.; vol. II: *Annexes*, 9 cartes, 92 pl. (sous-section Pré-Protohistoire; directeur: M. P. P. Bonenfant).

L'étude comparative de 23 villages d'ambiance humide en Allemagne, en Suisse et en France est à la base de ce travail. Cette étude tente dans un premier temps de fournir une approche critique vis-à-vis des documents fournis par les inventeurs de ces divers sites et de la problématique liée à la nature de ceux-ci. Suit une étude comparative des bâtiments en plan et de leur adaptation architecturale selon leur chronologie, leur appartenance culturelle et leur fonction sociale. Un chapitre reprend la typologie de l'organisation de l'espace villageois, avant de conclure par une interprétation de l'interaction de ces nombreuses données.

9. Sylvie JANSSENS, *Il secondo libro delli madrigaletti a tre voci (1586) di Rinaldo del Mel. Analyse et transcriptions.* Vol. I: *Analyse*, 153 p., 3 annexes; vol. II: *Transcriptions*, 59 p.; vol. III: *Reproduction de l'édition originale* (sous-section Musicologie; directeur: M. H. Vanhulst).

Le premier volume fait, d'une part, une synthèse de l'ensemble des éléments biographiques de Rinaldo del Mel et, d'autre part, une analyse des différentes composantes musicales des *madrigaletti* du recueil.

La conclusion tente de définir le terme *madrigaletto*. En annexe se trouvent les références des œuvres et la transcription des dédicaces des recueils de Rinaldo del Mel, ainsi que la liste des différents recueils de *madrigaletti* publiés.

Une transcription musicale et textuelle – avec traduction française des textes italiens de la Renaissance – est présentée dans le deuxième volume.

10. Véronique KUN de KOZMA, *Quand la culture devient produit: «Rock and Film Memorabilia». Une étude générale du collectionnisme lié à l'esprit «fan».* 1 vol., 204 p., ill., fig. (sous-section Art contemporain; directeur: M. A. Dierkens).

L'auteur analyse un collectionnisme très particulier: celui des *rock and film memorabilia*. Ces objets, qui ont appartenu à des stars du rock ou du cinéma, atteignent, aujourd'hui, des sommes records dans les salles de vente. Le phénomène est traité pour la première fois d'une manière exhaustive, par une étude successive de ses aspects historiques, économiques, psychologiques, sociologiques et philosophiques, et ce sur la base de catalogues de vente, d'interviews et de recherches bibliographiques approfondies.

11. Mariel LEJEUNE, *La symbolique de la lune en Mésoamérique*. 1 vol., 111 p., 43 fig. (sous-section Civilisations non européennes; directeur: M. M. Graulich).

La première partie de ce travail est consacrée à la vision de la symbolique lunaire élaborée par Mircea Éliade. Après avoir mis en valeur les lignes fondamentales de cette théorie, le travail entreprend l'étude du symbolisme de la lune dans le monde mésoaméricain. En utilisant les sources fondamentales de la recherche au Mexique ancien (codex, écrits de conquistadores et de religieux), ce mémoire synthétise la vision que les anciens Mexicains avaient de la lune, en mettant l'accent sur quelques grands thèmes et quelques grandes figures du panthéon aztèque. En conclusion, le modèle mésoaméricain est confronté à la thèse de Mircea Éliade.

12. Emmanuel LOUANT, *Comment Pouiemrê triompha de la mort. Analyse du programme iconographique de la tombe thébaine n° 39*. Vol. I: *Texte*, 124 p.; vol. II: *Planches*, 46 pl. (sous-section Antiquité; directeur: M. R. Tefnin).

La tombe de Pouiemrê comprend un hall transversal sur lequel se branchent trois chapelles, le tout étant précédé d'un portique. Le programme iconographique est analysé scène par scène, paroi par paroi, salle par salle, de l'extérieur vers l'intérieur. Il est ainsi montré que l'ensemble de la décoration de la tombe 39 respecte l'orientation géographique réelle et repose sur deux axes principaux: «imaginaire» vs «réel» et «personne» vs «fonction». De l'extérieur vers l'intérieur, on suit en quatre étapes le parcours *post mortem* de Pouiemrê: enterrement (portique), préparation de la renaissance (face avant du hall), transfiguration (parois latérales du hall) et alimentation éternelle (chapelles latérales). La chapelle centrale constitue un mini-sanctuaire d'Amon, l'ensemble de la tombe étant à l'imitation du temple funéraire d'Hatchepsout à Deir el-Bahari.

13. Anne MATTHEUWS, *Le temps dans la musique de Stravinsky*. Vol. I: *Texte*, 109 p.; vol. II: *Annexes*, 60 p., 3 partitions (sous-section Musicologie; directeur: M. H. Sabbe).

Igor Stravinsky, qui fut un des premiers compositeurs à remettre en question la temporalité linéaire de la musique occidentale, a-t-il créé dans son œuvre un nouveau type de temps musical? Si oui, lequel? Et peut-on parler d'un même type de temps pour toutes ses œuvres? Après avoir passé en revue les études consacrées à la temporalité stravinskienne, c'est sur la base d'analyses d'œuvres du compositeur, axées sur le rapport continuité-discontinuité, et à la lumière de ses positions esthétiques, qu'une réponse est apportée à cette question: une temporalité nouvelle, radicalement discontinue, se dégage comme facteur d'unité de l'œuvre si diversifiée de Stravinsky. Ce travail s'achève sur une invitation à une écoute nouvelle, adaptée à cette temporalité renouvelée, invitation faite à la lecture de Gaston Bachelard.

14. Raymond PIROTTE, *Les monuments aux combattants de la guerre 1914-1918. Valeurs d'une époque*. Vol. I: *Texte*, 169 p., 15 annexes; vol. II: *Atlas des monuments (Bruxelles, Brabant wallon, fronts belges et français)*, 249 fig. (sous-section Art contemporain; directeur: M. M. Draguet).

Entre 1919 et 1932, la ferveur populaire érigea des milliers de monuments pour perpétuer le souvenir des combattants et déportés, survivants ou victimes de la *barbarie*

teutonnes. Les plaques, stèles et obélisques l'emportent en nombre sur les victoires néo-classiques, veuves symbolistes ou soldats réalistes. Quelques rares œuvres de Marcel Wolfers, Käthe Kollwitz,..., tranchent heureusement sur le retour à l'ordre esthétique de l'Entre-deux-guerres. Le mémoire présente les valeurs politiques et religieuses évoquées lors des inaugurations et commémorations. Il tente aussi de dégager une typologie et une lecture symbolique de ces mémoriaux devenus aujourd'hui les hauts lieux de notre civisme.

15. Marie POURTOIS, *La personnification des sculptures. Nature et variation d'un procédé mixte, littéraire et visuel, de quelques classiques à Giacometti*. 1 vol., 101 p., 36 fig. (sous-section Art contemporain; directeur: M. P. Hadermann).

De l'Égypte à Giacometti, la très grande majorité des statues portent un nom, le plus souvent un nom de personne. Mais ce nom, comme celui d'Alceste ou de Godot au théâtre, joue-t-il un rôle dans la statuaire? La recommandation de Panofsky de «*ne pas considérer la forme concrète à l'exclusion du sujet...*» autorise la recherche d'une intention métonymique dans des œuvres aussi différentes qu'un masque lega, un tympan de Chartres ou une danseuse de Degas. La prise en considération de cette métonymie comme d'un acte essentiel pour la création et la contemplation des statues, permet à Giacometti, tout en échappant à l'emphase et au formalisme, de créer des effigies d'une célébration de la femme et de l'homme concrets et contemporains.

16. Sandrine SMETS, *François Boucher, peintre de la narration érotique*. Vol.I: *Texte*, 113 p.; vol.II: *Figures*, 107 fig. (sous-section Moyen Age - Temps Modernes; directeur: M. D. Martens).

Ce travail étudie l'érotisme dans la peinture de François Boucher et met en évidence les techniques d'érotisation employées par l'artiste. Son objectif principal est de revaloriser son œuvre qui fut longtemps mal interprété et mal compris. Le premier chapitre vise à replacer l'œuvre de Boucher dans le contexte social de la société du XVIII^e siècle et à redéfinir sa peinture comme érotique et non libertine. Les deuxième et troisième chapitres traitent des peintures relevant de la mythologie galante. Un retour aux sources antiques, une analyse de son interprétation personnelle de la Fable et une comparaison avec d'autres œuvres constituent la base de la démarche. Le quatrième chapitre traite de l'identification et de l'analyse de l'érotisme des *Odalisques* afin de proposer une nouvelle hypothèse d'interprétation. Le cinquième chapitre s'interroge sur l'idéal féminin créé par Boucher, sur le rôle de la femme dans sa peinture et sur la notion de plaisir.

17. Florence TONDEUR, *Nkondi: des clous, des fétiches. Statuaire magique du Bakongo*. Vol. I: *Texte*, 140 p., 18 fig., 6 annexes, 1 lexique; vol. II: *Figures*, 121 p., 99 fig. (sous-section Civilisations non européennes; directeur: M. P. de Maret).

Ce mémoire tente d'établir une synthèse critique de l'abondante littérature publiée à propos des *nkondi*. Il comporte une synthèse des différents classements morphologiques et lectures qui ont été faits à travers le temps à propos des fétiches.

Ensuite, et c'est la majeure partie du travail, une approche anthropologique est réalisée. Elle aborde l'aspect des *nkondi*, mais aussi les rites et les mythes qui y sont

rattachés. La principale source utilisée pour réaliser ce travail sont les écrits de K.E. Laman (*The Kongo*, 4 vols., 1953, 1957, 1962 et 1968; Janzen et MacGaffey, *An Anthology of Kongo Religion: Primary Texts from Lower Zaïre*, 1974; MacGaffey, *The Eyes of Understanding: Kongo Minkisi*, dans *Astonishment and Power*, 1993).

18. Valérie VANDEZANDE, *La question des niveaux de lecture chez les illustrateurs des Contes de Perrault au XIX^e*. 1 vol., 81 p., 3 annexes, 35 ill. (sous-section Art contemporain; directeur: M. Th. Lenain).

Le passage des *Contes* de Perrault d'un répertoire destiné aux adultes à une littérature enfantine pose le problème d'un double public, problème qui se retrouve dans les images accompagnant le texte, mais aussi les frontispices, en raison des différents degrés de compréhension et de lecture qui y sont perceptibles.

Le premier et le deuxième chapitres mettent en évidence la découverte de l'enfance et ses rapports avec les contes. Le dernier chapitre se penche sur différents illustrateurs du XIX^e siècle, tels que Grandville, Gustave Doré ou Henry de Montout, qui, tantôt ont adapté leur style, tantôt sont restés neutres face aux attentes de leurs publics. Ceux-ci ont en outre respecté ou travesti une tradition iconographique ancrée depuis le manuscrit original des *Contes*, qui date de 1695.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ACADÉMIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1995)

Christine BALLMAN

– « *Suzanne un jour* ». *Quarante ans de mise en tablature*, dans *Actes du Quatrième Congrès de l'Association des Cercles Francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique*, Liège, 20-23 août 1992, vol. III, Liège, 1995, p. 225-236.

– Participation à la table ronde sur *La musique vocale et instrumentale imprimée en France jusqu'en 1600 et sa diffusion à l'étranger. Sources et méthodes d'investigation*, Université Libre de Bruxelles, 18-19 mars 1995.

– Bruxelles, U.L.B., organisation (avec M. CORNAZ et H. VANHULST) du colloque international sur les *Manuscrits de musique polyphonique des anciens Pays-Bas / Manuscrits de musique polyphonique conservés en Belgique (c.1550-1850)*, 30 mars - 1^{er} avril 1995; communication: *Technique du chant de luth d'après le ms. Cavalcanti (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, II 275)*.

– Anvers, colloque *De Antwerpse muziekdrukkers naar aanleiding van het overlijden van Hubert Waerlant in 1595*, 23-25 août 1995; communication: *Versions vocale et instrumentale des chansons de Noé Faignient*.

Jean BLANKOFF

– *Émile Verhaeren gezien door de Russen*, dans *Het land van de blauwe vogel*, Anvers, 1992, p. 166-175.

- Emil' Verkharn glazami russkikh, dans *Strana sinej pticy*, Moscou, 1995, p. 239-250.
- *L'art de la Russie ancienne, XI^e-XV^e s.* (= *Petits guides sur l'archéologie et l'histoire de la Russie*, fasc. 4), Bruxelles, 1995, 116 p.
- *In memoriam: V. N. Lazarev, 1896-1996*, Bruxelles, 1995, 28 p.
- Paris, INALCO, mai 1995; séminaire *Découvertes récentes (1985-1995) à Novgorod*.
- Chevetogne, colloque *Journée des Slavisants*, novembre 1994; communication: *Monuments peu connus de la Russie ancienne*.
- St Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, juillet 1995, recherches sur la numismatique russe.
- Novgorod (Russie), campagne de fouilles, août 1995.

Marie CORNAZ

- (en collaboration avec Henri VANHULST) *Brüssel*, dans L. FINSCHER (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Cassel, Bärenreiter, 1995, vol. 2, col. 198-212.
- *La contrefaçon musicale à Bruxelles au XVIII^e siècle: l'exemple de Toïnon et Toïnette de Gossec*, dans *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, t. IX, 1995, p. 237-241.
- *Le fonds de musique ancienne de l'abbaye de Maredsous*, dans *Fontes Artis Musicae*, vol. 42/3, 1995, p. 246-270.
- (en collaboration avec Véronique VERSPEURT) *Een volledige inventarisatie van het in België bewaarde muzikaal bronnenmateriaal: een droom die werkelijkheid wordt*, dans *Musica Antiqua*, 1995, n° 12/1, p. 80-84.
- *La vie culturelle viennoise du temps de Mozart vue à travers la presse bruxelloise*, dans W. PASS & M. CSAKY (éd.), *Europa im Zeitalter Mozarts*, Vienne, 1995, p. 320-327.
- *Jean-Joseph Boucheries: un marchand-libraire et imprimeur bruxellois diffusant la musique à Bruxelles dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle*, dans *Actes du 4^e congrès de l'Association des Cercles Francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique* (= 51^e congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire, Liège, 20-23 août 1992), 1995, t. III, p. 245-259.
- Bruxelles, U.L.B., table ronde internationale *La musique vocale et instrumentale imprimée en France jusqu'en 1600 et sa diffusion à l'étranger: sources et méthodes d'investigation*, 18-19 mars 1995; communication: *Chansons françaises citées dans les fricassées parues dans les Anciens Pays-Bas*.
- Bruxelles, U.L.B., organisation (avec Chr. BALLMAN et H. VANHULST) du colloque international *Manuscrits de musique polyphonique des anciens Pays-Bas / Manuscrits de musique polyphonique conservés en Belgique (c. 1550-1850)*, 30 mars - 1^{er} avril 1995; communication: *L'oratorio La Giuditta de Benedetto Marcello: découverte d'une source inconnue*.
- Louvain, K.U.L., colloque *Journée d'étude pour les doctorants en musicologie*, 6 novembre 1995; communication: *L'édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle*.
- Membre du CEDESOM, Centre d'études des sources de musique polyphonique 1500-1800, U.L.B., depuis 1995.

Nicole DACOS-CRIFÒ

- *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Rome, Donzelli, 1995, XIV-146 p., ill.

– Introduction, notices et édition du catalogue de l'exposition *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, Bruxelles - Gand, 1995, 477 p. (aussi en néerlandais et en italien).
– *Em Sevilha, na oficina de Pedro de Campaña: entre a Flandres e a Italia* et *A. Blocklandt, Incredulidade de São Tomé*, dans *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camoës*, catalogue de l'exposition de Lisbonne (1995), Lisbonne, 1995, p. 122-127 et 244-247.

– Organisation (avec B. MEIJER) de l'exposition *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, à Bruxelles et à Rome, 1995.
– Lisbonne, Centre Culturel de Belém, cycle sur le Maniérisme, 11 avril 1995; conférence: *Flamands et Portugais à Rome au XVI^e siècle*.
– Rome, Academia Belgica, 11 juin 1995; conférence: *Pittori fiamminghi a Roma. Qualche osservazioni*.
– Milan, Museo Poldi Pezzoli, 19 octobre 1995; conférence: *Fiamminghi a Roma*.
– Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, organisation du colloque international *Fiamminghi a Roma*, 24-25 février 1995; communication: *Les cartons de Raphaël à Bruxelles*.

René DALEMANS

– Bacau (Roumanie), Centre George Enesco, avril 1995; conférence: *Bruegel, témoin et humaniste*.
– Bucarest, Musée National Cotroceni, avril 1995; conférence: *Victor Horta, Père de l'Art Nouveau*.
– Messery (Haute-Savoie), août 1995; direction, cours et conférence à l'Académie d'été.
– Membre de jurys de recrutement pour l'enseignement des arts plastiques et de prix artistiques.
– Direction des expositions à la galerie *Regard 76*.

Luc de HEUSCH

– *Pierre Mabilhe, Michel Leiris anthropologues*, dans *L'autre et le sacré. Surréalisme, Cinéma, Ethnologie*. Textes recueillis par C.W. THOMPSON, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 397-405.
– *Possédés somnambuliens, chamans et hallucinés*, dans D. MICHAUX (dir.), *La transe et l'hypnose*, Paris, Imago, 1995, p. 19-46.
– *Ruanda: antropología de un genocidio*, dans *Debats* (éd. Alfons el Magnànim), 1995, n° 51 (mars), p. 62-69.
– *Rwanda: les responsabilités d'un génocide*, dans *Le Débat* (Gallimard), 1995, n° 84 (mars-avril), p. 24-32.
– *Les trésors cachés de Tervuren*, dans *Art et Culture*, 1995, n° IX-9 (mai), p. 23-25.
– *Le musée de Tervuren, hier et aujourd'hui*, dans *L'Œil*, 1995, n° 471 (mai), p. 24-31.
– *Entretien avec Luc de Heusch: vers une anthropologie de l'art africain*, dans *Nouvelles du Patrimoine*, 1995, n° 62 (juin), p. 4-6.
– *À l'écoute de toutes les Afriques*. Propos recueillis par Colette Braeckman et Michel Grosdent, dans *Le Soir*, 17 août 1995.
– *Souvenirs de Londres*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, 1995, p. 81-89.
– *En guise d'introduction: pour ouvrir la question du sens*, introduction à *Objets-signes d'Afrique*. Textes réunis et édités par Luc de Heusch, Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995, p. 9-16.

- *By Way of Introduction: Reopening the Question of Meaning*, introduction of *Objects Signs of Africa*. Texts selected and edited by Luc de Heusch, Gand, Snoeck-Ducaju, 1995, p. 9-16.
- *En guise d'introduction*, dans G. THINÈS et L. de HEUSCH (dir.), *Rites et ritualisation, Colloques et Séminaires de la Fondation J.-M. Delwart, Louvain-la-Neuve, 13-14 septembre 1993*, Paris-Lyon, Libr. Philosophique-IIEE, 1995, p. 13-19.
- *Henri Storck au carrefour de la vie*, dans *Hommage à Henri Storck, Films 1928-1985; Catalogue analytique*, Communauté Française de Belgique, 1995, p. 5-6.

Pierre de MARET

- *Histoires de croisettes*, dans L. de HEUSCH (éd.), *Objets-signes d'Afrique (Annales du Musée royal d'Afrique centrale)*, Tervuren, 1995, p. 133-145.
- *Notices 4.1 Zoomorphic head et 4.57 Bowl*, dans T. PHILLIPS (éd.), *Africa. The Art of a Continent*, Royal Academy of Arts, Londres, 1995, p. 240 et 284.
- (en collaboration avec E. CORNELISSEN et J. MOEYERSONS) *Fouilles archéologiques à Shum Laka (Cameroun)*, dans *Nouvelles de la Science et des Technologies*, 1995, vol. 13, n° 2/3/4, p. 319-322.
- (en collaboration avec R. ASOMBANG, E. CORNELISSEN, Ph. LAVACHERY et J. MOEYERSONS) *Continuing Research in Shum Laka Rock Shelter, Cameroon (1993-94 field season)*, dans *Nyame Akuma*, 1995, n° 48, p. 2-3.
- *Evaluation of the components of the Tsodilo Management Plan and its Implementation*, rapport de mission rédigé à la demande du National Museum, Monument and Art Gallery (Gaborone, Botswana), 1995.
- Genève, Département d'Anthropologie et d'Ecologie de l'Université, Cercle genevois d'Archéologie, 16 mai 1995; conférence: *Contribution de l'archéologie à l'histoire des Luba du Zaïre*.
- Botswana, Université du Botswana, 8 juin 1995; conférence: *Contribution of Archaeology to Luba History*.
- Londres, British Museum, *Archaeology in Africa Day Meeting*, octobre 1995; chairman d'une partie de la réunion et communication (en collaboration avec O. GOSSELAIN et A. SMITH): *Rolling across Africa: Past and Present of Roulette Decorated Pottery*.

Alain DIERKENS

- *Réflexions sur le miracle au Haut Moyen Âge*, dans *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge. Actes du XXV^e Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Public (Orléans, 3-5 juin 1994)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 9-30.
- Préface (avec Jean-Marie DUVOSQUEL) et Édition (avec Jean-Marie DUVOSQUEL, Klaus FRECKMANN et Norbert KÜHN) de *Le culte de Saint-Hubert en Rhénanie. Die Verehrung des heiligen Hubertus im Rheinland (= Saint-Hubert en Ardenne. Art - Histoire - Folklore, VI, 1995)*, Bruxelles, Crédit Communal et Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 1995, 205 p., ill.
- *Nos « Rois », de Clovis à Charlemagne*, dans A. MORELLI (dir.), *Les grands mythes de l'histoire de Belgique, de Flandre et de Wallonie*, Bruxelles, Éditions Vie Ouvrière, 1995, p. 35-45.
- *De la christianisation de l'Ardenne à l'époque mérovingienne*, dans A. LEMEUNIER (dir.), *Saint Remacle, l'apôtre de l'Ardenne*, Spa, Edition ASBL Fête de Saint-Remacle, 1995, p. 42-46.

- *Inventaire des archives des Chambres des Comptes*. < Série des registres >, t. VI, publié par Hubert NELIS en 1931 et révisé par Alain DIERKENS et René LAURENT. Vol. I: *Inventaire*; vol. II: *Tables*. Bruxelles, Archives Générales du Royaume, 1995, 2 vol. in-4°, 743 p. (= *A.G.R., Inventaires*, 257).
- Édition (et Note de l'éditeur), dans *Eugène Goblet d'Alviella, historien et franc-maçon* (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, VI, 1995). Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1995, 216 p., ill.
- *Le monument funéraire de la famille Goblet d'Alviella à Court-Saint-Étienne*, dans A. DIERKENS (éd.), *Eugène Goblet d'Alviella, historien et franc-maçon*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1995, p. 193-211.
- *Comentario a « Anne Gillis, La transmisión matrilineal de la propiedad colectiva »*, dans *Historia y Fuente Oral*, n° 14: *Por un historia sin adjetivos*, Barcelone, 1995, p. 151.
- *Quelques réflexions sur l'abbaye de Saint-Trond à la fin du IX^e et au X^e siècle*, dans J.-M. DUVOSQUEL et E. THOEN (éds.), *Peasants and Townsmen in Medieval Europe. Studia in honorem Adriaan Verhulst*, Gand, Snoeck-Ducaju, 1995, p. 363-377.
- *La statuaire publique < contemporaine >*, dans J. STIÉNNON, J.-P. DUCHESNE, Y. RANDAXHE et S. ALEXANDRE (éds.), *L'architecture, la sculpture et l'art des jardins à Bruxelles et en Wallonie*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995, p. 246-250.
- Rapports des réunions de la *European Science Foundation (The Transformations of the Roman World)*, groupe 4: *Transformations of Beliefs and Culture*: Paris, Institut Historique Allemand et Musée Carnavalet, 2-3 juin 1995: *Newsletter 5* (septembre 1995), I. WOOD (éd.), p. 12-16; Northumbrie (Durham/Newcastle), 28 septembre-1^{er} octobre 1995: *Newsletter 6*, I. WOOD (éd.), p. 23-26.

- Rome, Escuela Española de Historia y Arqueología (réunion des team-leaders du projet de la *European Science Foundation, The Transformation of the Roman World*), 28 avril 1995; rapport sur le travail du groupe 4, *Transformation of Beliefs and Culture*.
- Bruxelles, U.L.B., V^e colloque international *Textes latins médicaux de l'Antiquité et du haut Moyen Âge, Maladie et maladies dans les textes latins antiques et médiévaux*, 4-6 septembre 1995; communication: *Quelques cas de guérisons miraculeuses dans l'hagiographie carolingienne*.
- Luxembourg, Centre Universitaire / CLUDEM (Centre Luxembourgeois d'Études Médiévales), 10 octobre 1995; séminaire *Perspectives nouvelles sur la christianisation au haut Moyen Âge*.
- Bruxelles, U.L.B., Séminaire d'Histoire du Moyen Âge, 8 novembre 1995 (Deuxième séance de travail d'Hagiologia. Atelier Belge d'Études sur la Sainteté); communication introductive, puis direction (avec Philippe GEORGE) d'une table-ronde sur *Les reliques des saints: aspects méthodologiques et critique des sources*.
- Utrecht, Universiteit, colloque *Van Missie tot Millenium. Het bisdom Utrecht van Willibrord tot Adelbold*, 23-25 novembre 1995; conférence inaugurale (*openingslezing*): *Perspectives nouvelles sur la christianisation au haut Moyen Âge*.
- Saint-Ghislain, Foyer Culturel, colloque *La paroisse en questions. Des origines à la fin de l'Ancien Régime*, 25 novembre 1995; communication: *Les paroisses rurales dans l'Occident du haut Moyen Âge. État de la question et remarques critiques*.
- Trèves, Universität, colloque *Grundherrschaft-Kirche-Stadt zwischen Maas und Rhein während des hohen Mittelalters*, dans le cadre du *Sonderforschungsbereich 235, Teilprojekt B2 Die Städte des Maas-Mosel-Saar-Raumes im Herrschafts- und Sozialgefüge während des hohen und späten Mittelalters*, 6-9 décembre 1995; communication: *Saint-Hubert avant l'an mil*.

- Paris, Institut Historique Allemand et Musée Carnavalet, 2-3 juin 1995; organisation (avec Patrick PÉRIN) de la réunion de la *European Science Foundation (The Transformation of the Roman World)*; thème 4: *Transformation of Beliefs and Culture*, consacrée surtout à l'abbaye de Saint-Denis avant Suger.
- Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 2 juillet - 17 septembre 1995; organisation (avec Jean-Marie DUVOSQUEL et Nathalie NYST) de l'exposition *Le culte de saint Hubert en Rhénanie*.
- Durham, Université, 26 septembre-1^{er} octobre 1995; organisation (avec Michelle BROWN, Patrick PÉRIN, Leslie WEBSTER et Ian WOOD) de la réunion de la *European Science Foundation (The Transformation of the Roman World)*, thème 4: *Transformation of Beliefs and Culture*, consacrée surtout aux sites anglo-saxons de Northumbrie.

Peter EECKHOUT

- *Piramide con rampa n° 3, Pachacamac. Resultados preliminares de la primera temporada de excavaciones (zonas 1 et 2)*, dans *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* (Lima), 1995, vol. XXIV, n° 2, p. 102-156.
- *Proyecto Pachacamac*, dans *Boletín Informativo 15.4. Organo de Difusion del Circulo de Estudios de Arqueologia*, 1995, n° 2, p. 2-3.
- Direction des fouilles dans la vallée du Lurin, Pérou (janvier-mai 1995).
- Direction de la seconde campagne de fouilles de la pyramide à rampe n° 3 à Pachacamac, Pérou (juin-septembre 1995).

Fabien GÉRARD

- *Nocturne romain. Une lettre à André Delvaux*, dans A. NYSENHOLC (dir.), *André Delvaux*, numéro spécial de la *Revue de l'Université de Bruxelles* (coll. Le sens des images), 1994-1995, p. 157-164.
- *Bernardo Bertolucci: Contre-attaque à Hollywood* (texte choisi, traduit et présenté par F. Gérard), dans F. SOJCHER (dir.), *Cinéma européen et identités culturelles (Revue de l'Université de Bruxelles)*, 1995-1996, p. 82-85.
- New York City, Waldorf-Astoria Hotel, The American Psychoanalytic Association's Fall Meeting, 15 décembre 1995; conférence: *Magic Realism and Dreaming Awake in Films*.

Annick GODFRIND-BORN

- *Le style et le rôle du dessin sous-jacent dans la genèse du triptyque de Marie-Madeleine attribué au Maître de 1518*, dans les *Actes du Colloque X pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture*, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 1995, p. 121-131 et pl. 60-65.
- Co-éditeur scientifique (avec C. PÉRIER-D'ETEREN) de *Conservation-restauration-technologie, Cahier d'Études, IV. Série spéciale des Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie de l'ULB*, 1995, 93 p.

– Co-éditeur scientifique (avec C. PÉRIER-D'ETEREN) de *Cahiers d'étude*. Comité de Conservation (ICOM-CC) - *Study series*. Committee for Conservation (ICOM-CC), Courtrai, 1995, 32 p.

Michel GRAULICH

– *Les Aztèques avaient-ils une religion?*, dans U. BIANCHI (éd.), *The Notion of « Religion » in Comparative Research, Selected Proceedings of the XVI Intern. Assoc. History of Religions Congress*, Rome, L'Erma, 1993, p. 239-245.

– *Elementos astronómicos en las fiestas de la veintenas*, dans *Time and Astronomy at the Meeting of two Worlds, Proceedings of the Intern. Symposium held in April 27 - May 2, 1995, in Frombork, Poland*, Varsovie, Université de Varsovie, 1994, p. 79-82.

– *Aspects religieux de règne de Montezuma II (suite)*, dans *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études, Section des sciences religieuses*, vol. 101, 1994, p. 29-35.

– *Montezuma a-t-il été trahi par les siens?*, dans *Historia*, 1995, n° 577, p. 12-18.

– *Les réformes politiques de Motecuhzoma II*, dans J. de DURAND-FOREST et G. BAUDOT (éd.), *Mille ans de civilisation mésoaméricaine des Mayas aux Aztèques. Hommage à Jacques Soustelle*, Paris, L'Harmattan, 1995, vol. 2, p. 211-228.

– *Aztec festivals of the Rain Gods*, dans *Indiana 12* (Berlin), 1995, p. 21-51.

– *La introducción de la perspectiva en la Nueva España*, dans *Actes du CIHA Mexico Colloquium Art, History and identity in the Americas: comparative visions*, Zacatecas, Mexico, 1995.

– *Bonampak : la lógica de las pinturas et Una posible explicación del punto de partida de la cuenta larga maya*, dans *Religión y sociedad en el área maya* (Publication de la S.E.E.M. n° 3), Madrid, 1995, p. 43-50 et p. 51-56.

– *Montezuma II et la conquête du Mexique*, dans *Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer. Bulletin des séances*, 1995, vol. 40, n° 3 (1994), p. 365-374.

– *Goblet d'Alviella et l'histoire comparée des religions*, dans A. DIERKENS (éd.), *Eugène Goblet d'Alviella, historien et franc-maçon*, Bruxelles, Ed. de l'U.L.B., 1995 (*Problèmes d'Histoire des religions*, XI), p. 61-71.

– *Fêtes mobiles et occasionnelles des Aztèques (2)*, dans *Annuaire de l'École pratique des Hautes Études, Ve Section*, 1995, vol. 102 (1994-1995), p. 25-31.

– *El Popol Vuh en el Altiplano mexicano*, dans *Memorias del Segundo Congreso Internacional de Mayistas*, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, UNAM, Mexico D.F., 1995, p. 117-130.

– *Introduction* et (avec R. BARLOW) *Commentaire*, dans *Codex Azcatitlan, Códice Azcatitlan*, édition en français et en espagnol, avec facsimilé, publiée à l'occasion du centenaire de la Société des Américanistes de Paris, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Société des Américanistes, Paris, 1995, 159 p. + facs.

– Taxco, 2° Simposio internacional *Códices y documentos sobre México*, juin 1994; communication: *Elementos de las veintenas en las trecenas del Códice Borbónico*.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

– *Influence de miniatures constantinopolitaines sur les peintures murales des Saints-Anargyres de Castoria et de Saint-Georges de Kurbinovo*, dans Διεθνές Συμπόσιο Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 (Thessalonique 29-31 octobre 1992), Thessalonique, 1995, p. 115-127.

– *La Dormition et la Crucifixion de Sainte-Paraskeri de Yeroskipos (Chypre) et les rapports de celle-ci avec l'art italien et crétois*, dans *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton University Press, 1995, p. 245-248.

- *Les Enfers du «jeune» Klontzas et leur source gravée*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, XVII, 1995, p. 39-45.
- *Permanence d'une tradition byzantine dans l'œuvre espagnol du Greco*, dans *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the Occasion of the 450th Anniversary of the Artist's Birth. Iraklion, Crète, 1-5 sept. 1990*, Heraklion, 1995, p. 397-407.
- Rethymno (Crète), colloque *El Greco in Italy and Italian Art*, 22-24 septembre 1995; participation et intervention.

Paul HADERMANN

- *Paul van Ostayen en Fritz Stuckenberg*, dans *De Vlaamse Gids*, juillet-août 1993/4, vol. LXXVII, p. 44-46.
- *L'espace expressionniste. Peinture et littérature*, dans *Signe poétique - signe pictural*, Créis, 1995, 3, p. 7-24.
- *Tendances musicales dans la littérature et la peinture du XIX^e*, dans *Célébration du Centenaire de l'Institut des Hautes Études de Belgique*, Bruxelles, 1994, p. 53-65.
- *Van Ostayen en Bruegel als Alpenjagers*, dans *Forum der letteren*, 1995, vol. XXXVI, 3, p. 180-192.

Malou HAINE

- (avec Ph. VENDRIX), direction scientifique de *Hommages à José Quitin*, numéro spécial de la *Revue belge de musicologie*, 1993, XLVII, 264 p.
- *Règlement de l'orchestre du Théâtre de Liège en 1826* et (avec Ph. VENDRIX) *Bibliographie de José Quitin*, dans *Revue belge de musicologie*, numéro spécial *Hommages à José Quitin*, 1993, XLVII, p. 143-149 et 29-42.
- *Participation des facteurs d'instruments de musique français aux expositions nationales et universelles du XIX^e siècle*, dans *Musique - Image - Instruments*, 1995, n° 1: *Innovations et traditions dans la vie musicale française au XIX^e*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 76-83.
- *Réception des œuvres de Guillaume Lekeu de 1887 à 1914*, dans *Guillaume Lekeu et son temps*, Liège, Société liégeoise de Musicologie, 1995, p. 103-125.
- *Les pianos du Musée instrumental de Bruxelles: une collection de référence*, dans *Formation à la conservation et restauration du piano en Europe, Actes du colloque international Rencontres Européennes Pro Musica, 20 et 21 juillet 1995*, Le Mans, ITEM (Institut Technologique Européen des Métiers de la Musique), 1995, p. 31-35.
- Coordination de la *Bibliographie relative au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles*, Bruxelles, 1995, 150 p. (document non publié mis à la disposition des chercheurs au TRM).
- *400 Lettres de musiciens au Musée royal de Mariemont*. Iconographie rassemblée par A. MEURANT, transcription et traduction des lettres étrangères par B. DELCOMMINETTE, G. DONNAY, E. PASTOR et L. TELLER, Liège, P. Mardaga, 1995, 600 p.
- Professeur invité à l'École Normale Supérieure de Paris (D.E.A. en Musicologie) en 1993-1994.
- Conservateur du Musée instrumental de Bruxelles (Chef du IV^e Département des Musées royaux d'Art et d'Histoire), depuis le 1^{er} décembre 1994.
- Paris, Musée de la musique, Séminaire d'organologie et d'iconographie musicale (URA 1015), 13 janvier 1993; communication: *Participation des facteurs d'instruments de musique*

français aux expositions nationales et universelles du XIX^e siècle : problèmes de méthodologie.
– Le Mans, colloque international *Rencontres sur le Piano*, 19 et 20 juillet 1995; communication: *La collection de pianos du Musée instrumental de Bruxelles*.

Vincent HEYMANS

– *Le quartier des squares. Marguerite, Ambiorix, Marie-Louise, Gutenberg*, Bruxelles, Éditions du Ministère de la Région de Bruxelles, Service des Monuments et Sites, 1995, 49 p. (= *Bruxelles, ville d'art et d'histoire*, 13).

Geneviève LE FORT

– *Lady Alligator Foot Emerges from the Past. Maize God Iconography at Yomop*, Paris, Éditions de la Galerie Mermoz, 1995, 83 p.

– (avec Robert WALD) *Large Numbers on Naranja Stela 32*, dans: *Mexicon*, 1995, XVII, 6, p. 112-114.

Thierry LENAIN

– *Du faux en art, et des manières policières adoptées naguère dans la critique*, dans D. CHATEAU (éd.), *À propos de la critique*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 179-199.

– *Éditorial et Pour une poétique de l'acte restaurateur*, dans *Recherches Poétiques*, 1995, 3 (automne-hiver), p. 8-9 et 11-17.

– Conception et coordination du dossier *L'acte restaurateur*, dans *Recherches Poétiques*, 1995, 3 (automne-hiver); textes de A. ALBANO, J. AMOORE, J.-P. ARMENGAUD, P. BERTHOMÉ, C. BRANDI, A.-M. CARTIER-BRESSON, N. GEBLESCO, CH. GENIN, D. MARTENS, H. NÖRLOFF et J. BARBARIN, P. PHILIPPOT, D. RIOUT.

– Université de Valenciennes, Troisième Journée de la Société Internationale de Poétique (*L'acte restaurateur*), 14 avril 1995; conférence: *Pour une poétique de l'acte restaurateur*.

– Université de Lausanne, Séminaire d'histoire de l'art (titulaire: Prof. Ph. Junod), 4 mai 1995; conférence: *L'horreur du faux et les fondements de l'histoire de l'art*.

– Kerkennah (Tunisie), colloque international *Création et rationalité*, 16 - 19 juillet 1995; conférence: *Les deux sources de la raison poétique*.

– Organisation (en collaboration avec R. CONTE, Université de Paris I) du colloque *L'acte restaurateur*, Université de Valenciennes, 14 avril 1995.

Frédérique LONGRÉE

– (en collaboration avec I. BOSSUYT et H. VANHULST) *Jean de Castro: Opera Omnia*, vol. III: *Il primo libro di madrigali, canzoni e motteti a tre voci (1569)*, Louvain, Leuven University Press, 1995, 188 p.

– Anvers, Festival van Vlaanderen, colloque international *The Antwerp Music Printers in the XVIth Century*, 23 août 1995; communication: *Une édition de Jean de Castro publiée chez Pierre Phalèse et Jean Bellère conservée en partie au Musée Plantin: Tricorum sacrorum... liber unus, 1592*.

Didier MARTENS

- *Des Flandres au Tyrol: les avatars d'un Bildmuster de Hans Memling*, dans *Jaarboek van het Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1994, p. 9-28.
- *Jeu de rôle et imitatio Christi: le Saint Jérôme pénitent de Barthel Bruyn du musée de la Chartreuse de Douai*, dans *Revue du Nord (Histoire)*, 1995, n° 77, p. 483-509.
- *Le Maître des Portraits Baroncelli: un disciple de Petrus Christus?*, dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 1995, n° 30, p. 71-105.
- *Une nouvelle attribution au Maître du Triptyque Verbeek: les deux volets « ibériques » du Musée de Chuny*, dans *Revue du Louvre*, 1995, vol. 44, n° 5/6, p. 43-52.
- *La Vierge en majesté de la Sé d'Evora: une œuvre brugeoise des années 1500*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1995, n° 126, p. 211-222.
- *La Madone à l'arcade de Petrus Christus et ses doubles*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1995, n° 46, p. 25-30.

Monica MINNECI

- Liège, U.Lg, colloque interdisciplinaire organisé par le groupe de recherche Horapollon, *Des cavernes aux musées: la répartition des images dans un espace tridimensionnel*, 5-6 avril 1996; communication: *L'utilisation de l'espace dans l'art aztèque*.

Domnica NASTA

- *La musicalité delvalienne à la recherche d'une écoute active (Revue de l'Université Libre de Bruxelles)*, octobre 1995.
- *Étude critique sur Jaco van Dormael*, dans *Ça tourne depuis 100 ans*, Bruxelles, C.G.R.I. et Université de Liège, décembre 1995.
- *Fonctions de la musique dans les films de Renoir*, dans *Actes du colloque international Jean Renoir*, Montpellier, mars 1996.
- *Fraulein Else de Paul Czinner, Les Cahiers du Muet*, n° 3, avril 1996.
- *Rapport sur La Pédagogie des médias à l'ULB*, pour le Conseil Supérieur de l'Audio-visuel de la Communauté Française de Belgique, juin 1995.
- Liège-Chaufontaine, colloque international *Fritz Lang*, 30 mars - 2 avril 1995; présidente de séance et intervenante.
- Bruxelles, U.L.B., Section de Slavistique de la Faculté de Philosophie et lettres, avril 1995; communication: *Tchékhov et Mikhalkov*.
- Bruxelles, Centre culturel Le Botanique, table ronde *Le cinéma à l'aube du XXI^e siècle: bilans et perspectives*, mai 1995: organisation et participation.
- Élaboration et rédaction du discours d'éloge du cinéaste polonais Andrzej Wajda pour la cérémonie de remise du Doctorat Honoris Causa de l'U.L.B., 15 novembre 1995.
- Louvain-la-Neuve, U.C.L., Institut des Langues Vivantes, mars 1996; exposé: *L'esprit français de la Nouvelle Vague*.
- Membre de la Society for Cinema Studies (U.S.A.), depuis mars 1995.

Nathalie NYST

- Bruxelles, U.L.B., 4 au 17 avril 1995; organisation (en collaboration avec Pierre de Maret) du *Certificat International en Archéologie Africaine* (programme Erasmus).
- Saint-Hubert, Centre P.-J. Redouté, 2 juillet - 17 septembre 1995; coordination générale (avec Alain DIERKENS, Jean-Marie DUVOSQUEL et Robert PLÖTZ) de l'exposition *Le culte de saint Hubert en Rhénanie*.

- Bafut (Cameroun), 7 décembre 1995 - 16 février 1996; mission de recherche *Valorisation du patrimoine culturel de la chefferie de Bafut, Division de Mezam, Province du Nord-Ouest, Cameroun.*
- Liège, U.Lg, colloque interdisciplinaire organisé par le groupe de recherche Horapollon, *Des cavernes aux musées: la répartition des images dans un espace tridimensionnel*, 5-6 avril 1996; communication: *Le programme décoratif des défenses sculptées de Benin (Nigeria).*

Judith OGONOVZSKY-STEFFENS

- *La peinture monumentale, «manière parlante d'enseigner l'histoire nationale»*, dans A. MORELLI (éd.), *Les grands mythes de l'histoire de Belgique, de Wallonie et de Flandre*, Bruxelles, EVO, 1995, p. 163-174.
- *Regards sur la peinture monumentale d'histoire en Belgique au XIX^e siècle*, dans Charles De Groux et le réalisme en Belgique. 1825-1870, Ypres, Stedelijk Museum, 1995, p. 63-70.
- *Le projet de décoration de l'ancienne « aula » de l'U.L.B. (1866): les dessous d'une affaire politico-artistique*, dans Rops - De Coster. Une jeunesse à l'Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, GRAM-UAE, 1996, p. 309-339 (= *Les Cahiers du GRAM*, n° 3).

Catheline PÉRIER-D'ÏETEREN

- *La technique picturale des peintres flamands du XVe*, dans *De Facto*, n° 8, *Primitifs flamands*, Bruxelles, février 1995, p. 34-39.
- *Les enjeux actuels de la conservation-restauration / What's at stake now in conservation-restauration*, dans *Cahiers d'Étude I des comités internationaux de l'ICOM (Comité de Conservation)*, Courtrai, 1995, p. 2-4. Éditeur scientifique du même ouvrage, 32 p.
- *Genèse de l'œuvre et dessin sous-jacent dans les peintures du Maître de la Légende de sainte Catherine*, dans *Actes du Colloque pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture*, Louvain-la-Neuve, 1994-1995, p. 107-119 et pl. 56-59.
- *Restauration ou destruction?*, dans *Info Musées*, Bulletin d'informations trimestriel de l'AFMB (Association francophone des Musées de Belgique), n° 2, sept. 1995, p. 14-18.
- *Zu den bemalten Flügeln des Elmpter Passionsaltars und des Altars der Deutschordenskirche in Wien*, dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Vienne, 1995, p. 54-63.
- Stavanger, conférence générale de l'ICOM, 1^{er}-6 juillet 1995; communication: *Expositions ou destruction?* Introduction au débat sur ce thème organisé par le Comité de Conservation.
- Athènes, ICOM Hellenic National Committee - Icons Conservation Group, colloque *The Conservation of Icons. An Approach towards Problems, Methods and Materials, used in Conservation Laboratories, Worldwide*, 10-14 octobre 1995; communication: *La sauvegarde des icônes.*
- Palma de Majorque, colloque *Le tourisme culturel dans la perspective du tourisme durable*, 24-26 novembre 1995; communication: *Comment concilier l'accès au patrimoine et sa sauvegarde.*
- Membre correspondant de l'Académie royale d'Archéologie de Bruxelles, depuis février 1993.
- Membre de la Commission royale des Monuments et des Sites de la région de Bruxelles-Capitale, depuis novembre 1994.
- Membre du groupe européen du Patrimoine, depuis janvier 1995.

- Membre de la Commission technique consultative pour l'art ancien aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, depuis février 1995.
- Présidente du groupe régional ICOM-Europe pour les relations avec l'Union européenne, depuis juillet 1995.
- Présidente du Bureau de l'ICOM-CC à Edimbourg en janvier 1995 et à Stavanger en juillet 1995.

Paul PHILIPPOT

- *Form and Space. The Nineteenth Century Architecture of Brussels*, dans *Arkitektur-tidskrift. Architectural Magazine, The Panoramic City: Oslo-Brussels*, 1994, n° 51, p. 4-19.
- *L'œuvre d'art, le temps et la restauration*, dans *Histoire de l'Art*, 1995 (décembre), n° 32 (= *De la restauration à l'histoire de l'art*), p. 3-9.
- *La restauration, acte critique*, dans *Recherches Poïétiques*, 1996, n° 3 (= *Dossier L'Acte restaurateur*), p. 19-25.

- Soissons, 30 janvier 1996, présidence de la réunion du Conseil scientifique du Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines (CNRS).

Paul-Louis VAN BERG

- (en collaboration avec N. CAUWE) *Sépultures néolithiques de Belgique dans leur contexte européen*, dans *Tradition wallonne*, vol. 9-1, 1994, p. 7-59.
- *Céramique de chasseurs et céramique d'agriculteurs en Europe*, dans *Actes du XII^e Congrès International des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques, Bratislava, 1-7 septembre 1991*, 1994, p. 413-415.
- *Il Neolitico del Nordeuropa*, dans J. GUILAINE et S. SETTIS (éd.), *Storia d'Europa*. Vol. 2: *Preistoria e antichità*, Turin, Giulio Einaudi editore, 1994, p. 167-185.
- *Grammaire des styles céramiques du Rubané d'Alsace*, Strasbourg, Association pour la Promotion de la Recherche archéologique en Alsace, 1994 (= *Monographies d'archéologie alsacienne*, n° 2), 172 p.
- *Il n'y a jamais eu de révolution néolithique et La néolithisation primaire de la Belgique*, dans J.-M. CORDY (dir.), *Le génie de l'homme: des origines à l'écriture*, Brogne, Abbaye Saint-Gérard, 1995, p. 9-95 et p. 226-229.
- *Mégalithisme et organisation de l'espace: art, architecture et traditions religieuses et « Magdalithiques » et « Mégaléniens »*, dans *Monumentalisme funéraire et sépultures collectives, Colloque de Cergy-Pontoise, 13-15 juin 1995, Pré-actes*, 1995, p. 33-35 et 36-37.
- *La céramique rubanée et les autres: structures spatiales en Eurasie néolithique*, dans *XXII^e Colloque interrégional sur le Néolithique, Strasbourg, 28-29 octobre 1995, Résumés des communications*, 1995, p. 40-42.
- *Bibliographie de l'archéologie en région wallonne (de la Préhistoire à la fin du XVI^e siècle)*, vol. I: 1984-1986. Namur, Ministère de la Région wallonne, 1995, 96 p. (= *Chronique de l'archéologie wallonne*, n° hors série).

- Liège, U.Lg., dans le cadre du séminaire *Représentations préhistoriques* organisé par D. VIALOU, 17 mars 1995; communication (avec N. CAUWE): *Arts néolithiques et interactions en Europe et au Proche Orient*.

- Cergy-Pontoise, colloque *Monumentalisme funéraire et sépultures collectives*, 13-15 juin 1995; communications: « Magdalithiques » et « Mégaliéniens » (avec N. CAUWE) et *Mégalithisme et organisation de l'espace: art, architecture et traditions religieuses*.
- Strasbourg, XXII^e colloque interrégional sur *Le Néolithique*, 27-29 octobre 1995; communication: *La céramique rubanée et les autres: structures spatiales en Eurasie néolithique*.

Eric VAN ESSCHE-MERCHEZ

- Professeur-conférencier à l'École Nationale Supérieure des Arts Visuels (ENSAV) de la Cambre, pour le cours *Art, société, vie quotidienne* (45 h), année académique 1995-1996.

Henri VANHULST

- (en collaboration avec Marie CORNAZ) *Brüssel*, dans L. FINSCHER (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^e édition, Cassel, Bärenreiter-Stuttgart, Metzler, 1995, vol. II, col. 198-211.
- *Le manuscrit 1 des Archives communales de Bruges*, dans J.-M. VACCARO (éd.), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris, C.N.R.S., 1995, p. 231-242.
- *Aspects de l'organisation de la vie musicale à Bruxelles au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, dans M. CSÁKY & W. PASS (éd.), *Europa im Zeitalter Mozarts*, Vienne, Böhlau, 1995, p. 214-221 (= *Schriftenreihe der Oesterreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts*, vol. 5).
- *Tradition et innovation dans la vie musicale à Bruxelles en 1894*, dans *Célébration du Centenaire de l'Institut des Hautes Études de Belgique*, Bruxelles, Institut des Hautes Études de Belgique, [1995], p. 67-83.
- (en collaboration avec I. BOSSUYT e.a.) *Jean de Castro. Opera omnia. 3: Il primo libro di madrigali, canzoni e motetti a tre voci (1569)*, Louvain, Leuven University Press, 1995.
- Professeur visiteur à l'École Normale Supérieure à Paris (D.E.A. en musicologie), janvier-février 1995.
- Bruxelles, U.L.B., organisation (en collaboration avec les universités de Cambridge et de Tours) de la table ronde *Musique vocale et instrumentale imprimée en France jusqu'en 1600 et sa diffusion à l'étranger: sources et méthodes d'investigation*, 18 et 19 mars 1995.
- Bruxelles, U.L.B., organisation (avec Chr. BALLMAN et M. CORNAZ) du colloque international *Manuscrits de musique polyphonique originaires des anciens Pays-Bas / Manuscrits de musique polyphonique conservés en Belgique (c.1550-1850)*, 30 mars - 1^{er} avril 1995.
- Mons, Centre R.T.B.F. Hainaut, colloque international *Critique musicale: questions de liberté*, 17 juin 1995; communication: *Histoire de la critique musicale*.
- Alden Biesen, Alamire Foundation, congrès international *Music fragments and manuscripts from the Low Countries*, 23 juin 1995; communication: *Deux suppléments manuscrits au Theatrum musicum de 1563*.
- Anvers, Festival de Flandre, colloque international *Antwerp music printers in the Sixteenth Century*, 23-25 août 1995; directeur scientifique.

Eugène WARMENBOL

- *Alexandrië aan de Schelde* et 144 notices du catalogue, dans *Egypte onomwonden. Egyptische oudheden in het museum Vleeshuis*, Anvers, 1995, p. 27-48.
- *Cultures livresques. Les débuts de l'égyptologie en Belgique*, dans *Égypte et regards occidentaux*, Musée de Mariemont, 1995, p. 3-5 et 31-32 (notes).

- *La religion et la civilisation égyptiennes dans l'œuvre de Goblet d'Alviella. Sources interprétations et dérivations*, dans A. DIERKENS (éd.), *Eugène Goblet d'Alviella, historien et franc-maçon*, Bruxelles, 1995 (= *Problèmes d'histoire des religions*, 6), p. 95-106.
- *L'âge du Bronze final en Haute Belgique : bilan et perspectives*, dans *Beiträge zur Urnenfelderzeit nördlich und südlich der Alpen. Ergebnisse eines Kolloquiums*, Bonn, 1995 (= *Römisch-Germanisches Zentralmuseum. Monographien*, Bd. 35), p. 65-90.
- *Les pointes de flèche en bronze de Han-sur-Lesse*, dans *Amphora*, 77, 1995, p. 32-64.
- *Marche-les-Dames à la fin de l'âge du Bronze : un anneau doré pour un incinéré*, dans *Lunula. Archaeologie protohistorica*, III, 1995, p. 60-61.

- Coordination générale (en collaboration avec Jean BOURGEOIS, Anne CAHEN-DELHAYE, Luc VAN IMPE et Koen VERLAECKT) de la Cellule Archéologie des Âges des Métaux du Groupe de Contact Etudes Celtiques et Comparatives : Journée de contact, Gand, Provinciaal Administratief Centrum Oost-Vlaanderen, 18 février 1995.
- Vérone, Università degli Studi, colloque *Absolute Chronology. Archaeological Europe, 2500-500 BC*, 20 au 23 avril 1995; délégué pour la Belgique.

IV. PRIX BEHERMAN

Le prix Thierry Stanley Beherman a été créé par Madame Simone Beherman en souvenir de son fils Thierry (1950-1987), historien d'art qui s'est notamment consacré à l'étude de la vie et de l'œuvre du peintre Godfried Schalcken.

Ce prix, distribué en alternance à l'U.L.B. et à la V.U.B., couronne chaque année le meilleur mémoire traitant de peinture ou de gravure du XVI^e, du XVII^e ou du XVIII^e siècle.

Le prix a été attribué, en mars 1996, à Emmanuel LAMBION pour son mémoire intitulé *Judith aux XV^e-XVII^e-XVIII^e siècles. Essor, mutations et dérivés d'une iconographie*.

V. PRIX MASUI

Le Prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la quinzième fois, le 1^{er} mars 1996. Il a couronné Sébastien CLERBOIS pour son mémoire intitulé *Les structures spatio-temporelles dans l'œuvre d'Apollinaire et de Picasso. Essai de comparaison* (voir le résumé, supra, p. 206).

VI. EXPOSITION 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., Valérie Conrot, Joëlle Del Greco et France Themelin, ont participé à la réalisation et

au montage de l'exposition annuelle d'été au Centre Redouté durant l'année académique 1994-1995, exposition intitulée *Le culte de saint Hubert en Rhénanie*.

Un catalogue, intitulé *Le culte de saint Hubert en Rhénanie / Die Verehrung des heiligen Hubertus im Rheinland* a été édité à cette occasion. La première édition bilingue qui en a été publiée est essentiellement due au travail de Klaus Freckmann et de Norbert Kühn. La seconde édition, dont seule l'introduction a été refaite, constitue le sixième tome de la série *Saint-Hubert en Ardenne. Art - Histoire - Folklore* et le troisième volume de la série d'études *Saint Hubert et son culte*.

Cette exposition a successivement été présentée au Niederrheinisches Museum für Volkskunde und Kulturgeschichte à Kevelaer, de décembre 1994 à mars 1995, puis, sous une forme réduite, à Eupen (du 12 mai au 11 juin 1995), avant d'être montée au Centre culturel P.-J. Redouté, du 2 juillet au 17 septembre 1995.

La conception de l'exposition à Kevelaer est due au conservateur du Musée, Robert Plötz, qui a notamment pu sélectionner les objets parmi les collections privées de Günther Schlieker, de Léon Marquet et de Jean-Marie Duvosquel. À Eupen, ce sont Alfred Belleflamme et Norbert Kreusch qui se sont consacrés à l'organisation de l'exposition.

À Saint-Hubert, l'exposition comprenait deux volets; le premier se composait d'objets de piété analogues à ceux qui ont déjà été présentés lors des expositions consacrées au culte du saint au pays de Liège et en Namurois, tels des bannières ou des images pieuses. Une vitrine présentait en outre la Guilde Saint-Hubert de Kevelaer. Quelques statues en bois ou en plâtre polychrome complétaient l'ensemble des pièces cultuelles. Le second volet de l'exposition était constitué par la collection de photographies de Günther Schlieker, photographies illustrant notamment des églises rhénanes dédiées à saint Hubert.

Nathalie NYST

VII. ACTIVITÉS DES CENTRES DE RECHERCHE

CERTIFICAT INTERNATIONAL EN ARCHÉOLOGIE AFRICAINE

En avril 1995, Pierre de Maret a organisé le Certificat International en Archéologie Africaine à l'U.L.B.; ce Certificat correspond à une session de cours intensifs du programme ERASMUS de la Communauté Européenne. Voici le détail de ces cours:

- J. ALEXANDER, Université de Cambridge, *An Introduction to Archaeology in Africa and Islamic Archaeology in Northeast Africa*.
- R. BEDAUX, Department of Sub-Saharan Africa du Rijksmuseum voor Volkenkunde de Leyde, *Les sociétés complexes de l'Afrique de l'Ouest*.
- J. CHAVAILLON, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, *Outils et habitats des premiers hommes et Outils et habitats de l'Early et du Middle Stone Age en Afrique orientale*.
- R. CHENORKIAN, Université de Provence, *Archéologie des dépôts coquilliers anthropiques*.
- P. DE MARET, U.L.B., *Aspects de l'archéologie en Afrique centrale*.
- M. EGGERT, Eberhardt-Karls-Universität de Tübingen, *Archaeological Research in the Equatorial Rain Forest*.
- O. P. GOSSELAIN, U.L.B., *La poterie au Cameroun méridional*.

- R. HAALAND, University of Bergen, *Transition to Food Production in the Nile Valley and East Africa*.
- A. HOLL, Université de Paris X Nanterre, *Évolution des sociétés protohistoriques du bassin tchadien*.
- E. HUYSECOM, Université de Genève, *Ethnoarchéologie appliquée : théorie, méthode, exemples et applications*.
- L. KRZYZANIAK, Museum Archeologiczne de Poznań, *Late Prehistory of the Nile Basin*.
- P. MITCHELL, University of Wales, *The Later Stone Age of Southern Africa et Southern Africa Rock Art*.
- J. POLET, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, *Les données archéologiques de l'histoire ancienne du sud du Sahara et Les données archéologiques de l'histoire de l'art du Nigeria*.
- P. SINCLAIR, Université d'Uppsala, *The Growth of Urbanism in Africa*.
- Th. TILLET, Université Pierre Mendès France Grenoble 2, *Climats et peuplements du Sahara paléolithique*.
- W. VAN NEER, Musée royal de l'Afrique centrale (Tervuren), *Some Aspects of Archaeozoology in Africa*.
- P. VERMEERSCH, K.U.L., *Stone Age Cultures of Egypt*.

VIII. NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES

Trésors d'Afrique. Musée de Tervuren, Anvers-Rotterdam, C. De Vries - Brouwers, 1995, in-4°, 400 p., 250 pl. coul., catalogue, 1 carte, bibl.

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition *Trésors cachés du Musée de Tervuren*, présentée au Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren de mai à novembre 1995.

Cette exposition avait pour objectif de faire mieux connaître «les pièces ethnographiques les plus importantes du Musée de Tervuren»¹. 250 objets ont été choisis parmi 600 autres, initialement sélectionnés par M.-L. Bastin, professeur émérite de l'U.L.B. et commissaire de l'exposition. Les objets provenaient tous d'Afrique centrale.

L'ouvrage peut être divisé en trois parties. Outre une préface de Th. Van Den Aude-naerde, directeur du Musée, et une introduction de G. Verswijver, chef de la section d'Ethnographie, la première partie est constituée d'un texte de A. Nicolas, directeur du Musée d'Arts africains, océaniens et amérindiens de Marseille. Ce texte est intitulé «Les chefs-d'œuvre du Musée de Tervuren» (p. 19-27).

L'auteur propose de «régler leur compte à de vieilles et récentes idées reçues...» (notions d'«art» et de «chef-d'œuvre» appliquées aux objets africains, présentation de ces objets hors de leurs contextes géographiques, sociologiques, religieux et humains,...), avant de mettre l'accent sur la gageure que constitue l'organisation d'une telle exposition.

¹ D. Th. VAN DEN AUDENAERDE, *Préface*, dans *Trésors d'Afrique. Musée de Tervuren*, Anvers - Rotterdam, 1995, p. 12.

A. Nicolas livre ensuite quelques subtiles réflexions relatives à la manière de regarder et d'appréhender un objet africain; il se pose la question de savoir si certaines données sont vraiment indispensables pour lire cet objet. Et d'illustrer son propos en regardant et en décrivant quelques-uns des 250 chefs-d'œuvre du Musée de Tervuren.

La deuxième partie de l'ouvrage illustre, sous la forme de magnifiques planches en couleur, les 250 objets en question (p. 31-279), chacun accompagné d'une brève légende en précisant la nature, l'appellation vernaculaire, la population et la région d'origine, les dimensions.

Enfin, la dernière partie est le catalogue proprement dit (p. 281-393). Chaque objet y est une nouvelle fois illustré en noir et blanc et est accompagné d'une notice explicative. Les notices sont rédigées par des experts en la matière, tels H. BursSENS (professeur émérite de l'Université de Gand), W. MacGaffey (Haverford College, Etats-Unis), A. F. Roberts (University of Iowa, Etats-Unis) ou Sh. A. Tshiluila (Institut des Musées Nationaux du Zaïre). Les notices sont agrémentées de quelques encarts approfondissant l'un ou l'autre aspect de ces œuvres, qu'il s'agisse de figurines et de statues kongo ou de la statuaire beembe.

Une bibliographie (p. 395-400) fournit au lecteur les références d'ouvrages qui lui permettront d'affiner le regard qu'il a porté sur les objets exposés.

Nathalie NYST

Objets-signes d'Afrique. Textes réunis par Luc de Heusch à l'occasion de l'exposition « Trésors cachés » au Musée royal de l'Afrique centrale Tervuren (= Annales du Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Série Sciences humaines, n° 145), Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, s.d. [1995], in-4°, 213 p.

L. de Heusch signe l'introduction de l'ouvrage¹ et en explique le leitmotiv: l'anthropologie de l'art ou la nécessité de replacer une production artistique dans son contexte ethnographique.

L'ouvrage compte neuf articles:

– M. Coquet² (CNRS, Paris) montre que les différences de forme, de matériaux et de comportement des masques de feuilles bwaba (Burkina Faso), qui constituent les formes visibles des dieux-ancêtres, sont destinées à rappeler les événements cosmogoniques des trois étapes de l'élaboration du monde.

– Ph. Jaspers³ (ULB) explique que les masques minyanka (Mali) n'ont aucune signification si l'on se contente d'en analyser la forme. Leur identité n'est véritablement révélée que par les sons émis lors de leur sortie.

¹ *En guise d'introduction: pour ouvrir la question du sens*, p. 9-16.

² *Des dieux sans visage. De la morphologie des masques de feuilles Bwaba (Burkina Faso)*, p. 21-35.

³ *Le masque et la parole. Analyse d'un masque « auditif » de la société initiatique du Komo (Minyanka, Mali)*, p. 37-56.

- V. Baeke⁴ (MRAC, Tervuren) établit une classification symbolique des différentes associations *rö* des Mfumte-Wuli (Cameroun) et des objets rituels qui leur sont associés en se plongeant notamment dans les récits mythiques esquissant une chronologie de l'apparition de ces associations.
- R. Devisch⁵ (KUL) étudie le rôle du tambour à fente dans les rituels de divination médiumnique des Yaka (Zaïre) et souligne le rôle capital de la « parole » qui y est associée.
- P. Petit⁶ (FNRS-ULB) souligne le rôle prépondérant du kaolin et du récipient qui lui est réservé (laalebasse *mboko*) dans différentes sphères (familiale, politique et divinatoire) de la vie des Luba du Shaba (Zaïre).
- P. de Maret⁷ (ULB) met l'accent sur l'importance de l'aspect diachronique dans l'étude d'un objet et donc sur l'apport de l'archéologie dans ce domaine. Il se penche sur l'évolution formelle des lingots aux croisettes de cuivre du Copperbelt (Zaïre, Zambie, Zimbabwe, Mozambique). Les lingots et les croisettes ayant servi de valeurs d'échange, de Maret conclut que cette évolution est d'abord le fruit de la recherche d'une meilleure adéquation entre la forme et la fonction, les considérations symboliques et la différenciation suivant le lieu de production (marqueur d'identité) n'apparaissant que plus tard.
- H. B. Mulinda⁸ (IMNZ, Zaïre) explique que les masques de bois des Woyo (Zaïre), de par leurs nombreux attributs et caractéristiques formelles, résumant des proverbes; l'ordonnance chorégraphique des masques est dès lors guidée par le choix des proverbes évoqués, « paroles visibles » rappelant l'ordre social à respecter.
- D. Hersak⁹ (ULB) étudie les masques *kifwebe* des Songye (Zaïre), notamment sur le plan de leurs formes et de leurs couleurs. Elle se sert de cette étude pour prouver que les informations récoltées sur le terrain et relatives à des objets contemporains ne sont pas nécessairement applicables à des objets plus anciens conservés dans les musées ou les collections particulières.
- L. de Heusch¹⁰ (ULB) démontre, en étudiant de nombreuses sources, que contrairement à ce qu'affirmait Emil Torday¹¹, les Tetela-Hamba (Zaïre) n'ont jamais confectionné de masques. Les masques qui leur ont été attribués par Torday sont en réalité songye, même s'ils ont été collectés en frontière du pays tetela. De Heusch démontre donc que le lieu de collecte n'est pas toujours garant de l'origine réelle de l'objet.

Nathalie NYST

⁴ *Les esprits de l'eau et la sorcellerie : rituels, mythes et objets (Mfumte-Wuli, Cameroun occidental)*, p. 57-92.

⁵ *Le tambour à fente et la naissance de la parole divinatoire en milieu yaka (Zaïre)*, p. 97-109.

⁶ *Le kaolin sacré et les porteuses de coupe luba du Shaba*, p. 111-131.

⁷ *Histoires de croisettes*, p. 133-145.

⁸ *Les masques comme langage proverbial (Woyo, Zaïre)*, p. 147-159.

⁹ *Couleurs, stries et saillies : réflexions sur le travail de terrain et certaines énigmes du musée*, p. 161-173.

¹⁰ *La beauté est ailleurs : pour en finir avec les masques tetela. Notions d'histoire et d'ethnographie nkutshu*, p. 175-206.

¹¹ E. TORDAY / A. JOYCE, *Notes ethnographiques sur les peuplades habitant les bassins du Kasai et du Kwango oriental ; peuplades de la forêt, peuplades des prairies*, Tervuren, Musée du Congo belge, 1922.

Ont collaboré à ce volume :

Valérie ANGENOT,
Licenciée en Philologie et Histoire Orientales
Collaboratrice scientifique à l'ULB

Annick Godfrindt-BORN,
Assistante à l'U.L.B.,
Section d'Histoire de l'Art et Archéologie

Marc GROENEN
Premier Assistant à l'ULB
Section d'Histoire de l'Art et Archéologie

Didier MARTENS
Chargé de cours à l'ULB,
Section d'Histoire de l'Art et Archéologie

Nathalie NYST,
Assistante à l'ULB
Section d'Histoire de l'Art et Archéologie

Cecilia PAREDES
Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie de l'ULB
Boursière de la Fondation Sulzberger
17 Collins Av. (Rail Road)
Eastport, N.Y. 11941 (USA)

Paul PHILIPPOT
Professeur émérite de l'ULB
av. Ch. Michiels 178
1160 Bruxelles

Françoise ROSIER
Restauratrice d'œuvres d'art
Diplômée de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels
rue de la Poste 183
1030 Schaerbeek

Daniel VANDER GUCHT
Premier assistant à l'ULB
Institut de Sociologie

Christian-Robert VELESCU
Docteur en Histoire de l'Art
Aleea Valea Viilor 9, bloc D, sc. D, ap. 51 - 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

Etudiant et abonnement annuel (1 parution)

- Belgique: 700 FB + 50 FB de port
- Etranger: 900 FB + 100 FB de port

Vente au numéro

- Belgique: 800 FB + 50 FB de port
- Etranger: 1.000 FB + 100 FB de port

Compte Crédit Communal: 068-0716860-57 (Gérance - Annales)

Pour l'étranger uniquement en francs belges par **mandat postal international (international money order in belgian currency)**.

Cahier d'études I, 1986 (épuisé)

- **Watteau: technique picturale et problèmes de restauration**

Cahier d'études II, 1987

- **Investigation scientifique des œuvres d'art (épuisé)**

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.

Imprimé en Belgique

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.