

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1997.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1997_000_19_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/>



XIX
1997

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 Cécile DULIÈRE Paul
PHILIPPOT Philippe ROBERTS-JONES Henri VANHULST

Comité de Rédaction

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

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

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).

PAUL PHILIPPOT

L'architecture à Bruxelles au XIXe siècle : les formes et l'espace
p. 7-31

DARIO GAMBONI

Déplacer égale détruire ? Notes historiques sur un argument théorique
p. 33-46

SERGE LEMAITRE

Du plus loin au plus proche
Note pour une meilleure observation de l'art rupestre canadien
p. 47-69

DELPHINE STEYAERT

Réflexions à propos de la polychromie des portails gothiques
p. 71-93

YOKO HIRAOKA

Le 'Triptyque des Miracles' de Melbourne :
signification et datation du volet des Noces de Cana
p. 95-108

ANNE DELVINGT

Une typologie particulière du retable français de la première moitié du
XVII^e siècle: les retables à double étage peints par Simon Vouet
p. 109-128

ALAIN JACOBS

La rotonde du palais de Charles-Alexandre de Lorraine à Bruxelles
Analyse structurelle et esthétique
p. 129-139

Comptes rendus
p. 141-148

Chronique de la section
p. 149-185

L'ARCHITECTURE À BRUXELLES AU XIX^e SIÈCLE : LES FORMES ET L'ESPACE *

PAUL PHILIPPOT

Vers 1800, Bruxelles s'inscrit encore dans le périmètre de son enceinte médiévale du XIV^e siècle. Cent ans plus tard, son extension atteint la petite ceinture, du boulevard Général Jacques au boulevard Lambert, au parc de Laeken et au Heysel, tandis que, sous l'impulsion de Léopold II, s'amorcent les travaux du boulevard du Souverain et de l'avenue de Tervueren. A cette vaste et rapide expansion, qui s'accompagne de grands travaux urbanistiques dans le centre, répond, sur la trajectoire du siècle, l'évolution architecturale d'un néo-classicisme sévère à l'historicisme éclectique le plus échevelé et à sa relève par l'Art Nouveau¹.

Pour saisir aujourd'hui le principe moteur et la continuité de ce développement formel, il ne suffit pas de rendre compte de la succession et de la combinaison des «styles»². Ce serait là, en effet, reprendre la position du XIX^e

* Cet article est paru en traduction anglaise et danoise dans la revue *Arkitekturtidsskrift* (Den Panoramiske By: Oslo-Bruxelles), 51, 1994.

¹ Sur l'architecture à Bruxelles au XIX^e siècle, voir *Bruxelles, construire et reconstruire. Architecture et développement urbain 1720-1914*, Crédit Communal de Belgique, Bruxelles, 1979; *Poelaert et son temps*, catalogue de l'exposition, Bruxelles, 1980; *Pierres et rues. Bruxelles, croissance urbaine 1780-1980*, catalogue de l'exposition, Bruxelles, 1982 et Victor Gaston MARTINY, *Bruxelles. L'architecture des origines à 1900*, Nouvelles Editions Vokaer, Bruxelles, 1980. Ces ouvrages renvoient à la bibliographie antérieure et contiennent une illustration abondante sur le sujet. On consultera également Pierre LOZE et collaborateurs, *Guide de Bruxelles XIX^{ème} et Art Nouveau*, Eiffel Editions, Bruxelles, 1990.

² Sur l'insuffisance d'une approche de l'architecture du XIX^e siècle en termes d'histoire des styles, voir les considérations de Rudolf ZEITLER, *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts*, Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1966, pp. 25-27 (*Der Stilbegriff als Hindernis*) et le volume *Historismus und Bildende Kunst, Vorträge und Diskussion in Oktober 1963 in München und Schloss Anif* (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts), Prestel Verlag, Munich, 1965.

siècle lui-même qui, fasciné par l'histoire de l'art qui naissait alors, objectivait les styles historiques en autant de systèmes typologiques et voyait ces répertoires de formes préconstituées faire écran à toute expérience architecturale de l'espace. De sorte que l'époque se sentait à la fois impuissante à créer un style propre et se condamnait en même temps à le chercher dans la récupération et la combinaison des styles du passé, sans jamais parvenir à résorber l'écran qu'ils constituaient³. Il importe donc, pour comprendre l'évolution de l'architecture du XIX^e siècle dans sa dynamique interne, de remonter au delà - ou, mieux, en deçà - des formes qu'elle emprunte, à l'attitude profonde qui sous-tend ces emprunts successifs⁴. Or le recul pris par la pensée actuelle vis-à-vis de l'historicisme offre à cet effet un point d'observation qui permet précisément d'appréhender aujourd'hui la distance au passé propre à l'historicisme comme constitutive d'un mode de valorisation particulier qui le caractérise. L'essentiel, dès lors, n'est plus le problème des styles et de leur succession, mais celui du champ spécifique dans lequel les diverses formes du passé sont récupérées et investies de valeurs. Et sous cet angle il apparaît vite que la dimension spatiale est inséparable de la dimension temporelle. Qu'elles soient gothiques, romanes, Renaissance ou baroques, les formes récupérées par l'éclectisme historiciste ne *fondent* plus l'espace comme à leur origine, mais tendent au contraire à se donner toujours davantage comme *objets dans l'espace*: un espace nouveau, qui se libère de l'autorité formelle de la perspective et, enveloppant tout, comme le fait la représentation historique dans l'ordre du temps, se constitue comme une sorte de généralisation du moment scénographique et tend au paysage et au panorama.

L'origine de cette situation nouvelle est fournie par le néo-classicisme, tel qu'il est développé par les architectes de la Révolution, spécialement Ledoux et Boullée, et trouve sa systématisation didactique dans les ouvrages de Durand, dont l'influence sera profonde sur l'enseignement de l'architecture au XIX^e siècle⁵. En refoulant l'expansivité baroque dans un souci d'extrême rationalisation objectivante, le néo-classicisme tend à réduire les formes au minimum indispensable à la formulation de structures qui soulignent la pure géométrie de la grille spatiale sur laquelle elles se greffent : réseau de parallèles ortho-

³ Sur l'insatisfaction profonde des architectes de l'éclectisme, voir les citations présentées dans le catalogue de l'exposition *Bruxelles, construire et reconstruire, op.cit.*, p. 202, et, sur un plan plus général et philosophique, l'étude pénétrante de Giulio C. ARGAN, *Il Revival*, dans: idem, *Il Revival*, Gabriele Marzotta Editore, Milan, 1974, pp. 7-34.

⁴ Le présent article reprend à cet égard - du point de vue de l'évolution diachronique - les idées développées d'un point de vue synchronique dans *Les formes et l'espace dans l'architecture de l'historicisme*, dans *Poelaert et son temps, op.cit.*, pp. 101-110, dont nous reproduisons ici quelques passages.

⁵ J.L.N. DURAND, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole royale polytechnique*, 3 vols., Paris, 1808. L'ordre dans lequel Durand énumère les parties des édifices est révélateur de l'importance accordée à l'espace extérieur: «*Les parties des édifices ne sont guère plus nombreuses que les éléments; ce sont: 1° les portiques; 2° les porches; 3° les vestibules; 4° les escaliers; 5° les salles; 6° les galeries et 7° les cours.*» (*op.cit.*, vol.3, p. 13).

gonales, en étoile ou en éventail. Mais la pure abstraction géométrique est, évidemment, spatialement neutre : elle ne fonde pas une spatialité vécue, dans la mesure où elle n'institue pas cette tension dedans-dehors d'où naît toute forme architecturale⁶. En ce sens, l'extrême réduction formelle du néo-classicisme à la Durand apparaît comme une sorte de *degré zéro* de la forme architecturale, limitée à un minimum de signes par lesquels l'édifice se constitue comme un moment de cristallisation d'un réseau qui le traverse.

Le système de composition proposé par Durand consiste, on le sait, à utiliser au départ une grille orthogonale dont l'unité est égale à un entre-axes, c'est-à-dire à la distance entre deux axes de colonnes sous architrave ou entre l'axe de la colonne et celui du mur. Le plan une fois établi sur ce module à partir d'axes orthogonaux en fixant longueurs et largeurs, on en déduit les coupes et élévations selon un code de proportions qui distingue cinq ordres. Le résultat est un système de solides clairement délimités s'imbriquant les uns dans les autres en horizontales et en verticales, nés des diverses possibilités de cloisonnement développées à partir du réseau de base selon les diverses typologies recherchées, et qui semblent pouvoir coulisser les uns au travers des autres, suggérant ainsi l'extension virtuelle du réseau de parallèles orthogonales à tout l'espace environnant.

L'édifice baroque ou Renaissance, dont la façade se constituait en plan d'intersection de la pyramide visuelle, trouvait son intériorité dans cette référence au point de fuite des orthogonales qui convergent en lui pour refluer par expansion dans le dialogue avec l'espace extérieur⁷. L'épuration néo-classique, réduisant la corporéité plastique de l'édifice au profit de son insertion dans la géométrie du réseau, tend à abolir son intériorité au profit de l'extension infinie de l'espace horizontal sur lequel il se cristallise. Ou, en d'autres termes, tout se présente comme si le passage de la tradition humaniste au XIX^e siècle se réalisait visuellement comme la mutation d'un espace où les parallèles se joignent à l'infini, assurant l'incarnation de l'infini dans le fini et, par là, l'intériorité de l'architecture, en un espace où les parallèles ne se rencontreraient jamais⁸. L'infini, dès lors, ne peut plus être intériorisé dans le fini; la perspective passe subrepticement de dimension interne de l'architecture

⁶ Nous nous référons ici aux notions d'intérieur et d'extérieur comme dimensions spécifiques de la forme architecturale conçue comme «forme-qui-se-pénètre-elle-même», telle que l'a définie Cesare BRANDI dans *Eliante o dell'architettura*, Einaudi, Turin, 1956 et dans *Struttura e architettura*, Einaudi, Turin, 1967. Dans ce sens, intérieur et extérieur ne s'identifient pas à l'intérieur et à l'extérieur physiques, mais tout extérieur contient *en lui-même* sa référence à un intérieur, et vice-versa.

⁷ Sur la structure perspective de l'architecture italienne de la Renaissance, voir Giulio C. ARGAN, *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century*, dans: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 9, 1946, pp. 96-121. On se rappellera que, pour L.B. ALBERTI, « tout plan contient sa pyramide » (*ogni superficie in se tiene sua piramide*) « .

⁸ Cf. à cet égard Leonardo BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1966³, vol. I, pp. 285 et suiv. (*La tradizione americana*) qui relève le caractère ouvert, non perspectif, du réseau des données du plan de William Penn pour Philadelphie (1682).



Fig. 1. J.B. Vifquain et Damesmes, Place de la Monnaie avec le théâtre (1817-21). Copyright ACL.



Fig. 2. H. Partoes, Rue de l'Infirmierie et Grand Hospice (1824-27). Photo A.P.A.

à simple condition subjective de sa perception, et le seul espace où l'homme puisse encore se reconnaître est l'espace extérieur, enveloppant toutes choses à l'infini. Encore régi dans le néo-classicisme par l'autorité de la grille géométrique, il tend cependant par nature à échapper à toute incarnation dans la forme, et à ne se livrer que dans le sentiment d'une ambiance, d'une atmosphère, et donc en termes de pure représentation.

Il est évident qu'une telle attitude, vidant l'architecture de sa dimension d'intériorité, rendait impossible la naissance d'une nouvelle forme, qui ne pouvait se concevoir que comme une nouvelle articulation du dedans et du dehors. Après le *degré zéro* du néo-classicisme qui tendait à identifier la forme à l'abstraction géométrique, la récupération de formes passées suggérée par l'historicisme ne pouvait plus incarner un dialogue de l'intérieur et de l'extérieur, mais constituait un placage extérieur sur le châssis géométrique, destiné à enrichir son insertion dans l'espace-ambiance et à y développer la résonance de connotations suggestives. A cet effet, toute la culture formelle historiciste devait se figer en un répertoire disponible où les différents codes, détachés de leur matrice spatiale originelle, se trouvaient ramenés à un statut d'équivalence et pouvaient aisément devenir interchangeables ou se combiner, aucun n'étant imposé *du dedans* par la structure nouvelle de l'espace, mais tous étant également acceptables *dans* l'espace.

Si cette transposition dans l'optique historiciste ne pouvait manquer d'entraîner une sournoise déstructuration des codes ainsi coupés de leur fondement et orientés vers d'autres fins, il est évident d'autre part que toute cette opération de récupération apparaît, dès le milieu du siècle, comme l'instrument d'une érosion progressive du réseau structural néo-classique, débordé par la variété et bientôt par la prolifération des éléments qu'elle offre à l'épanouissement scénographique de l'espace extérieur. Jusqu'à ce que la grille se dissolve finalement dans le traitement paysager de l'espace panoramique et que l'Art Nouveau propose son alternative à l'éclectisme.

À Bruxelles, le premier ensemble néo-classique du siècle est la place de la Monnaie, aménagée en 1818 par Jean-Baptiste Vifquain pour recevoir le théâtre, oeuvre de l'architecte français Damesme achevée en 1821 (fig. 1). Situé au fond de la place à la manière d'un temple antique dont il reprend la façade, l'édifice, dont les flancs étaient à l'origine pourvus de galeries à arcades, s'impose par l'expansion de l'espace horizontal qui émane du croisement orthogonal de ses volumes et de l'autorité de la colonnade, jusqu'aux immeubles néo-classiques qui l'encadrent, formant deux allées latérales au fond desquelles deux façades plus élaborées - portail à refends et fronton - font figure de rappel. La hauteur du monument, quant à elle, dépasse à peine celle des immeubles de deux étages qui lui font écho, l'autorité de la façade s'affirmant essentiellement par le simple passage à l'ordre colossal des colonnes. De sorte que l'ensemble, malheureusement fort défigurés aujourd'hui,



Fig. 3. J.B. Vifquain, Place des Barricades (1824). Photo A.P.A.



Fig. 4. Place du Luxembourg, vers 1840. Photo Sint-Lucasarchief.

devait à cet égard s'inscrire sans heurts dans le tissu traditionnel du XVIII^e siècle.

L'expression la plus accomplie du néo-classicisme sévère qui subsiste encore actuellement est cependant l'ensemble du grand hospice et des rues avoisinantes réalisé de 1824 à 1827 par Henri Partoes, acquis aux théories de Durand qui dominaient à l'école polytechnique de Paris⁹ (fig. 2). Le réseau des orthogonales y est clairement défini par la légère saillie du pavillon central dont l'attique est sommé d'un fronton et par celle, plus faible encore, des pavillons d'angle à l'attique plus bas et sans fronton. Seules les arcades du rez-de-chaussée et les corniches sur consoles surmontant les fenêtres distinguent par ailleurs les pavillons des longues ailes nues qui les séparent, et auxquelles les unissent le rythme immuable des baies et les bandeaux qui marquent les étages. L'axe du pavillon central se prolonge, au delà de la place, par la rue de l'Infirmerie, d'égale largeur, qui réunit de part et d'autre quatre maisons derrière la continuité de façades symétriques qui se reflètent et qu'articulent un balcon au centre, au dessus des entrées, et, aux extrémités, un très léger ressaut des trois dernières travées, dont les fenêtres en plein cintre s'ouvrent sous des arcades et rappellent en mineur les pavillons de l'hospice. On le voit, si les signes formels se réduisent au minimum, ce n'est que pour mieux marquer, avec un sens aigu de leur gradation hiérarchique, les correspondances par lesquelles ils se répondent selon les axes croisés de la grille qui les régit à travers l'espace.

Au moment où Partoes construisait cet ensemble, Vifquain, ingénieur comme lui, adoptait le réseau en étoile pour réaliser, avec plus de sobriété encore, la place des Barricades, prototype de cette formule à Bruxelles (fig. 3). Le centre en était à l'origine simplement pavé, ce qui soulignait plus encore qu'aujourd'hui une lecture de l'espace en expansion vers l'extérieur le long des axes ouverts en éventail. Partoes adoptera d'ailleurs par la suite ce motif de l'éventail pour la place Saint-Jean, qu'il réalise de 1843 à 1846, mais que les interventions récentes ont rendue méconnaissable. Entretemps, suite au démantèlement des anciens remparts décrété par Napoléon en 1810, Vifquain avait également entrepris l'aménagement des boulevards de ceinture sous forme de promenade (1818-1840), créant de larges allées plantées d'arbres le long desquelles allaient s'édifier au cours du siècle hôtels particuliers et maisons de rapport. On peut y voir la première manifestation d'une esthétique nouvelle de l'espace extérieur comme humanisation du milieu, dominée par la vue et la représentation.

Le point de départ des principaux développements urbanistiques de Bruxelles dans la première moitié du siècle est cependant le tracé du Parc Royal et de la Place Royale réalisé par Guimard à la fin du XVIII^e siècle. Resté fermé jusque là, cet ensemble s'ouvre désormais par le prolongement de ses

⁹ Cf. Denis COEKELBERGHS, Pierre LOZE et collaborateurs, *Un ensemble néoclassique à Bruxelles, le Grand Hospice et le quartier du Béguinage* (=Monographies du Patrimoine de la Belgique), Institut royal du Patrimoine artistique et Ministère de la Communauté française, Bruxelles, 1983.

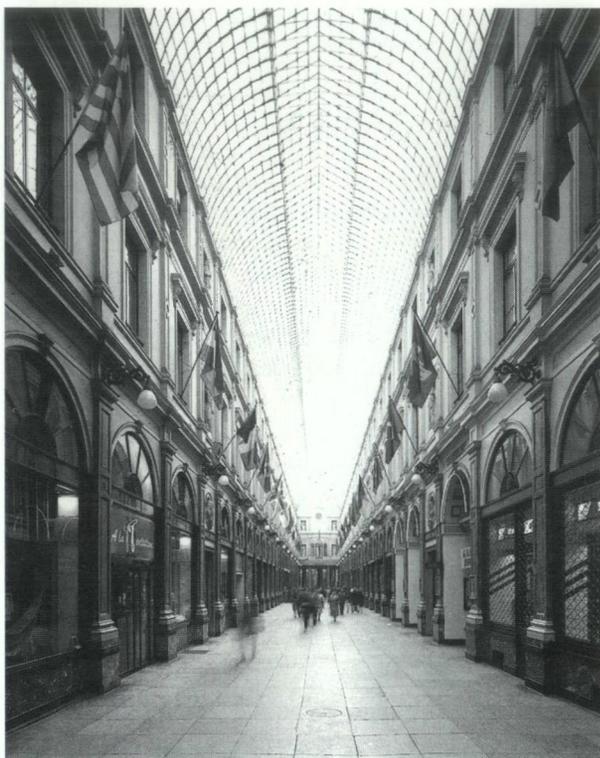


Fig. 5.
J.P. Cluysenaer, Galeries Saint-Hubert (1846-47). Photo A.P.A.

principaux axes. L'extension de la rue Royale vers les boulevards de ceinture est commencée en 1827 et dès 1845 Van Overstraeten entreprend la construction en style «romano-byzantin» de l'église Sainte-Marie, articulation au delà de laquelle l'axe se prolongera vers la place Colignon et l'hôtel communal de Schaerbeek, tandis qu'une oblique bifurque vers le Palais Royal de Laeken. À l'opposé, une diagonale du parc prolongée par la Place Royale se poursuit par la création de la rue de la Régence, à l'extrémité de laquelle s'élèvera, à partir de 1866, le palais de justice de Poelaert, point de départ, vers l'extérieur, de la large allée de l'avenue Louise dont les travaux commencent en 1859. À ces axes qui relient à travers l'espace les monuments symboliques des principales institutions du pays - Parlement, Palais Royal, Palais de Justice, église - s'ajoutent le prolongement de la rue de la Loi, qui conduira au parc du Cinquantenaire, départ de l'avenue de Tervueren, et, conformément au plan Besme de 1866, la rue du Trône et l'avenue de l'Hippodrome.

La prolongation, au delà du boulevard, des axes transversaux du Parc Royal, est à l'origine du plan en damier du quartier Léopold conçu en 1836 par Tilman

François Suys. La place du Luxembourg en est aujourd'hui la seule partie dont l'unité primitive se soit conservée dans son ensemble (fig. 4). On y retrouve, dans un langage légèrement plus étoffé que celui de Partoes, la visualisation du réseau spatial par la correspondance, d'un côté à l'autre, des accents constitués par les parties centrales et les angles, inspirés de la Place Royale de Guimard.

L'expansion de l'habitat au delà des boulevards gagne, dans les mêmes années, le haut d'Ixelles où subsiste un grand nombre d'immeubles néo-classiques. Privilégiant l'unité de la rue sur la maison individuelle, le néo-classicisme dissimule souvent deux habitations différentes derrière une façade unique et unifie la rue par la scansion qu'y apporte la répétition régulière d'un même module de baies nettement découpées dans le nu des façades. L'étroitesse du parcellaire et le développement progressif d'éléments décoratifs - bandeaux, encadrements, balcons, consoles - devaient cependant peu à peu relâcher l'ascétisme initial de cette géométrie abstraite, comme on peut encore le voir notamment rue de Laeken ou rue du Midi, surtout à partir du milieu du siècle. La persistance d'un néo-classicisme éclectique, plus étoffé et plus varié, jusqu'à la fin du siècle, témoigne alors, face aux divers revivals historicistes, de la profondeur de l'enracinement atteinte par ce style depuis la fin du XVIII^e siècle, malgré son opposition flagrante à la tradition baroque du pays, symbolisée par la Grand-Place.

La prédominance reconnue à l'espace extérieur ne pouvait manquer de suggérer un traitement de l'intérieur lui-même comme extérieur. Cette idée s'était déjà manifestée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, où elle avait engendré les salles-jardins ou *Gartenzimmer* des résidences aristocratiques, dont la décoration peinte, rompant avec les perspectives théâtrales baroques, transformait l'intérieur en tonnelle de verdure ouverte de tous côtés sur la nature. C'était là, en quelque sorte, la parfaite contrepartie intérieure des *fabriques* qui, disséminées à l'extérieur dans les jardins à l'anglaise, faisaient déjà de l'architecture un objet dans l'espace et introduisaient, par la variété des styles empruntés au passé ou à l'Orient, les prémices de l'historicisme¹⁰.

Cette forme de sensibilité à l'espace atmosphérique, qui vise à réaliser l'intérieur en termes d'extérieur, devait trouver au XIX^e siècle un instrument technique idéal dans le développement industriel du fer et du verre. Celui-ci allait en effet lui permettre de s'affirmer de la façon la plus heureuse et la plus explicite dans une série de nouveaux types d'édifices : jardins d'hiver, rues couvertes (fig. 5 et 6), gares et marchés, où ce n'est plus une fiction picturale,

¹⁰ Voir, à ce sujet, H.R. HITCHCOCK, *Architecture, Nineteenth and twentieth Centuries*, The Pelican History of Art, Hamondsworth, 1958, pp. 93 et suiv., et John SUMMERSON, *Architecture in Britain. 1530-1850*, The Pelican History of Art, Hamondsworth, 1963, pp. 268 et suiv. (*The picturesque and the cult of styles*). Sur les chambres-jardins du XVIII^e siècle, voir Hella ARNDT, *Gartenzimmer des 18. Jahrhunderts*, (= *Wohnkunst und Hausrat Einst und Jetzt*, 42) Franz Schneekluth Verlag, Darmstadt, s.d.. Sur les fabriques dans les jardins en Belgique, voir Marie FRÉDÉRICQ-LILAR, *Les fabriques dans l'art des jardins*, dans: *La Maison d'hier et d'aujourd'hui*, sept. 1976, pp. 1-22.



Fig. 6. A. Balat, Serres de Laeken (1875). Photo A.P.A.

mais l'ampleur des dimensions, la minceur des supports et l'abondance de la lumière qui muent sous nos yeux un intérieur en extérieur.

Les galeries Saint-Hubert construites par Cluysenaar en 1846-47 d'après un projet de 1837 restent, à Bruxelles, l'un des exemples les plus convaincants de cette humanisation de l'espace transformé en ambiance (fig. 5). Que le marché couvert de la Madeleine, du même auteur, ait, décoré par Balat, accueilli en 1848 la fête du cercle artistique et littéraire, est révélateur de l'engouement de l'époque pour ces espaces ambigus, où l'intérieur se dilate en extérieur. Dans la deuxième moitié du siècle, les serres royales de Laeken réalisées par Balat en 1875 (fig. 6) et le marché couvert d'Anderlecht-Cureghem d'Emile Tirou offriront deux admirables exemples de tension des formes aériennes gonflées par l'expansion de la bulle spatiale qu'elles contiennent. Ce sont là, sans doute, les manifestations les plus accomplies de la sensibilité spatiale de l'époque.

Vers le milieu du siècle, l'essor de l'historicisme commence à ébranler sensiblement, par la diversité des typologies qu'il introduit, la régularité jusque là dominante des réseaux néo-classiques. Comme l'église Sainte-Marie de Van Overstraeten, l'église Saint-Boniface que Joseph Dumont construit de 1847 à 1849 en style néo-gothique dans le haut d'Ixelles - la première dans ce style à Bruxelles - devait à l'origine se détacher d'autant plus éloquemment sur son contexte que celui-ci était essentiellement néo-classique. En revanche, les formes gothiques utilisées, d'un éclectisme fort libre, étaient soumises avec une grande rigueur à la régularité d'un réseau d'horizontales et de verticales qui révélait immédiatement la géométrisation de l'espace. En 1850-52, Poelaert construit, de part et d'autre de la Place du Congrès, dont il projetait également la colonne, deux lourds hôtels symétriques où il impose au type romain de la Renaissance la forte structuration horizontale d'un balcon néo-classique quelque peu massif, de bandeaux continus au dessous et au dessus des fenêtres du deuxième étage, et d'une balustrade sur la corniche. A peine quelques années plus tard, Alphonse Balat donne du même type d'édifice une interprétation toute différente avec le palais d'Assche dans le quartier Léopold, sur un côté du square Frère-Orban (fig. 7). L'extrême netteté des formes individuelles, clairement découpées, fait en effet émaner d'elles un rayonnement qui spatialise le nu de la paroi. Spatialisation des formes isolées qui fera de son art le pôle opposé à celui de Poelaert, avide d'accumulations et de massification. Le palais d'Assche se situe rue de la Science entre un immeuble néo-classique éclectique et un hôtel rococo, dans un alignement perpendiculaire à celui de l'église Saint-Joseph de Suys qui, bâtie de 1842 à 1849 dans un style néo-Renaissance alourdi par de hauts attiques, est flanquée de deux hôtels inspirés de la Renaissance française. L'ensemble - ce qui subsiste aujourd'hui de la place du XIX^e siècle - révèle clairement, ici aussi, la déstructuration du réseau néo-classique par la diversification historiciste des typologies et des rythmes qui, tout en respectant la grille urbanistique, tend à distinguer et à séparer les édifices individuels et ne retrouve une unité que dans l'espace ambiant qui les enveloppe.



Fig. 7. A. Balat, Palais d'Assche (1856-58).
Photo A.P.A.



Fig. 9. G. Bordiaux, Pharmacie Néo-Bourse,
vers 1875. Photo A.P.A.

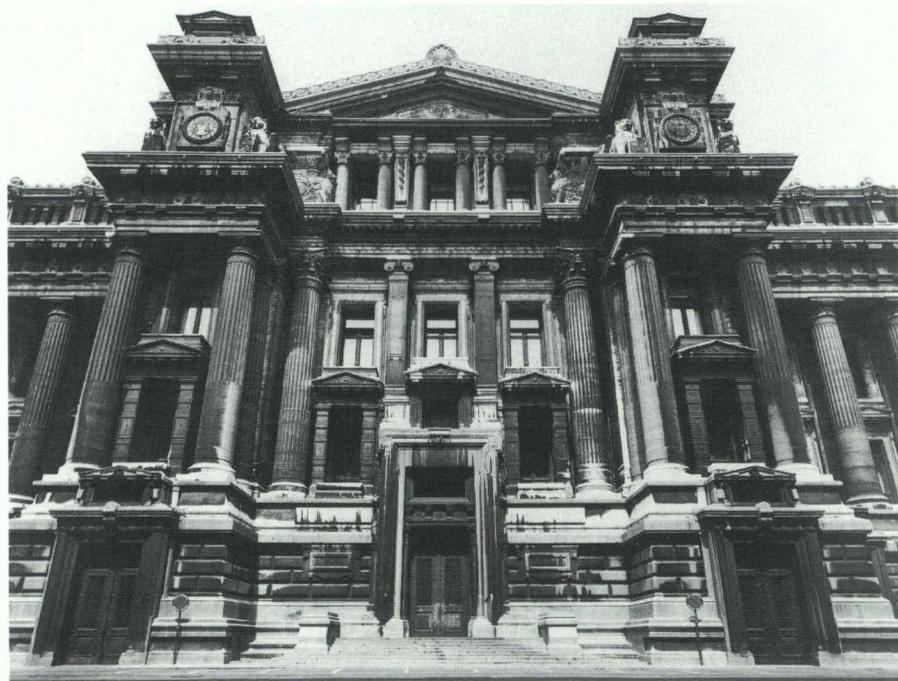


Fig. 8. J. Poelaert, Palais de Justice (1866-83). Photo A.P.A.

Une nouvelle étape s'ouvre avec la construction, sous l'impulsion du bourgmestre Jules Anspach (1863-1879), des boulevards du centre à partir de 1857 et la rénovation, à partir de 1874, du quartier de Notre-Dame-aux-Neiges délimité par le Parlement, la rue Royale et les boulevards extérieurs. L'échelle, désormais, rompt brutalement, tant en largeur qu'en hauteur, avec le tissu ancien où s'inséraient encore les apports néo-classiques pour proposer un nouvel équilibre de l'espace qui s'ouvre et s'étale et de l'exploitation économique du sol contenue dans les limites de cinq niveaux sous les mansardes. Si les tracés urbanistiques, indifférents aux préexistences, restent fidèles aux modèles néo-classiques et réclament un nivellement du terrain qui souligne l'extension horizontale de l'espace, le traitement individuel des immeubles achève de briser la régularité du réseau rythmique. L'entrepreneur français Mosnier, recourant à des architectes parisiens, introduit sur les boulevards le type des immeubles «haussmanniens», dont le décor équilibré et les balcons continus confèrent une unité caractéristique à la façade en s'écrasant sur le plan de la paroi, tandis que l'usage commercial du rez-de-chaussée est favorisé par de larges baies qui contrastent avec les fenêtres des étages. Adoptant ce schéma général, les architectes belges, parmi lesquels s'affirment Charles-Emile Janlet, Wynand Janssens, Gédéon Bordiau, Henri Beyaert, renouent avec la tradition baroque du pays, accentuant les éléments de déstructuration.

Il faudrait ici procéder à un relevé systématique des multiples formules qui, dans une même démarche de réélaboration éclectique, quelle que soit la référence stylistique, d'une part troublent ou ébranlent la rigueur des réseaux hérités du néo-classicisme, et de l'autre opèrent la déstructuration du code stylistique originel transposé au service de l'espace enveloppant du XIX^e siècle. Nous nous bornerons à en citer quelques-unes. D'une manière générale, on assiste à une accentuation et à une multiplication des éléments secondaires du décor au détriment de l'autorité du châssis tectonique des ordres. La forte saillie des consoles et des balcons, et la forme volontiers contractée en bourrelet des premières, déterminent dans ce sens une dispersion paratactique des accents, effet qu'opère également la dissémination des pointes de diamant suggérée par la Renaissance flamande et auquel contribue la polychromie des matériaux développée à partir de 1870 par l'éclectisme. Sauf chez le classique Balat, chaque forme qui divise semble aspirer à en recevoir d'autres, plus petites, qui la divisent à son tour. L'autorité des ordres est d'autre part sapée par la formule des rez-de-chaussée commerciaux ouverts par de grandes baies unitaires, beaucoup plus larges que les fenêtres des étages et même obtenues parfois par la suppression d'un support qui, repoussé au premier étage, naît alors en porte-à-faux sur la clé de l'arc ou le milieu du linteau, exhibant d'autant plus explicitement sa valeur purement scénographique. Souvent aussi la clé d'un arc se développe en console pour recevoir le balcon de l'étage supérieur. Plus complexe est la formule de l'encastrement de formes les unes dans les autres, qui trouve son expression extrême dans l'oeuvre de Poelaert, dont le Palais de Justice s'érige de 1866 à 1883 (fig. 8). Toute continuité murale disparaît ici au

profit de la combinaison variée à l'infini des divers types de supports, d'édicules et d'encadrement qui s'emboîtent les uns dans les autres et, par le jeu des ressauts, substituent à la paroi de la façade une articulation incessante de plans à diverses profondeurs et lui confèrent finalement une sorte d'épaisseur spatiale propre, où se reconstitue une compacité nouvelle, à la fois massive et perméable à l'espace environnant, sans pour autant instituer une relation structurale dedans-dehors. Une fois identifié dans la démesure que lui confère Poelaert, ce type de démarche se retrouve aisément dans la Bourse de L. Suys et dans nombre d'immeubles, notamment ceux de Bordiau, comme la pharmacie Néo-Bourse (fig. 9) ou l'hôtel construit au n°17 place de Brouckère. Même Balat conçoit les fenêtres en façade du Musée d'Art Ancien, autrefois Palais des Beaux-Arts (1875-80) comme repoussées, avec leur encadrement de pilastres, au fond d'une niche qu'un édicule à balcon, dont les colonnes restent inscrites dans l'embrasure, ouvre sur l'extérieur. C'est que Balat, comme Poelaert, mais avec une clarté qui le distingue toujours des agglutinations massives de son confrère, travaille avec des formes-objets spatialisées. Rien, peut-être, n'illustre mieux ce qui les unit par delà ce qui les oppose que la comparaison de l'escalier du Palais Royal du premier et de celui du Palais de Justice du second. Balat, disposant d'un espace limité, l'ouvre de toutes parts par des glaces où les reflets répercutent l'espace au delà des parois ; Poelaert, pour éviter tout effet de fermeture, ouvre un espace réel jusqu'au dessus et au delà des entablements, enveloppant ainsi toute la cage d'escalier dans un espace dont les limites échappent à la perception.

Dans la *Maison des chats* qu'il construit en 1874 place de Brouckère, Henri Beyaert confère le même type d'épaisseur que nous avons caractérisé plus haut à une façade inspirée de celles de la Grand-Place tout en y soulignant la continuité des horizontales (fig. 11). Le balcon qui, aux premier et deuxième étages, fait ressaut devant la large travée centrale, coulisse au contraire au troisième *derrière* les pilastres colossaux qui unissent le deuxième et le troisième pour faire à nouveau ressaut au départ du pignon, où les pilastres sont repris par d'autres, plus courts, mais plus décorés encore. Différents plans se superposent ainsi dans l'épaisseur de cette façade qui n'en affirme pas moins clairement le réseau des horizontales et des verticales qui l'organise, alors même que l'architecte s'ingénie à multiplier les ruptures. A la large baie centrale du rez-de-chaussée répond aux deux premiers étages une bipartition dont le support intermédiaire pèse sur la clé de l'arc, tandis que le troisième passe à une division tripartite en niche abritant une statuette, et le pignon à une serlienne en version baroque flamande.

Le travail de déstructuration qui jusque là se manifestait surtout au niveau urbanistique, par la différenciation des édifices individuels ou, plus ponctuellement, dans l'éclectisme de monuments hybrides comme l'église Sainte-Catherine de Poelaert, gagne donc significativement, aux approches de 1870, la composition architecturale individuelle. Les quartiers du centre radicalement réaménagés sous l'impulsion de la vaste spéculation immobilière de l'époque - boulevards centraux, Notre-Dame-aux-Neiges - voient le tissu néo-classique se



Fig. 10. Ménessier, Immeuble à l'angle de la rue de l'Enseignement et de la rue de Croix de Fer (vers 1880). Photo A.P.A.

relâcher, tandis que des immeubles aux formes particulièrement proliférantes occupent de préférence les positions stratégiques constituées par les coins et les places où ils encadrent ou divisent des perspectives (fig. 10). Citons à titre d'exemples l'immeuble de Janlet à l'angle du boulevard Anspach et de la rue de la Bourse (1875), l'ancien hôtel Continental de Carpentier, place de Brouckère (1874), l'immeuble Le Printemps à l'angle du boulevard Adolphe Max et de la rue de la Fiancée, de A. Vanderheggen, l'ancien hôtel du chevalier de Knuyt de Vosnaer, dû à Joseph Naert (Place de la Liberté et 33 rue du Congrès) et dont les balcons, corniches, consoles et modillons ressortent avec une exubérance plus anversoise que bruxelloise, l'immeuble de Menessier qui forme l'angle de la rue de l'Enseignement et de la rue de la Croix de Fer, (fig. 10) semi-circulaire dans le bas, rectiligne dans le haut et pourvu à chaque étage d'un balcon continu qui le ceinture et s'anime de ressauts. Et n'oublions pas les disparus, comme les deux hôtels récemment démolis de Maquet, au départ de l'avenue Louise ou ceux, très «poelaertiens», qui flanquaient autrefois la rue Sainte-Gudule devant la cathédrale. On remarquera que les angles sont volontiers traités en motifs courbes, voire en tours, et surmontés de coupoles. Rien, peut-être, ne montre mieux que cette forme de solution combien le réseau néo-classique, qui unissait la clarté cristalline des volumes à l'espace environnant, est désormais débordé par l'orchestration historiciste qui n'en développe que l'extériorité enveloppante, au détriment de sa liaison avec l'intérieur.

C'est apparemment au cours des mêmes années que la polychromie des matériaux, mise à l'honneur par l'éclectisme néo-gothique et néo-Renaissance flamande, a dû se répercuter sur le néo-classicisme éclectique qui se maintient à ses côtés, et y substituer à l'unité ascétique de la finition par une couche uniforme de peinture blanche ou gris clair le goût d'une bichromie obtenue par la combinaison à vue de la pierre blanche pour le mur et de la pierre bleue pour le rez-de-chaussée en bossage, les entablements, les consoles, les encadrements de fenêtres et les bandeaux ou cordons, comme l'illustre bien l'immeuble de la place de Brouckère partiellement défigurés par le cinéma UGC de Brouckère (ex-Eldorado)¹¹.

La reprise par l'éclectisme historiciste des styles gothique et Renaissance flamande - ce dernier issu lui-même d'une sorte de bilinguisme gothico-renaisant sous le signe du Maniérisme - facilite aussi, surtout dans les maisons individuelles qui échappent aux contraintes monumentales, une nouvelle étape de la déstructuration. Alors que les premières églises néo-gothiques avaient vu

¹¹ La non-compréhension de ce phénomène et le goût de l'exhibition systématique des matériaux (en particulier la pierre et surtout la pierre bleue) et des structures sont deux des origines de la totale incohérence de la plupart des façades récemment rénovées (on ne peut parler de restaurations), décapées et/ou repeintes de façon tout à fait arbitraire. Le cas le plus grave, et encore en plein développement, est celui des façades néo-classiques enduites et souvent moulurées en stuc, qui sont intégralement décapées pour en exposer la structure de pierre et de brique qui n'avait jamais été destinée à la vue mais où l'on voudrait retrouver les matériaux colorés de la Renaissance flamande érigée en seule tradition du pays.

les libertés médiévales disciplinées par la norme néo-classique, c'est cette fois le contraire qui se produit. L'élasticité du système médiéval encourage ou facilite une variété dans le traitement des baies qui permet de répondre par une plus grande diversification aux suggestions de l'intérieur, qui reprend ainsi une certaine initiative, sans pour autant remettre en cause la rhétorique scénographique de la façade. C'est ce dont témoignent, par exemple, les maisons de Janlet rue Froissart (1874) et place de l'Industrie, actuel Square de Meeûs (1877), malheureusement démolies¹² (fig. 12). Dans les édifices monumentaux, le style Renaissance flamande apporte non seulement l'effilochage pittoresque de ses pignons, mais aussi des possibilités de décalages rythmiques par la diversification des baies. A l'hôtel communal de Schaerbeek de Jules-Jacques Van Ysendijck (1884-87), (fig. 14) les fenêtres à pignon de l'étage en attique déplacent les temps forts des supports par rapport aux fenêtres des étages inférieurs; dans l'école communale de Janlet place Anneessens, anciennement place Lebeau, les fenêtres du premier étage surimposent à la division quadripartite du troisième une sorte de serlienne qui en déplace les accents. Enfin Jean Baes, au Théâtre flamand (1883-87) (fig. 13), manipule ce style avec une liberté étonnante qui établit une véritable communication entre l'intérieur et l'extérieur avec ces larges baies vitrées du premier étage au milieu desquelles s'ouvrent des portes surmontées de bustes, cette galerie ajourée sous la toiture, ces pignons pliés à angle droit de part et d'autre de l'avant-corps central et ces balcons latéraux de plus en plus larges à mesure que l'on descend les étages, pour faciliter l'évacuation en cas d'incendie.

Le premier signe d'une émancipation parallèle sur le plan urbanistique apparaît avec l'aménagement par Bordiau, en 1875, de l'ensemble du quartier Nord-Est. Jusque là tous les projets avaient superbement ignoré les préexistences - à l'exception de quelques grands monuments symboliques - et réclamé le nivellement systématique du terrain pour assurer la domination de la géométrie et de l'extension horizontale. Cette fois, la déclivité du terrain et l'étang qui l'occupe sont exploités pour donner naissance à une succession de squares et à une pièce d'eau, du square Marie-Louise au square Marguerite

¹² La correspondance de l'extérieur et de l'intérieur est explicitement prônée par Joris Helleputte (1852-1925), architecte et professeur d'architecture à l'Université de Louvain, acquis au néogothique, qui écrit vers 1875 : «*Il faut que la physionomie de la façade ne soit que le résultat de la disposition intérieure de l'édifice.*» (Archives générales du Royaume, Bruxelles, Fonds Schollaers-Helleputte, *Principes de l'architecture*, p. 1). Nous reprenons cette citation à Joseph MAES, *Jesu Placet (1827-1889) : een neogotisch kloostercomplex en oefenschool van Joris Helleputte te Leuven*, Mémoire de Licence en Histoire de l'Art, Vrije Universiteit Brussel, 1993, p. 41. Il ne manque cependant pas d'édifices qui font des formes gothiques et Renaissance flamande un usage essentiellement pittoresque, comme le château de Charles-Albert à Watermael (1869), ou la maison, d'ailleurs typique, construite en 1880 par l'architecte Buissonnet aux n° 35-37 de la rue Faider à Ixelles, dont tous les motifs, d'un éclectisme extravagant, sont littéralement appliqués sur la façade.

¹³ Sur ce quartier et en général sur les intérieurs de cette époque à Bruxelles, voir Vincent HEYMANS, *Architecture et habitants. Les intérieurs privés de la bourgeoisie à la fin du XIX^{ème} siècle (Bruxelles Quartier Léopold, extension Nord-Est)*, thèse ULB 1994.



Fig. 11. H. Beyaert, Maison des Chats, Place de Brouckère (1874).
Copyright ACL.



Fig. 12. Ch.-E. Janlet, Maison néo-Renaissance flamande, Place de l'Industrie (1877).
Photo A.P.A.

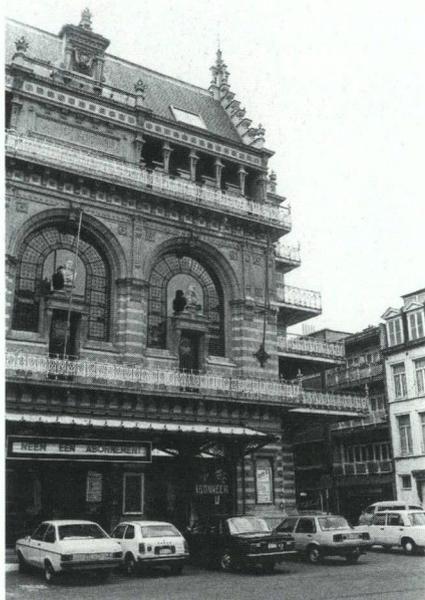


Fig. 13. J. Baes, Théâtre flamand (1883-87).
Photo A.P.A.



Fig. 14.
J.J. Van Ysendyck, Hôtel communal de
Schaerbeek (1884-87). Copyright ACL.



Fig. 15. Square Marie-Louise, Série de maisons, fin XIXe siècle. Photo Sint-Lucasarchief.

(fig. 15), selon un axe où prennent naissance deux systèmes opposés de rues rayonnant en épi, de part et d'autre de l'axe transversal constitué par la rue de Pavie, le square Ambiorix et la rue Archimède¹³. Vers la même époque se situe l'aménagement du bas Ixelles, entre les étangs et l'avenue Louise, avec le jardin du Roi (en forte pente vers les étangs) et l'abbaye de la Cambre, tandis qu'à l'intervention de Léopold II Victor Besme trace le parc de Forest et qu'à Schaerbeek naît le quartier de l'avenue Bertrand et du parc Josaphat. Le processus de déploiement d'un espace panoramique paysager, libéré de tout réseau géométrique générateur, trouvera son aboutissement à la fin du siècle et au début du XX^e dans les tracés courbes de l'avenue Molière, du boulevard du Souverain, de l'avenue de Tervueren et du boulevard Lambermont, d'ailleurs associés, pour la plupart, à de grands parcs.

Le même intérêt pour les préexistences se manifeste sur le plan historique dans la politique de Charles Buls qui, succédant en 1879 à Anspach comme bourgmestre de la ville, réagit contre les tendances de son prédécesseur en affirmant un intérêt nouveau pour le charme des vieux quartiers au tracé spontané, avec leurs irrégularités pittoresques, et en favorisant la restauration de monuments anciens.

L'architecture qui se développe à partir des environs de 1880 dans les nouveaux quartiers consacre le triomphe de l'éclectisme tardif. Les rythmes ne changent pas seulement autant que les styles, d'une façade à l'autre, mais les variations rythmiques et les combinaisons stylistiques se multiplient aussi au sein d'une même façade, tandis que le développement du balcon en logette et le *bow-window*, apparus depuis peu, connaissent une faveur toute particulière, et contribuent, avec les loggias ou balcons en retrait, à conférer à la façade son épaisseur de tranche spatiale, et amorcent une timide relation intérieur-extérieur (fig. 15). C'en est fini, désormais, de l'autorité normative de la travée, et rien ne s'oppose à ce qu'un éclectisme débridé qui, comme le capitalisme, semble pouvoir tout récupérer, incorpore aussi des emprunts à l'Art Nouveau. Ce que ne se privera pas de faire un architecte virtuose comme Gustave Strauven, à qui l'on doit notamment deux étonnants immeubles à l'angle de la rue Josaphat et de l'avenue Louis Bertrand (1905 et 1906) où la variation continue des baies semble abolir les axes de symétrie (fig. 16), ou Hemelsoet qui, lui, passe avec une égale aisance d'un style à l'autre.

L'art officiel promu par Léopold II associe à l'ouverture de l'espace panoramique une reprise du style français du XVIII^e siècle que Charles Girault, qui s'était distingué à Paris avec le Grand Palais, actualise avec brio par une exaltation spatiale dont témoignent le Musée de Tervueren et l'arcade du Cinquanteaire¹⁴.

¹⁴ Sur le rôle déterminant de Léopold II dans le développement urbanistique de Bruxelles, voir L. RANIERI, *Léopold II urbaniste*, Hayez, Bruxelles, 1973.



Fig. 16. G. Strauven, Immeuble à l'angle de la rue Josaphat et de l'avenue Henri Bertrand (1905).
Couronnement de la tour transformé plus tard). Copyright ACL.

Entretiens cependant, Victor Horta avait, dès 1893-94, dépassé, avec l'hôtel Tassel et l'hôtel Solvay, la problématique de l'éclectisme historiciste et jeté les bases de l'Art Nouveau¹⁵. L'éclectisme, combinant des morphèmes repris à divers répertoires et objectivés, conservait à chacun d'eux son identité propre de citation, et c'est bien pourquoi l'ensemble de la composition conservait toujours un caractère d'assemblage et ne trouvait une unité que dans la référence scénographique à l'espace enveloppant. Rétablissant le principe générateur d'une respiration qui modèle le dehors par le dedans, Horta substitue à cette juxtaposition des morphèmes historicistes la continuité d'une coulée unitaire où les formes se fondent les unes dans les autres (fig. 17). L'épaisseur immobile de la façade historiciste devient, avec le renflement élastique des consoles, des seuils de fenêtres, balcons ou bow-windows, lieu d'un échange dynamique, à travers la masse murale, entre les pressions de l'intérieur et de l'extérieur. Mouvement qui répond d'ailleurs à celui qui s'empare du plan pour modeler les relations entre les pièces et privilégie l'escalier, lieu de relation par excellence. Le sens d'une densité de la masse murale de la façade ainsi modelée, si caractéristique de Horta, n'est d'ailleurs pas sans rappeler à ses débuts le travail de compaction de Poelaert. Le portail de l'hôtel Tassel illustre bien cette relation au moment même où les morphèmes de l'historicisme - consoles, linteau, modillons, corniche - commencent à se plier au mouvement de la coulée continue où ils vont se fondre.

Paul Hankar reste plus lié au mode de composition de l'éclectisme, mais c'est pour donner à la paroi de la façade une qualité nouvelle de champ où la disposition et la forme variée des baies toujours clairement découpées et isolées créent un jeu subtil et parfois puissant de tensions. Le motif de l'arc outrepassé, qu'il affectionne pour son effet de dilatation spatiale dans le plan, les changements de rythme des axes sont ici ses principaux instruments (fig. 18). La démarche de Horta autant que celle de Hankar présupposait cependant la déstructuration de tout réseau régulier de travées réalisée par l'historicisme, et la disponibilité de la paroi de façade qui en résultait, et qui seule permettait aux deux novateurs d'y insuffler un nouveau principe de mouvement. Ce qui n'empêche pas que les formes auxquelles ils donnent ainsi naissance soient rapidement objectivées à leur tour en nouveaux morphèmes lorsqu'elles sont récupérées dans un esprit éclectique, comme le font notamment un Saintenoy ou un Brunfaut. Les émules mêmes de Horta et de Hankar restent d'ailleurs, dans l'ensemble, peu sensibles à la nouvelle interaction de l'intérieur et de l'extérieur et développent sur leurs façades un style à forte prédominance décorative, ce qui ne pouvait que faciliter les mélanges avec l'éclectisme en maintenant sa prémisses essentielle : l'appréhension de l'architecture et de ses formes comme objets dans l'espace.

¹⁵ Sur l'Art Nouveau à Bruxelles, voir notamment Franco BORSI et Paolo PORTOGHESI, *Bruxelles, capitale de l'Art Nouveau*, Bruxelles, 1970 et Pierre et François LOZE, *Belgique Art Nouveau de Victor Horta à Antoine Pompe*, Eiffel Editions, Bruxelles, 1991, avec bibliographie.



Fig. 17. V. Horta, Hôtel Solvay (1894).

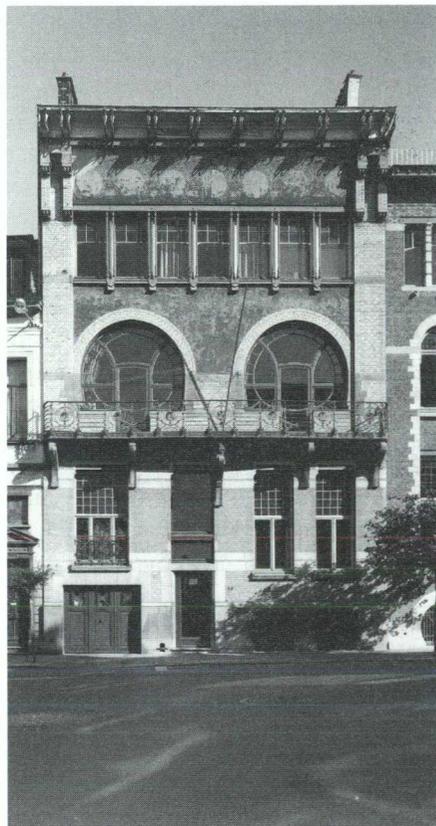


Fig. 18. P. Hankar, Hôtel Ciamberlani (1897).

Si la problématique que nous avons tenté d'esquisser ici est, dans ses grandes lignes, commune à l'ensemble de l'architecture européenne du XIX^e siècle, chaque pays la parcourt cependant dans un contexte spécifique et à partir du substrat de ses traditions propres. Or il est, dans l'histoire architecturale des Pays-Bas méridionaux, une tendance spécifique profonde, qui s'affirme dès la fin du gothique, et qui, à divers égards, prépare le terrain pour la problématique historiciste de l'espace extérieur et contribue certainement de façon décisive au développement particulièrement surabondant des formes éclectiques dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Il est frappant, en effet, qu'à la différence de la France et de l'Allemagne, les Pays-Bas méridionaux n'ont jamais assimilé la perspective centrale italienne comme structure fondamentale de l'espace architectural. L'unification spatiale à laquelle la peinture flamande parvient dès le XV^e siècle, presque en même temps que l'italienne, reste essentiellement celle d'un espace enveloppant. Quant à l'architecture, même au XVII^e siècle, alors qu'elle emprunte à l'Italie tout un répertoire morphologique, elle ne se conçoit jamais comme manifestation de la pyramide visuelle et des plans d'intersection, mais toujours - on pourrait dire à la manière gothique - comme l'articulation concrète de structures et de plans dans un espace qui les enveloppe. D'où le maintien, jusqu'au XVIII^e siècle, d'une résistance native, d'origine gothique, à la proportionnalité italienne, et la persistance d'une approche picturale qui décompose, par la couleur ou par l'éclairage, les organismes plastiques italiens en addition de blocs chromatiques qui ne se recomposent en un tout cohérent que sur le plan statique et représentatif d'une approche purement optique. Que l'on songe aux effets de noir, blanc et rouge du mobilier d'église baroque, ou aux puissants effets picturaux des bossages d'un Faïd'herbe. Les façades baroques de la Grand-Place de Bruxelles, emblématiques s'il en est, sont autant d'écrans scénographiques qui se réfèrent à l'espace extérieur de la place; jamais elles ne reportent le regard à l'horizon d'un point de fuite qui leur serait intérieur¹⁶.

Cette combinaison de surabondance des formes de détail et d'approche globale statique-picturale unit chez nous, au fil de l'histoire, la peinture du XV^e siècle à l'architecture baroque. Refoulée par le rigorisme géométrique et rationnel venu de France qui culmine autour de 1800, cette voix de la tradition devait remonter en surface à la faveur de l'évolution générale en Europe vers le milieu du XIX^e siècle et proliférer alors sur le réseau spatial néo-classique jusqu'à le noyer. Mais cet extrémisme même, qui nourrit la déstructuration d'un Poelaert et de bien d'autres, montrait aussi les limites d'une démarche qui restait marquée par une approche statique additive et représentative. Le degré

¹⁶ Nous avons analysé l'espace baroque flamand dans *L'espace flamand et l'architecture des Pays-Bas espagnols*, dans: *Scritti in onore di Guglielmo de Angelis d'Ossat* (= *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*), Rome, 1984, pp. 431-438 (texte repris dans Paul PHILPPOT: *Pénétrer l'art, restaurer l'oeuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Groeninghe, EDS, Courtrai, 1990).

atteint de dislocation interne pouvait alors suggérer la reconquête d'une continuité dynamique. Le mouvement, toutefois, ne pouvait naître que du dehors, c'est-à-dire du décor: mais d'un décor qui, se libérant des morphèmes historicistes, cherchait à lier dans un geste nouveau et libéré ce que l'éclectisme ne pouvait que juxtaposer et superposer. Avec Horta, le décor allait s'animer d'une dynamique qui entreprendrait une nouvelle conquête de l'organisme tectonique, préparant le renversement décisif par lequel s'ouvre le XX^e siècle. Si les brèves années de l'Art Nouveau voient, quelque temps, l'architecture belge à l'avant-plan de l'histoire, c'est sans doute que, à travers le talent de quelques élus, le moment de la problématique historique répondait secrètement à un filon profond de la tradition nationale.

DÉPLACER ÉGALE DÉTRUIRE ? NOTES HISTORIQUES SUR UN ARGUMENT THÉORIQUE

DARIO GAMBONI

Au cours des deux dernières décennies, on a pu remarquer l'emploi relativement fréquent, dans des débats portant sur la conservation d'œuvres d'art ou de monuments situés dans l'espace public, de l'argument selon lequel leur déplacement équivaudrait à leur destruction. Le cas le plus célèbre est sans doute celui de l'affaire de *Tilted Arc* (« Arc penché »), sculpture de Richard Serra ancrée en 1981 dans le sol de Federal Plaza au sud de Manhattan, à New York (fig. 1), affaire au cours de laquelle l'artiste a défendu avec vigueur cette position¹.

Tilted Arc avait été commandé à l'artiste par une commission fédérale, la « General Services Administration », dans le cadre d'un programme d'art associé à l'architecture des bâtiments de l'Etat. Le nouveau directeur régional de cette commission, nommé en 1984, s'étant montré sensible aux arguments de ceux qui réclamaient la disparition de cette « barrière de métal », Serra écrivit en ces termes au directeur du programme concerné : « Je tiens à souligner sans équivoque que *Tilted Arc* a été commandé et conçu pour un site déterminé : Federal Plaza. Il s'agit d'une œuvre spécifique au site (*site-specific work*) et, en tant que telle, elle ne saurait être placée ailleurs. Déplacer cette œuvre revient à la détruire (*To remove the work is to destroy the work*). »² Lors des débats qui ont suivi, le sculpteur est revenu à plusieurs reprises sur cette notion, en lui donnant une portée générale, affirmant par exemple : « La spécificité d'œuvres orientées par rapport au site (*site-oriented works*) signifie qu'elles sont conçues pour le lieu

¹ Voir Clara WEYERGRAF-SERRA et Martha BUSKIRK, dir., *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, Cambridge (Mass.) et Londres, 1991.

² Lettre de R. Serra à D. Thalacker du 1^{er} janvier 1985, reproduite dans WEYERGRAF-SERRA et BUSKIRK, *op. cit.*, p. 38 (traduit par mes soins, comme pour les autres textes en langue étrangère cités plus loin).



Fig.1. New York, Federal Plaza, *Tilted Arc* de Richard Serra, installé en 1981, acier corten, 3,66x36,58 m, photographié en février 1987. (Photo Burt Roberts, courtesy of Pace Gallery, New York).

où elles sont placées, qu'elles en dépendent et en sont inséparables. Leur échelle, leur taille, la disposition de leurs éléments résultent d'une analyse des ingrédients environnementaux particuliers d'un contexte déterminé. [...] »³. Si l'argumentation de Serra ne lui a pas permis d'empêcher le démontage décidé par l'administration et exécuté dans la nuit du 15 au 16 mars 1989, il est parvenu à faire apparaître celui-ci comme illégitime, non seulement sur le plan de la politique artistique, mais aussi d'un point de vue esthétique. C'est ainsi que de nombreuses personnalités culturelles, venues témoigner en faveur du maintien *in situ* de *Tilted Arc*, ont repris à leur compte la notion d'adhérence au site, et que les institutions d'abord intéressées à accueillir la sculpture après son déplacement se sont récusées, dès qu'elles ont appris que l'auteur s'y opposait et considérait que le résultat d'une telle relocalisation ne serait pas l'une de ses œuvres mais une sorte de réplique non autorisée.

On pourrait aisément multiplier les exemples comparables et je me contente d'en citer trois. En 1983, le sculpteur René Roche a tenté de s'opposer au déplacement de son œuvre intitulée *Signal spatial*, décidé par la municipalité de la ville de Lyon à la suite de plaintes de riverains. L'artiste arguait du fait qu'il avait « conçu cette œuvre pour cet environnement » et qu'elle comprenait

³ R. Serra, « Introduction », dans *ibid.*, p. 12.



Fig. 2. Lyon, place Jean-Macé, 20 janvier 1983: le sculpteur René Roche et un sympathisant juchés sur son œuvre *Signal spatial*, commandée par la ville pour cette place en 1980, afin de s'opposer à son déplacement imminent. (Jean Loustalot, Lyon).

une mosaïque au sol ; il est allé jusqu'à défendre la solidarité de sa réalisation et du contexte en y ajoutant sa propre personne (fig. 2) puis, cette bataille une fois perdue, a cherché vainement à faire reconnaître juridiquement une « atteinte au respect que tout artiste est en droit d'exiger pour son œuvre »⁴. En 1986, face à une pétition demandant à Berne le déplacement de la fontaine de Meret Oppenheim (fig. 3), réalisée en 1983, c'est au contraire la Commission artistique de la ville — l'artiste étant morte peu auparavant — qui a estimé qu'« un déplacement de la fontaine signifierait sa destruction, car l'œuvre a été créée pour son emplacement actuel et pour aucun autre »⁵. En 1991 enfin, les héritiers du sculpteur moscovite Nikolaï W. Tomski ont cherché à empêcher le démontage par la ville de Berlin de son monument à Lénine de

⁴ Robert MARMOZ, « René Roche, sculpteur au faite de son art », *Libération*, 20 décembre 1983 ; anon., « René Roche contre Francisque Collomb. Bataille juridique autour du principe de la propriété artistique », *Le Progrès*, 14 janvier 1984.

⁵ Anon., « Der Berner Oppenheim Brunnen — ein Ärgernis? Ein Kunstwerk als Politikum », *Neue Zürcher Zeitung*, 10 août 1987.



Fig.3. Berne, Waisenhausplatz, la fontaine de Meret Oppenheim, 1983, béton, métal et plantes, ht 8 m. (Roland Aellig, Berne).

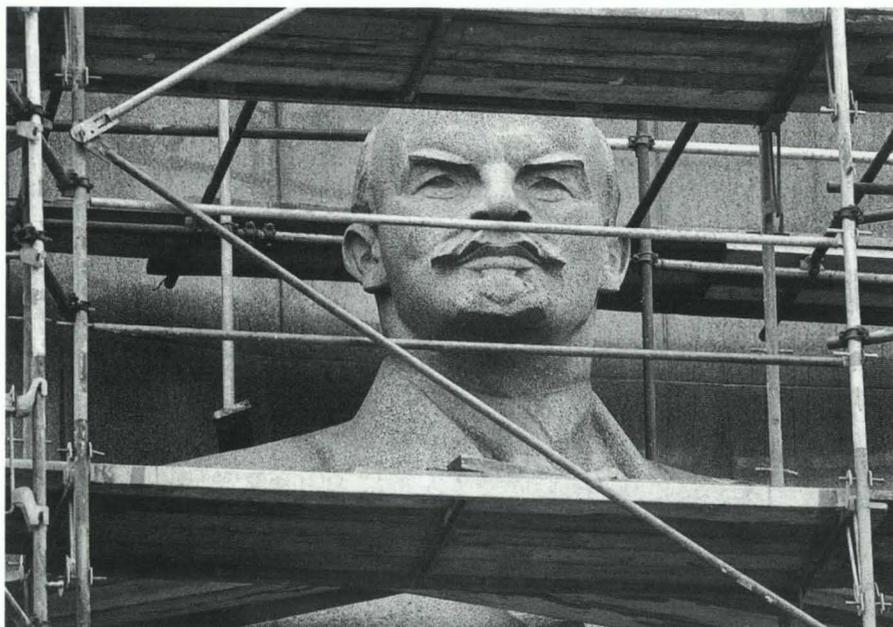


Fig. 4. Berlin-Friedrichshain, 11 novembre 1991, détail du monument à Lénine de Nikolai W. Tomski (1968-1969) immédiatement avant son démontage. (Landesbildstelle Berlin).

Berlin-Friedrichshain (fig. 4), inauguré en 1970, en réclamant l'application du respect de la propriété intellectuelle à un « ensemble place Lénine » comprenant le monument lui-même ; la Cour suprême a rejeté leur dernier recours, en estimant que l'intérêt de l'auteur au respect de son œuvre devait céder le pas à celui que le propriétaire avait à son démontage pour des raisons politiques⁶.

Ces arguments évoquent de manière frappante la « théorie du contexte » élaborée à la fin du XVIII^e siècle par Quatremère de Quincy, théorie que l'activité éditoriale liée au bicentenaire de la Révolution française a d'ailleurs contribué à remettre en lumière. Dans ses *Lettres au général Miranda sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles, et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*, parues pour la première fois en juillet 1796, Quatremère affirme en effet que le « muséum d'antiquités de Rome » est « inamovible dans sa totalité » parce que « le pays fait lui-même partie du muséum », qui ne se compose pas seulement des objets d'art et des monuments, mais « des lieux, des sites, des montagnes, des carrières, des routes antiques, des positions respectives des villes ruinées, des rapports géographiques, des relations de tous les objets entre eux, des souvenirs, des traditions locales, des usages encore existants, des parallèles et des rapprochements qui ne peuvent se faire que dans le pays même »⁷. Cette critique de la « décontextualisation » des œuvres d'art était dirigée contre la politique de spoliation de la Première République, puis de Napoléon (fig. 5) ; d'abord vaine, elle conduisit finalement à la restitution des œuvres confisquées, ainsi qu'à la dispersion du Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir.

Les différences séparant la défense du maintien *in situ* des œuvres d'art par Quatremère de Quincy et les exemples récents que j'ai cités tout d'abord sautent aux yeux. Dans un cas, le déplacement réprouvé est motivé par la convoitise que suscitent les œuvres concernées ; dans l'autre, par le rejet qu'elles provoquent ou dont elles sont victimes. Chez Quatremère, c'est un long processus temporel qui induit la solidarité des œuvres du passé avec leur contexte, et celui-ci est conçu dans un sens historico-culturel autant que spatial. Chez Richard Serra, René Roche ou à propos de Meret Oppenheim et — dans une moindre mesure — de Nikolaï Tomski, c'est d'œuvres récentes qu'il s'agit, d'un environnement essentiellement physique, et la solidarité est censée avoir fait partie du projet artistique lui-même, d'où la référence au droit moral de l'artiste.

Ces distinctions ne sont cependant pas absolues. Un second ouvrage de Quatremère de Quincy, les *Considérations morales sur la destination*

⁶ *Bürgerinitiative Lenindenkmal = Demokratie in Aktion*, Berlin, 1992, pp. 18-19. Pour un exposé plus détaillé de cette affaire comme de celle de *Tilted Arc*, je me permets de renvoyer à mon livre *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Londres, 1997, pp. 79-85 et 151-164.

⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, introduction et notes par Edouard Pommier, Paris, 1989, p. 102.

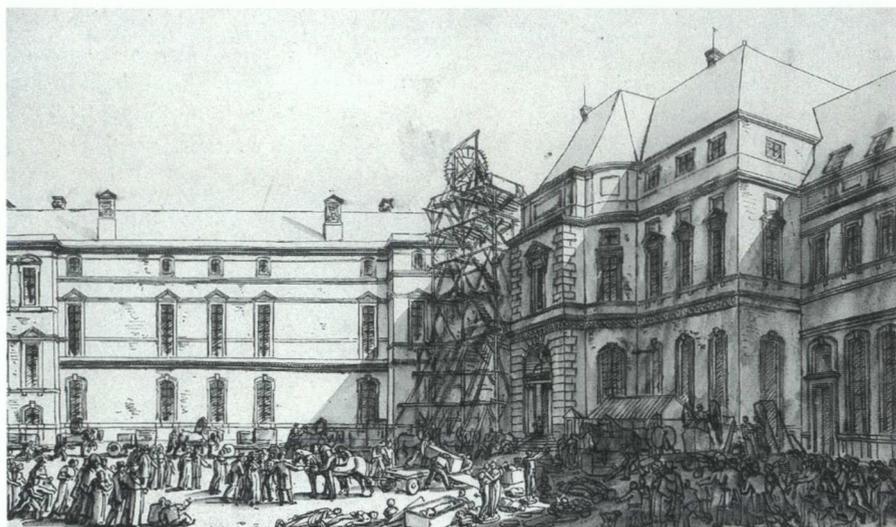


Fig. 5. Jacques-François Swebach, dit Swebach-Desfontaines, *L'arrivée des chefs-d'œuvre de l'Italie dans la cour du Louvre* [1798], ou (plus probablement) leur *Départ du Louvre* [1815]. Paris. Musée du Louvre, Cabinet des Arts Graphiques. (Service photographique de la Réunion des musées nationaux, Paris).

des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions, paru en 1815, explicite le fondement phénoménologique de sa défense de la cohérence du territoire artistique et prolonge son souci de l'héritage en direction des conditions de production et de réception de l'art du présent. Pour Quatremère, la valeur esthétique d'une œuvre ne dépend pas seulement d'un « beau absolu », mais participe aussi des associations mentales et émotives créées chez le spectateur par le lieu et les circonstances dans lesquelles il l'appréhende. Il explique ainsi la puissance et la durée de l'impression que lui a laissée la contemplation d'une statue de sainte Rosalie dans une grotte sur le mont Pellegrino, près de Palerme — ouvrage « tel, que partout ailleurs il arrêterait faiblement les yeux d'un connaisseur » — par le « pouvoir de cet accord entre les impressions locales ou accessoires d'un monument, et celles qui dépendent uniquement de l'Art »⁸. Pour la même raison, il s'oppose à « ces rassemblemens d'ouvrage qu'on appelle *collections, cabinets, Muséum* », lieux « où aucun sentiment accessoire ne prépare l'âme, et ne la dispose aux affections correspondantes à l'ouvrage » et à « ces froids systèmes d'encouragement, qui consistent à

⁸ QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, suivies de Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, Paris, 1989, pp. 59-61.

commander aux artistes des ouvrages sans emploi, sans destination déterminée »⁹. Il en résulte en effet, selon lui, « l'habitude de ne plus juger qu'en raison d'une perfection abstraite, indépendante des lieux et des circonstances », tandis que « la véritable école du goût » est « partout où des ouvrages destinés à un emploi public sont livrés publiquement à la critique du sentiment, qu'exercent des juges mis en rapport avec le but que l'artiste s'est proposé »¹⁰.

On devine qu'en dépit des différences qui les séparent et sur lesquelles j'aurai encore à revenir, les ressemblances entre l'argument employé par Quatremère et celui des artistes contemporains confrontés à des menaces de déplacement de leurs œuvres sont significatives, et que leur résurgence à près de deux siècles de distance n'est pas fortuite. Je propose de les considérer comme l'expression de deux crises dans les rapports entre œuvres d'art, environnement et communauté, situées respectivement au début et à la fin du modernisme artistique, c'est-à-dire d'une période au cours de laquelle la conception dominante fait au contraire de l'émancipation des liens avec le contexte la condition et le signe de l'œuvre d'art authentique.

Quatremère dénonçait l'amorce d'un mouvement de délocalisation sans précédent des monuments et des objets d'art dont Goethe souligne au même moment la portée dans son introduction au premier numéro de la revue *Les Propylées* : « Depuis toujours le lieu où se trouvent les œuvres d'art est de la plus haute importance pour la formation de l'artiste, comme pour la jouissance de l'amateur d'art. Il y eut une époque où elles restaient la plupart du temps au même endroit, si l'on excepte des déplacements mineurs. Mais un changement majeur a eu lieu maintenant, changement qui aura des conséquences importantes pour l'art pris dans sa totalité et plus particulièrement pour certaines de ses branches.¹¹ » Les craintes exprimées par Quatremère sont partagées par plusieurs auteurs tout au long du XIX^e siècle, comme l'a montré Catherine Lepdor dans une étude historiographique malheureusement demeurée inédite¹². La question de l'isolement, formulée tout d'abord en priorité à propos de l'œuvre d'art, se voit de plus en plus souvent reportée sur l'artiste lui-même, et la « destination » réclamée par Quatremère tend à être qualifiée de « sociale », comme dans l'ouvrage posthume de Proudhon *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, paru en 1865. Catherine Lepdor compte au nombre des stratégies de « ré-enracinement » des œuvres d'art l'émergence des théories esthétiques déterministes et spécialement de la *Philosophie de l'art* de Taine, publiée en 1882 à partir d'un cours donné en 1865, en tant que « travail de revalorisation de la prise en considération des données explicatives fournies par le contexte historique,

⁹ *Ibid.*, p. 36, 44, 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 39, 37.

¹¹ Johann Wolfgang VON GOETHE, « Einleitung in die Propyläen », *Propyläen*, I, 1 ; cité d'après la traduction de Jean-Marie Schaeffer dans le recueil *Goethe: Ecrits sur l'art*, Paris, 1996, pp. 162-163.

¹² C. LEPDOR, *Du déracinement des œuvres d'art et des moyens d'y remédier*, mémoire de D.E.A., E.H.E.S.S., Paris, 1990.



Fig. 6. Albert Neuschwander exécutant une peinture murale dans l'École des arts appliqués (Gewerbeschule) de Berne en 1941. Photographie de Paul Senn, Kunstmuseum Bern. (Paul Senn-Archiv der Bernischen Stiftung für Fotografie, Film und Video im Kunstmuseum Bern, Berne).

les déterminations sociales et l'inscription géographique de l'œuvre d'art »¹³. Il en va de même des plaidoyers en faveur de la fonction décorative et de la subordination des arts à l'architecture d'un Léon de Laborde ou d'un Viollet-le-Duc, lequel estime dans un livre publié un an après sa mort, en 1880, que les musées et les Salons ont eu le « grave inconvénient [...] de déshabituer les yeux du public et même des artistes de ces grands effets d'ensemble », et note à propos de l'art égyptien, dans lequel la peinture et la sculpture sont organiquement liées à l'architecture, « que si on l'admire, comme une des plus merveilleuses manifestations du génie humain, on ne saurait le déplacer, pas plus qu'on ne peut déplacer le Mont Blanc »¹⁴. Les défenses de la peinture murale vont dans le même sens et l'on voit un auteur de la fin du siècle affirmer que le tableau de chevalet est « un contre-sens artistique » et qu'« un salon moderne avec cadres et socles en un beau désordre voulu présente un vague air de préparatif de déménagement »¹⁵.

¹³ *Ibid*, p. 25.

¹⁴ Léon comte de LABORDE, *De l'union des arts et de l'industrie*, Paris, 1856 ; E. VIOLLET-LE-DUC, *De la décoration appliquée aux édifices*, Paris, 1893, p. 46, 8.

¹⁵ Jacques DES GACHONS, « L'art décoratif aux deux Salons de 1895 », *L'Ermitage*, 68, juin 1895, pp. 321-322.



Fig. 7. Vue intérieure de la Gipsoteca Canoviana, ouverte en 1836 à Possagno, village natal d'Antonio Canova. (Gabinetto Fotografico Nazionale, Rome).

Il faut ajouter — sans pouvoir le détailler ici — que les nombreuses tentatives de « re-socialiser » l'art au cours de la première moitié du XX^e siècle, qu'elles soient politiquement d'inspiration réactionnaire, progressiste ou révolutionnaire, et qu'elles recourent à l'inamovibilité de la peinture murale (fig. 6), de la sculpture monumentale ou décorative, ou encore du *Gesamtkunstwerk*, reprennent les mêmes critiques et souvent les mêmes solutions. Mais toutes ces tentatives demeurent minoritaires et pour ainsi dire réactives. Dès la fin du XVIII^e siècle, la pratique de la délocalisation des œuvres anciennes ne cesse de contribuer à la formation du « patrimoine » artistique, avec la multiplication des musées et des collections, et ceux-ci se mettent à former — avec l'intermédiaire du Salon et des autres expositions — l'horizon « naturel » des œuvres contemporaines. Il est piquant de voir que l'œuvre de Canova, ami et allié de Quatremère de Quincy dans la lutte pour les restitutions, fait ainsi l'objet de l'un des premiers rassemblements de plâtres originaux grâce auxquels les œuvres d'un sculpteur peuvent être appréhendées indépendamment de leurs destinations initiales (fig. 7). Les musées en viennent à former le lieu par excellence de la religion de l'art et de la jouissance esthétique elle-même, comme l'exprime Proust en faisant affirmer au narrateur d'*A la recherche du temps perdu* qu'on ne goûte parfaitement un chef-d'œuvre « que dans une salle de musée, laquelle symbolise bien mieux, par sa nudité et

son dépouillement de toutes particularités, les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer »¹⁶.

L'indépendance par rapport au contexte — qu'il soit spatial, social, ou encore temporel — devient un attribut de l'autonomie de l'art et de l'artiste. La conception romantique de la création souligne l'isolement nécessaire au génie et les théories de l'art symbolistes, à la fin du siècle, répondent par le cosmopolitisme et l'universalisme aux tentatives de réinstrumentalisation nationaliste de la culture. Charles Morice oppose au régionalisme « la vraie nature de l'Art, qui au propre n'a que deux patries : l'âme et l'air — étant l'aile de l'esprit — et qui n'a qu'un instant : l'éternité », et Joséphin Péladan affirme catégoriquement : « date et localisation, autant de part d'erreurs pour les œuvres de la forme ou de l'esprit »¹⁷. Taine sert logiquement de cible à ces idéalistes : Albert Aurier, pour qui « l'œuvre d'art est, en valeur, inversement proportionnelle à l'influence des milieux qu'elle a subie », lui reproche de ne pas se soucier « de la valeur esthétique absolue et intrinsèque des œuvres »¹⁸. Au début du XX^e siècle, le formalisme reprend ce credo et en fait une pierre angulaire du modernisme ; pour Clive Bell, « le grand art demeure stable et lumineux parce que les sentiments qu'il éveille sont indépendants du moment et du lieu, parce que son royaume n'est pas de ce monde.¹⁹ » C'est aussi que les conditions matérielles et sociales de commande, de production et de diffusion de l'art dans la société post-révolutionnaire, bourgeoise et capitaliste, favorisent à tous points de vue les œuvres mobiles dont le parangon est le tableau de chevalet. Dès Rodin, la sculpture monumentale elle-même se voit « dépossédée de son lieu » et satisfait l'exigence d'« aterritorialité » qui vaudra finalement à la sculpture moderniste, lorsqu'on cherchera à lui faire réintégrer l'espace public, le reproche d'être une *drop sculpture*, une sculpture « qu'on laisse tomber »²⁰. Quant à la sculpture associée à l'architecture, elle se soumet à la volonté idéaliste et optimiste de « délocalisation » de Le Corbusier et du Style International, fondée sur « la foi

¹⁶ Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, Paris, 1954, t. I (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*), p. 645.

¹⁷ Ch. MORICE, *La littérature de tout à l'heure*, Paris, 1889, p. 246 ; J. PÉLADAN, « Mandement de la Quatrième Geste sur l'Aristie, l'Humanisme et l'Exoterisation du Bulletin de l'Ordre », *Bulletin mensuel de la Rose+Croix du Temple et du Graal contenant le catalogue du IV^e Salon*, 3^e année, Série ésotérique, n^o 1, avril 1895, pp. 13-14.

¹⁸ G.-A. AURIER, *Essai sur une nouvelle méthode de critique* (1891-1892), dans *Œuvres posthumes*, Paris, 1893, pp. 187-188 ; « Préface pour un livre de critique d'art », *Mercur de France*, décembre 1892, p. 311.

¹⁹ C. BELL, *Art* (1914), Oxford, 1987, p. 37.

²⁰ Rosalind KRAUSS, « Echelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi », dans cat. expo. *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Centre Georges Pompidou-Musée national d'art moderne, Paris, 1986, pp. 246-253 (p. 247) ; Walter GRASSKAMP, « Invasion aus dem Atelier. Kunst als Störfall », dans W. Grasskamp, dir., *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, Munich, 1989, pp. 141-169.

dans un art cosmopolite, universel, qui refuse ou dénie tout attachement à un lieu »²¹.

C'est cet idéalisme et cet optimisme qui se trouvent à leur tour en crise à partir des années 1960, avec les institutions artistiques, économiques et politiques auxquelles ils paraissent servir de caution. La critique du dogme moderniste de l'« autonomie » se développe alors sur deux fronts d'ailleurs opposés : extérieur, avec les innombrables manifestations de rejet public qui témoignent de l'étroitesse de la base sociale de l'avant-gardisme, et intérieur, au sein même des cercles de l'avant-garde ou de ses héritiers. Le domaine — considérablement élargi — de la sculpture devient logiquement un lieu d'expérimentation privilégié de cette critique et la notion de « site » ou d'*in situ*, comprise et pratiquée de diverses manières, y joue un rôle essentiel. Si le refus de l'œuvre comme marchandise peut évoquer celui, exprimé par Quatremère en 1815, de l'art condamné « à n'être qu'un étalage de magasin, ou la montre oiseuse d'un luxe suranné », le type de lien à l'environnement recherché s'éloigne par contre de l'intégration qu'il jugeait nécessaire au profit d'un rapport critique voire — avec les « monuments » ou anti-monuments de Claes Oldenburg par exemple — ironique, dont l'artiste lui-même maîtriserait l'ensemble des paramètres. Serra déclare ainsi que lorsque le contexte réclame une instrumentalisation de l'art, il faut « travailler en opposition avec les contraintes du contexte, de façon à ce que l'œuvre ne puisse être lue comme une affirmation d'idéologies discutables et du pouvoir politique »²². Définissant le site comme « l'harmonie du lieu, de l'espace et de l'échelle » et le rattachant à « une société agraire, artisanale, religieuse et aristocratique », Thierry de Duve estime que la société moderne a substitué « à l'espace du consensus social où l'art public devrait exister [...] une poche ou une prothèse d'espace institutionnalisé, le musée », et que « le site de tout l'*in situ* est un "non-site" », par référence au titre des œuvres de Roberth Smithson jouant sur l'homonymie anglaise entre « site » et « vue »²³.

Dans ce cadre, le postulat d'un lien indissociable entre l'œuvre et son lieu n'a été appliqué le plus souvent qu'aux réalisations récentes qui en avaient fait un principe explicite de conception. Il est arrivé toutefois qu'il soit élargi à une phénoménologie de la perception esthétique et réunisse théorie de l'art et de la conservation. C'est ainsi qu'en guise de contribution à l'exposition « Skulptur Projekte in Münster 1987 », consacrée à l'espace public, Rémy Zaugg a tenté de reconstituer les conditions de perception (fig. 8) de deux bronzes des années 1910 qui avaient été bannis de leur emplacement original après la Seconde Guerre mondiale (fig. 9), dénonçant ce déplacement comme un acte de « vandalisme administratif », demeuré impuni parce qu'il

²¹ Thierry DE DUVE, « Ex situ », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 27, printemps 1989, pp. 39-55 (p. 40).

²² R. Serra, « Introduction », dans WEYERGRAF-SERRA et BUSKIRK, *op. cit.*, pp. 12-13.

²³ DE DUVE, *op. cit.*, p. 54, 49, 39.



Fig. 8. Münster (Westphalie), Ludgeriplatz, *Jeune paysanne avec bœuf* et *Valet de ferme avec taureau* (1912) de Karl H. Bernewitz, dans l'installation de Rémy Zaugg, 1987. (D. Gamboni, Lyon).

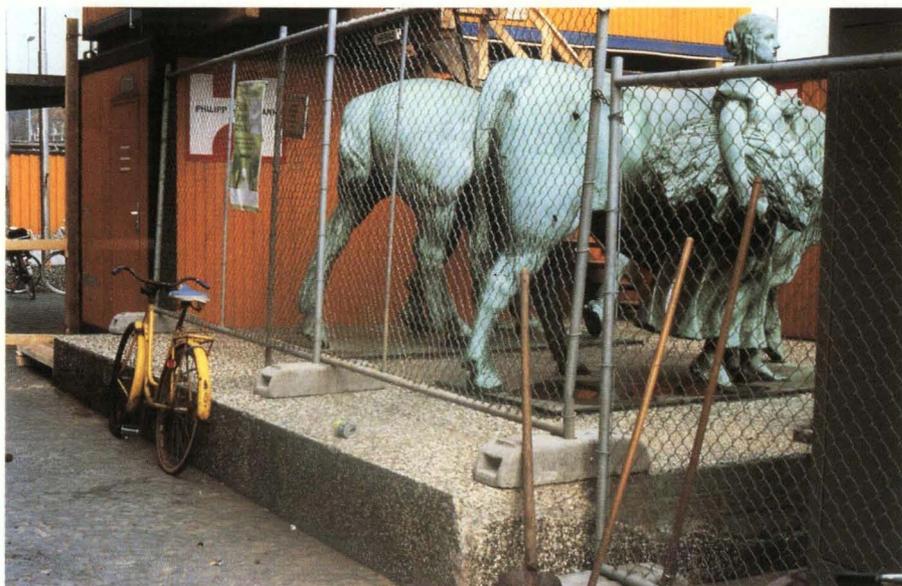


Fig. 9. Les bronzes de Karl Bernewitz découverts par Rémy Zaugg en mars 1986 derrière la grille d'un chantier de construction. (Rémy Zaugg, Allschwil).

n'avait « pas détruit les objets, mais les relations entre eux », et affirmant : « Le contexte est consubstantiel à l'œuvre »²⁴. La prise en compte des conditions réelles d'insertion et de perception des œuvres d'art qui apparaît ainsi doit évidemment beaucoup à la pensée relationnelle alors pratiquée dans le domaine des sciences humaines et sociales. Elle trouve des parallèles (impossibles à exposer dans le cadre limité de cet article) dans le développement de l'histoire sociale de l'art et de la géographie artistique, dans l'évolution de la planification et de l'architecture comme dans celle de la conservation du patrimoine. Cette dernière abandonne ainsi de plus en plus le soin exclusif des monuments isolés — le « dégagement » cher au XIX^e siècle et à l'après-guerre pouvant être considéré comme une sorte de « décontextualisation » *in situ* — au profit d'ensembles, du tissu urbain et de « paysages culturels » comparables au « muséum d'antiquités de Rome » tel que le concevait Quatremère²⁵.

Il n'en faut pas moins reconnaître que l'argument selon lequel déplacer équivaut à détruire ne représente pas le point fort des théories auxquelles il se rattache et a plutôt valeur de symptôme. Même au niveau de l'évaluation de déplacements concrets envisagés pour des œuvres déterminées, il conduit rapidement à des contradictions et à des impasses. Richard Serra n'ayant, par exemple, jamais dissimulé le peu de considération qu'il avait pour les bâtiments de Federal Plaza et pour la place elle-même (fig. 1), on a pu opposer à son recours à la notion de droit moral le respect de celui des architectes concernés et noter, sur un plan général, que « si la sculpture est spécifique au site, et que la sculpture est permanente et ne peut être déplacée, alors on ne doit pas non plus apporter de modifications au site, sans quoi le changement de l'environnement causerait également la destruction de la sculpture »²⁶. Il faut préciser que, dans les cas que j'ai mentionnés, la condamnation du projet de déplacement répondait aussi au fait que celui-ci dérivait d'un rejet de l'œuvre et représentait pour elle une forme de déclassement, voire de mise au rebut²⁷. C'est en vertu de telles limites que Jean-Marc Poinot oppose la notion de travail *in situ*, telle que l'a définie en particulier Daniel Buren, à celle de *site specificity*, dont il estime qu'elle échoue à prendre en compte les dimensions temporelle et sociale du contexte, comme l'affaire de *Tilted Arc* l'a bien montré. Il récuse d'ailleurs l'idée d'un caractère indéplaçable des œuvres *in situ*,

²⁴ R. ZAUGG, *Vom Bild zur Welt*, Cologne, 1993, pp. 127-128.

²⁵ Voir Enrico CASTELNUOVO et Carlo GINZBURG, « Centro e periferia », dans *Storia dell'arte italiana*, vol. 1, Turin, Einaudi, 1979, pp. 285-352 ; André CORBOZ, « Le territoire comme palimpseste », *Diogenes*, n° 121, janvier-mars 1983, pp. 14-35 ; Sylvain MALFROY, « De lieu en lieu. Trajectoire d'une problématique », *Archithese*, mai-juin 1984, pp. 11-14.

²⁶ Lettre de W. Diamond (directeur régional de la General Services Administration) à D. Ink, 1^{er} mai 1985, reproduite dans WEYERGRAF-SERRA et BUSKIRK, *op. cit.*, p. 147.

²⁷ Voir à ce sujet François GRUNDBACHER, « Wenn die Kunst fehl am Platz ist », *Kunst-Bulletin*, 1987, n° 2, pp. 2-5.

considérant que celles-ci ne font que prélever dans le réel environnant des traits ou des fragments qui, sous certaines conditions, peuvent se retrouver ailleurs²⁸.

Quatremère de Quincy s'est trouvé lui aussi conduit à une « espèce de contradiction apparente » (selon ses propres termes) lorsque, « au moment même où les objets d'art et de sculpture antique, enlevés vingt ans auparavant à Rome, reprenoient le chemin de leur ancienne résidence, [...] la ville de Londres reçut les dépouilles de l'Acropole d'Athènes ». Eprouvant devant les « marbres d'Elgin », comme Canova, « une sorte de révélation », il déclare en effet que ces sculptures se trouvent désormais « dans un fort beau local, propice à l'étude des artistes, et à la curiosité des amateurs », tandis qu'elles étaient à Athènes à la fois mises en danger « par l'incurie du gouvernement » et « situées trop loin de la vue, et trop désavantageusement, même à la place qu'elles occupoient, non-seulement pour servir d'objet d'étude, mais encore pour être appréciées par les voyageurs, à leur juste valeur »²⁹. Les sculptures du Parthénon lui paraissent « propres à remplir une immense lacune dans l'histoire du goût » et il reconnaît « que jamais elles n'auroient produit ni cet effet, ni aucun autre sur le goût des modernes, sans l'heureuse importation qui en a été faite en Europe ». Plutôt que leur rapatriement, il propose donc au British Museum de compléter leur présentation par une reconstitution en plâtre de l'ensemble des fragments dans leur architecture, afin qu'on voie « d'un seul coup d'œil tous ces morceaux, tels qu'on les vit dans l'atelier, et tels qu'ils furent vus selon l'esprit, et selon le vœu de leur destination »³⁰. C'est donc une référence indirecte au contexte d'origine qu'il envisage dans le nouveau contexte du musée, proposant une réponse à la question de Goethe qui se demandait en 1798 ce que les nations comme l'Allemagne et l'Angleterre devaient faire « afin de contribuer à former un corps artistique idéal qui, à la longue, pourrait peut-être nous dédommager avec bonheur de ce que l'instant présent, sinon nous enlève, du moins disperse en menus morceaux »³¹. Relativisant la notion problématique de contexte originel et définitif, il désigne ainsi la voie qui verra dans le musée un lieu spécifique plutôt qu'un non-lieu, et dans le déplacement une modification déterminante mais non inévitablement destructrice.

²⁸ J.-M. POINSOT, « In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine », in cat. expo. *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, op. cit., pp. 322-329 ; « L'in situ et la circonstance de sa mise en vue », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 27, printemps 1989, pp. 67-75.

²⁹ QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, reproduit dans *Considérations morales [...]*, op. cit., pp. 89-91.

³⁰ *Ibid.*, p. 102, 104. Sur la question complexe de la spoliation et de la restitution des biens culturels, qu'il n'était pas possible d'aborder ici, voir entre autres John Henry MERRYMAN, « Thinking about the Elgin Marbles », *Michigan Law Review*, vol. 83, n° 8, août 1985, pp. 1881-1923 (à propos du Parthénon), et Phyllis Mauch MESSENGER, dir., *The Ethics of Collecting Cultural Property: Whose Culture? Whose Property?*, Albuquerque, 1989.

³¹ GOETHE, op. cit., p. 163. Pour la réflexion muséologique sur le déplacement des œuvres d'art et spécialement des sculptures (autre absente de cette trop brève étude), voir les actes du colloque récent *Sculptures hors contexte*, Paris, 1997.

DU PLUS LOIN AU PLUS PROCHE
NOTE POUR UNE MEILLEURE OBSERVATION DE L'ART
RUPESTRE CANADIEN

SERGE LEMAITRE

Depuis une dizaine d'années, les recherches sur l'art rupestre se développent de plus en plus: de nouvelles techniques, ainsi que des interprétations récentes, prenant plus en compte les autres domaines scientifiques (statistique¹, éthologie², sémiologie³...), font leur apparition. Toutes ces approches sont largement diffusées par des colloques, des congrès et des périodiques spécialisés. Il est donc surprenant de constater que les sites rupestres de nombreuses régions sont encore étudiés sur des bases désuètes et que les représentations ne font généralement l'objet que d'un relevé succinct, d'une identification des principaux motifs et d'une chronologie relative incertaine. Dans les années 60, Leroi-Gourhan rejetait, à juste titre pour l'art

Abréviations utilisées dans ce texte: B.C.S.P. = Bollettino del Centro di Studi Preistorici ; B.S.P.A. = Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées; C.R.A.R.A. = Canadian Rock Art Research Associates ; Grapp = *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude. Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique*, Paris, CTHS, 1993 ; I.C.C. = Institut Canadien de Conservation ; I.N.O.R.A. = International Newsletter On Rock Art ; R.O.M. = Royal Ontario Museum .

¹ A. ROUSSOT, Approche statistique du bestiaire figuré dans l'art pariétal. *L'Anthropologie*, 88, 1984, pp. 485-498.

² H. G. BANDI, Contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques. *L'Anthropologie*, 88, 1984, pp. 563-571 ; J. CLOTTES, M. GARNER, G. MAURY, Bisons magdaléniens des cavernes ariégeoises. *B.S.P.A.*, 49, 1994: 15-49.

³ G. SAUVET, La communication graphique paléolithique (de l'analyse quantitative d'un corpus de données à son interprétation). *L'Anthropologie*, 92, 1988, pp. 3-16.

pariétal européen, le comparatisme ethnologique et il préconisait de «recevoir directement du Paléolithique ce qu'il apportait spontanément»⁴. Les spécialistes européens se focalisèrent alors sur les peintures et gravures et les étudièrent de la même manière que n'importe quel artefact archéologique (typologie, chronologie, carte de répartitions, analyse quantitative...). Au contraire, en Amérique et en Australie, où l'approche ethnographique et ethnologique est possible, les chercheurs se concentrèrent principalement sur ce dernier axe de recherche. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que ce sont souvent des anthropologues qui ont étudié ce domaine archéologique. Les dernières recherches sur l'art pariétal en Europe paléolithique ont démontré l'importance d'une approche à la fois plus objective, plus exhaustive et plus contextuelle, approche qui fait encore malheureusement très largement défaut dans les travaux consacrés aux art rupestres des autres régions. Or, ces manifestations «esthétiques» sont susceptibles de nous livrer des informations non seulement sur le fonctionnement mental et spirituel des hommes qui les ont réalisées, par l'analyse des contenus graphiques (mythogrammes), mais aussi sur leur fonctionnement social grâce à la reconstitution des diverses chaînes opératoires mises en oeuvre pour leur obtention. C'est au travers de cette double approche que je voudrais revoir l'art rupestre du Bouclier canadien.

Historique des recherches

Par contraste avec d'autres régions du monde comme l'Europe ou l'Afrique, les recherches concernant l'art rupestre en Amérique du Nord ne commencent pas réellement avant la fin des années 1950⁵. Avant cette période, en effet, on ne possède que quelques notes et/ou croquis d'amateurs ou d'explorateurs. Depuis le 17^{ème} siècle, l'art rupestre a suscité l'intérêt⁶ mais fut souvent l'objet de suppositions ésotériques et «d'une orgie de spéculations folles»⁷. C'est une des raisons du désintérêt des archéologues professionnels. C'est à cette époque que le premier site fut découvert et consigné par des colons anglais, de la colonie de Massachusett: le site de Dighton Rock (Massachusetts), couvert d'incisions profondes. Les «scientifiques» de l'époque l'attribuèrent tour à tour aux Vikings, aux Phéniciens, aux Scythes et aux explorateurs portugais. Nous savons à présent qu'il était l'oeuvre d'Algonquiens⁸.

⁴ A. LEROI-GOURHAN, *Les rêves. La France au temps des mammouths*. Paris, Hachette, 1969, p. 203.

⁵ K.F. WELLMANN, *North American Indian Rock Art*, Munich, 1979, p. 14.

⁶ D. GEBHARD, *Rock Art. American Indian Art: Form and Tradition, exhibit at the Minneapolis Institute of Arts*, 1972, p. 27.

⁷ K.F. WELLMANN, op. cit., 1979, p. 14.

⁸ C. GRANT, *Rock Art of the American Indian*, New-York, T.Y. CROWELL, 1967, p. 7; B. MOLYNEAUX, *Petroglyph rocks in the northeast: images, illusions and deceit*, *R.O.M.*, 1983, p. 3.

Nous possédons également quelques écrits de voyageurs et de Jésuites. En 1673, le Révérend Père J. Marquette voit des peintures sur le Haut Mississippi⁹ et Mackenzie¹⁰ signale en 1793 des peintures rupestres le long de la Churchill River¹¹. Il faut, cependant, attendre la fin du 19^{ème} siècle pour que les premiers anthropologues portent un véritable intérêt à ces symboles. Il les interprètent souvent comme un premier pas vers un alphabet. Les relevés se font dès lors plus précis¹². Néanmoins, on doit se contenter, dans la plupart des cas, et jusqu'au milieu de ce siècle, de copies à main levée¹³.

C'est à la même époque que Garrick Mallery, Lieutenant-colonel de l'U.S. Army, commence à s'intéresser aux dessins amérindiens. Il résilie son contrat avec l'armée trois ans plus tard pour rejoindre le Bureau of Ethnology, récemment créé, et continuer ses recherches sur les représentations sur bois, os, peau et rocher. En 1894, paraît son livre, toujours important, *Picture-writing of the American Indian*, traitant de tous les modes concevables d'expression graphique et notamment de gravures et peintures rupestres. G. Mallery considère encore les motifs comme une forme d'écriture ou en tout cas de langage. C'est aussi tout à la fin des années 1800 que furent réalisés les premiers relevés ou plus exactement des croquis à main levée de l'art rupestre canadien. D. Boyle, premier directeur du Provincial Museum of Ontario, trace les glyphes du site majeur de Bon Echo Lake (Ontario) et W.H.C. Phillips écrit en 1906 *Rock paintings of the Temagami District*¹⁴. Il faudra alors attendre une trentaine d'années avant de bénéficier d'une nouvelle étude scientifique comparable à celle de Mallery: J.H. Steward, jeune archéologue de l'Université de Californie à Berkeley, consacre sa thèse de doctorat, en 1929, à l'art rupestre. Il établit un catalogue des motifs découverts sur 293 sites californiens. Il en étudie les différents styles et propose des cartes de répartition, jetant ainsi les bases de la méthode de recherche. Cette thèse sera suivie par de nouveaux travaux: Cressman pour l'Oregon (1937), Jackson pour le Texas (1938), puis Cain pour le Washington Central (1950). L'art rupestre est néanmoins à nouveau délaissé tandis que de nombreux amateurs reprennent les vieilles suppositions: marque de trésors cachés, signes astrologiques, main de Dieu, vestiges de races disparues,...¹⁵. Les scientifiques reprendront leurs investigations au début des années soixante. Heizer et

⁹ C. GRANT, op. cit., 1967, p.7.

¹⁰ Alexander MACKENZIE, connu pour ses explorations des parties occidentale et septentrionale de l'Amérique du Nord.

¹¹ Z. POHORECKY & T. JONES, Canada's oldest known pictograph ? *Saskatchewan History*, 21, 1968, p. 30 ; J. STEINBRING, C. WHEELER & C. HANKS, Preliminary comments on the rock paintings of the Oxford House area, *Miscellaneous Papers in Manitoba Archaeology*, 8, 1978, p. 62.

¹² D. GEBHARD, op. cit., 1972, p. 28.

¹³ S. DEWDNEY, Verbal versus visual approaches to rock art research, *C.R.A.R.A.* '77, 1977, p. 1.

¹⁴ I.N.M. WAINWRIGHT, Rock paintings and petroglyph recording projects in Canada, *Association for Preservation Technology Bulletin*, 22, 1990, p. 56.

¹⁵ C. GRANT, op. cit., 1967, p. 9.

Baumhoff¹⁶ (1962) osent enfin traiter de la chronologie et de l'interprétation: ils associent l'art rupestre à un rituel magique propitiatoire pour la chasse.

Comme dans de nombreux pays, c'est seulement lorsque l'urgence se fera sentir que le corps scientifique daignera s'attarder sur ces témoins fragiles. Ces dernières décennies, beaucoup de sites ont été détruits par la construction de barrages qui ont élevé le niveau des eaux. Cette menace stimula les archéologues: une archéologie de sauvetage se déploya à travers le continent et de nombreuses publications régionales parurent¹⁷. Ce fut particulièrement le cas pour le Canada où de nombreux projets hydroélectriques furent mis en chantier. L'élan fut aussi donné par Selwyn Dewdney¹⁸ qui parcourut, en 1956, des centaines de kilomètres à la recherche des peintures rupestres, encouragé dans sa tâche par Kenneth E. Kidd, ethnologue au Royal Ontario Museum. Cet énorme travail aboutit en 1962 à la publication de l'ouvrage *«Indian Rock Paintings of the Great Lakes»*; il recense les sites du Bouclier Canadien et les classe selon différentes régions. En 1967 paraît une édition revue, corrigée et augmentée¹⁹ sur laquelle de nombreux chercheurs continuent à se baser pour entamer leurs travaux. Il recensa ainsi 264 sites de l'Ontario jusqu'en Alberta²⁰. Il aida et encouragea de nombreux archéologues et ethnologues du Canada et leur transmit sa passion pour ce domaine particulier de l'archéologie. Artiste lui-même, Selwyn Dewdney est sans doute le premier à ne plus considérer les peintures rupestres comme une forme d'écriture.

Dans les années 1960, commence une *«pictograph fever»*²¹: des anthropologues et archéologues²² sillonnent le pays à la découverte de sites d'art. Très vite les chercheurs ressentent le besoin de se réunir pour échanger les informations et les découvertes: c'est ainsi qu'en 1969, à la conférence de Lakehead University, Thunder Bay (Ontario), la Canadian Rock Art Research Association (CRARA) est créée. Cette association (actuellement la Rock Art Association of Canada) a pour but de protéger et préserver les sites, de mener des recherches et d'informer le public²³. Peu après, les États-Unis d'Amérique créèrent leur propre association: l'American Rock Art Research Association (ARARA) poursuivant les mêmes buts²⁴. Ces associations sont encore très

¹⁶ R. HEIZER & M. BAUMHOFF, *Prehistoric Rock Art of Nevada and Eastern California*. University of California Press, Los Angeles, 1962.

¹⁷ K.F. WELLMANN, op. cit., 1979, p. 15.

¹⁸ Artiste, amateur et chercheur au Royal Ontario Museum.

¹⁹ S. DEWDNEY & K.E. KIDD, *Indian Rock Paintings of the Great Lakes*, revised edition, Toronto, Royal Ontario Museum, 1967.

²⁰ J.M. TAYLOR, Perspectives canadiennes sur la conservation de l'art rupestre, *I.C.C.*, 3, 1978, p. 20.

²¹ S. DEWDNEY, op. cit., 1977, p.3.; J. STEINBRING & D. ELIAS, Technical refinements in the study of Canadian Shield rock paintings, *Manitoba Archaeological Newsletter*, 4, 1967, p. 3.

²² Pohorecky et Jones pour le Saskatchewan, Steinbring, Elias, Whelan et Wheeler pour le Manitoba, Molyneaux, Rajnovich, Vastokas et Conway pour l'Ontario.

²³ K.F. WELLMANN, op. cit., 1979, p. 15; S. DEWDNEY, op. Cit., 1977, p. 3.

²⁴ K.F. WELLMANN, op. cit., 1979, p. 15.

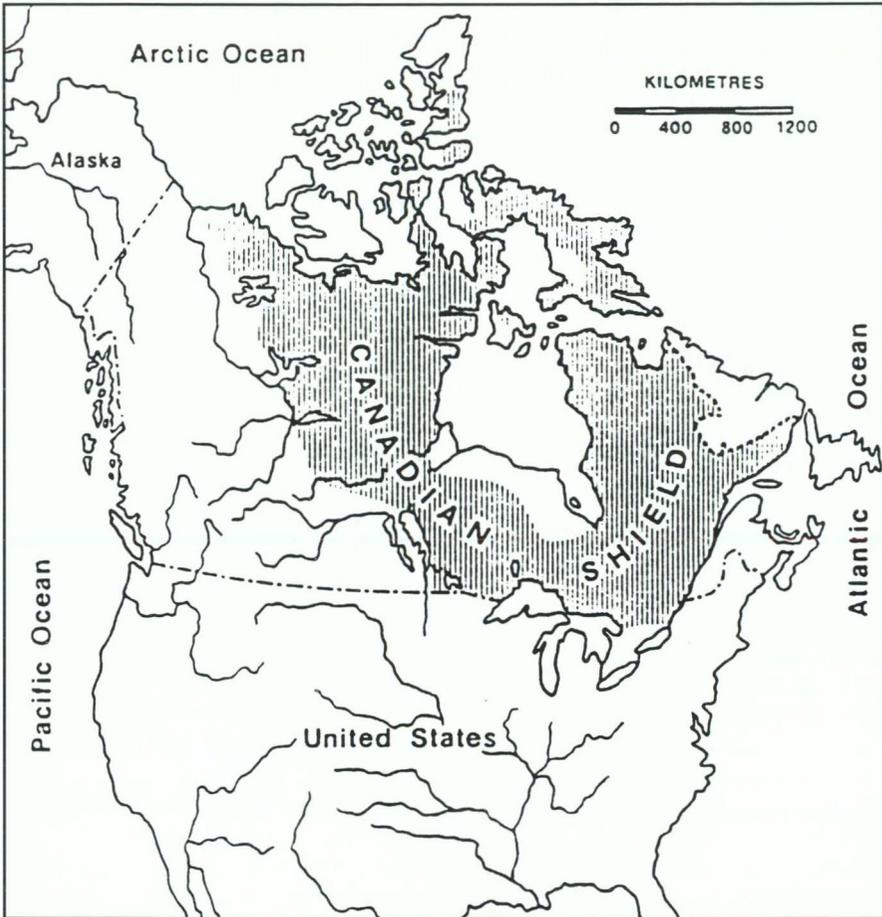


Figure 1. Extension du Bouclier canadien

actives. Certaines régions furent cependant délaissées, tel le Québec qui montre un véritable déséquilibre par rapport aux États voisins (400 sites en Ontario, 7 au Québec !). Un manque d'effectif (un homme, Gilles Tassé, pour un territoire d'environ cinquante fois la Belgique) ainsi qu'une recherche tardive peuvent expliquer cette disparité.

L'art rupestre du Bouclier Canadien

Le terme de Bouclier Canadien (ou Précambrien) (fig. 1) recouvre une réalité géologique autant qu'ethnographique, puisque cette région est essentiellement habitée par les Algonquiens (avec notamment les Crees, Ojibwas,

Algonquins, Montagnais...)²⁵. Le retrait des glaces, vers 9.000 av. J.C., a laissé un paysage «criblé» de lacs et de cours d'eau²⁶. Les Amérindiens utilisèrent et utilisent encore de nos jours ces voies de communication pour se déplacer à travers l'immense forêt. Nomades, ils empruntent ces «routes» d'eau pour rejoindre le camp d'été ou pour atteindre les territoires de chasse²⁷. Les peintres amérindiens élirent de préférence des rochers de granit ou de gneiss, lissés par les glaces et s'élevant, le long des rivages, presque à la verticale dans l'eau. Ces sites étant accessibles uniquement par canoës, c'est de ceux-ci que les peintres, assis ou debout, réalisèrent les pictogrammes. Néanmoins certaines peintures ont pu être accomplies en rejoignant le rocher par la glace en hiver²⁸.

Les cinq types de motifs que l'on trouve sont les suivants:

- 1- des représentations anthropomorphes
- 2- des animaux
- 3- des êtres fantastiques (serpent à cornes, oiseau-tonnerre...)
- 4- des objets construits par l'homme (canoë, tente...)
- 5- des représentations abstraites (points, traits, figures géométriques...)²⁹

L'art rupestre du Canada est soumis à de nombreux facteurs de dégradation, principalement de deux types: les facteurs naturels et les facteurs humains. De par leur position, les peintures sont fortement soumises à l'humidité, aux changements de température, au vent et aux lichens et mousses. Le vandalisme et la construction de barrages semblent être cependant les causes majeures de la destruction des sites d'art rupestre³⁰. Cet art est donc menacé de disparition et il apparaît urgent de l'étudier.

L'ethnographie comme questionnement

Mis à part les rapports de nouvelles découvertes de sites d'art rupestre, la plupart des études canadiennes ont, jusqu'à présent, proposé une détermination des principaux motifs et une interprétation basées essentiellement sur l'ethnographie. Au contraire de l'Europe, où des déductions tirées d'autres cultures «primitives» ont parfois été effectuées de façon inconsidérée, le Canada est encore habité par des populations qui, quoique fortement acculturées, sont toujours porteuses d'une tradition et de connaissances mythologiques et cosmogoniques ancestrales³¹. La distribution des peintures

²⁵ S. LEMAITRE, Les peintures rupestres du Québec, *I.N.O.R.A.*, 11, 1995, p. 23.

²⁶ K. DAWSON, Prehistory of the Interior Forest of Northern Ontario, in A. STEEGMAN, *Boreal Forest Adaptation: the Northern Algonkians*, New-York, 1983, pp. 55-57.

²⁷ S. DEWDNEY & K.E. KIDD, op. Cit., 1967, p. 164.

²⁸ T. JONES, op. cit., 1981, pp. 47-48 ; S. LEMAITRE, op. cit., 1995, pp. 23-24.

²⁹ S. LEMAITRE, op. cit., 1995, p. 24.

³⁰ I.N.M. WAINWRIGHT, Rock Art Conservation Research in Canada, *B.C.S.P.*, 22, 1985, pp. 15-46.

³¹ K. DAWSON, Prehistory of the Interior Forest, op. cit., 1983, pp. 56.

rupestres dans le Bouclier Canadien correspond, en effet, à celle des Algonquiens aux périodes historiques³². La mythologie illustrée dans les différentes représentations paraît bien identique, comme l'atteste la correspondance des êtres fantastiques tels le Serpent Cornu, l'Oiseau-Tonnerre, le Grand Lynx d'eau...L'étude ethnographique semble d'autant plus indiquée qu'une ethnie algonquienne pratique encore de nos jours un système pictographique présentant des ressemblances évidentes avec les motifs sur rocher³³. La société *Midewiwin* des Ojibwa, attestée depuis la fin du 16^{ème} siècle, possède, en effet, une tradition de gravures de signes sur écorce de bouleau qui nous offre un matériel de comparaison pour l'identification et l'interprétation des motifs peints³⁴. Plusieurs anthropologues du siècle passé qui, comme H. Schoolcraft et W. Hoffman, se sont bien intégrés à ces sociétés, ont pu obtenir des explications sur certains signes gravés sur écorce de bouleau³⁵. Si, dans l'état actuel de nos connaissances, certaines peintures semblent avoir été réalisées il y a plus de 2000 ans (date C14 de Nisula³⁶), la présence d'apports européens (cheval³⁷, fusil...) dans d'autres œuvres montre la continuité de cet art à travers les âges³⁸. La plupart des scientifiques se servent de ces renseignements pour identifier chaque représentation et en révéler le rôle dans la vie sociale et spirituelle des Amérindiens. L'approche ethnographique prônée par les archéologues canadiens est certes légitime mais loin d'être suffisante. Les études récentes en art pariétal européen définissent des éléments méthodologiques qui devraient permettre à la fois d'étendre et d'approfondir l'étude de l'art rupestre du Bouclier canadien et aussi de dépasser l'analyse ethnographique et ethnologique. Cette dernière, au lieu de fournir des réponses, proposera des pistes de réflexion qui seront autant d'axes de recherche pour l'archéologue.

La photographie et l'informatique au secours du préhistorien

Les relevés des peintures ont généralement été réalisés en exécutant directement le dessin, au moyen d'une matière transparente (papier calque, cellophane, papier acétate...) sur les figures. Bien que les résultats soient bons,

³² J. STEINBRING, *Ethnological Identification in Rock Pictography of the Canadian Shield, Miscellaneous Papers in Manitoba Archaeology*, 8, 1978, p. 5 ; G. TASSÉ & S. DEWDNEY, *Relevés récents sur l'art rupestre amérindien*, coll. Paléo-Québec, 8, 1977, p. 80.

³³ G. RAJNOVICH, *Reading Rock Art. Interpreting the Indian Rock Paintings of the Canadian Shield*, Natural Heritage, Toronto, 1994, pp. 57-65.

³⁴ *Idem*, pp. 65-145.

³⁵ W.J. HOFFMAN, *Pictography and Shamanistic Rites of the Ojibwa, American Anthropologist*, 1 (old series), 1888, pp. 209-229.

³⁶ G. TASSÉ, *Étude microscopique et datation des peintures rupestres, Paléo-Québec*, 23, 1995, p.66.

³⁷ Le premier cheval arriva en 1647 au Québec et quatorze autres débarquèrent en 1665. S. DEWDNEY & K.E. KIDD, *op. cit.*, 1967, p. 84.

³⁸ T. JONES, *The Aboriginal Rock Paintings of the Churchill River. Anthropological Series Saskatchewan Museum of Natural History*, 4, Regina, 1981, pp. 65-66.

il faut cependant déconseiller cette méthode. La pression exercée par les marqueurs peut, en effet, nuire aux peintures. Quelques chercheurs ont également exécuté des relevés à partir de diapositives. Il semble que cette technique n'apporte pas pleine satisfaction, le contour des motifs n'apparaissant pas toujours clairement. Gilles Tassé propose ainsi, pour le site du Lac Buies (Québec), une grande zone colorée à l'endroit où notre relevé de 1996 montre la présence d'un motif de main positive. Comme le rappelle Lorblanchet: «*le relevé est une découverte: il révèle les détails des figurations, corrige de nombreuses identifications trop hâtives et met en évidence des figurations inconnues*»³⁹. Le relevé se doit donc d'être le plus objectif possible. Des techniques de relevé mises au point en Europe permettent de ne plus toucher la paroi. On utilise plusieurs systèmes de châssis qui maintiennent parallèlement à la paroi une feuille transparente de PVC⁴⁰. Pour ces relevés en projection, c'est-à-dire à plus de 5 cm du rocher, des encres d'imprimeries de plusieurs couleurs, appliquées au pinceau, permettent, diluées dans du trichloréthylène, un bon suivi de la finesse des tracés à reproduire et une stabilisation parfaite sur le support⁴¹.

La photographie est devenue l'outil indispensable des archéologues. Elle comporte plusieurs avantages: le matériel est peu encombrant, elle offre une grande capacité de stockage d'informations, son temps d'intervention est réduit et l'enregistrement se fait à distance. De plus, la photographie capte une bande spectrale (U.V., visible, I.R.) beaucoup plus large que l'oeil humain. Des résultats spectaculaires ont été obtenus à la grotte de Bernifal⁴². Actuellement, les traitements informatiques des données permettent d'élargir notablement les possibilités d'exploitation des relevés photographiques. Le traitement d'image autorise la correction des couleurs, des contrastes et de densité ainsi qu'une ségrégation chromatique facilitant l'extraction des plages définissant les graphismes pariétaux. Cette technique permet, par sélection des valeurs, de retrouver l'impact initial de l'outil du peintre et d'estimer l'évolution du tracé⁴³.

Afin de ne plus toucher les parois d'art rupestre canadien, l'utilisation de cadres pourra avantageusement remplacer les relevés directs effectués jusqu'à présent. Des essais d'utilisation d'émulsions sensibles à l'infrarouge et de la photographie de fluorescence ultraviolette ont déjà été appliqués au Canada sur un petit nombre de sites. Les résultats semblent prometteurs: l'utilisation d'un film Kodak Ektachrome Infrared Film 2236, où la couche de bleu est remplacée par une émulsion sensible à l'I.R., a permis de distinguer des

³⁹ M. LORBLANCHET, *Les grottes ornées*, op. cit., 1995, p. 128.

⁴⁰ N. AUJOLAT, Techniques d'enregistrement. Les projections, *Grapp*, Paris, CTHS, 1993, pp. 339-341.

⁴¹ N. AUJOLAT, op. cit., 1993, p. 339.

⁴² N. AUJOLAT, Techniques d'enregistrement. L'outil photographique, *Grapp*, Paris, 1993, p. 349.

⁴³ Idem, p. 350.

superpositions de motifs au Cuttle Lake large Site⁴⁴. Les motifs, obscurcis par des couches de dépôt parfois de plusieurs millimètres d'épaisseur, sont susceptibles d'apparaître plus clairement. De nouveaux tests seront effectués durant la campagne d'étude du projet Pétrarq⁴⁵ durant l'été 1997. Si l'expérience se révèle concluante, elle devra être étendue au reste des sites du Bouclier.

Les pots de peintures

Les enquêtes auprès des populations autochtones contemporaines nous apprennent que les Algonquiens utilisent de l'ocre rouge qu'ils mélangent à une ichtyocolle (souvent provenant de la vessie d'esturgeon) pour peindre leurs canoës, les rames et d'autres objets. Ils utilisent le plus souvent leur doigt pour étaler la peinture bien que certains motifs soient réalisés grâce à un pinceau de poils ou de fibres végétales, à un bâtonnet pointu, à une plume ou bien encore directement avec le bâton d'hématite⁴⁶. Quelques informateurs signalent que certains sites d'art rupestre sont visités chaque année: à cette occasion, plusieurs motifs sont dessinés. Le *wanaman*, ce «rouge indien», symbolise la vie, la santé et la vigueur et est prélevé lors de cérémonies, en échange d'offrandes de tabac, à partir des affleurements le long des rivières⁴⁷.

Les scientifiques canadiens acceptèrent ces précieux renseignements sans jamais les vérifier. L'Institut Canadien de Conservation analysa les pigments de quelques sites et mit en évidence l'utilisation d'hématite (Fe₂O₃). L'analyse de la diffraction des rayons X ne fit apparaître aucune trace de liant. Cependant, il faut remarquer que cette étude n'a été réalisée que sur moins d'une demi-douzaine d'échantillons⁴⁸ !

Depuis 1990, des méthodes d'analyses physico-chimiques, non dommageables pour les peintures, sont fréquemment employées pour l'étude des pigments. Les premiers échantillons, prélevés sur les dessins du Salon Noir de Niaux, pesaient quelques milligrammes chacun⁴⁹ et ne laissent aucune trace visible à l'oeil nu. Il est donc possible actuellement d'effectuer des prélèvements sur des points différents de la même figure afin de résoudre des problèmes divers. L'analyse au microscope électronique à balayage, la microanalyse X et la diffractométrie n'altèrent pas la matière étudiée: le même échantillon peut être utilisé pour toutes ces analyses⁵⁰. Clot, Menu et Walter ont étudié les manières de peindre les mains dans les grottes de Gargas et de Tibiran

⁴⁴ I.N.M. WAINWRIGHT, *Rock Paintings and Petroglyph Recording Projects*, op. cit., 1990, p. 61.

⁴⁵ Projet d'Etudes, de Traitement et de Recensement en Art Rupestre Québécois

⁴⁶ T. JONES, *Churchill River*, op. cit., 1981, pp. 55-56.

⁴⁷ Idem, p. 53.

⁴⁸ I.N.M. WAINWRIGHT, op. cit., 1985, p. 19.

⁴⁹ M. LORBLANCHET, *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*. Paris, Errance, 1995, p. 146.

⁵⁰ M. LORBLANCHET, op. cit., 1995, p. 146 ; C. Couraud, Pigments utilisés en préhistoire. Provenance, préparation, mode d'utilisation. *L'Anthropologie*, 92, 1988, pp. 17-28.

(Hautes-Pyrénées)⁵¹. Plusieurs hypothèses d'interprétation de ces empreintes avaient été émises en se basant sur l'ethnographie de diverses populations mondiales. De nouveaux éléments sont apportés par les techniques de laboratoire. Les chercheurs ont décidé de mettre en évidence, par la caractérisation élémentaire et l'observation minutieuse des parois, diverses techniques à l'intérieur d'un même panneau ou entre les différents ensembles. La constitution de la matière picturale et son mode de dépôt sont recherchés. Une série de prélèvements minuscules (un dixième de milligramme) ainsi qu'un système d'observation macrophotographique sont opérés. Les constituants de la peinture sont le pigment, la charge et le liant. Ils seront tour à tour étudiés. Plusieurs préhistoriens s'accordent sur quelques associations de mains après une observation approfondie des «mutilations»: l'échantillonnage a donc été réalisé en tenant compte de ces paires. L'analyse chimique par chromatographie en phase gazeuse couplée à un spectromètre de masse a été utilisée pour mettre en évidence la présence d'un liant. Malheureusement, aucune trace n'est apparue. L'étude au microscope électronique à balayage (MeB), corroborée par l'analyse en Pixe⁵² des éléments traces associés au pigment, a montré pour les mains noires l'existence de trois «pots de peinture» différents et conforté les observations des archéologues quant aux doublons⁵³. Les chercheurs comptent autant de pots de peinture que d'échantillons prélevés sur différentes mains, il est donc raisonnable de penser que le sanctuaire a été décoré en plusieurs séquences, s'échelonnant probablement sur un assez long laps de temps. Chaque visite est marquée par de nouvelles empreintes de mains réalisée avec une recette changée de colorant⁵⁴. Les chercheurs ont également analysé les mains rouges des deux grottes de Gargas et de Tibiran. L'hypothèse, étant donnée la proximité des deux cavernes, de synchronisme devait être vérifiée. Les analyses ont montré l'utilisation de pots de peinture tout à fait différents, ce qui tend à invalider les suppositions des préhistoriens. Au contraire, un bloc de peinture rouge découvert en fouille à Enlène présente la même recette de fabrication que la peinture noire du Sorcier des Trois-Frères, tant pour la charge (à base de feldspaths potassique) que pour le liant (huile végétale)⁵⁵. L'étude au MeB des représentations blanches dans la grotte de Gargas a montré que le pigment est constitué d'un mélange de talc et de chlorite. Ce mélange, naturellement présent dans la région, prouve un approvisionnement en colorant dans un territoire relativement restreint. Divers pariétalistes avaient émis des hypothèses quant à la manière de produire les mains négatives. Plusieurs

⁵¹ A. CLOT, M. MENU, P. WALTER, Manière de peindre des mains à Gargas et Tibiran (Hautes-Pyrénées). *L'Anthropologie*, 99, 1995, pp. 221-235.

⁵² L'analyse par Pixe: Emission des rayons X Induite par faisceau de Protons.

⁵³ Pot de peinture: matière utilisée par les Préhistoriques après préparation et homogénéisation; chaque pot se définit par la morphologie, la granulométrie et la composition en impuretés du pigment.

⁵⁴ A. CLOT, M. MENU, P. WALTER, op. cit., 1995, p. 226.

⁵⁵ M. MENU & P. WALTER, Matières picturales et techniques de peinture, *La conservation des grottes ornées*, CNRS, Paris, 1996, p. 40.

expérimentations ont été réalisées par Marc Groenen pour tester les différentes interprétations techniques⁵⁶. Clot, Menu et Walter ont également observé les mains les mieux préservées à l'aide d'un système de macrophotographie, couplé à des études au MeB. Ce système montre les irrégularités dans la matière déposée sur les parois. Ils ont pu mettre au jour différents procédés de création des empreintes de mains: projection de peinture liquide et tamponnage de matière pâteuse⁵⁷.

Une méthodologie analogue pourrait être appliquée à l'art rupestre canadien. Il s'agit tout d'abord d'augmenter la quantité d'échantillons pour confirmer les premiers résultats obtenus par l'I.C.C. Les prélèvements devront être soumis aux différentes analyses afin de mettre en évidence les éléments traces dans le pigment et les éventuelles recettes de préparation du colorant. Plusieurs échantillons de peintures pourraient être prélevés sur différentes figures d'un même site afin de confirmer ou infirmer une réalisation synchronique de l'ensemble des motifs. Bien que, sur le terrain, tous les motifs semblent avoir été tracés en même temps, ce type d'étude nous mènerait peut-être à réévaluer notre conception de la pratique de la peinture sur rocher lors de cérémonies. Les colorants pourront également être comparés entre des sites voisins ou très proches: 7 sites à peintures se côtoient sur une portion de 20 kilomètres de la Churchill River (Saskatchewan et Manitoba)⁵⁸. Il faudrait multiplier également le nombre d'échantillons pour vérifier l'existence d'un liant, notamment par l'analyse chimique par chromatographie en phase gazeuse. La mise en évidence d'un liant organique, comme le suggère l'ethnographie, autoriserait une datation sur base des infimes quantités organiques comme le permettent actuellement les datations par AMS (accelerator mass spectrometry)⁵⁹. Une première datation a été obtenue par A. Watchman sur le site de Nisula (Québec). Il a utilisé un microscope électronique à balayage afin de repérer les micro-particules organiques prisonnières dans le dépôt minéral. Après avoir découpé l'échantillon au rayon laser, il a collecté les particules organiques et les a soumises à une datation C14 par un accélérateur de particules servant à mesurer la spectrométrie de masse du carbone⁶⁰. Notons cependant que seul le dépôt immédiatement sous-jacent est daté, nous fournissant une date *post quem*. La datation de la couche supérieure permettrait de «coincer» la peinture entre deux dates. Cette technique ne date donc pas directement l'art rupestre. De nombreuses critiques ont été émises, notamment lors de l'évaluation de l'ancienneté de la Foz Côa au Portugal. Les gravures

⁵⁶ M. GROENEN, Les représentations de mains négatives dans les grottes de Gargas et de Tibiran (Hautes-Pyrénées). Approche méthodologique, *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, 99, 1988, pp. 81-113.

⁵⁷ A. CLOT, M. MENU, P. WALTER op. cit., 1995, p. 230-232.

⁵⁸ T. JONES, op. cit., 1981, fig. 3.

⁵⁹ M. GROENEN, *Ombre et lumière dans l'art des grottes*, Bruxelles, Cahiers d'Etudes, VI, 1997 (à paraître), p. ?

⁶⁰ D. ARSENAULT & L. GAGNON, *Analyse archéologique et évaluation des conditions de conservation d'un site à pictogrammes de la Zec de Forestville, Municipalité régionale du Comté de la Haute-Côte-Nord, le site Nisula (DeEh-1)*, Québec, 1993, p. 106.

rupestres de cette région suscitent de nombreuses polémiques sur la fiabilité de la technique⁶¹.

Une observation minutieuse de quelques motifs bien visibles du site du Lac Wapizagonké, à l'aide d'une loupe, a permis d'observer la manière dont s'est déposée la peinture dans les micro-reliefs de la roche et d'ainsi proposer le sens et la succession des gestes du peintre⁶². Une analyse plus étendue par le système de macrophotographie ainsi qu'une expérimentation des différents «pinceaux» pourraient également être effectuées afin de déterminer les différents procédés de création des motifs.

Le support rocheux

Certaines formations rocheuses ont été choisies en fonction de leur analogie avec des éléments naturels, par exemple, un site est appelé «Maison du Castor Géant» à cause de la ressemblance du massif avec la hutte du rongeur. Les Amérindiens croient que ce Manitou habite ce rocher et vénèrent particulièrement cet endroit⁶³. Les peintres choisissent donc des endroits privilégiés pour entrer en contact avec les Manitous et leur livrer un message au travers des peintures. La morphologie semble revêtir une très grande importance.

A. Leroi-Gourhan, initiateur de l'étude des structures d'organisation des grottes ornées paléolithiques, fut suivi par d'autres chercheurs attentifs à cette notion d'espace. Non seulement les figures sont devenues inséparables de leur support, mais l'entière du système souterrain est étudié afin de comprendre le rôle et l'utilisation de la topographie dans les décors⁶⁴. Chaque grotte est un monde en soi. Leroi-Gourhan disait que la caverne est «participante» ; l'architecture des salles et des galeries dirige la disposition des figurations. Certains animaux sont disposés verticalement, le peintre préhistorique a mis à profit les alcôves, les niches et autres ouvertures pour isoler des figures. Les creux et convexités des surfaces rocheuses ont presque systématiquement été utilisés pour ajouter du volume (exemple des bisons du plafond d'Altamira). Plusieurs peintures ou gravures d'animaux semblent sortir de «bouches d'ombres» créées par des fissures ou ouvertures dans la paroi⁶⁵. Il existe également de nombreux

⁶¹ R.G. BEDNARIK, The Age of the Côa Valley petroglyphs in Portugal, *Aura Newsletter*, XII, 2, 1995, pp. 86-103 ; A. WATCHMAN, Recent petroglyphs, Foz Côa, Portugal, *Aura Newsletter*, XII, 2, 1995, pp. 104-108 ; J. ZILHAO, *The Stylistically Palaeolithic Petroglyphs of the Côa Valley (Portugal) are of Palaeolithic Age. A Refutation of their «direct Dating» to Recent Times*, Soc. Portuguesa de Antropologia e Etnologia, 1995, 42 pages.

⁶² S. LEMAITRE, Les peintures rupestres du Lac Wapizagonké (Québec) : une vision chamanique?, *La préhistoire au quotidien. Hommage au professeur Bonenfant pour son soixantième anniversaire*, Grenoble, Jérôme Millon, 1996, pp. 99-113.

⁶³ T. CONWAY, *Painted Dreams. Native American Rock Art*. NorthWord, Minocqua (Wisconsin), 1993, pp. 89-92.

⁶⁴ M. LORBLANCHET, De l'art pariétal des chasseurs de rennes à l'art rupestre des chasseurs de kangourous. *L'Anthropologie*, 92, 1988, p. 274.

⁶⁵ M. GROENEN, *Ombre et lumière*, op. cit., 1997 (à par.), p. 2.

exemples où une corniche est utilisée comme ligne de sol. Trois bisons de la grotte du Portel s'adaptent à l'inclinaison descendante puis horizontale du bord rocheux. Le cadre de certaines scènes peut également être marqué par une morphologie particulière de la grotte. Une biche de Las Chimeneas est logée dans un cadre constitué par une avancée rocheuse formant un arc naturel. Certaines particularités rocheuses mettent également en scène des motifs: «la main à la niche» de Gargas a été placée dans un véritable écran⁶⁶. La recherche européenne actuelle vise à retrouver le dialogue entre l'artiste et le milieu. L'environnement naturel des oeuvres a aujourd'hui une importance essentielle. La fréquence d'utilisation des accidents naturels dans le tracé des figurations pariétales ne permet plus le doute. La complexité du support rocheux a constitué probablement une des sources de l'art préhistorique⁶⁷. De nombreux chercheurs admettent donc un rôle fondamental de la paroi dans l'élaboration de l'art des cavernes, l'utilisation des formes rocheuses étant à l'origine des représentations artistiques⁶⁸. Les particularités morphologiques et topologiques du réseau souterrain ainsi que les moindres détails figurés doivent être considérés comme signifiants. Une approche beaucoup plus personnalisée des grottes ornées doit donc être menée⁶⁹.

Bien que le contexte géologique des oeuvres du Canada soit très différent, cette notion de support y paraît applicable. Comme le note D. Vialou, les rochers sont déjà orientés et délimités par les inclinaisons, les arêtes, les fissures et se rapprochent en cela du panneau pariétal d'abri, surtout s'ils sont de grandes dimensions et verticaux: les attitudes de l'artiste et de l'observateur sont orientées par ces écrans dressés⁷⁰. C'est pourquoi il est regrettable que les relevés retirent la majorité des représentations de leur contexte. La figure anthropomorphe du Lac Obabika est présentée verticalement dans le dernier ouvrage de G. Rajnovich bien que le motif soit peint horizontalement sous la voûte rocheuse. Il n'est pas rare de voir, dans les publications, des illustrations d'un motif isolé alors que, sur le rocher, il fait partie d'une composition. Bien souvent les relevés des peintures négligent totalement les fissures et cavités du rocher pour présenter les figures à plat: c'est ainsi que des motifs qui semblent incomplets sont, en fait, des animaux émergeant d'une faille. Bien que le rendu du volume semble avoir très peu intéressé les artistes amérindiens, ils ont apparemment utilisé les différents reliefs du rocher, comme nous allons le voir avec l'exemple du site Nisula (fig. 2).

Ce site est exceptionnel, car il se situe tout à fait à l'écart des autres sites d'art rupestre du Québec, près de Forestville, à environ 300 km au nord de

⁶⁶ Idem, pp. 26-27.

⁶⁷ M. LORBLANCHET, *Le support*, Grapp, CTHS, Paris, 1993, p. 78.

⁶⁸ M. LORBLANCHET, *Les grottes ornées*, op. cit., 1995, p. 172 ; M. LORBLANCHET, *Le support*, Grapp, 1993, pp. 78-80.

⁶⁹ M. GROENEN, *Ombre et lumière*, op. cit., 1997 (à par.), p. 27.

⁷⁰ D. VIALOU, *La Préhistoire*, op. cit., 1991, p. 15.

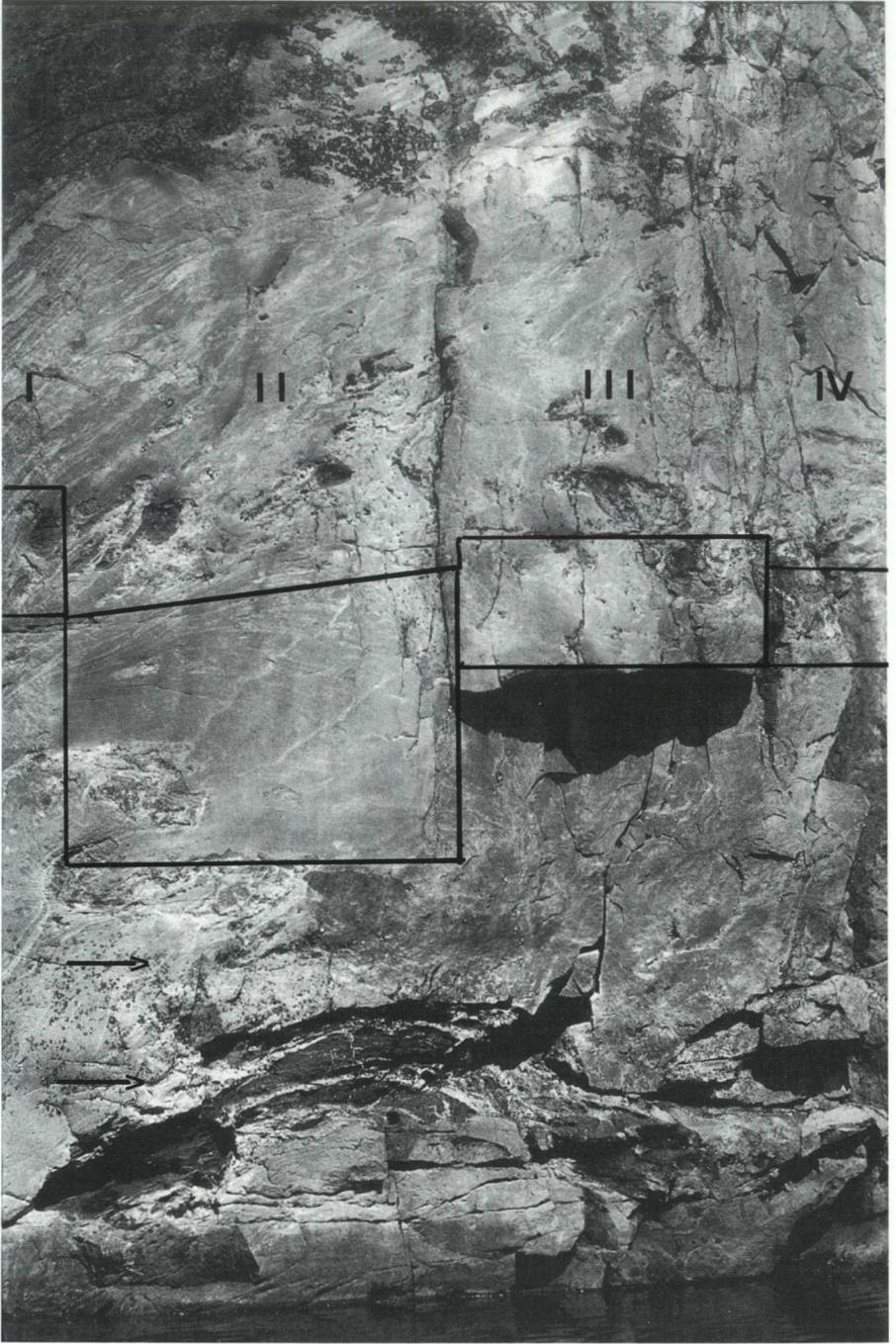


Figure 2. Photographie du site Nisula, Lac Casette (Québec). Phot. S. Lemaitre, 1995.
Les peintures rupestres sont réparties sur 4 panneaux. Les particularités de la roche délimitent chaque zone. Les flèches montrent deux niveaux anciens du lac.

la ville de Québec⁷¹. Il fut découvert par Madame Nisula lors d'un voyage de pêche en 1985 ou plutôt «redécouvert» car il semble bien que l'on en possédait déjà une mention dans des cartes du Père Laure de 1730. On y lit: «*Pepechapissinagan* on y voit dans le roc des figures naturellement peintes», la traduction du mot indien étant «la chose de pierre sur laquelle il y a des peintures». Le site date donc d'avant 1730⁷². Les pictogrammes sont dans un assez bon état de conservation, malgré quelques exfoliations. Plus de 120 motifs ont été dénombrés dont 5/6 ne sont apparemment que de simples traits verticaux, horizontaux ou obliques, le sixième restant étant composé de figures anthropomorphes, de personnages cornus, d'un motif de loutre (?) et des empreintes de pas d'oiseau⁷³. D'environ quarante mètres de hauteur, le rocher orné se situe sur la rive nord de la portion centrale du Lac (de la) Cassette (Québec) à environ 175m d'altitude. L'art rupestre prend place sur une roche granitique (migmatite granodioritique) fortement lissée par l'érosion glaciaire⁷⁴. Les pictogrammes occupent une surface de près de 14 m², s'étagant à partir de deux mètres au-dessus du niveau d'eau actuel jusqu'à quatre mètres de hauteur⁷⁵. Lorsqu'on examine la composition graphique dans son ensemble, des zones de pictogrammes apparaissent: la composition semble délimitée par deux paires de traits verticaux; à l'intérieur de cet ensemble des divisions s'opèrent, non par des signes peints mais par des éléments physiques de la roche (courbure des surfaces, aspérités, crevasses...). Il apparaît donc que des particularités de la roche ont été employées et font partie intégrante de l'oeuvre rupestre. De nombreux chercheurs notent également la présence d'un rebord au-dessus des peintures ou une inclinaison rentrante du rocher, ce qui a pour effet de protéger les motifs des intempéries. Est-ce le fruit du hasard ou à nouveau un choix du peintre ? Soit on n'aurait conservé que ces sites protégés, soit on peut supposer que l'artiste désirait une certaine pérennité pour son oeuvre, probablement moins pour passer à la postérité que pour l'importance du message qu'il laissait.

La paroi elle-même a pu retenir l'attention du peintre: celle-ci est très patinée et revêtue d'une fine couche de concrétion silicatée. Elle présente une surface plane et pâle, idéale pour y dessiner les motifs rouges. Il faut aussi remarquer que, comme la majorité des sites peints du Canada, le rocher est vertical et s'élève hors de l'eau⁷⁶. Est-ce aussi porteur d'une symbolique ? On peut très bien supposer que la verticalité du support présente simplement

⁷¹ D. ARSENAULT & L. GAGNON, *Analyse archéologique et évaluation des conditions de conservation d'un site à pictogrammes de la Zec de Forestville, Municipalité régionale du Comté de la Haute-Côte-Nord, le site Nisula (DeEh-1)*, Québec, 1993, p. 44.

⁷² D. ARSENAULT et alii, Le projet Nisula: recherche pluridisciplinaire autour d'un site à pictogrammes (DeEh-1) en Haute-Côte-Nord.. *Paléo-Québec*, 23, 1995, pp. 22 et 27.

⁷³ IDEM, pp. 32-38 ; S. LEMAITRE, *Les peintures rupestres du Québec. Essai d'étude ethno-archéologique*. Mémoire de Licence, U.L.B., 1994, pp. 92-94.

⁷⁴ D. ARSENAULT & L. GAGNON, *Le site Nisula (DeEh-1)*, op. cit., 1993, p. 44.

⁷⁵ IDEM, p. 48.

⁷⁶ S. LEMAITRE, *INORA*, op. cit., p. 23.

une commodité de dessin et qu'il est choisi au bord de l'eau parce que le mode de transport le plus employé est le canoë. Cependant, on peut s'interroger sur le nombre minime d'exceptions parmi les centaines de sites répertoriés. Il est possible que le rocher forme un trait d'union entre les différents mondes: aquatique (inframonde), terrestre et céleste. Le domaine terrestre représente le territoire du chaman, les deux autres ceux des Manitous avec qui il établit des contacts. Une étude statistique pourrait nous apporter des réponses quant aux éléments déterminants du choix du rocher: sa verticalité, la qualité de sa surface (lisse, claire...), la qualité sonore du site, la toponymie. Les toponymes paraissent être en relation avec les sites d'art rupestre. Il serait intéressant d'en réaliser une étude approfondie afin de noter la fréquence de certains termes tout en distinguant les toponymes descriptifs des toponymes interprétatifs.

Un lieu sonore

Quelques chamans expliquent que les grands rochers verticaux sont vus comme les nids des Oiseaux-Tonnerre qui sont le lien entre le monde physique et le monde spirituel. On constate que beaucoup de sites portent un nom en rapport avec les oiseaux. Certaines légendes mentionnent d'ailleurs des bruits de claquement, de cris et de tonnerre associés à cet oiseau mythique⁷⁷. Est-ce que le site a été choisi en fonction de l'importance de la sonorité ?

S. Giedion avait déjà mentionné l'existence dans les cavernes paléolithiques d'un espace acoustique qui a dû jouer un rôle important dans la création et l'utilisation des sanctuaires⁷⁸. Après avoir remarqué la présence de traces de percussions sur les «lithophones» que constituaient les draperies et stalactites, les scientifiques se sont également intéressés aux sons et échos que produit la topographie du réseau souterrain. Plusieurs études ont été réalisées dans des grottes françaises (le Portel, Niaux et Fontanet). Une première analyse fut entreprise par l'écoute à l'oreille, aidée d'un diapason, de l'intensité et de la durée des résonances des sons émis par la voix, en divers points le long de la paroi. La carte des résonances est superposée à la carte des données picturales: il en ressort une concordance des lieux d'images importants et des lieux sonores forts⁷⁹. Une étude plus complète et plus objective, grâce à un appareillage sophistiqué⁸⁰, a nuancé cependant les premières conclusions. Ces recherches ne peuvent d'ailleurs s'appliquer qu'aux cavités dont les volumes naturels sont parfaitement conservés. Un autre chercheur, S. Waller, a mesuré

⁷⁷ T. CONWAY, *Painted Dreams*, op. cit., 1993, pp. 89-92.

⁷⁸ M. LORBLANCHET, *Les grottes ornées*, op. cit., 1995, p. 173.

⁷⁹ L. REZNIKOFF & M. DAUVOIS, La dimension sonore des grottes ornées, *B.S.P.F.*, 85, 8, 1988, pp. 240-245.

⁸⁰ Le signal sonore synthétisé par calcul est diffusé par un micro-ordinateur couplé à un convertisseur numérique analogique, la réponse acoustique est captée par un microphone puis stockée dans la mémoire de l'ordinateur.

en décibels la réaction de la grotte à des percussions obtenues avec divers instruments: il considère que l'art pariétal se situe dans des lieux caractérisés par d'exceptionnels phénomènes de résonance et d'échos⁸¹. Malgré quelques réserves par rapport aux résultats obtenus, ces observations approfondissent notre compréhension globale des sites pariétaux.

Une méthodologie de ce type pourrait être appliquée aux sites canadiens afin de tester l'importance de la qualité sonore dans le choix d'un site. Une analyse de l'intensité et de la durée des résonances devra être faite sur le site d'art rupestre mais aussi sur les autres rochers du lac afin de déterminer si les images sont peintes dans des lieux à résonance typique. L'exemple du site Nisula (fig. 2) montre toute l'importance de ce type d'étude. On remarque, en effet, au pied du site, la présence d'une cavité de plus de trois mètres de largeur, à la hauteur d'un ancien niveau du lac. Cette faille pouvait produire des effets sonores quand il y avait des vagues qui venaient heurter la falaise⁸². De plus, au-dessus des peintures, se trouve un léger surplomb rocheux qui, avec la concavité générale de la paroi, a pu jouer un rôle d'amplificateur naturel. Les chercheurs ont ainsi constaté que le bruit du vent était particulièrement amplifié, surtout quand il soufflait du sud-ouest⁸³.

Le contexte archéologique externe

Le contact avec les aînés algonquiens nous apprend que les sites à peintures ne sont qu'une partie du paysage culturel - avec des lieux pour le rêve ou pour la quête de vision, des campements de chasse, des endroits de combat mythique - qui s'étend sur un vaste territoire⁸⁴. Est-il possible de distinguer, à l'intérieur de ce grand ensemble du Bouclier canadien, des régions culturelles différentes?

Grâce à une approche globale de l'art pariétal, les paléolithiciens essaient actuellement de le replacer dans l'ensemble de son contexte socioculturel: ils considèrent le site dans sa totalité⁸⁵. Outre l'identification des liaisons qui existent entre les peintures ou gravures et tous les vestiges observables dans la cavité, les scientifiques essaient d'établir les relations que chaque site peut entretenir avec les autres sites paléolithiques de la région⁸⁶. La grotte ornée se situe dans un contexte socio-culturel dont elle n'est qu'une manifestation parmi bien d'autres. Les peintres devaient être parfaitement intégrés dans leur société et avoir des contacts à longue distance, ce qui explique l'unité profonde de l'art

⁸¹ M. LORBLANCHET, M., op. cit., 1995, p. 178.

⁸² D. ARSENAULT et alii, Le projet Nisula: recherche pluridisciplinaire autour d'un site à pictogrammes (DeEh-1) en Haute-Côte-Nord.. *Paléo-Québec*, 23, 1995, p. 47.

⁸³ IDEM, p. 47.

⁸⁴ T. CONWAY, op. cit., 1993, p. 83.

⁸⁵ M. LORBLANCHET, *Les grottes ornées*, op. cit., 1995, p. 185.

⁸⁶ J. CLOTTES, Le contexte archéologique externe, *Grapp*, Paris, CTHS, 1993, p. 27 ; M. LORBLANCHET, *Les grottes ornées*, op. cit., p. 179.

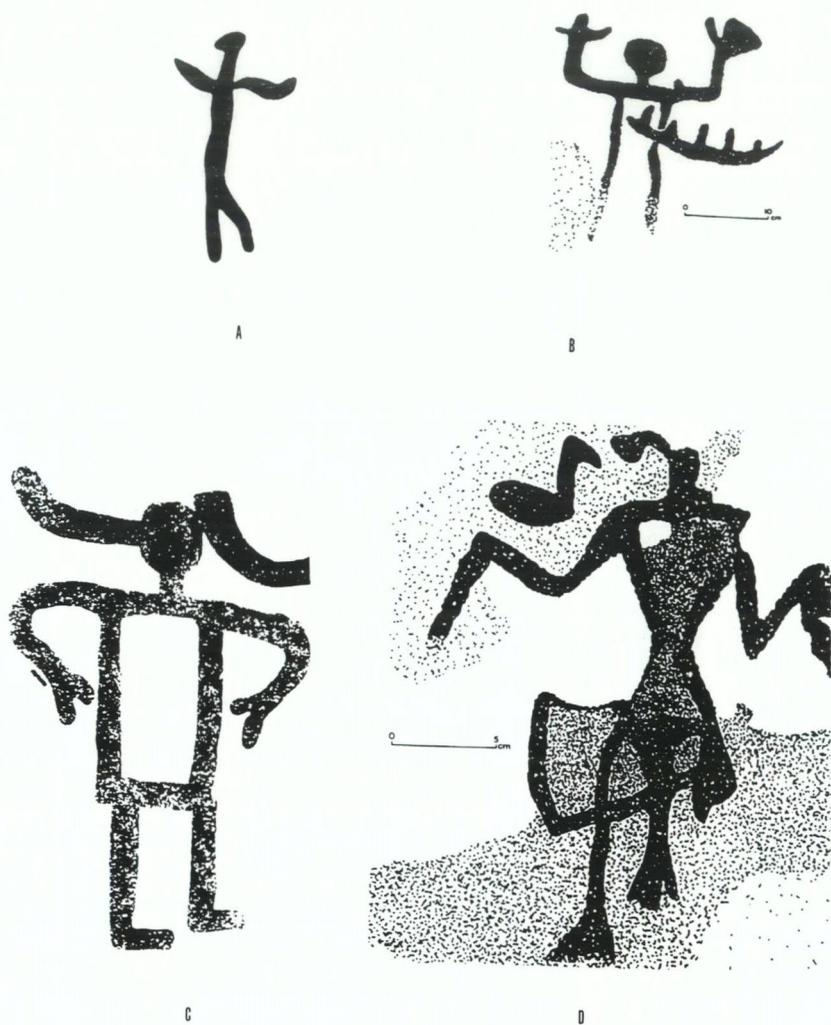


Figure 3. Il existe 4 styles de représentations anthropomorphes dans l'art rupestre du Bouclier canadien. A: Lac Wapizagonke (Québec); B: Deer Lake (Ontario); C: Kipahigan lake (Manitoba); D: Deer Lake (Ontario)

paléolithique⁸⁷. Ce contexte doit donc être défini tout en y intégrant l'art pariétal. Deux problèmes se posent: prouver les rapports que l'on soupçonne et déterminer les limites géographiques ou culturelles de l'étude. Les liens les plus évidents sont les habitats établis dans les grottes ornées elles-mêmes, comme à

⁸⁷ IDEM.

Laussel et au Roc-de-Sers. Il est plus difficile de lier des campements nettement séparés de la caverne décorée. La grotte de la Vache (Ariège) a pu être unie à celle de Niaux grâce aux analyses de pigment: les mêmes mélanges avaient été utilisés pour les peintures pariétales et les objets mobiliers⁸⁸. Au-delà des rapprochements topographiques, la comparaison des thèmes, styles et techniques permet d'établir des rapports entre deux sites ornés plus ou moins voisins. Les travaux d'A. Leroi-Gourhan ont montré la valeur régionale de signes de formes complexes⁸⁹. Ils pourraient donc servir de marqueurs ethniques, comme c'est le cas des tectiformes des grottes de la vallée de la Vézère⁹⁰. Le repérage et l'analyse de gisements d'ocre et de manganèse déterminent également des aires d'approvisionnement.

A. Moure a tenté de circonscrire les territoires sociaux du Paléolithique supérieur cantabrique en s'appuyant sur une comparaison des données de l'art pariétal, de l'art mobilier, de la faune et de l'archéologie des habitats⁹¹. La présence de thèmes identiques (hommes blessés et signes aviformes) ainsi que les datations au radiocarbone semblent lier Cougnac et Pech-Merle, distants de 40 kilomètres. Mais ces deux indices ne sont pas suffisants, il faudrait, comme le suggère Lorblanchet, comparer l'aire d'extension des styles pariétaux à celle des styles industriels.

Bien que les recherches n'en soient qu'à leurs prémices en Europe, quelques éléments méthodologiques pourraient déjà s'appliquer aux peintures rupestres canadiennes. Jusqu'à présent, l'art rupestre du Bouclier canadien était traité comme un phénomène isolé. De nombreux chercheurs ont découvert des sites de campements dans le voisinage des rochers peints mais aucun lien direct n'a pu encore être établi entre eux. Les nouvelles techniques d'analyse du pigment devraient permettre, non seulement l'étude des pigments mis au jour sur les sites archéologiques mais aussi la comparaison avec les lieux d'extraction d'ocre rouge. Divers auteurs notent la présence de gisements de pigment à proximité des sites d'art rupestre mais aucune étude n'a pourtant encore été effectuée. Plusieurs sites à peintures pourraient être comparés du point de vue stylistique. Malheureusement, jusqu'à présent, aucune étude des styles n'a été entreprise, peut-être parce que tous les pictogrammes ont l'air de se ressembler, sans être rigoureusement pareils⁹². La conception simple de la figuration des glyphes les rapproche mais on n'a pas vraiment tenté d'en dégager de styles. La difficulté s'accroît du fait que nous n'avons pas d'art mobilier bien daté, montrant une évolution de style, et aussi que lors de superpositions,

⁸⁸ IDEM, pp. 28-29 ; M. MENU & P. WALTER, op. cit., 1996, p. 40.

⁸⁹ A. LEROI-GOURHAN, Les signes pariétaux comme marqueurs ethniques. *Altamira Symposium, Madrid (1979)*, 1981, pp. 164-168.

⁹⁰ M. LORBLANCHET, op. cit., 1995, p. 189. ; J. CLOTTES, op. cit., 1993, p. 33.

⁹¹ M. LORBLANCHET, op. cit., 1995, p. 188.

⁹² T. JONES, Problems in Recording Rock Paintings in the Precambrian Shield, *Proceedings of the 38th International Congress of Americanists (1968)*, 1970, p. 109, S. DEWDNEY, *Dating Rock Art in the Canadian Shield region*, R.O.M. occasional paper 24, Toronto, 1970, p. 19.

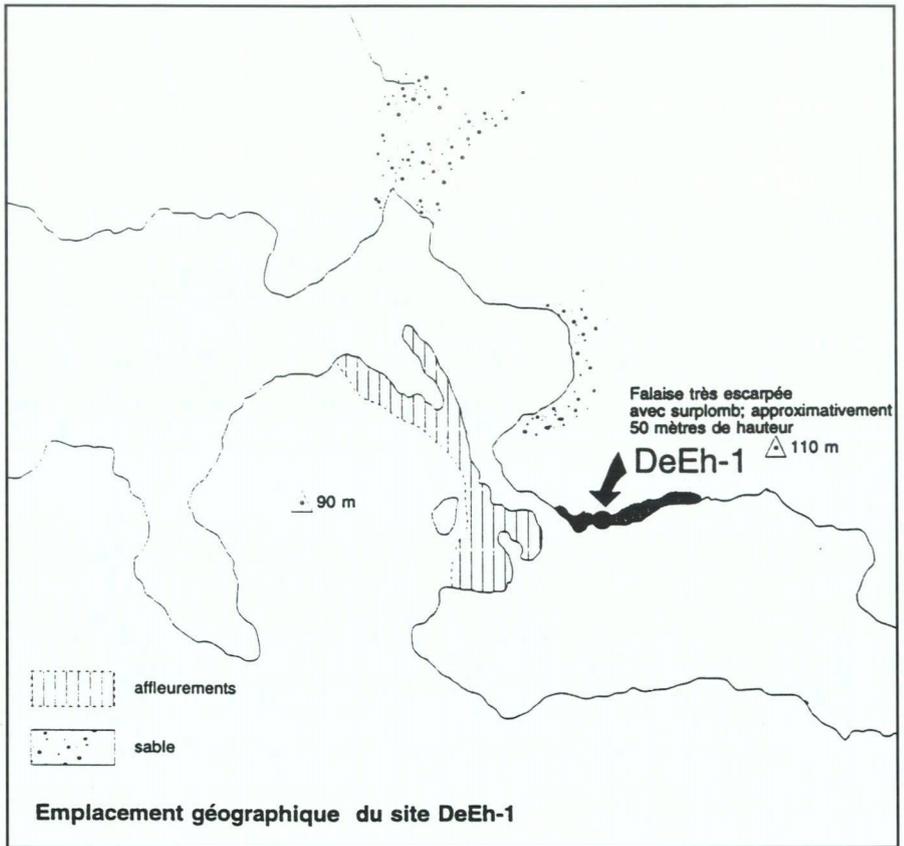


Figure 3. Carte du Lac Cassette montrant l'emplacement du site Nisula à l'embouchure du chenal.

on ne perçoit pas d'évolution stylistique⁹³. Néanmoins, il me semble possible de déceler dans les figures anthropomorphes plusieurs modes de représentation: la figure en bâtonnet, la figure en sablier et la figure rectangulaire ouverte ou pleine⁹⁴ (fig. 3). Ces variantes, souvent considérées comme chronologiques, pourraient également témoigner d'une différence régionale ou culturelle. Il serait donc intéressant d'établir des cartes de répartition de ces styles et de les superposer à celles de groupes ethniques ou d'ensembles archéologiques. Cela nous permettrait de tester la valeur des styles en tant que marqueurs ethniques ou archéologiques. Quelques scientifiques ont déjà

⁹³ S. DEWDNEY, *Dating rock art*, op. cit., 1970, p. 17.

⁹⁴ J. STEINBRING, C. WHEELER & C. HANKS, Preliminary comments on the rock paintings of the Oxford House area, *Miscellaneous papers in Manitoba Archaeology*, 8, 1978, p. 67.

observé que certains motifs, rares, n'apparaissent que dans un territoire circonscrit. Les empreintes de pattes d'oiseaux semblent se limiter au nord-est du Bouclier canadien⁹⁵. Une étude plus complète devra être menée afin de vérifier ces premières constatations.

Le contexte environnemental

Actuellement, les recherches sont sorties du monde souterrain et on étudie le paysage environnant⁹⁶. L'examen des abords et de l'environnement des grottes ornées est une démarche relativement jeune et encore peu généralisée: il existe donc encore peu de résultats probants. Cette étude interfère en partie avec d'autres approches comme le contexte archéologique externe (cf supra). L'étude topographique extérieure prend en compte les réalités géodésiques, géomorphologiques, géologiques, etc. Une première localisation sur des cartes de type I.G.N. facilite le repérage de la grotte et son accès. La latitude et l'altitude fournissent des éléments de caractérisation du climat local. Les photographies aériennes nous informent sur les fractures du massif concerné. Enfin une carte géologique nous renseigne sur les éventuelles ressources en matières premières minérales à proximité du site⁹⁷. L'étude géographique précise les spécificités de microclimat: ensoleillement, vents dominants, écarts de températures journaliers ou annuels. Il apparaît que les Paléolithiques dans les Pyrénées françaises ont choisi des cavités s'ouvrant dans les versants orientés au nord, probablement après avoir constaté un climat interne favorable⁹⁸. Une grande majorité des grottes ornées se situent à proximité de particularités géomorphologiques favorables pour les chasseurs-cueilleurs de la préhistoire. Il existe de grandes concentrations de sites proches de confluences de rivières comme pour la Dordogne et la Vézère, le Lot et le Célé. Quelques grands sites se trouvent à proximité du seul accès possible au plateau: il s'agit souvent de passages obligés pour les animaux et donc favorables au guet⁹⁹. P. G. Bahn a essayé de montrer une relation entre des sources thermales et les grottes ornées des Pyrénées.¹⁰⁰

Quelques auteurs montrent déjà de l'intérêt pour cette voie de recherche, sans se lancer dans une étude approfondie¹⁰¹. Reprenons l'exemple du site

⁹⁵ T. CONWAY, Rock art and conservation in northeastern Ontario, *C.R.A.R.A.* '77, 1977, pp. 131-132.

⁹⁶ D. VIALOU, *La Préhistoire*, Paris, Gallimard-L'Univers des Formes, 1991, pp. 95-140.

⁹⁷ F. ROUZAUD, L'environnement physique des grottes ornées, *Grapp*, Paris, CTHS, 1993, p. 23.

⁹⁸ F. ROUZAUD, *Grapp*, op. cit., 1993, p. 24.

⁹⁹ IDEM.

¹⁰⁰ P.J. BAHN, Histoire d'«O». L'art préhistorique des Pyrénées. *Travaux Institut Art Préhistorique Université de Toulouse*, 22, pp. 129-135.

¹⁰¹ P.J. LAMBERT, *The Northwestern Ontario Rock Art Project: the 1982 Results*. Conservation Archaeology Report, Northwestern region, report #2, Ministry of Citizenship and Culture of Ontario, Heritage Branch, Kenora, 1983 ; D. SMYK, Images on stone: the White Otter Lake Pictograph Project. *Oraca Newsletter*, 1991, pp. 3-6 ; G. RAJNOVICH, *Reading rock art*, op. cit., 1994 ; B. MOLYNEAUX, The Lake of the Painted Cave, *Archaeology*, pp. 18-25.

Nisula au Lac de la Casette. Observons la position du rocher par rapport au paysage environnant. Il est dominé par une végétation de bouleaux et d'épinettes et un substrat géologique de roches cristallines et métamorphiques¹⁰². Les peintures sont situées sur un rocher orienté sud-sud-est. Cette orientation a pu jouer un rôle important puisqu'on constate que la plupart des rochers ornés sont orientés au sud¹⁰³, bien qu'il y ait un grand nombre d'exceptions. Il serait donc intéressant d'analyser en détail les similarités et les différences qui existent entre sites de même orientation. Dans le cas du site Nisula, la caractéristique la plus importante réside dans sa localisation stratégique: le rocher est situé près d'un endroit où le lac forme un chenal (fig. 4). Les peintures sont donc visibles lorsqu'on traverse le lac pour aller en direction du nord, le passage du chenal obligeant à s'approcher du site ou en tout cas à se trouver dans un axe qui l'impose à la vue. On peut dès lors supposer que le peintre désirait que sa réalisation soit remarquée et peut-être même dans un sens particulier de circulation sur le lac. Cette constatation implique aussi que le message des peintures pouvait être compris par, au moins, une partie de la population. Cet exemple éclaire bien l'intérêt d'une étude plus approfondie du contexte géographique des oeuvres rupestres. Méthodologiquement, il faudrait analyser les sites d'art rupestre du Bouclier Canadien (plus de 600) selon plusieurs axes: l'orientation du site, sa position sur le lac (endroit de passage obligé ou non), l'importance du lac ou de la rivière dans le système de communication des Amérindiens. Ces données seront alors traitées de manière statistique afin d'observer l'importance des critères de choix du site. Ayant personnellement remarqué qu'un certain nombre de sites se trouvent sur des lacs ou rivières annexes au système navigable des autochtones, j'estime qu'il serait intéressant d'établir une différence entre sites mineurs et sites majeurs, eu égard à leur localisation et au nombre de graphèmes. Pour une première approche, qu'il faudra peut-être rectifier par la suite, il me semble que la présence de moins de 20 signes (dans l'état supposé complet du site) désignerait les sites de moindre importance. Cette distinction révélerait peut-être une dichotomie dans la géographie du site: sites mineurs en dehors du réseau et sites majeurs sur les passages fréquentés ?

Conclusion

Relativement récentes, les recherches en art rupestre canadien suivent curieusement le même processus d'étude que celui de l'art pariétal européen. On est passé d'un refus d'attribution à des populations «primitives» à une

¹⁰² D. ARSENAULT & L. GAGNON, *Analyse archéologique et évaluation des conditions de conservation d'un site à pictogrammes de la Zec de Forestville, Municipalité régionale du Comté de la Haute-Côte-Nord, le site Nisula (DeEh-1)*, Québec, 1993, pp. 11-12..

¹⁰³ T. JONES, *Churchill River*, op. cit., 1981, p. 64 ; P.J. LAMBERT, *the N.O.R.A. project*, op. cit., 1983, p. 136.

recherche intensive mais ne présentant généralement qu'un relevé et une identification de quelques motifs, puis à une interprétation grâce aux données ethnographiques et, enfin, à une approche des faits archéologiques et à une prise en compte de l'espace. Cette dernière phase reste encore cependant marginale pour les recherches sur le continent américain. C'est ainsi que la majorité des chercheurs nord-américains continuent à ne travailler qu'à partir de données recueillies auprès des populations autochtones.

Nous ne pouvons probablement pas répondre exactement aux questions: «Pourquoi ce rocher, en particulier, est-il orné ?» «Qu'est-ce qui a favorisé ce choix ?». Néanmoins, nous avons le privilège de voir l'oeuvre à la place exacte où l'artiste l'a voulue et élaborée¹⁰⁴, il faut donc profiter de ce caractère exceptionnel. Une observation objective du rocher, ainsi que son intégration dans le paysage, peuvent, comme je l'ai montré avec l'exemple du site Nisula, nous fournir des éléments de compréhension de l'élection du site. Pour cela, il faut également insister sur la qualité des documents que les chercheurs produisent. Il est impossible de visiter et étudier tous les sites, il faut donc se baser sur les relevés qui en ont été faits. Ceux-ci devront, dès à présent, être plus complets, prendre en compte les éléments du paysage et, surtout, cesser de considérer les figures isolées et les publier extraites de leur contexte. L'analyse interne des documents permet d'appréhender des faits qui échappent aux membres eux-mêmes des communautés, quelle que soit leur connaissance des traditions¹⁰⁵. A l'inverse, des expériences comme celle de Macintosh¹⁰⁶ fixent les limites de toute étude indépendante des données ethnographiques.

Insistons encore sur l'importance du développement des techniques de laboratoire. La systématisation des analyses devrait apporter des résultats précieux sur le savoir-faire des artistes, mais aussi sur la répartition des groupes culturels¹⁰⁷. C'est donc une recherche pluridisciplinaire qui devrait apporter le plus de réponses aux nombreuses questions que soulève l'étude de l'art rupestre. Du plus loin au plus proche, du contexte géographique au détail microscopique, chaque site devra être intégralement étudié par un archéologue, non plus solitaire, mais entouré de spécialistes qui l'aideront dans sa quête du passé. Cette démarche portera ses fruits quel que soit le point du globe où se situe l'art rupestre.

¹⁰⁴ J.M. BOUVIER, *Généralités*, Grapp, CTHS, Paris, 1993, p. 11.

¹⁰⁵ M. LORBLANCHET, De l'art pariétal des chasseurs de rennes à l'art rupestre des chasseurs de kangourous. *L'Anthropologie*, 92, 1988, pp. 275-276.

¹⁰⁶ En 1949 et 1952, Macintosh avait analysé de manière approfondie les figurations de deux abris australiens. Plusieurs années après, des peintres aborigènes lui révélèrent la signification des oeuvres encore utilisées dans le rituel contemporain. 90% des motifs n'étaient pas correctement identifiés, l'organisation des parois avait totalement échappé, la variété et la complexité des significations n'avaient pas été observées, la distinction entre esprits et simples individus n'avait pas été faite...

¹⁰⁷ M. GROENEN, *Ombre et lumière*, op. cit., 1997 (à paraître), p. 20.

RÉFLEXIONS À PROPOS DE LA POLYCHROMIE DES PORTAILS GOTHIQUES

DELPHINE STEYAERT

Depuis une trentaine d'années, un nouvel intérêt pour la polychromie médiévale s'est développé en Europe Occidentale, à la suite des analyses développées par E. Willemsen, J. Taubert, A. Ballestrem et P. Philippot¹. Vu le caractère récent de ce type de recherche et le peu d'exemples conservés dans leur intégralité, les études restent essentiellement isolées. Nous avons donc pensé qu'il serait fructueux de tenter une synthèse sur la polychromie des portails gothiques. Le choix des ensembles étudiés s'est fait en fonction de la subsistance des traces de polychromie et des recherches déjà réalisées en Europe Occidentale. Les monuments sont géographiquement dispersés mais, aux XII^e et XIII^e siècles, ils sont reliés par l'influence commune émanant d'Ile-de-France. Nous verrons également des exemples plus tardifs, tels les portails de Huy en Belgique, d'Exeter en Angleterre et de Berne et Fribourg en Suisse. Nous privilégierons dans cette synthèse une approche différente de celle proposée par la plupart des articles qui se limitent aux aspects techniques de la polychromie, c'est-à-dire à l'identification des pigments, des liants et de la stratigraphie des couches de peinture². Rares sont les approches plus englobantes, comme celle effectuée par l'équipe responsable de la restauration du *Portail peint* de Lausanne. À partir d'une méthodologie très rigoureuse, d'un

¹ E. WILLEMSSEN/ H. P. HILGER, *Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland*, Düsseldorf, 1967; J. TAUBERT, *Farbige Skulpturen, Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich, 1978; A. BALLESTREM, *Sculpture polychrome, bibliographie*, dans: *Studies in Conservation*, 15, 1970, pp. 253-271; P. PHILIPPOT, *Signification de la polychromie dans les arts tridimensionnels au Moyen Âge*, dans: *Safe Guarding of Medieval Altarpieces and Wood Carvings in Churches and Museums*, 1980, Stockholm, (=Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Konferenser, 6), Stockholm, pp. 15-26; Id, *Jalons pour une histoire de la sculpture polychrome médiévale*, dans: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 8, 1984, pp. 21-42.

² Les études sur la polychromie des portails peints sont restées jusqu'à maintenant du ressort des restaurateurs et n'ont que très rarement été exploitées par les historiens d'art.

travail interdisciplinaire constant, elle a émis des conclusions extrêmement intéressantes qui dépassent le domaine purement technique.

La principale difficulté à laquelle est confrontée la recherche sur les portails peints réside dans l'altération de la polychromie. Les ensembles sculptés et polychromés qui nous sont parvenus dans leur intégrité historique sont rares. La conservation de la polychromie est liée à l'exposition des portails aux intempéries, à l'état du support lapidaire, à l'évolution des goûts, aux tentatives malheureuses de consolider la pierre pour freiner sa dégradation, aux grattages³, au manque d'entretien. Pour lutter contre le lessivage de la polychromie, les portails étaient repeints au cours des siècles et cela jusqu'à la fin du Moyen Âge. On compte généralement deux à trois repeints. Cependant, sur la robe de la Vierge du trumeau du *Porche de la Mère Dieu* d'Amiens, vingt-six couches de peinture se succèdent⁴. Six campagnes de polychromie postérieures à l'originale ont été identifiées lors de la récente restauration du *Portail de la Majesté* de Toro.⁵ Les repeints respecteraient apparemment les couleurs originales, mais des variantes pouvaient être apportées. Par exemple, les motifs peints sur les vêtements des reliefs de la *Synagogue* et de l'*Église* de l'ancien portail de l'église Saint-Nicolas de Gand daté de 1240 furent modifiés un peu plus d'une cinquantaine d'années après leur création⁶. Entre 1445 et 1446, Peter Maggenberg, dans un style beaucoup plus réaliste que celui des polychromeurs du XIII^e siècle, repeignit les visages du *Portail peint* de Lausanne et retoucha notamment certains feuillages en vert alors qu'ils étaient dorés à l'origine⁷. Avec le développement du goût pour le matériau en tant que tel, ces entretiens n'auraient plus été renouvelés. M. Serck-Dewaide pense toutefois que les repeints polychromés qui couvrent les surfaces du *Portail du Cloître* du transept nord de Reims sont du XVII^e ou XVIII^e siècle⁸ (fig. 2).

³ Les découpes, courants sur les parements intérieurs des églises et sur les statues polychromées, sont pour le moment peu documentés alors qu'il semblerait qu'un certain nombre de portails français aient été grattés (surtout dans les années 70 de notre siècle). I. Pallot-Frossard rapporte toutefois que les voussures de la porte centrale de la façade occidentale de la cathédrale de Reims ont été ravalées à l'outil et cela sans doute dans un souci de propreté et de blanchiment à l'occasion d'un sacre. I. PALLOT-FROSSARD, *Conservation et restauration des sculptures de la cathédrale de Reims*, dans: *Conservation de la pierre monumentale en France*, Paris, 1992, pp. 189-208, spéc. p. 207.

⁴ P. HUGON, *Rapport du Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, N°851D, Amiens, cathédrale. Portail Sud de la façade occidentale «la Mère Dieu». Etude de la polychromie*, Champs-sur-Marne, 1-12-92.

⁵ J. NAVARRO TALEGÓN, Z.V. BOMFORD, L.C. ANGOSO/A. ILLÁN-GUTIÉRREZ/J.M. DE ZUÑIGA, *Restauración de la portada de la Majestad de la Colegiata de Santa Maria la Mayor de Toro. Memoria Histórica*, Toro, 1996, spéc. pp. 55-58 et pp. 77-109.

⁶ R. DIDIER/ C. FONTAINE-HODIAMONT/ L. KOCKAERT, *Reliefs du tympan de la Passion de l'église Saint-Nicolas à Gand (XIII^e siècle), étude et traitement*, dans: *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, XXII, 1990-1991, pp. 101-122.

⁷ T. A. HERMANÈS, *Le Portail peint de la cathédrale de Lausanne, l'histoire matérielle de sa confection et de ses restaurations et son contexte architectural*, dans: *Histoire de la Restauration en Europe*, actes du congrès international organisé à Bâle en 1991, Worms, t. II, 1993, pp. 63-72.

⁸ Entretien avec M. Serck-Dewaide, chef d'atelier à l'Institut royal du Patrimoine artistique, (Bruxelles, juillet 1996).

Les portails pouvaient aussi avoir été complètement badigeonnés ou restructurés selon le goût de l'époque. Ainsi, le *Portail peint* de Lausanne fut complètement badigeonné après la Réforme⁹ et celui de la cathédrale de Berne badigeonné puis partiellement repeint¹⁰. Le portail occidental de l'ancienne collégiale Saint-Nicolas de Fribourg (fin XIV^e- XV^e siècles), couvert de couleurs très vives (au XV^e ou au XVI^e siècle), fut restructuré dans le goût baroque vers 1787 par Domenico Martinetti: surpeint gris uniforme rehaussé de dorures¹¹. La *Vierge Dorée* d'Amiens, originellement polychromée, fut plusieurs fois dorée à partir du XVIII^e siècle¹². Les repeints et les badigeons sont souvent difficiles, voir même impossibles à dater. Seul un travail interdisciplinaire entre restaurateurs, historiens d'art, chimistes et archivistes peut parfois lever des incertitudes.

Ces différentes causes de dégradation ont entraîné la perte de la polychromie dans de grandes proportions et même sa disparition complète. Bien souvent, sur les portails, seuls quelques vestiges subsistent dans les creux des reliefs et sur le dos des sculptures. À partir des traces de couleur subsistantes et sur la base des analyses de laboratoire qui permettent parfois d'établir une restitution graphique de la répartition des couleurs, un oeil averti peut, malgré tout, se faire encore une idée relativement précise de ce qu'était la polychromie à l'époque médiévale. Les portails qui ont le mieux conservé leur polychromie d'origine sont le *Portail peint* de Lausanne, le portail nord du baptistère de Parme (fig. 1) et le *Portail de la Majesté* de Toro. Le tympan et les voussures du portail occidental de Senlis¹³, le *Portail du Cloître* de la cathédrale de Reims (fig. 2), les sculptures du *Portail de la Gloire* de Saint-Jacques de

⁹ Les protestants voyaient dans la couleur un signe de catholicité et de déploiement du luxe. La polychromie était contraire à leur idéologie austère. T. A. HERMANÈS, 1993, *op. cit.*; M. PASTOUREAU, *L'église et la couleur, des origines à la Réforme*, dans: *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 147, 1989, pp. 203-230; Id, *Morales de la couleur: le chromoclasme de la Réforme*, dans: *La couleur, regards croisés sur la couleur du Moyen-Age au XX^e siècle*, Paris, 1994, p. 27-49.

¹⁰ Cette nouvelle polychromie qui privilégiait pourtant le matériau fut critiquée par les bourgeois protestants de la ville qui jugèrent que le portail sentait la papauté. F. BÄCHTIGER, *Restaurierungsprobleme um die Portalfiguren des Berner Münsters*, dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 42, 1985, p. 29-34.

¹¹ L'effet recherché à la fin du XVIII^e siècle fut de mettre en valeur la statue de saint Nicolas en bois polychromé apposée vers 1770 à la place de l'archange Michel qui séparait l'enfer du paradis. Sur les archivoltes et le tympan, des dorures furent apposées de manière à ce qu'elle rayonnent vers le saint. W. ARN/ S. NUSSLI/ E. SAVELLI, *Cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg, portail ouest. Investigations des polychromies*, 1992 à 1994, rapport intermédiaire.

¹² M. CHATAIGNÈRE, *La conservation d'une sculpture polychrome de portail. La Vierge Dorée (1280)*, dans: *Laboratoire de la conservation de la pierre. École polytechnique de la Fédération de Lausanne. V^e Congrès International*, Lausanne, 1985, pp. 1103-1113. C. PIEL, *La restauration de la Vierge dorée, à la cathédrale d'Amiens*, dans: *Monumental*, 10-11, 1995, pp. 154-161.

¹³ Je profite de cette occasion pour remercier le Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques et en particulier I. Pallot-Frossard et S. Demailly qui m'ont accueillis dans le cadre de l'étude préalable à la restauration du portail de Senlis. Les résultats feront l'objet d'une prochaine publication.

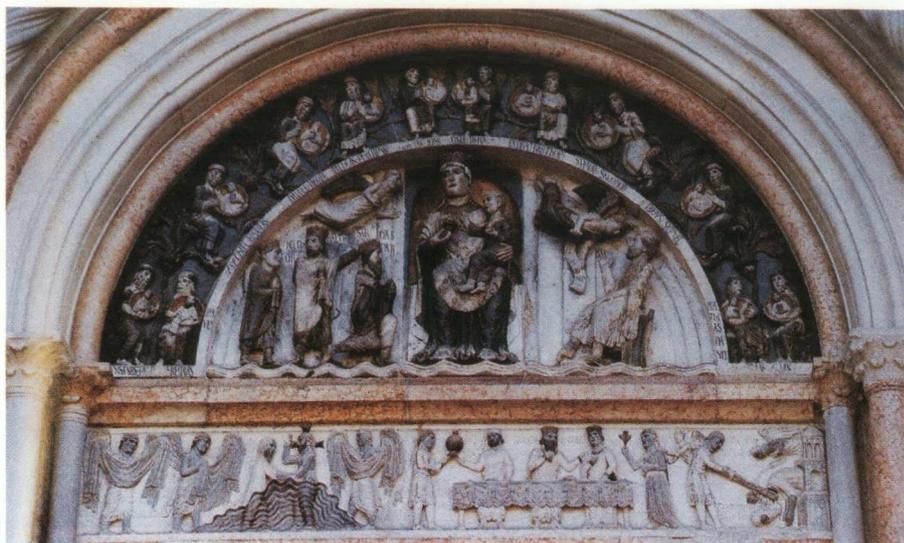


Fig. 1. Portail nord du baptistère de Parme, Benedetto Antelami, 1196-1216 (Ill. P. WILLIAMSON, Gothic Sculpture, 1140-1300, Yale University Press, Pelican History of Art, 1995, ill. 191, p. 127).



Fig. 2. Portail du Cloître, porte gauche du transept nord de la cathédrale de Reims, 1180. (Ill. D. Steyaert)

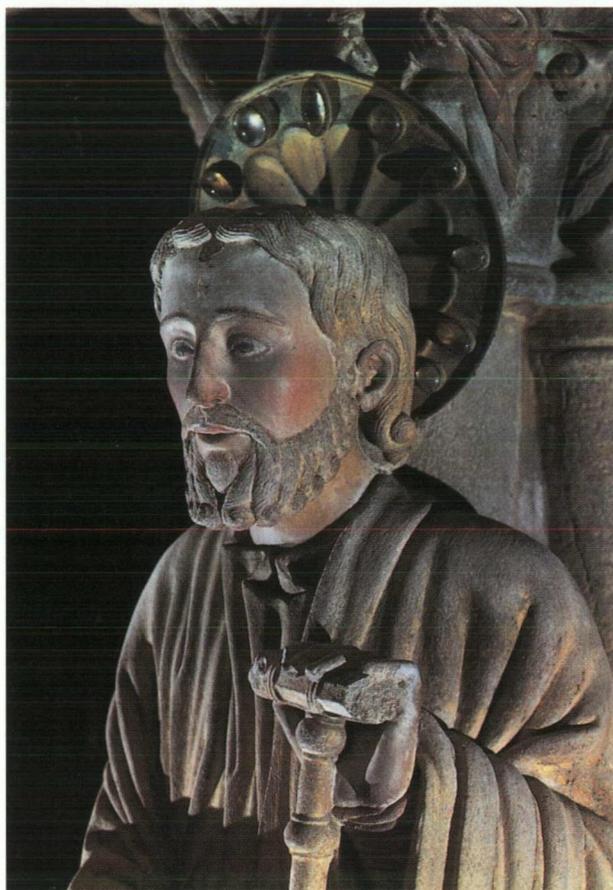


Fig. 3. Détail de saint Jacques, trumeau du *Portail de la Gloire* de Saint-Jacques de Compostelle, 1188 (tiré d'une carte postale, photographie: ORONoz, ALDEASA Madrid, 1993).

Compostelle¹⁴ et celles des portails de l'église de la Sainte-Croix de Schwäbisch Gmünd en Allemagne¹⁵ sont encore rehaussés de surpeints. Les

¹⁴ M. SERCK-DEWAIDE, *La finition des instruments de musique au XII^e siècle et les instruments du Portail de la Gloire de Santiago*, dans: J. LOPEZ-CALO (sous la dir. de), *Los Instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, La Corogne, 1993, t. II, pp. 549-555; Id, *Approche de l'étude scientifique des finitions de surface originales des instruments de musique au Moyen-Age*, sous presse (Abbaye de Royaumont-France).

¹⁵ Plus précisément, une polychromie d'après 1497 couvre un badigeon appliqué dès l'origine dans le milieu du XIV^e siècle. G. HAUFF, *Study and Conservation of the Polychrome Portal Sculptures of the Holy Cross Minster in Schwäbisch Gmünd*, dans: *VI^e congrès international sur l'altération et la conservation de la pierre*. Actes du congrès organisé à Toruń en 1988, pp. 712-721; Id, *Untersuchungen und Konservierungsmassnahmen an polychromierten Sandsteinskulpturen des Heilig-Kreuz-Münsters in Schwäbisch Gmünd*, dans: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 1987-1, pp. 135-142.

couleurs du *Bergportaal* de Maastricht sont néogothiques et celles du portail occidental de la cathédrale de Berne sont le résultat d'une rénovation récente.

Le nombre de portails romans et gothiques sur lesquels des traces de polychromie ont été décelées est si grand que la polychromie apparaît comme un phénomène généralisé dès le XII^e siècle. Nous citerons, pour l'époque romane, la façade de Notre-Dame-La-Grande de Poitiers où quelques traces de peinture sont apparues lors du nettoyage, et le tympan de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand¹⁶. La polychromie encore très visible du tympan de Sainte-Foy de Conques mériterait une étude approfondie¹⁷. Ce sont toutefois surtout les portails gothiques qui ont été analysés.

La pierre était peinte, rehaussée de feuilles métalliques (surtout de l'or, parfois de l'étain et probablement de l'argent). Cette polychromie pouvait être complétée par des incrustations: ainsi, des incrustations de plomb ponctuent les yeux des personnages du portail de Nicoló à Ferrare¹⁸ (1135) et des cabochons en verre de diverses couleurs rehaussent les auréoles et les couronnes du *Portail de la Gloire* de Saint-Jacques de Compostelle (fig. 3).

Notons que certains portails ne furent sans doute pas polychromés, ou ne le furent que de manière partielle¹⁹. Dans ce cas, le matériau était généralement choisi en fonction de sa couleur ou de sa texture de surface. Ainsi, le portail de la primatiale de Saint-Trophime d'Arles, daté du troisième quart du XII^e siècle, est constitué de matériaux polychromes²⁰: marbre de Carrare, marbre griotte, calcaire noir, calcaires coquillés fins et durs, incrustations de plomb²¹. La diversité de la couleur des pierres et le style raffiné de la taille²² (les détails furent travaillés au trépan de manière à obtenir des effets

¹⁶ F. JEANNEAU, T. VIEWEGER, P. HUGON, *La restauration de la façade occidentale de Notre-Dame-La-Grande à Poitiers*, dans: *Monumental*, 10-11, 1995, pp. 51-63; B. SAUNIER, *Le portail roman de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand et sa polychromie*, dans: *Revue d'Auvergne*, 106, 1992, pp. 315-322.

¹⁷ P. DESCHAMPS, *Les sculptures de l'Église Sainte-Foy de Conques et leur décoration peinte*, dans: *Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires*, 38, 1941, pp. 156-185; J. C. BONNE, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, 1983, pp. 95-96 et 142.

¹⁸ R. ROSSI-MANARESI, *The Polychromy of the 13th. Century Stone Sculpture in the Facade of Ferrara Cathedral*, dans: *Icom Committee for Conservation, 6th. Triennial Meeting*, Ottawa, 1981, 5/3.

¹⁹ À propos de la polychromie partielle, nous renvoyons le lecteur à P. PHILIPPOT, *Le marbre dans l'histoire de l'art occidental*, dans: *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 3, 1982, pp. 89-100; Id, 1984, *op. cit.* Voir aussi T. A. HERMANÈS, *Sculptures polychromées en molasse et leur conservation*, dans: *Méthodes de conservation des biens culturels*, 1989, p. 71-77 et note 62.

²⁰ A. HARTMANN-VIRNICH, *Le portail de Saint-Trophime d'Arles, un chef-d'œuvre de l'art roman*, dans: *Archeologia*, 314, 1995, pp. 68-73.

²¹ Encore actuellement, il existe une confusion dans l'utilisation des termes *polychromé* ou *polychrome*. La couleur des œuvres polychromées provient d'un traitement de surface tandis que celle des œuvres polychromes découle de la couleur des matériaux utilisés pour modeler la forme.

d'ombre et de lumière) expliqueraient l'absence d'un décor peint²³. En Italie, d'après R. Rossi-Manaresi, les reliefs des façades occidentales de Modène (1090-1110) et de Fidenza (1178-1198?) ne furent pas polychromés. Ces reliefs en calcaire auraient été polis afin de leur donner un lustre²⁴. À Parme, entre 1198 et 1215, Benedetto Antelami conçut et réalisa les trois portails extérieurs du baptistère²⁵. Probablement sous l'influence de l'art gothique d'Ile-de-France, il peignit les trois lunettes sculptées dans du calcaire alors que ses oeuvres antérieures avaient été conçues en pierre nue (dalle de la *Déposition* du Christ de 1178 et façade de la cathédrale de Fidenza). Les ébrasements, le linteau et les archivoltes furent, par contre, taillés dans de la pierre rouge de Vérone, dans du marbre rouge et dans une pierre blanche, matériaux qui ne furent pas polychromés²⁶ (fig. 1). Ces exemples nous font penser que le portail de Nicolò de la façade occidentale de la cathédrale de Ferrare (1135) ne fut peut-être pas conçu entièrement polychromé, comme R. Rossi-Manaresi l'affirme²⁷. Il fut complètement couvert de couleurs mais peut-être pas dès 1135. Nous pensons que les archivoltes où alternent pierre blanche et pierre rouge n'auraient été peintes qu'entre 1240 et 1250, lorsqu'un porche en calcaire organique à trois niveaux fut aménagé au-dessus de l'édicule roman²⁸. Si le portail avait été entièrement peint dès l'origine, quel sens auraient eu les jeux de pierres de couleur?²⁹ Il serait toutefois hasardeux d'affirmer que les matériaux *nobles* employés dans les portails n'étaient de manière générale que partiellement ou pas polychromés ou, à l'inverse, que les matériaux comme le calcaire, la molasse ou le bois étaient toujours complètement polychromés.

²² Toutefois, le cas du portail d'Étampes montre qu'une sculpture exécutée avec beaucoup de raffinement pouvait avoir été complètement polychromée. C. DI MATTEO/ L. LABLAUDE, *Le portail polychromé d'Étampes*, dans: *Monuments historiques*, 161, 1989, pp. 86-90; A. ZANNINI/ L. ZAMBONI/ P. PAGNIN, *The Restoration of the Polychromed Sculptures of the South Portal of Notre-Dame d'Étampes*; dans: *Science, Technology and European Heritage*, actes du symposium européen tenu à Bologne en 1989, Bruxelles-Luxembourg, 1991, p. 74-76.

²³ Les rehauts de peinture rouge qui s'observent encore sur les flammes et les démons de l'enfer seraient selon A. Hartmann-Virnich postérieures au XII^e siècle.

²⁴ R. ROSSI-MANARESI, *Considerazioni tecniche sulla scultura monumentale policromata, romanica e gotica*, dans: *Bolletino d'Arte*, n^o spécial, *Materiali Lapidari*, 41, 1987, pp. 173-186.

²⁵ R. ROSSI-MANARESI/ A. TUCCI/ G. C. GRILLINI et O. NONFARMALE, *Polychromed Sculptures by Antelami in the Baptistery of Parma*, dans: *Case Studies in the Conservation of Stone and Wall Paintings*, actes du congrès tenu à Bologne en 1986, pp. 66-67; R. ROSSI-MANARESI, 1987, *op. cit.* Voir aussi les publications concernant la restauration du baptistère: P. ROCKWELL/ B. ZANARDI/ A. CASOLI-SCARPA/ L. APPOLONIA, *L'opera di Restauro*, dans: *Battistero di Parma*, Parme, 1992, p. 218-272.

²⁶ Il faut toutefois préciser que les inscriptions gravées sont rehaussées de peinture et que la partie supérieure du linteau du portail de la Vierge est partiellement polychromée. P. ROCKWELL/ B. ZANARDI/ A. CASOLI-SCARPA/ L. APPOLONIA, *op. cit.*, spéc. p. 220.

²⁷ R. ROSSI-MANARESI, 1981, *op. cit.*

²⁸ Voir la photo couleur publiée dans: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Rome, t. VI, 1995, p. 138.

²⁹ Cette hypothèse reste toutefois à être confirmée par une comparaison approfondie des techniques de polychromie du portail de Nicolò et du porche postérieur.

Ainsi, par exemple, les polychromeurs n'ont pas peint la molasse grise des colonnes qui encadrent les statues-colonnes du *Portail peint* de Lausanne et qui supportent la voûte de l'édicule³⁰.

Aspects techniques

L'altération de la polychromie des portails et les multiples repeints rendent indispensable le recours aux examens stratigraphiques, topographiques et scientifiques, d'une part pour identifier les pigments et les liants, d'autre part pour comprendre la répartition des couleurs et la succession des couches de polychromie apposées sur la pierre. L'idéal est de procéder de manière systématique afin de recueillir le maximum d'informations³¹. En effet, il est important que ce type d'étude soit réalisé de manière approfondie de façon à constituer une base archéologique sérieuse sur laquelle la recherche peut s'appuyer. La stratigraphie des couches de polychromie peut se résumer ainsi³²:

3°: repeints éventuels: polychromies complètes ou locales, badigeons.

2°: polychromie originale:

- glacis, rehauts métalliques et décors peints.

- couches picturales en une ou plusieurs strates, dorures sur assiette³³

- encollage éventuel³⁴, préparation en une ou plusieurs couches ou bouche-pores³⁵.

1°: support lapidaire.

Nous ne développerons pas les aspects techniques de la polychromie des portails dans cet article. Nous dirons simplement que la gamme des couleurs utilisées est très vive. Les couleurs les plus fréquentes sont le *bleu* (lapis-lazuli ou outremer naturel au XII^e et dans le premier quart du XIII^e siècle, azurite pendant tout le Moyen Âge, smalt à Fribourg au XV^e ou XVI^e siècle³⁶ et indigo

³⁰ T.A. HERMANÈS, 1993, *op. cit.* Les artistes ont sans doute voulu signifier leur rôle symbolique de lien entre la terre et le ciel; peut-être ont-ils également tenu à mettre en valeur l'exploit réalisé, c'est-à-dire la confection de colonnes monolithes à partir d'un matériau difficile à tailler. Au *Porche de la Mère-Dieu* d'Amiens, ces colonnes sont constituées de plusieurs blocs dont les joints étaient cachés par la polychromie.

³¹ M. SERCK-DEWAIDE, *op. cit.*

³² Notons que la terminologie de la polychromie sur pierre n'a pas encore été précisément établie.

³³ L'assiette consiste en une couche de base teintée pour dorure de pigments jaunes, rouges ou oranges et mêlée à des protéines et/ou de l'huile.

³⁴ R. Rossi-Manaresi observe que dans les portails occidental et méridional du baptistère de Parme (1196-1215) et sur le portail sud de Bourges (1225), la pierre fut préalablement traitée à la colle animale (encollage) puis recouverte d'une préparation à base de céruse. L'encollage constitue une protection supplémentaire contre les agressions mais ne semble pas avoir été très usité. R. ROSSI-MANARESI, *The Polychromy of the Portals of the Gothic Cathedral of Bourges*, dans: *ICOM Committee for Conservation, 7th Triennial Meeting, Copenhagen, 1984, 5/1*; R. ROSSI-MANARESI/A. TUCCI/ G. C. GRILLINI et O. NONFARMALE, 1986, *op. cit.*

³⁵ Le rôle du bouche-pores est de protéger la pierre, d'atténuer les traces d'outils et la rugosité du support et de s'incruster dans les trous.

³⁶ W. ARN/ S. NUSSLI/ E. SAVELLI, *op. cit.*

à Exeter vers 1480³⁷), *le rouge* (vermillon, terre rouge, minium et laque de garance), *le blanc* (céruse autrement appelée blanc de plomb, et blanc de chaux), *le vert* (malachite, terre verte, vert-de-gris, résinate de cuivre pour les glacis), *le noir*, *le rose* pour les carnations³⁸. *Le jaune* est pratiquement absent des surfaces colorées exposées alors que les dorures étaient omniprésentes³⁹.

Les pigments sont liés principalement à des protéines mais aussi à de l'huile (dès le début du XIII^e siècle et peut-être déjà au XII^e siècle) ou à une émulsion (huile et protéines). À partir du XIV^e siècle, il semblerait que les polychromeurs aient fait usage de liants différents dans le cadre d'une même campagne de polychromie⁴⁰.

Les couches picturales sont appliquées en une ou plusieurs strates et en aplats sur une préparation dont la couleur joue un rôle sur la perception des couches sus-jacentes. Elles sont parfois recouvertes de glacis. Les pigments sont le plus souvent utilisés seuls dans une même couche, mais aussi associés à d'autres couleurs dans des mélanges parfois complexes.

Les processus d'exécution et le montage

L'étude publiée par T. A. Hermanès et son équipe en 1987 sur le déroulement du chantier de la construction du *Portail peint* de Lausanne⁴¹ prolonge la réflexion de D. Kimpel⁴², qui s'est attelé à comprendre l'évolution

³⁷ E. SINCLAIR, *The West Front: II. The West Front polychromy*, dans: *Medieval Art and Architecture at Exeter Cathedral, British Archaeological Association Conference Transactions for 1985*, Exeter, 1991, pp. 116-33; Id., *The Polychromy of Exeter and Salisbury Cathedrals: A Preliminary Comparison*, dans: *Historical Painting Technique, Materials and Studio Practice*, actes du congrès tenu à Leyde en 1995, pp. 105-110.

³⁸ Au sujet des pigments voir R. J. GETTENS/ G. L. STOUT, *Painting Materials, A Short Encyclopaedia*, New York, 1942, 1966.

³⁹ La grande discrétion du jaune s'explique certainement par la perception de celui-ci par rapport à l'or. Il constituerait le pôle négatif du couple or-jaune. Dès le Moyen Âge, il désigne les exclus de la société, il devient la couleur de la fausseté et du mensonge, des vêtements de Judas et de la Synagogue. Il est toutefois très présent à Étampes au XII^e siècle (massicot) et à Exeter dans la seconde moitié du XV^e siècle (orpiment, ocre jaune et jaune à base de plomb et d'étain). Pour des raisons que nous ne développerons pas ici, il est fort probable que ces jaunes symbolisent en fait de l'or. C. DI MATTEO/ L. LABLAUDE, *op. cit.*; E. SINCLAIR, 1991, *op. cit.*; M. PASTOUREAU, *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1989, pp. 75-78.

⁴⁰ Ainsi, dans les couches picturales de la première polychromie du *Bethléem* de Huy, les liants réagissent comme des mélanges proches de la détrempe pour le noir et le bleu alors que le vermillon et la céruse sont riches en huile. P. DE HENAU/ M. ANNAERT/ L. KOCKAERT et M. VAN MOLLE, *Le portail polychromé dit «Le Bethléem» à Huy. Étude technologique et conservation*, dans: *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 25, 1993, p. 147-170.

⁴¹ T. A. HERMANÈS/ E. DEUBER-PAULI, *Il portale dipinto della cattedrale di Notre-Dame di Losanna. Procedimenti di esecuzione e novità stilistica*, dans: *Colloquio Ars et Ratio*, Palerme, 1987, pp. 210-224.

⁴² D. KIMPEL, *Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique*, dans: *Bulletin Monumental*, 133, 1977, pp. 195-222; Id., *L'apparition des éléments de série dans les grands ouvrages*, dans: *Dossiers de l'archéologie. Les bâtisseurs du Moyen Âge*, 47, 1980, pp. 40-59.



Fig. 4. Détail de l'ange christophore du tympan du *Portail peint* de Lausanne, 1216-1220. (Ill. D. Steyaert)

de la construction architecturale vers une planification croissante et une standardisation au temps des grands chantiers gothiques. Le travail de l'archéologue et historien d'art allemand concerne les conquêtes techniques du bâtiment du XI^e au XIII^e siècle, mais n'aborde pas le problème des portails décorés où le processus de rationalisation est difficile à mettre en évidence. T. A. Hermanès et E. Deuber-Pauli ont montré l'impact et les limites de la *ratio* sur l'édification du *Portail peint* de Lausanne. La prise en compte de la polychromie, exceptionnellement préservée à Lausanne, a permis de comprendre le déroulement du chantier, car tailleurs de pierre et peintres ont travaillé ensemble, et cette collaboration a eu des incidences sur la répartition des tâches et sur le style. Nous reprendrons donc son exposé et nous avancerons certains points de comparaison avec d'autres portails gothiques.

Les auteurs s'interrogent d'abord sur la répartition de l'investissement financier pour ce qui est des matériaux utilisés. Ils constatent que la même molasse a servi à l'édification du gros oeuvre de la cathédrale et du portail et que cette pierre locale, de qualité médiocre, a pour corollaire la richesse des pigments et la profusion de l'or. L'usage du lapis-lazuli sur tous les fonds de l'architecture du portail et l'abondance du vermillon et de l'or témoignent d'un important investissement financier, qui ne s'explique que par l'importance de la cathédrale comme centre religieux au vaste rayonnement. Le matériau lapidaire, difficile à épanneler et à ciseler dans les détails, a d'autre part dicté un grand dépouillement de la taille. Cette économie était compensée par la



Fig. 5: Détail d'un ange de la Résurrection de la Vierge du *Portail peint* de Lausanne. (Ill. D. Steyaert)

polychromie qui achève et différencie les formes, donne vie aux visages à peine esquissés⁴³. Les auteurs font observer que l'économie de la taille est spécifique à l'époque des grands chantiers gothiques et qu'elle est absente des ouvrages antérieurs et postérieurs.

L'observation de la statuaire lausannoise a mis en évidence que lors des casses accidentelles ou volontaires, les morceaux détachés étaient recollés et que les zones marneuses de la pierre étaient découpées et remplacées par des morceaux sains. Par prudence, certaines parties gênantes pour le montage étaient volontairement sciées puis recollées une fois le bloc en place. Les cassures étaient, bien entendu, camouflées par la polychromie (fig. 4-5). Les maladresses iconogra-

⁴³ Cette complémentarité entre la forme et la couleur caractéristique de la sculpture gothique a été mise en évidence par J. TAUBERT, *Über die künstlerische Einheit von Form und Farbe in der Skulptur (Gotische Skulpturen)*, dans: *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich, 1978, pp. 30-37.

phiques et stylistiques des sculpteurs pouvaient être reprises par les peintres. Par ailleurs, la polychromie estompe les différences de style qui résultent de la collaboration de plusieurs artistes. La rationalisation lausannoise a également été mise en évidence par la précision remarquable qui caractérise l'assemblage et l'articulation des parties: les joints, qui étaient destinés à être cachés par la polychromie, ne dépassent jamais le centimètre. L'organisation du chantier de Lausanne a bénéficié des habitudes prises par les artistes à Notre-Dame de Laon et Saint-Yved de Braine. D'après les auteurs, l'exemple de Lausanne, loin d'être unique, serait comparable aux chantiers contemporains.

En ce qui concerne les matériaux, le calcaire généralement utilisé pour les sculptures des portails peints est beaucoup plus facile à épanneler et à ciseler que la molasse lausannoise. Les sculpteurs ne furent donc pas confrontés au problème de ce dernier matériau. L'exemple de Lausanne, avec sa profusion d'or et de lapis, apparaît comme un exemple à la polychromie particulièrement riche, mais l'or s'identifie partout. Le lapis-lazuli est moins courant, il disparaît des portails vers 1225 en faveur de l'azurite, meilleur marché. Son absence après 1225 s'expliquerait dans un premier temps par le nouveau gigantisme des ensembles sculptés, comme ceux des cathédrales d'Amiens et de Reims. On notera que le prix de la quantité de lapis nécessaire aurait été beaucoup trop élevé. Dans un second temps, l'absence de l'outremer naturel aurait accompagné le déclin des grands chantiers de cathédrales.

Les motifs peints et dorés, particulièrement bien conservés à Lausanne, devaient enrichir tous les vêtements des personnages bibliques des portails romans et gothiques⁴⁴. La préciosité des matériaux et des motifs ainsi que les couleurs vives et lumineuses⁴⁵ étaient nécessaires pour honorer Dieu dès le seuil de l'église.

Pour ce qui est du style, on peut observer, sur les chantiers de Chartres et d'Étampes (fin de la première moitié du XII^e siècle) antérieurs aux grands chantiers, que de nombreux détails ont été gravés dans la pierre avec un raffinement extraordinaire, alors qu'il est probable que ces sculptures furent achevées par une polychromie complète⁴⁶.

⁴⁴ Les chances de conservation des motifs peints et fragiles sont encore moindres que celles de plages de couleur. Peu d'ensembles témoignent encore de l'ornementation qui rehaussait les vêtements. À propos des motifs polychromés des sculptures en pierre, voir: M. SERCK-DEWAIDE, *De l'étude et du sauvetage de la polychromie des sculptures en pierre*, dans: *Laboratoire de la conservation de la pierre. Ecole polytechnique de la Fédération de Lausanne. V^e congrès international sur l'altération et la conservation de la pierre*, Lausanne, 1985, pp. 1115-1119.

⁴⁵ M. PASTOUREAU, dans: *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, 1986, p. 35.

⁴⁶ On ne sait si le *Portail Royal* de Chartres fut partiellement ou complètement polychromé. Toutefois, étant données les similitudes iconographiques, de composition et de style entre les ensembles de Chartres et d'Étampes, il est fort probable qu'ils aient été traités de manière semblable au niveau de la polychromie. Comme le portail d'Étampes fut achevé par une polychromie complète, on peut donc supposer qu'il en fut de même pour le *Portail Royal*. R. ROSSI-MANARES/O. NONFARMALE, *Il restauro del «Portail Royal» della cattedrale di Chartres*, dans: *Arte Medievale*, 1987, pp. 259-275; C. DI MATTEO/A. LABLAUDE, *op. cit.*; D. PICARD, *Aux couleurs des écritures*, dans: *Connaissance des Arts*, 445, 1989, pp. 128-135; A. ZANNINI/L. ZAMBONI/P. PAGNIN, *op. cit.*

À l'époque des grands chantiers, il nous est apparu que la rationalité lausannoise, dans le partage des tâches du tailleur et du peintre, ne fut pas appliquée avec la même rigueur par les auteurs du portail sud de la façade occidentale d'Amiens, à peine postérieure. La statuaire amiénoise, malgré la raideur des statues-colonnes et le caractère simple et cassant des drapés, n'offre pas le même degré de dépouillement qu'à Lausanne. À côté d'éléments taillés visiblement en série, de nombreux détails ont été inscrits dans la forme. D'une part, la similitude des têtes des apôtres et des anges dans le linteau ne peut être que le fruit d'une standardisation. Il en est de même avec les statues-colonnes, qui ont de toute évidence été conçues à partir d'un modèle ou d'un dessin de base. Ces figures, qui nous semblent froides, étaient différenciées et animées par la polychromie. D'autre part, de nombreux détails s'observent sur les figures les plus importantes et sur les attributs. Par exemple, les couronnes des Rois Mages dans les ébrasements sont décorées de cabochons et de perles; de riches broderies en relief cernent les encolures et les bordures des vêtements des personnages de la scène du *Couronnement*. Ce genre de détail, qui était exclusivement apporté par le polychromeur à Lausanne, disparaît sur les vêtements des apôtres et des anges du linteau ainsi que sur ceux des ancêtres du Christ juchés sur l'arbre de Jessé. L'apport de la polychromie à la forme ne peut malheureusement pas se mesurer avec précision, étant donné son état de conservation. On peut toutefois constater qu'à Amiens, standardisation de l'image, taille dépouillée et souci du détail coexistent et que ces différentes solutions étaient permises par l'apport de la polychromie en tant que complément de la forme et élément unificateur.

Les extraordinaires *Église* et *Synagogue* de Strasbourg, contemporaines des sculptures d'Amiens, ont été taillées dans du grès rose et semblent être achevées telles que nous les voyons aujourd'hui, c'est-à-dire non polychromées. Les plis serrés et fluides des drapés sont ciselés comme du métal et soulignent avec sensualité les corps des deux femmes. Les visages sont frémissants de vie et les détails soigneusement sculptés. Les couronnes et les fermoirs imitent plastiquement un travail d'orfèvrerie. Pourtant, une polychromie, dont les traces ont été analysées, venait compléter ces figures⁴⁷.

Plus tard, vers 1340, après la période des grands chantiers, le portail dit *Le Bethléem* de Huy nous renseigne sur les procédés d'exécution d'un petit chantier à caractère provincial. Les visages sont plus au moins travaillés et plus ou moins réalistes: sur le visage de Joseph, des petites rides ont été taillées au coin de l'oeil, les paupières et les cernes sont bien marqués⁴⁸. Les yeux globuleux observés sur d'autres visages révèlent par contre un état d'inachè-

⁴⁷ J. FAVIÈRE/ H. ZUMSTEIN/ J. P. RIOUX, *Étude des sculptures de la cathédrale de Strasbourg*, dans: *Annales du Laboratoire de recherche des Musées de France*, 1978, pp. 7-12.

⁴⁸ R. DIDIER/ P. DE HENAU/ M. ANNAERT/ L. KOCKAERT et M. VAN MOLLE, *Le portail polychromé dit «Le Bethléem» à Huy*, dans: *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 25, 1993, pp. 79-170, spéc. p. 126 et p. 154.



Fig. 6: Détail d'un ancêtre du Christ des voussures du *Porche de la Mère-Dieu d'Amiens* (façade occidentale), 1220-1230. (Ill. D. Steyaert)

vement où le tailleur compte sur le polychromeur pour peindre les paupières et marquer les cernes. R. Didier avance l'hypothèse suivante: la mise en place des sculptures a dû s'effectuer en urgence pour l'une ou l'autre raison et il aura fallu polychromer les sculptures avant qu'elles soient achevées. Les sculpteurs ne seraient plus intervenus par la suite. Il ne s'agit donc pas ici d'une collaboration planifiée entre le tailleur et le peintre mais plutôt d'une volonté de hâter la construction du portail.

Les opérations de réparation des erreurs ne sont pas spécifiques au portail lausannois. Un oeil averti peut les repérer sur pratiquement tous les portails. Elles sont généralement imputées à des interventions ultérieures à la construction de l'oeuvre, alors qu'elles lui sont probablement contemporaines. Par exemple, la tête de femme d'une statue-colonne raccordée sur un corps

d'homme (portail de l'*Ascension* de Chartres)⁴⁹ ou la tête de la Vierge (trumeau du portail central de la façade occidentale de Reims) ont sans doute été détachées de leur corps suite à un accident de manipulation, puis recollées. Un morceau de l'épaule d'un prophète du portail central nord de la cathédrale de Chartres a visiblement été découpé, puis remplacé. L'étude de la Vierge Dorée adossée contre le trumeau du portail sud d'Amiens a révélé que certaines des réparations sont contemporaines à la mise en place de la sculpture vers 1280⁵⁰. Toutes ces réparations médiévales étaient, comme au *Portail peint*, recouvertes par la polychromie.

Une fissure lézarde le linteau orné d'un décor en relief méplat du *Porche de la Mère-Dieu* d'Amiens. Bouchée avec le mortier original et couverte par la polychromie, son origine est médiévale⁵¹. Ce portail présente une particularité étrange: des silex noirs, inclus dans le calcaire, ne furent pas ôtés comme le furent les zones marneuses de la molasse de Lausanne. Les silex furent à peine poncés et même parfois simplement recouverts de polychromie comme sur le genou droit d'un ancêtre du Christ (fig. 6). Ces protubérances assez gênantes n'étaient pas destinées à être vues. Elles furent recouvertes par la polychromie et ne se retrouvent plus au niveau des ébrasements, où, malgré leur camouflage, elles auraient été visibles. Par ailleurs, les blocs sculptés ne furent pas assemblés avec la même précision qu'à Lausanne: les joints sont larges et le découpage fut planifié avec peu d'exactitude. Tout semble indiquer que les artistes amiénois voulurent travailler vite, mais sans la rigueur des artistes de Lausanne.

A. Erlande-Brandenburg affirme, à propos de la taille directe des sculptures à l'époque gothique, qu'il s'agit «évidemment d'une technique qui demande la plus grande rigueur et les plus grandes précautions. Toute erreur étant irrattrapable, le bloc de pierre peut être, s'il a été trop entamé, irrémédiablement condamné»⁵². Ce jugement est aujourd'hui à nuancer, car nous voyons que les erreurs commises par le sculpteur ou l'appareilleur étaient bien souvent rattrapées par le peintre.

Mise en élévation

Les sculptures insérées dans le cadre architectural d'un portail ou d'une façade étaient taillées et peintes en fonction de leur position dans l'espace. Les ajustements morphologiques se retrouvent tant au niveau de la taille que de la

⁴⁹ W. STODDARD, *Sculptors of the West Portals of Chartres Cathedral*, New-York, 1952, 1987, pp. 123-124.

⁵⁰ M. CHATAIGNÈRE, 1985, *op. cit.*

⁵¹ Exposition présentée à l'entrée de la cathédrale d'Amiens tenue à partir du mois de février 1996.

⁵² A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Observations sur la technique de la sculpture*, dans: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, t. III, Paris, 1990, pp. 265-67.

polychromie. Le *Portail peint* de Lausanne offre toute une série d'exemples d'ajustements optiques dans la mise en espace de la statuaire. Par exemple, dans les ébrasements, les prophètes et les apôtres baissent légèrement leur tête pour poser leur regard sur le spectateur en contrebas; pour être plus visibles du bas, les yeux des prophètes et des sibylles des voussures sont schématisés par des grandes pupilles noires. Il en résulte un extraordinaire effet de réalité et de vie. En effet, ce sont essentiellement les yeux qui donnent vie aux sculptures et les rendent présentes. Il était donc indispensable qu'ils puissent être vus. Le dessin des yeux était dès lors ajusté en fonction de la position de la sculpture. Ainsi, la manière de schématiser les yeux des têtes de la Galerie des Rois de Notre-Dame de Paris s'explique sans doute par une réminiscence des techniques d'incrustation, mais également par la position des rois par rapport au sol⁵³. Seules de grandes pupilles pouvaient être vues du parvis et permettre aux sculptures de garder une présence forte à seize mètres de hauteur.

Par ailleurs, le sentiment de présence qui émane des sculptures polychromées est renforcé par le fait que le spectateur est englobé dans la mise en scène des personnages divins à l'intérieur de l'espace du portail. Ceux-ci entourent le fidèle et l'accueillent en dirigeant leur regard vers lui. Une relation entre le spectateur et la sculpture est ainsi créée.

Les déformations ne se comprennent donc que si les oeuvres sont en place. La dépose entraîne l'incompréhension des ajustements et la perte d'un message. Leur remplacement par des copies fausse la perception de l'ensemble. Tout est à mettre en oeuvre pour que les sculptures restent dans le contexte pour lequel elles furent créées, et ceci dans les meilleures conditions de conservation possibles. Le choix des restaurateurs du chantier de Lausanne fut donc de remettre en place les originaux et de fermer les arcades ouvertes sur l'extérieur pour protéger le portail et pouvoir le climatiser⁵⁴.

L'exemple du chantier de restauration de Berne (1964-1994)⁵⁵, contemporain de celui de Lausanne, se démarque du chantier vaudois par une tout autre politique de conservation et de restauration. Les sculptures de ce portail furent exécutées par Erhart Künig à la fin du XV^e siècle et achevées par une polychromie complète⁵⁶. Elles furent badigeonnées une première fois au XVII^e

⁵³ De manière significative se sont surtout les yeux, les nez et les oreilles qui ont le plus souffert des attaques des marteaux révolutionnaires. Il s'agissait de tuer les sens des statues, de leur ôter leur âme. A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Les sculptures de Notre-Dame de Paris au musée de Cluny*, Paris, 1982, pp. 9-10 et 47-49. Voir aussi dans cet ouvrage: M. CHATAIGNÈRE, *Etude de la polychromie*, pp. 121-123.

⁵⁴ T. A. HERMANÈS, 1993, *op. cit.*

⁵⁵ C. SCHLÄPPI/ B. FURRER, *Das Berner Münster, Schweizerische Kunstführer*, Berne, 1993.

⁵⁶ F. BÄCHTIGER, *op. cit.*; B. FURRER, *Das Weltgericht am Berner Münster und seine Restaurierung*, dans: *Unsere Kunstdenkmäler*, 44, 1993-3, pp. 323-332; T. A. HERMANÈS, *L'évolution des concepts d'intervention en Suisse française*, dans: *Quaderns Científic i Tècnics, 4 Simposi sobre restauració. monumental- Restaurar o Conservar?*, actes du symposium tenu à Barcelone en nov. 1993, pp. 141-147; M. SERCK-DEWAIDE, *La S. K. R. et ses activités*, dans: *Bulletin de l'association professionnelle des conservateurs/restaurateurs d'oeuvres d'art. A. S. B. L.*, premier trimestre de 1995.

siècle et repeintes selon le goût de l'époque de manière partielle. En 1765, un surpeint gris clair uniformisa la totalité du portail. Enfin, au début du XX^e siècle, elles furent repeintes à nouveau dans un style *néo* qui mêle la polychromie médiévale (reliefs du tympan) à la polychromie du XVII^e siècle (rondes-bosses des voussures). Plus tard dans le XX^e siècle, toutes les rondes-bosses libres furent déposées pour des raisons de conservation et confiées au Musée d'Histoire de Berne. Elles ne furent cependant jamais remises en place et furent remplacées par des copies. Selon les responsables de la dernière intervention, remettre les originaux en place aurait impliqué la muséalisation du portail par une vitre protectrice et la suppression de sa fonction liturgique comme entrée principale de la cathédrale. Ils ont également pensé que la remise à neuf et de la statuaire et de sa polychromie aurait plus d'impact sur le spectateur⁵⁷. En repeignant complètement les copies et les reliefs originaux du tympan, en prenant pour modèle à la fois la polychromie originelle, celle du XVII^e et celle du XX^e siècle⁵⁸, ils ont imposé leur vision et créé un faux historique. Les parties originales ne se distinguent plus des copies. Le traitement de conservation de la polychromie du début du XX^e siècle et la remise en place des oeuvres de Erhart Küng aurait été beaucoup plus respectueux de l'histoire matérielle du portail.

Les portails formaient l'une des composantes colorées de la façade. Les galeries, les niches des contreforts, les gargouilles, etc. devaient aussi avoir été peintes comme le montre la galerie de Notre-Dame de Paris ou le dessin sur parchemin de la façade centrale de la cathédrale de Strasbourg où toutes les sculptures ont été rehaussées de couleurs (vers 1360-1365, Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg). La façade constituait donc une sorte d'immense retable rehaussé de couleur. Une même conception chromatique devait unir les différents ensembles sculptés insérés dans les façades. Ainsi, le portail du Jugement dernier et celui de la Vierge du baptistère de Parme, conçus par Antelami selon une unité de composition et de style, l'ont été au niveau de la polychromie⁵⁹. Les prochains chantiers de restauration des portails central et gauche de la façade occidentale d'Amiens devraient apporter de nouveaux éléments pour comprendre la conception chromatique de la façade⁶⁰.

Les sculptures sont intégrées à l'architecture des portails par la polychromie qui couvrait les fonds sur lesquels elles se détachent et les éléments d'architecture qui les cernent. Comprendre la manière dont les portails et les ensembles sculptés polychromés étaient intégrés au bâti est plus délicat, étant donné le stade embryonnaire de la recherche sur la polychromie des parements extérieurs des églises médiévales. L'architecture était-elle entièrement poly-

⁵⁷ B. FÜRER, *op. cit.*

⁵⁸ Les flammes de l'enfer de la polychromie du début du XX^e siècle étaient blanches; elles ont été repeintes en rouge lors de la récente restauration selon le modèle médiéval.

⁵⁹ R. ROSSI-MANARESÌ/ A. TUCCI/ G. C. GRILLINI et O. NONFARMALE, 1986, *op. cit.*; voir aussi : *Battistero di Parma*, Parme, 1992, qui contient de nombreuses photographies en couleur des portails nouvellement restaurés.

⁶⁰ La restauration de la porte centrale est prévue pour 1998 et celle de gauche pour 1999.

chromée, comme elle le fut et l'est encore à l'intérieur des églises ou était-elle laissée à nu? Selon Viollet-le-Duc, qui a noté la présence de polychromie sur la façade de Notre-Dame de Paris dans son *Dictionnaire raisonné*⁶¹, il n'est pas possible que la totalité de la façade ait été peinte sur 70 mètres de hauteur et 50 de large. Il pense que seuls les portails, les niches des contreforts, le large bandeau formé par la galerie et les moulures ornementales des quatre grandes fenêtres et de la rose étaient rehaussés de couleurs vives, de dorures et de plaques de verre⁶². Sur le parchemin de Strasbourg, les sculptures intégrées à la façade sont rehaussées de couleurs, mais pas l'architecture. Les témoins parlent en faveur de l'hypothèse de Viollet-le-Duc, quoique des traces de polychromie aient été retrouvées sur les murs de la cathédrale de Lausanne. T. A. Hermanès⁶³, lors des travaux actuellement en cours sur la rose sud de la cathédrale, a profité des échafaudages pour examiner la façade sous la rose. Au niveau des trois baies, juste au-dessous de la rosace, il a repéré des traces d'un ancien décor peint. Le système de polychromie est le même que celui utilisé à l'intérieur de la cathédrale dans le chœur, le transept et la croisée du transept⁶⁴. À l'extérieur, l'appareil en molasse est peint en gris et jointoyé de blanc, les colonnes encadrant les trois baies sont blanches et les chapiteaux ocre jaune. Le gris idéalise la molasse locale, le blanc symbolise le marbre et l'ocre imite le calcaire fin du Jura.

⁶¹ E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 1854-68 (réed. Paris, A. Morel, 1875-82), article *peinture*, t. VII, pp. 108-109 (tout à la fin de la rubrique).

⁶² Le noir joue pour Viollet-le-Duc un rôle primordial, il pense qu'il soulignait toutes les moulures et les ornements et constituait le fond sur lequel se détachaient les décors peints. Il a également relevé des traces de polychromie sur les portails de Chartres (portail occidental), de Senlis, d'Amiens et de Reims et a souligné le naturalisme qui la caractérise. Ses observations l'ont conduit à émettre l'hypothèse que la véritable polychromie n'a apparue qu'à partir de 1140: encore au XIX^e siècle, les formes des sculptures romanes de Moissac, d'Autun et de Vézelay étaient, selon l'architecte restaurateur, soulignées par des traits noirs sur fond brun-rouge ou ocre jaune (E. VIOLLET-le-DUC, *op. cit.*, article *sculpture*, t. VIII, pp. 275-277). Encore aujourd'hui, les vieillards du tympan du Moissac portent les traces du système observé par Viollet-le-Duc. Notons également que E. Savelli a mis en évidence que les sculptures du tympan du portail de Fribourg ont d'abord été reprises par des lignes noires et rouges appliquées directement sur la pierre. S'agit-il d'une bichromie originelle ou d'une ébauche de la polychromie sus-jacente? W. ARN/ S. NUSSLI, E. SAVELLI, *op. cit.*; entretien avec E. Savelli, restauratrice de l'équipe de S. Nussli (Fribourg, mars 1996). À propos de ce genre de polychromie *minimale*, voir T. A. HERMANÈS, *Sculptures polychromées en molasse et leur conservation*, dans: *Méthodes de conservation des biens culturels*, p. 71-77.

⁶³ T. A. HERMANÈS, *La riscoperta del colore nel monumento: il caso delle cattedrali di Ginevra e Losanna*, dans: *Il colore nel medioevo. Arte, simbolo, tecnica*. Actes du colloque tenu à Lucques en 1995, Lucques, 1996, pp. 41-65.

⁶⁴ T. A. HERMANÈS, *Les polychromies architecturales intérieures des cathédrales de Genève et de Lausanne et de l'église cistercienne de Bonmont*, dans: *Architecture et décors peints*, actes du colloque organisé à Amiens en octobre 1989, Paris, 1990, pp. 67-69; Id., *Gout et dégoût de la couleur: remarques sur la polychromie monumentale en Suisse occidentale*, dans: *La couleur, Regards croisés sur la couleur*, Paris, 1994, pp. 165-76. Voir aussi, à propos de la polychromie architecturale, les actes du colloque *Architecture et décors peints* organisé à Amiens en 1989 cités ci-dessus et J. MICHLER, *La cathédrale Notre-Dame de Chartres: reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur*, dans: *Bulletin Monumental*, 1989.

En ce qui concerne le *Bergpoortaal* de Saint-Servais de Maastricht, les murs de la basilique étaient complètement recouverts d'une ocre rouge. Des traces subsistent encore sur les murs de la basilique et les repeints périodiques de la tour de l'ancien baptistère témoignent d'un revêtement ancien. Le rouge aurait été la marque du chapitre de l'église Saint-Servais, qui possédait également le baptistère avant son passage à la Réforme⁶⁵. Le *Bergpoortaal* s'intégrait donc à la façade par ce revêtement ocre (il reste toutefois à démontrer que cet enduit lui est contemporain). À Parme, l'intégration des portails du baptistère dans la structure architecturale est assurée par la couleur rouge de la pierre du gros oeuvre et celle des matériaux qui encadrent la lunette en calcaire polychromé, c'est-à-dire les archivoltés, les linteaux et les ébrasements où alternent pierre blanche et pierre rouge⁶⁶.

L'apport structurel de la polychromie

La couleur structure et unifie l'ensemble du portail qui était pensé comme une unité, non seulement du point de vue architectural, stylistique et iconographique, mais aussi chromatique. Étant donné l'état de conservation de la polychromie de la plupart des portails, nous nous sommes basée sur les restitutions graphiques qui ont pu être établies à partir des vestiges en place et des examens de laboratoire.

D'après la restitution partielle de Colette Di Matteo⁶⁷, la structure du portail d'Étampes est organisée par trois couleurs, le rouge, le bleu, puis le jaune (fig. 7). Les couleurs des vêtements des vieillards et des prophètes alternent et se détachent en rouge, vert et bleu sur les archivoltés aux fonds alternativement rouges et bleus. Les manteaux sont différenciés des robes par la polychromie. Une frise ornementale encercle les voussures: les feuilles d'acanthé sont peintes alternativement en bleu et en jaune sur fond rouge. Les feuilles et les dais formés d'éléments d'architecture des chapiteaux sont peints en jaune sur fond rouge. Cette répartition des couleurs met en évidence les éléments en relief et renforce le sentiment de tridimensionnalité.

Le bleu, le rouge et, dans une moindre mesure, le jaune, sont les trois éléments d'un langage chromatique. Ces couleurs fonctionnent toujours par paire (rouge-bleu ou rouge-jaune) ou trio (rouge-bleu-jaune), mais jamais seules. E. Frodl-Kraft a mis en évidence l'utilisation des couleurs par couples ou par trio pendant toute la période gothique dans le langage coloré des oeuvres d'art⁶⁸. Elle parle alors de «*Farbfigur*». Les paires sont formées de

⁶⁵ *L'église Saint Jean*, fascicule vendu dans le baptistère, éd. «Stichting vrienden van Sint Jan».

⁶⁶ R. ROSSI-MANARESI/ A. TUCCI/ G. C. GRILLINI et O. NONFARMALE, 1986, *op. cit.* ; P. ROCKWELL, *La decorazione plastica. Le tecniche d'intaglio*, dans: *Battistero di Parma*, Parme, 1992.

⁶⁷ C. DI MATTEO/ A. LABLAUDE, *op. cit.*

⁶⁸ E. FRODL-KRAFT, *Die Farbsprache der gotischen Malerei. Ein Entwurf*, dans: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 30-31, 1977/78, pp. 89-178, spéc. pp. 135-151.



Fig. 7. Restitution théorique de la polychromie d'après les vestiges en place (Ill. tiré de C. DI MATTEO, A. LABLAUDE, *Le portail polychromé de Notre-Dame d'Etampes*, dans: *Monuments Historiques*, t. 161, 1989, p. 86-90)

deux couleurs contrastées et sont généralement organisées autour d'un axe central. L'utilisation des couleurs en alternance instaure un rythme et permet de différencier les volumes. L'historienne d'art montre aussi que les figures secondaires sont généralement reliées à la figure principale par la couleur.

D'après la restitution écrite de E. Hütter de la polychromie de la *Porte Dorée* de Freiberg⁶⁹, il apparaît que les deux couleurs dominantes étaient l'or et le rouge et qu'elles structuraient l'ensemble du portail⁷⁰. L'apposition de l'or sur les reliefs et du rouge dans les fonds des motifs décoratifs renforce la

⁶⁹ E. HÜTTER, *Untersuchungen zur Polychromie der Goldenen Pforte am Dome zu Freiberg*, dans: *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert*, Weimar, 1967, pp. 222-235.

⁷⁰ Cette polychromie est apparemment contemporaine de la construction du portail puisqu'aucun repeint, en dehors de quelques retouches apposées sans préparation, n'a été repéré. Elle ne ressemble à celles rencontrées jusqu'à présent au XIII^e siècle que par la technique et non par la structure or-rouge. Peut-être constitue-t-elle une variante régionale. Il serait intéressant de comparer la polychromie de ce portail à la production contemporaine. Peut-être date-t-elle de l'époque où le portail fut déplacé au croisillon sud, suite à l'incendie qui endommagea presque toute l'église en 1484. Cette dernière hypothèse est appuyée par le fait qu'on ne rencontre le nom de *Porte dorée* pour la première fois dans les archives qu'en 1524.

plasticité de la sculpture. L'alternance de l'or et du rouge dans les vêtements des statues des niches apporte un rythme dans les ébrasements. Alors que presque tous les fonds des tympanes rencontrés étaient peints en bleu, un fond doré aurait mis en valeur la Vierge à l'Enfant du tympan de la *Porte Dorée*, centre de toute la composition. Les vêtements verts, blancs, bleus et pourpres constituaient des notations de couleurs qui devaient trancher sur le rouge et l'or majoritaires.

D'après la restitution hypothétique d'une voussure, le *Porche de la Mère-Dieu* de la cathédrale d'Amiens se caractériserait par l'usage du vert et du rouge associés à l'or et au blanc⁷¹. Encore aujourd'hui, l'on peut observer autour de la porte un décor en relief méplat de feuilles vertes se détachant sur un fond rouge.

À Maastricht, il semble que certaines des couleurs néogothiques des archivoltes des voussures reprennent la polychromie originale. P. J. H. Cuypers, avant de repeindre l'ensemble dans sa totalité, a ôté les réfections anciennes en gypse et les badigeons de chaux qui couvraient la polychromie originale (dont une première couche aurait été apposée vers 1170 lors du projet initial du portail, puis une seconde dans le second quart du XIII^e siècle, lors de son réaménagement et agrandissement⁷²). Il a vu les couleurs originales et un article contemporain nous informe qu'une grande partie de la polychromie de P. J. H. Cuypers s'est basée sur les traces de l'ancienne polychromie retrouvée sous les badigeons⁷³. D'après les analyses effectuées, il apparaît toutefois que Cuypers a doré tous les vêtements et les attributs des personnages des voussures, alors qu'au moins deux d'entre eux étaient habillés de rouge, de vert, de blanc et de bleu et coiffés de bonnets rouges et bleus⁷⁴. Les moulures auraient été structurées par le vert et le rouge comme dans la polychromie néogothique.

D'après la restitution effectuée par l'*Institut royal du Patrimoine artistique* de Bruxelles⁷⁵, le portail dit *Le Bethléem* de Huy (vers 1340) est aussi organisé par le rouge, le vert, l'or et le blanc. Un rythme et des correspondances sont créées à partir des couleurs qui différencient également les dedans des dehors (différentiation de l'envers de l'endroit des vêtements). La présence massive de l'or sur des surfaces entières est nouvelle. À Lausanne, l'or est très abondant mais il participe à l'*objectivation*⁷⁶ des figures tandis qu'à Huy, il définit les surfaces de manière optique et les idéalise. À Lausanne, l'or en surface unie met en valeur la

⁷¹ Dessin de Benoit Ruë (architecte) réalisé d'après les données fournies par les restaurateurs de la société Groux et présenté lors de l'exposition tenue à l'entrée de la cathédrale d'Amiens.

⁷² A. M. KOLDEWEIJ, *Het Berpoort en de Berpoort van de Sint-Servaaskerk te Maastricht*, dans: *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond (KNOB)*, 1984, 3, pp. 144-158; E. den HARTOG, *Provincie-gotiek of vroeg-gotiek? Een Herwaardering van het Bergpoortaal van de Sint-Servaaskerk te Maastricht naar aanleiding van de restauratie van 1992*, dans: *KNOB*, 1994, 6, pp. 197-213; B. KÖSTER, *Das frühgotische Bergportal an St. Servatius in Maastricht*, Cologne, 1996.

⁷³ Cet article est cité par A. M. KOLDEWEIJ, *op. cit.*, p. 148.

⁷⁴ B. KÖSTER, *op. cit.*, pp. 192-197.

⁷⁵ P. DE HENAU/M. ANNAERT/L. KOCKAERT/M. VAN MOLLE, *op. cit.*, p. 147.

⁷⁶ P. PHILIPPOT, 1984, *op. cit.*

Vierge, personnage central du portail. À Huy, aussi bien la Vierge qu'Hérode sont vêtus d'or et les soldats qui tuent les Enfants portent des gants dorés.

Il semblerait que, dans le cas de la statuaire monumentale intégrée à l'architecture, le couple rouge-vert associé à du blanc et/ou du bleu soit le plus ancré dans la tradition médiévale. Présent dès le milieu du XII^e siècle à Notre-Dame-La-Grande de Poitiers⁷⁷, puis à Amiens et Huy, il subsiste entre 1468 et 1480 sur la façade occidentale de la cathédrale d'Exeter⁷⁸. T.A. Hermanès pense que les artistes et les commanditaires de Lausanne, en choisissant au début du XIII^e siècle le bleu, le blanc et le rouge pour décorer le *Portail peint*, ont certes répondu à des impératifs symboliques⁷⁹, mais aussi à une volonté de se démarquer de la tradition du rouge et du vert⁸⁰.

À partir de l'analyse de 200 échantillons, la répartition des couleurs de la polychromie du portail de Fribourg a pu être restituée. Les sculptures qui datent de la fin du XIV^e et du XV^e siècles ont probablement été polychromées au XVI^e siècle⁸¹. Les dais d'architecture dans les voussures étaient tous peints en rose et leurs ornements rehaussés d'or. Les personnages se détachaient en blanc, en jaune, en rouge et en vert sur les fonds bleus des voussures. De nombreux rehauts métalliques, surtout de l'or, décoraient les vêtements. Les moulures séparant les voussures étaient rehaussées d'or et marquaient un mouvement ascensionnel. Dans le tympan, la scène du paradis se déroulait devant un fond vert, tandis que l'enfer se détachait sur un fond rouge. Ici, le langage chromatique n'est plus axé sur des couples ou des trios de couleur comme dans les exemples précédents. Certes, les voussures sont structurées par des moulures dorées, des fonds bleus et des architectures roses mais ces couleurs ne sont plus associées dans les vêtements des personnages des archivoltés et dans le tympan. Le rythme et les correspondances basées sur des paires de couleurs n'ont plus cours ici.

Nous voyons que la couleur permet une vision synoptique des faces et des articulations de l'architecture des portails gothiques. Elle crée un rythme et

⁷⁷ Dans la deuxième voussure du portail central, les intervenants de la dernière restauration ont repéré une alternance de rouge et de vert, sans doute originelle, appliquée dans l'axe des claveaux. F. JANNEAU, T. VIEWEGER, P. HUGON, *op. cit.*

⁷⁸ E. SINCLAIR, 1991, *op. cit.* La restitution graphique de la polychromie n'est pas incluse dans l'article.

⁷⁹ T.A. HERMANÈS, E. DEUBER-PAULI, *La couleur gothique*, dans: *Connaissance des Arts*, 367, 1982, pp. 36-45.

⁸⁰ Entretien avec T.A. Hermanès (août 1997).

⁸¹ La présence de smalt dans les archivoltés laisse supposer que la polychromie n'est que du XVI^e siècle quoique du smalt s'identifie dès le milieu du XV^e siècle chez D. Bouts, et dans les portraits des *Hommes illustres* conçus par Juste de Gand qui auraient été exécutés par P. Berruguette (troisième quart du XV^e siècle). B. MÜHLETHALER/ J. THISSEN/ *Smalt*, dans: *Studies in Conservation*, XIV, 1969, pp. 47-61; W. ARN/ S. NUSSLI/ E. SAVELLI, *op. cit.*; D. BOMFORD/ A. ROY, *The Technique of Two Paintings by Dieric Bouts*, dans: *National Gallery. Technical Bulletin*, 10, 1986, pp. 42-57; E. MARTIN/ J. BRET, *Les Hommes illustres du Studiolo d'Urbino (Louvre). Étude de la technique picturale*, dans: *ICOM, Committee for Conservation. 10th Triennial Meeting*, Washington DC, 1993, t. I, pp. 82-88.

unifie l'ensemble de la façade dans laquelle le portail est inséré. Elle souligne les volumes et différencie les parties. Chaque élément est replacé dans son juste plan⁸². Lorsque la peinture n'existe plus, les surfaces sont homogénéisées, les volumes écrasés et dématérialisés. La différenciation et la précision spatiale apportées par la polychromie disparaissent. Notre perception de l'art médiéval est alors considérablement appauvrie.

L'alternance des couleurs n'est pas spécifique aux portails peints⁸³. Ce phénomène se rencontre dans tout les domaines de l'art médiéval et surtout à l'époque gothique. Toutefois, si la signification symbolique de certaines couleurs comme le blanc virginal de la robe de la Mère de Dieu ou le rouge des habits du Christ peuvent aujourd'hui être identifiée avec certitude, il n'en est pas de même des associations de couleurs où seules des hypothèses peuvent être émises. Par ailleurs, les recherches sur la symbolique des couleurs des portails peints nécessiteraient un corpus beaucoup plus large que celui dont nous disposons actuellement. En effet, jusqu'à aujourd'hui, trop peu d'exemples de polychromie originale ont été analysés en profondeur*.

⁸² P. PHILIPPOT, 1980, *op. cit.* ; C. D'ETEREN-PÉRIER, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, Liège, 1991, pp. 102-103.

⁸³ P. PHILLIPOT, 1980, *op. cit.*

*Je voudrais exprimer ici ma très vive reconnaissance à l'égard de Myriam Serck-Dewaide et de Théo-Antoine Hermanès qui ont bien voulu relire cet article et me faire part de leurs suggestions fructueuses. Mes remerciements s'adressent également à Catheline Périer-D'Ieteren qui a encadré cette étude.

LE 'TRIPTYQUE DES MIRACLES' DE MELBOURNE : SIGNIFICATION ET DATATION DU VOLET DES NOCES DE CANA

YOKO HIRAOKA

Le triptyque des Miracles du Christ (figg.1, 2), aujourd'hui à la National Gallery of Victoria de Melbourne, est une œuvre collective. Elle fut exécutée à Bruxelles par cinq peintres anonymes de la fin du XV^{ème} siècle, qui s'inscrivent dans la succession de Rogier de la Pasture: les Maîtres des Légendes de sainte Catherine, de sainte Barbe et de sainte Madeleine, le Maître aux Feuillages en Broderie et celui des Portraits Princiers. Dans cet article, nous allons donner une nouvelle interprétation des images, en particulier du volet des *Noces de Cana*, et tenter de dater la commande du triptyque plus précisément qu'il n'a été fait jusqu'ici, en le replaçant dans son contexte historique. Nous voudrions, en outre, chercher à expliquer pourquoi ce triptyque a été réalisé conjointement par cinq maîtres bruxellois.

Examinons d'abord quelques particularités de l'œuvre. On notera, premièrement, la présence de portraits de personnages contemporains dans les représentations des Miracles du Christ, en particulier dans la *Multiplication des pains et des poissons* (panneau central) et dans les *Noces de Cana* (volet gauche). On signalera aussi la place prédominante, dans le panneau central, de saint Pierre. Celui-ci se trouve au centre du premier plan de la composition, et domine ainsi toute la scène, tandis que le Christ bénissant est relégué à droite du plan moyen¹.

¹ On peut citer deux œuvres illustrant le même thème, la *Multiplication des pains et des poissons*, exécutées à peu près à la même époque dans le Nord: l'une se trouve sur le retable de Sankt Wolfgang de Michael Pacher (exécuté en 1481), l'autre fait partie des *Scènes de la Vie de la Vierge et du Christ* par Juan de Flandes (vers 1500) au Palacio Nacional de Madrid. Le Christ bénissant le pain et les poissons se situe au premier plan dans ces œuvres. La composition est fort différente de celle que l'on aperçoit sur le triptyque des Miracles du Christ de Melbourne.

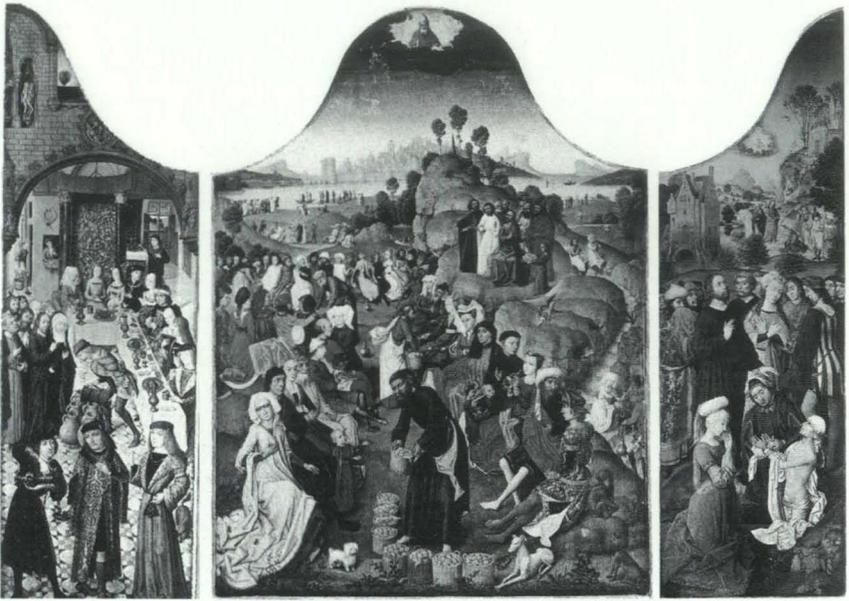


Fig. 1. *Triptyque des Miracles du Christ*, Melbourne, National Gallery of Victoria. Montage photographique. Photo ACL, Bruxelles.

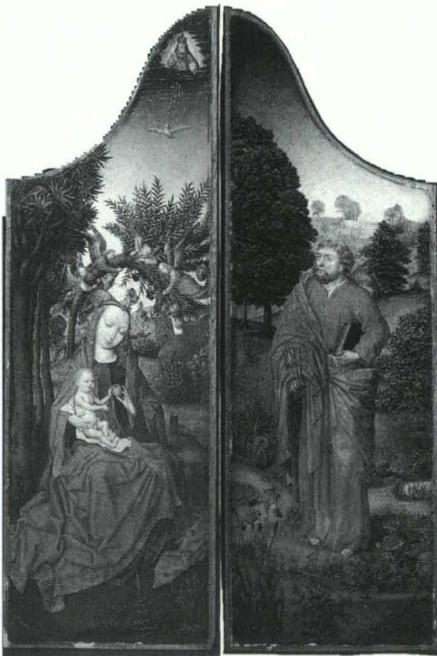


Fig. 2. *Triptyque des Miracles du Christ* (fermé). *Le Repos pendant la Fuite en Égypte* (volet gauche) et *Saint Pierre* (volet droit). Melbourne, National Gallery of Victoria, Photo ACL, Bruxelles.

Depuis le premier article consacré au triptyque, publié lors de son acquisition par la National Gallery of Victoria en 1922, jusqu'en 1994², les spécialistes se sont essentiellement attachés à deux types de problèmes. D'une part, ils ont tenté d'identifier les personnages représentés; d'autre part, ils ont cherché à attribuer les différents panneaux. En ce qui nous concerne, nous aimerions aussi étudier un troisième problème: celui de l'iconographie de l'œuvre. La place exceptionnelle occupée par saint Pierre dans l'ensemble suggère, en effet, l'existence d'intentions particulières.

Pour ce qui est de l'identité des personnages historiques reproduits sur le volet des *Noces de Cana*, Seymour de Ricci, en 1922, puis Max Friedländer, en 1926, ont proposé de reconnaître en eux des représentants des quatre générations successives de la maison de Bourgogne³. En outre, Friedländer a identifié pour la première fois Adolphe de Clèves, en qui il voit le donateur de ce triptyque⁴. En 1971, Martin Davies et Ursula Hoff⁵ ont confirmé ces identifications, en rapprochant les personnages représentés de portraits autonomes contemporains, qui les reproduisent. Ce fut notamment possible pour Englebert de Nassau.

Pour ce qui est de l'attribution de chaque panneau, il faut surtout mentionner le travail opéré par Catheline Périer. Se fondant sur une étude minutieuse des documents de laboratoire et sur des comparaisons stylistiques et techniques avec les œuvres connues des principaux anonymes bruxellois, elle est arrivée à restituer les différents panneaux à des mains connues par ailleurs⁶. Cet auteur a également signalé des anomalies iconographiques⁷.

² Le premier article traitant ce triptyque: M. CONWAY / S. DE RICCI, *A Flemish Triptych for Melbourne*, dans: *The Burlington Magazine*, 40, 1922, pp. 163-171. L'article le plus récent: C. PÉRIER-D'ETEREN, *Contributions to the Study of the Melbourne Triptych. II: The Miracle of the Loaves and Fishes, The Raising of Lazarus, The Rest on the Flight to Egypt and St Peter*, dans: *Art Bulletin of Victoria*, 34, 1994, pp.5-24. Nous avons recensé 45 publications concernant ce triptyque entre 1922 et 1994.

³ CONWAY / DE RICCI, *op.cit.*, pp.164-165; M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei, IV*, Berlin, 1926, p.106 et note 8; *idem*, *Early Netherlandish Painting, IV*, Leyde-Bruxelles, 1969, p.59 et note 8.

⁴ M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, IV, op.cit.*, p.59 et note 8; *idem*, *Early Netherlandish Painting, XII*, Leyde/ Bruxelles, 1975, p.14.

⁵ U. HOFF / M. DAVIES, *The National Gallery of Victoria, Melbourne, (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 12.)*, Bruxelles, 1971, pp. 18,19.

⁶ C. PÉRIER-D'ETEREN, *Contributions to the Study of the Triptych with the Miracles of Christ: the Marriage at Cana*, dans: *Art Bulletin of Victoria*, 31, 1990, pp.2-19; *eadem*, *Apports à l'étude du Retable de la Multiplication des Pains de Melbourne: le Volet des Noces de Cana*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 14, 1992, pp.7-25; *eadem, op.cit.*, dans: *Art Bulletin of Victoria*, 34, 1994, pp.5-24; *eadem*, *Apports à l'étude du Triptyque de Melbourne, II: La Multiplication des pains, la Résurrection de Lazare, la Fuite en Égypte et Saint Pierre*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 16, 1994, pp.47-78.

⁷ C. PÉRIER-D'ETEREN, *op.cit.*, dans: *Art Bulletin of Victoria*, 31, 1990, pp.14, 16.



Fig. 3. Maître des Portraits Princiers: volet des *Noces de Cana*, Photo ACL, Bruxelles

Le panneau des Noces de Cana: description

Les *Noces de Cana* (fig.3) sont situées dans une pièce dont la composition est empruntée à la *Cène* du triptyque du saint Sacrement de Thierry Bouts (Louvain). Dans la partie supérieure, un arc surmonté d'un mur de brique encadre la scène. La table est en forme de L, comme dans l'œuvre de Bosch illustrant le même thème exécutée vers 1475-1480 (Rotterdam). Les convives sont assis d'un côté de cette table, à droite de la composition. La scène représente deux moments successifs: la bénédiction de l'eau par le Christ et la gustation du vin par le maître de cérémonie (Jean II, 1-12). Au premier plan, on aperçoit l'échanson et le jeune marié. Derrière ce dernier, un chien ronge un os. Au plan moyen, le Christ bénit l'eau versée dans les jarres. À l'arrière-



Fig. 3bis. *Corpus des Primitifs Flamands*, Melbourne

plan, dans une pièce adjacente, un personnage vêtu d'un manteau noir est représenté avec le bras replié sur la poitrine.

On peut reconnaître, parmi les convives attablés, quatre générations successives de ducs de Bourgogne (fig.3 bis). Certains sont accompagnés par leurs épouses. On reconnaît Philippe le Bon (n° 1) avec ses trois femmes à sa



Fig. 4. Volet des Noces de Cana (détail). Photo ACL. Bruxelles.

droite, Marguerite d'York (n°2), Charles le Téméraire (n°3), Marie de Bourgogne (n°4), Maximilien d'Autriche (n°5) et Philippe le Beau (n°6). Ce dernier est représenté sans son épouse. Les trois personnages en pied à l'avant-plan sont d'illustres dignitaires de la cour de Bourgogne: Englebert de Nassau (n°7), Adolphe de Clèves (n°8) et son fils Philippe (n°9), que seule l'étude de Jean Rivière⁸ s'attache à identifier. Ce dernier porte les initiales I.M. brodées sur son aumônière (fig. 4). Ces deux lettres sont sans doute les initiales des époux, suivant la coutume du XV^{ème} siècle⁹. Elles renvoient à Jean et à Marie, puisque les *Noces de Cana* ont été considérées au Moyen Âge comme la célébration du propre mariage de Jean avec sainte Madeleine¹⁰.

Le personnage à l'aumônière est donc le jeune marié. En outre, puisque le serviteur du plan moyen qui verse de l'eau porte sur la bordure de sa tunique l'inscription RIVERZTIN.S (fig. 4), qui évoquerait le nom de l'hôtel « de Ravenstein » à Bruxelles, ce personnage doit être Philippe de Clèves, fils d'Adolphe, sire de Ravenstein.

Le commanditaire

Friedländer reconnaît en Adolphe de Clèves le commanditaire de ce triptyque. Pour Ursula Hoff, par contre, cette thèse est difficile à accepter pour plusieurs raisons. D'abord, Adolphe tourne le dos à la scène, et même au Christ, ce qui ne correspond pas aux attitudes pieuses des donateurs, tels que représentés traditionnellement dans la peinture flamande. Par ailleurs, à la différence d'autres convives, il ne porte pas le collier de la Toison d'or, alors qu'il l'a reçu en 1456. Concernant le rôle qu'Adolphe joue dans la scène, Ursula Hoff se demande quel contexte historique pourrait expliquer le rapport entre Adolphe et le maître de cérémonie des *Noces de Cana*¹¹.

Catheline Périer, quant à elle, reconnaît en Adolphe de Clèves le commanditaire du triptyque. Elle fonde cette identification sur le style du traitement du visage et du vêtement. Elle remarque que le soin apporté au portrait d'Adolphe dans les *Noces de Cana* est comparable à celui du portrait autonome de Philippe le Beau exécuté par le même peintre. Elle estime que la position privilégiée d'Adolphe de Clèves et son statut de commanditaire ont incité le peintre, le Maître des Portraits Princiers, à traiter le personnage comme s'il s'agissait d'un portrait autonome¹².

⁸ J. RIVIÈRE, *La Peinture à la cour des Pays-Bas 1490-1530* (thèse), Paris, 1987, pp. 119-120.

⁹ M. CONWAY/S.DE RICCI, *op.cit.*, p.165.

¹⁰ L. RÉAU, *Iconographie de l'Art chrétien*, Paris, II/2, 1957, p.363.

¹¹ U. HOFF / M. DAVIES, *op. cit.*, pp. 21-23.

¹² C. PÉRIER-D'ETEREN, *op.cit.*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 14, 1992, pp.13, 14.

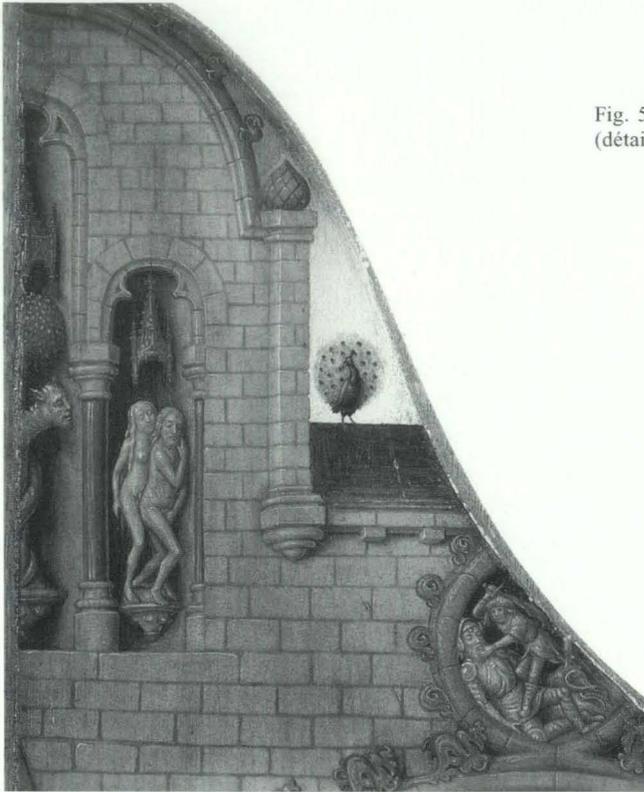


Fig. 5. Volet des *Noces de Cana* (détail). Photo ACL, Bruxelles.



Fig. 6. Volet des *Noces de Cana* (détail). Photo ACL, Bruxelles.

Motifs décoratifs de l'architecture (figg. 5 et 6)

Dans la partie supérieure du volet gauche du triptyque, une architecture encadre la scène des *Noces de Cana*. Elle est située juste au dessus des trois personnages du premier plan, Englebert de Nassau, Adolphe de Clèves et Philippe de Clèves. Sur le mur de brique figurent plusieurs motifs décoratifs sculptés: *Adam et Ève chassés du Paradis* dans les niches, le *Combat de David et Goliath* dans le médaillon sommant l'arc (fig. 5), *Samson ouvrant la gueule du lion* sur la console gauche, et le *Miracle de la toison de Gédéon* sur la console droite (fig. 6). On aperçoit, par ailleurs, un paon sur le faite de la toiture (fig. 5).

La transformation de l'eau en vin étant conçue au Moyen Âge comme une préfigure de l'Eucharistie, on peut considérer que les *Noces de Cana* ont valeur de symbole eucharistique, renvoyant à la Communion. Le paon symboliserait l'immortalité et la Résurrection. Adam et Ève, chassés du Paradis terrestre, annonceraient la Rédemption. Dans ce contexte, les trois autres motifs de l'Ancien Testament ne se chargent-ils pas d'allusions symboliques concernant les Noces ? Le Miracle de la toison de Gédéon peut être interprété comme le symbole annonciateur de la maternité virginale de Marie¹³. On comprend facilement le rapport avec les Noces. Ursula Hoff, de son côté, a simplement attribué au paon la valeur d'un symbole d'immortalité et de Résurrection, et à Gédéon ainsi qu'à Ève et au serpent celle d'une préfigure de l'Annonciation. Elle se demande cependant si ces allusions sont bien applicables au triptyque¹⁴.

On a parfois considéré que l'épisode de Gédéon avait été choisi parce que ce personnage est le patron de la Toison d'or¹⁵. En effet, dans le volet des *Noces*, plusieurs dignitaires de la Maison de Bourgogne attablés portent le collier de la Toison d'or. Toutefois, trois personnages, dont Adolphe de Clèves, considéré comme le commanditaire de l'œuvre, ne portent pas ce collier. Chose curieuse, Philippe le Beau, assis en bout de table, ne le porte pas non plus. Il semble, dès lors, difficile de vouloir voir ici, dans Gédéon, le «saint patron» de la Toison d'or.

Les trois héros bibliques représentés sont tous trois des sauveurs de la patrie. Ce détail est-il sans importance ? Ou permet-il de reconnaître un lien entre les figurations contenues dans la partie supérieure du volet et les trois personnages du premier plan ?

¹³ L. RÉAU, *op.cit.*, II/1, p.231.

¹⁴ U. HOFF / M. DAVIES, *op.cit.*, pp.6, 7.

¹⁵ P. COCKSHAW *et alii*, *L'Ordre de la Toison d'Or de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430-1505)* (cat.d'exp.), Bruxelles, Bibliothèque Royale, 1996, p.105.

Contexte historique: la rébellion de Philippe de Clèves¹⁶

En 1488, les craintes que Maximilien ne devienne le maître de Bruges et livre celle-ci au pillage des soldats « étrangers » conduisirent à son emprisonnement et à l'exécution de plusieurs de ses courtisans par les Brugeois. Après un emprisonnement d'environ trois mois et demi, un traité de paix fut signé avec Maximilien, traité que les États, réunis à Gand, approuvèrent. Dans le même temps, ils formèrent une confédération, afin d'interdire le passage des armées étrangères dans le pays, et introduisirent plusieurs réformes dans l'administration. Le roi fut libéré. À peine eut-il rejoint son père, Frédéric III, que Gand fut investie par les Impériaux. Philippe de Clèves, qui s'était porté garant du traité, fidèle aux engagements pris à Bruges, avait, dès le 9 juin, pris position contre Maximilien. Il devint le défenseur des Flamands. Le 5 septembre, l'Empereur le mit au ban de l'Empire. Pourtant, au mépris de ce ban, Philippe de Clèves entra triomphalement dans Bruxelles le 18 septembre en capitaine général soutenu par les villes flamandes, puis par plusieurs villes de Brabant (Bruxelles, Louvain, Tirlemont, Nivelles, Léau, Jodoigne et Aerschot). À Bruxelles, toutefois, les royalistes ne se découragèrent pas. Le doyen et le chapitre de Sainte-Gudule répandirent le bruit que les Flamands avaient été excommuniés et que les habitants de la ville étaient passibles de la même peine pour avoir reçu les insurgés dans leurs églises et avoir permis que le service divin fût célébré en leur présence. Philippe écrivit aux chanoines, le 21 du même mois, pour leur rappeler l'invalidité des censures qui, en effet, avaient été levées par le Pape le 4 avril¹⁷. Il fit taire les chanoines de Sainte-Gudule par une lettre menaçante, réunissant ainsi sous sa bannière plusieurs villes du Brabant.

Voici cette lettre, datée du 21 septembre¹⁸:

Philippe de Clèves et de la Marck, seigneur de Wynendale, Lieutenant général, etc.

« Très-chiers et bien amez, nous avons entendu que aucuns de vous ont remors et murmurent, doubtans estre entachiés de censures, d'excommuni-

¹⁶ Pour l'histoire de cette époque, je me réfère aux notices et ouvrages suivants: A. HENNE/A. WAUTERS, *Histoire de la ville de Bruxelles*, Bruxelles, I, 1968 (rééd. de 1845), pp. 253-255; E. POULLET, *Clèves et de la Marck (Philippe de)*, dans: *Biographie nationale*, IV, 1873, coll.151-163; E. DE BORCHGRAVE, *Nassau (Engelbert, comte de)*, dans: *Ibidem*, XV, 1899, coll.473-480; A. DE FOUW, *Philippe van Kleef. Een bijdrage tot de kennis van zijn leven en karakter*, Groningue, 1937; H. PIRENNE, *Histoire de Belgique, III: De la mort de Charles le Téméraire à l'arrivée du Duc d'Albe dans les Pays-Bas*, Bruxelles, 1953, pp.51-55. J'adresse mes plus profonds remerciements à Mme Anne S. Korteweg de la Koninklijke Bibliotheek (La Haye) et à Monsieur Eric De Gelaen de la Bibliothèque royale Albert Ier (Bruxelles), qui m'ont fourni des renseignements précieux.

¹⁷ A. DE FOUW, *op. cit.*, p.187.

¹⁸ L. P. GACHARD, *Lettres inédites de Maximilien*, Bruxelles/ Gand /Leipzig, 1851, pp.156-157.

cations et interdit, pour avoir receu gens de Flandres ès églises de ceste ville de Brouxelles, fait le service divin en leur présences, célébré messes, tant collegiales comme privées, et célèbrent journallement, à doute et regret.

Très-chiers et bien amez, vous, qui estes gens d'église, ayans cognoissance de telles manières touchant censures d'église, devez par raison entendre que, se ceulx de Flandres ne sont excoummuniez et interditz, que vous et vostre église ne le povez estre, pour les avoir receu en voz églises, ou aussi, en leur présence, célébré et fait le service divin; aussi,..... »

À travers cette lettre, Philippe fait savoir au clergé de Bruxelles qui lui manifeste son opposition, qu'il ne craint pas d'être excommunié et interdit pour avoir exercé le service divin en présence de Flamands. Il menace dans la même lettre de faire excommunier le clergé, s'il délaisse le service divin.

Interprétation des images du volet des Noces de Cana

Les représentations figurées insérées dans l'architecture pourraient avoir une valeur allégorique dans ce contexte historique particulier, en combinaison avec l'omission du collier de la Toison d'or dans certains des portraits. Il était assez naturel, pour Philippe de Clèves, de vouloir s'identifier aux trois héros bibliques. En effet, pour avoir délivré la patrie des mains de l'étranger, et s'être rebellé contre Maximilien, Philippe de Clèves n'avait pas reçu de collier de la Toison d'or. Pour visualiser le soutien qu'il reçut d'Adolphe de Clèves, le collier de ce dernier n'est pas représenté non plus. Le collier de Philippe le Beau, quant à lui, avait été représenté dans un premier temps, comme le révèle l'examen du panneau en radiographie. Il fut toutefois supprimé en cours d'exécution¹⁹.

Adolphe de Clèves, qui était le gardien de Philippe le Beau depuis 1485, est le neveu de Philippe le Bon et le beau-frère de Charles le Téméraire. Pour cette raison, les quatre générations successives de la Maison de Bourgogne sont représentées en convives des *Noces de Cana*. Adolphe et Philippe de Clèves, en soutenant le prince naturel de sang, aspiraient en fait à devenir gouverneurs des Pays-Bas et successeurs légitimes de la Maison de Bourgogne.

Catheline Périer a observé que Philippe le Beau est assis dans l'axe d'Adolphe de Clèves et regarde dans sa direction, à la différence de Maximilien qui, seul, fixe le groupe entourant le Christ²⁰. Une telle observation conforte notre thèse. En fait, Catheline Périer est le seul auteur qui ait relié ces

¹⁹ C. PÉRIER- D'ETEREN, *op.cit.*, dans: *Art Bulletin of Victoria*, 31, 1990, p.14, note 35. C. Périer a indiqué que le repeint sur la Toison présente un réseau de craquelures vieilles identique au reste de la peinture. On peut dès lors le considérer comme un repeint de l'époque.

²⁰ C.PÉRIER- D'ETEREN, *op.cit.*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 14, 1992, p. 24.

différentes anomalies au contexte historique de l'époque, c'est-à-dire au mouvement de résistance nationaliste dans les anciens Pays-Bas. Se fondant sur l'anomalie de l'absence du collier de la Toison d'or et sur le fait que Philippe le Beau regarde en direction d'Adolphe de Clèves, elle avance l'hypothèse qu'en 1491, au Chapitre de Malines, les pairs d'Adolphe auraient proposé de l'exclure de l'Ordre, le soupçonnant d'entretenir des relations avec les opposants flamands à l'Empereur Maximilien d'Autriche²¹.

Après avoir étudié la signification des motifs figurés de l'architecture, le thème eucharistique de ce volet et la lettre de Philippe de Clèves, nous suggérons plutôt de prendre les événements qui se sont produits à Bruxelles autour de Philippe de Clèves comme constituant le véritable cadre de référence du volet des *Noces de Cana*.

Revenons à la question posée par U. Hoff²², à savoir pourquoi Adolphe de Clèves joue un rôle particulièrement important dans la scène. Après avoir étudié la réaction du clergé de Bruxelles contre Philippe de Clèves, il nous apparaît que ce dernier a pu attacher de l'importance à ce que lui et son fils Philippe se trouvent associés à une image de l'Eucharistie. Or, c'est à ce thème que renvoie, nous l'avons dit, l'épisode des *Noces de Cana*. On pourrait aussi envisager qu'Adolphe et Philippe de Clèves aient commandé ensemble le triptyque, car la lettre de Philippe de Clèves correspond bien au programme iconographique de ce volet. Il nous semble que faire figurer une évocation de l'Eucharistie en présence d'Adolphe et de Philippe de Clèves était très important, pour convaincre les opposants et ôter au peuple de Bruxelles la crainte d'une excommunication.

Voyons maintenant l'ensemble du programme iconographique du triptyque. Les miracles concernant l'Eucharistie sont évoqués par non moins de trois représentations: la *Multipliation des pains et des poissons* sur le panneau central, les *Noces de Cana* sur le volet gauche, et le *Repos pendant la Fuite en Égypte*, avec le *Miracle du palmier* au revers du volet gauche (fig. 2). Le programme iconographique du triptyque est cohérent, et les intentions du commanditaire du volet des *Noces de Cana* sont comme explicitées par les sujets représentés sur d'autres panneaux. Saint Pierre, le premier pontife de l'église de Rome, est représenté aussi bien sur le panneau central que dans la *Résurrection de Lazare* du volet droit. Le même saint Pierre se retrouve encore, isolé, au revers de ce même volet. Catheline Périer a démontré, par l'étude approfondie des radiographies et des photographies dans l'infrarouge du volet droit, que la figure de saint Pierre, des deux côtés, est due au même artiste: le Maître de la Légende de sainte Barbe²³. Fermé, le volet présente la 'statue' de saint Pierre; ouvert, il nous le montre mêlé à la foule des témoins, au centre de la scène de la *Résurrection de Lazare*.

²¹ C.PÉRIER- D'IETEREN, *op.cit.*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 14, 1992, pp.23, 24; *eadem, op.cit.*, dans: *Art Bulletin of Victoria*, 31, 1990, pp.14, 16.

²² U. HOFF et M. DAVIES, *op.cit.*, pp.22, 23.

²³ C.PÉRIER- D'IETEREN, *op.cit.*, dans: *Art Bulletin of Victoria*, 34, 1994, pp. 15-20.



Fig. 7. Maître des Portraits Princiers:
Portrait d'Englebert de Nassau,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Photo ACL, Bruxelles.

Ainsi, cette étude iconographique prouve, nous semble-t-il, que les cinq panneaux de ce triptyque ont été commandés et exécutés en même temps. Leur programme iconographique est, en effet, parfaitement cohérent. Pourrait-on dès lors supposer que l'œuvre a été réalisée pour convaincre les Bruxellois que l'Église, par la voix de son premier pontife, avait reconnu la victoire de Philippe de Clèves ?

Pour la datation du volet des *Noces de Cana*, plusieurs chercheurs s'appuient sur les données biographiques des personnages représentés notamment, Adolphe de Clèves et Philippe le Beau. Ces auteurs estiment que ce volet a été exécuté avant 1495, l'année des fiançailles de Philippe le Beau avec Jeanne d'Aragon, laquelle ne figure pas aux côtés de Philippe le Beau dans la scène, et plus précisément, avant 1492, l'année de la mort d'Adolphe de Clèves. Par ailleurs, se basant sur la date de naissance de 1478 de Philippe le Beau et sur son âge apparent dans l'image, les chercheurs estiment que l'exécution n'est pas de beaucoup antérieure à 1492²⁴. Catheline Périer propose aussi de situer le volet des *Noces de Cana* entre 1491 et 1492, à condition d'accepter que Philippe le Beau, tel qu'il apparaît sur le volet, ait 13 ans, comme le suggère Seymour de Ricci. Cette date est assez proche de celle de 1487, qui

²⁴ M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, XII, op.cit.*, p.14.

figure sur un portrait autonome d'Englebert de Nassau. Sur ce portrait (fig. 7), Englebert semble avoir le même âge que sur le volet des *Noces*²⁵.

En ce qui concerne la datation de l'ensemble du triptyque, les chercheurs se sont demandés si le volet des *Noces de Cana* est contemporain du panneau central. Vu les différences stylistiques d'un panneau à l'autre, Friedländer a émis deux hypothèses: ou bien le panneau central aurait été exécuté en premier lieu, Adolphe de Clèves l'ayant complété ultérieurement par l'ajout des volets, ou bien le triptyque a été peint en une fois²⁶. Catheline Périer opte pour la première opinion, en s'appuyant sur la thèse de Jean Rivière, pour qui l'œuvre serait passée de la branche aînée à la branche cadette de la famille de Clèves, laquelle l'aurait fait compléter²⁷.

Personnellement, en nous fondant sur l'analyse iconographique que nous venons de développer, nous estimons que les cinq panneaux du triptyque ont été commandés et exécutés en même temps. Son programme, analysé à la lueur du contexte historique, permet, en outre, d'apporter un argument décisif pour sa datation. La date de la commande se situerait aux alentours du 21 septembre 1488, époque de la lettre de Philippe de Clèves aux chanoines de Sainte-Gudule. Comme le triptyque a été commandé dans un contexte politique particulièrement agité, le commanditaire, le père de Philippe de Clèves, Adolphe ou Adolphe et Philippe de Clèves ensemble ont probablement voulu qu'il soit achevé au plus tôt. Nous pensons que c'est pour cette raison qu'il a été exécuté conjointement par cinq maîtres bruxellois. On ne sait pas quand il a été achevé exactement, mais deux éléments permettent de formuler une hypothèse. Englebert de Nassau, qui est représenté au côté de Philippe et d'Adolphe de Clèves, sans arborer le collier de la Toison d'Or, se trouvait en France entre juillet 1487 et juillet 1489, comme otage. Lors de son retour aux Pays-Bas, il combattit Philippe de Clèves²⁸. Ainsi, nous sommes bien forcé de supposer que ce triptyque a été exécuté avant juillet 1489, puisque Englebert de Nassau y est représenté comme un partisan de Philippe de Clèves. Tel a dû être le désir du commanditaire, qui avait alors une vision optimiste de l'avenir.

Au mois d'août 1489, Philippe de Clèves vaincu, quitte Bruxelles et capitule en 1492 à Sluis²⁹.

²⁵ C. PÉRIER-D'ETEREN, *op.cit.*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 14, 1992, p.22.

²⁶ M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, IV, op.cit.*, p.59; *idem, ibidem, XII*, p.14.

²⁷ J. RIVIÈRE, *op.cit.*, p.120; C. PÉRIER-D'ETEREN, *op.cit.*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 14, 1992, p.22.

²⁸ E. DE BORCHGRAVE, *op.cit.*, coll. 476, 477.

²⁹ E. POULLET, *op. cit.*, col.159.

Je souhaiterais exprimer ici toute ma reconnaissance à Madame Sahoko TSUJI, ancien professeur à l'université d'Ochanomizu, qui a attiré mon attention sur le rôle prédominant joué par saint Pierre dans le retable de Melbourne. Par ailleurs, je voudrais remercier Mesdames Erika PESCHARD et Chantal TAKINO, ainsi que Monsieur Sébastien CLERBOIS, qui ont soigneusement relu mon manuscrit.

UNE TYPOLOGIE PARTICULIÈRE DU RETABLE FRANÇAIS DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE: LES RETABLES À DOUBLE ÉTAGE PEINTS PAR SIMON VOUET*

ANNE DELVINGT

À Paris, aucun des maîtres-autels du XVII^e siècle, tous démantelés à la Révolution française (sauf celui de Saint-Nicolas-des-Champs), n'est conservé dans le chœur de son église. Pour étudier ce type d'image, il est de ce fait nécessaire de consulter les recueils d'estampes d'ornemanistes de la première moitié du XVII^e siècle¹, les descriptions détaillées des contrats², les dessins parfois retrouvés dans ces prix-faits et les guides de voyageurs du XVII^e et du XVIII^e siècles³. On constate qu'en règle générale, les maîtres-autels de la capitale française empruntent leur élévation, en la simplifiant, aux façades

¹ Jean BARBET, *Livre d'architecture d'autels et de cheminées*, Paris, 1633; Jean MAROT, *Petit œuvre d'architecture de Jean Marot, architecte et graveur*, Paris, s.d.; Sébastien LECLERC, *Tableaux où sont représentées la Passion de N.S. Jésus-Christ et les actions du prestre à la S. Messe*, Metz, 1661. Voir à ce sujet, Annick PARDAILHÉ-GALABRUN, *Gravures de retables aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dans: *Etudes Européennes (Mélanges offerts à Victor-Lucien Tapié)*, Paris, 1973, pp. 53-64.

² Voir Marguerite CHARAGEAT, *Notes sur cinq marchés passés par M. de Bullion, surintendant des finances du roi Louis XIII (...)*, dans: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1927 (1928), pp. 179-207 et Marie-Thérèse GLASS-FOREST, *Actes notariés et restitution archéologique d'un maître-autel*, dans: *Revue de l'Art*, 54, 1981, pp. 79-84.

³ Voir notamment Germain BRICE - Pierre CODET, *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable. Reproduction de la neuvième édition (1752) (avec) une table cumulative des neuf éditions*, par Pierre Codet, Paris - Genève, 1971; Antoine-Joseph DÉZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits en taille douce*, Paris, 1745-1752; Antoine-Nicolas DÉZALLIER D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque de Paris ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, Paris, 1749; Jean-Aymar PIGANIOL DE LA FORCE, *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de Saint-Cloud, de Fontainebleau et de toutes les autres belles maisons et châteaux des environs de Paris...*, Paris, 1742; Henri SAUVAL, *Histoire et recherches des antiquitez de la ville de Paris*, Paris, 1724.

d'églises romaines de la fin du XVI^e siècle (du type Gesù). Ainsi, selon le modèle italien, une grande toile de format vertical (*Pala*)⁴ s'insère dans un cadre architecturé plus ou moins important suivant les dispositions du chœur de l'église et la spécificité du culte. La toile centrale est souvent surmontée, dans le deuxième ordre d'architecture ou dans le fronton du retable, d'une petite composition peinte ou sculptée montrant Dieu le Père, la Trinité ou encore la Vierge.

Un agencement sans précédent

Dans trois maîtres-autels parisiens, Simon Vouet (1590-1649)⁵ rompt avec ce parti du champ pictural unique concentrant la narration. Le maître parisien place, dans le deuxième ordre du retable, non plus une figure divine de petite taille, mais une seconde scène peinte de grandes dimensions. Elle fera toujours plus de la moitié ou égalera presque la taille de la toile inférieure. La seconde toile n'est plus un simple couronnement qui clôt le récit, mais une suite, un deuxième temps de la narration amorcée au premier niveau du retable. Le second ordre d'architecture est ainsi un niveau intermédiaire par lequel transite l'*istoria* pour se poursuivre ensuite plus haut, au-delà du cadre assigné à la peinture, dans les sphères supérieures du sanctuaire. Ainsi, à l'église Saint-Eustache, Vouet fait succéder au *Martyre de saint Eustache et de sa famille*⁶ l'*Apothéose de saint Eustache et de sa famille*⁷ (vers 1635) dans le second ordre du retable (fig. 1). Pour l'église Saint-Louis-des-Jésuites, vers 1640-1641, Vouet peint la *Présentation au Temple*⁸ et la surmonte de l'*Apothéose de saint Louis*⁹ (fig. 2, 3). Ces deux sujets ne font pas partie d'un même épisode mais Vouet donne une allure christomorphique à saint Louis, drapé de blanc et sur le point d'être coiffé de la couronne d'épine. Les actions édifiantes de la vie du

⁴ Sur la notion de *Pala*, voir André CHASTEL, *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris, 1992.

⁵ Sur Simon Vouet, voir Jacques THUILLIER, Barbara BREJON DE LAVERGNÉE, Denis LAVALLE, *Vouet* (cat. d'exp.), Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1990-1991; Stéphane LOIRE (éd.), *Simon Vouet*, actes du colloque international, Galeries nationales du Grand Palais les 5, 6 et 7 février 1991, Paris, 1992; Barbara BREJON DE LAVERGNÉE et alii, *Autour de Simon Vouet* (cat. d'exp.), Coutances - Le Mans, Musée Quesnel-Morinière - Musée de Tessé, 1996-1997. La première monographie du peintre date de 1962, William R. CREELY, *The Painting of Simon Vouet*, New Haven - Londres, 1962.

⁶ Paris, église Saint-Eustache. Huile sur toile, 3,00 x 2,60 m., format original rectangulaire, cintré par la suite. Jacques THUILLIER, Barbara BREJON DE LAVERGNÉE, Denis LAVALLE, *op. cit.*, n°34, pp. 262-268.

⁷ Nantes, Musée des Beaux-Arts, n° d'inv. D-809-I-I P. Huile sur toile, 2,60 x 2,33 m. *Ibid.*, n°35, pp. 262-268.

⁸ Paris, Musée du Louvre, n° d'inv. 8492. Huile sur toile, 3,83 x 2,50 m. *Ibid.*, n°51, pp. 310-315.

⁹ Rouen, Musée des Beaux-Arts, n° d'inv. 803-21. Huile sur toile, 2,75 x 1,75 m. *Ibid.*, n°52, pp. 310-315.



Fig. 1. Simon Vouet (1590-1649)
L'ancien retable du maître-autel de
l'église Saint-Eustache à Paris

En haut: *Apothéose de saint
Eustache et de sa famille*
(vers 1635)
Nantes, Musée des
Beaux-Arts (Photo du
musée)



En bas: *Martyre de saint Eustache
et de sa famille* (vers
1635)
Paris, Eglise Saint-
Eustache
(Photo Ville de Paris
S.D.A.E.)



Fig. 2. Simon Vouet (1590-1649)
L'ancien retable du maître-autel de
l'église Saint-Louis-des-Jésuites à Paris

En haut: *Apothéose de saint Louis* (vers 1641)
Rouen, Musée des Beaux-Arts
(Photo Lauros-Giraudon, Paris)



En bas: *Présentation au temple* (vers 1641)
Paris, Musée du Louvre (Photo du
musée)

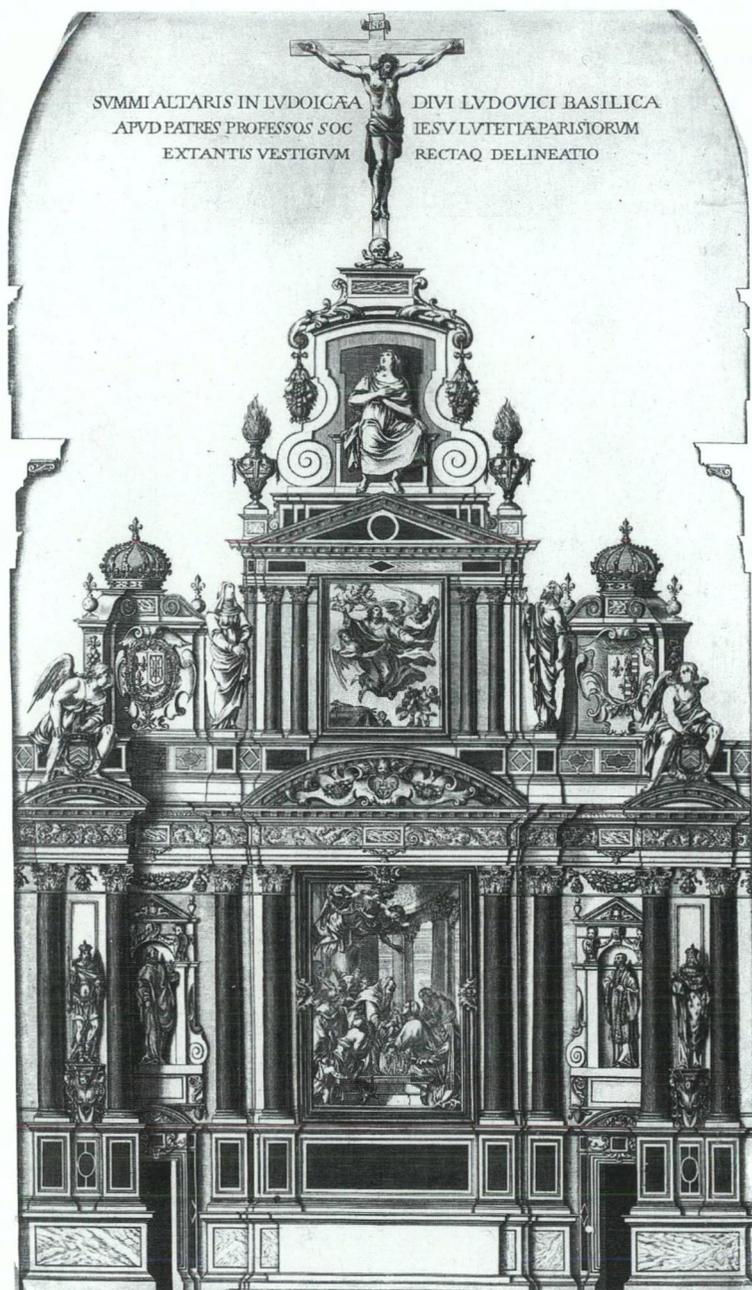


Fig. 3. Edme Moreau
Autel de l'église Saint-Louis-des-Jésuites (1643)
Paris, Musée Carnavalet
(Photo Photothèque des Musées de la Ville de Paris)



Fig. 4. Simon Vouet (1590-1649)
Assomption de la Vierge (1629)
Paris, Eglise Saint-Nicolas-des-Champs
(Photo Jacqueline Guillot, Connaissance des Arts, Paris)

roi, développées dès le transept de cette église moderne, le mènent directement au Paradis. Mais c'est dans sa première œuvre publique en France, le maître-autel de l'église Saint-Nicolas-des-Champs, que le peintre ordinaire du roi développe la formulation la plus originale de ce parti. En 1629, il traite en deux scènes l'*Assomption de la Vierge*¹⁰ qui jusqu'alors n'avait jamais été peinte qu'en un seul tableau (fig. 4). La formule de Vouet concerne encore un quatrième maître-autel, le retable de la chapelle du Château-Vieux de Saint-Germain-en-Laye. Vouet n'en réalise cependant que la partie haute, une *Allégorie du Verbe divin*¹¹ (vers 1638). Le peintre ordinaire tarde-t-il trop à réaliser la toile du bas? L'*Institution de l'Eucharistie*¹² sera peinte, en 1641, par Poussin, lors de son séjour parisien. Le maître-autel de l'église Saint-Merry à Paris montrait le *Nom divin adoré par quatre saints*¹³ (les saints Merry, Frou, Pierre et Léonard de Noblac) peint par Vouet (vers 1645-1649). Une liste révolutionnaire de 1798¹⁴ répertorie la toile et une *Apothéose de saint Merry* (perdue) du même peintre. Cette *Apothéose* prenait peut-être place au second étage du retable.

Simon Vouet semble le premier et le seul peintre à pratiquer cette formule à Paris à cette époque. Je n'en ai découvert pour ma part aucun exemple dans l'œuvre conservée des grands peintres de retables parisiens du règne de Louis XIII et de la régence d'Anne d'Autriche: Claude Vignon (1593-1670), Philippe de Champaigne (1602-1674), Laurent de La Hyre (1606-1656), Eustache Le Sueur (1616-1655), Charles Le Brun (1619-1690) ou encore les frères Le Nain (Antoine et Louis, m. en 1648 et Mathieu, m. en 1677). Sébastien Bourdon (1616-1671) a pourtant peint un *Christ entouré d'anges* de grande dimension au deuxième niveau de son retable pour l'église Saint-André de Chartres (vers 1645)¹⁵. Mais malgré le nombre de personnages et la relation qui les unit à la toile inférieure, un *Martyre de saint André*, cette composition supérieure s'apparente plus aux couronnements ordinaires de retable avec une figure divine qu'aux développements narratifs proposés par Vouet à cet étage. On ne trouve nulle trace de la formule de Vouet dans les guides de voyageurs du XVII^e et du XVIII^e siècle. Aucune estampe dans les recueils d'ornemanistes, nul dessin glissé dans les contrats passés devant le notaire, ne témoigne d'un tel arrangement. Il faut toutefois noter que ces prix-faits ont rarement été retrouvés; aucun contrat ne concerne la peinture d'un retable de Vouet.

¹⁰ Paris, église Saint-Nicolas-des-Champs. Huiles sur toile, 3,00 x 2,60 m. pour les *Apôtres au tombeau* et 1,65 x 2,34 m. pour la *Vierge en assomption*. *Ibid.*, n° 22 et 23, pp. 232-235. Datée 1629 sur le tombeau de la Vierge et signée [SIM]ON VOUEZ sur la marche en dessous de celui-ci.

¹¹ Saint-Denis, Basilique. Huile sur toile, 1,62 x 1,62 m. Barbara BREJON DE LAVERGNÉE *et alii*, *op. cit.*, n° 13, pp. 40-43.

¹² Paris, Musée du Louvre. Huile sur toile, 3,25 x 2,50 m. Jacques THUILLIER, *Nicolas Poussin*, Paris, 1994, n° 149, p. 93.

¹³ Paris, église Saint-Merry. Huile sur toile, 2,65 x 1,76 m. *Ibid.*; n° 65, pp. 352-353.

¹⁴ Jacques THUILLIER, Barbara BREJON DE LAVERGNÉE, Denis LAVALLÉ, *op. cit.*, p. 352.

¹⁵ Lille, Musée des Beaux-Arts, n° d'inv. P. 407. Huile sur toile, 1,75 x 2,24 m. *Guide des collections du Musée des Beaux-Arts de Lille*, Paris, 1997, pp. 102-103, repr. Les deux toiles du retable y sont reproduites car le *Martyre de saint André* du Musée de Toulouse (huile sur toile, 3,20 x 2,60 m.) est actuellement en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Lille.

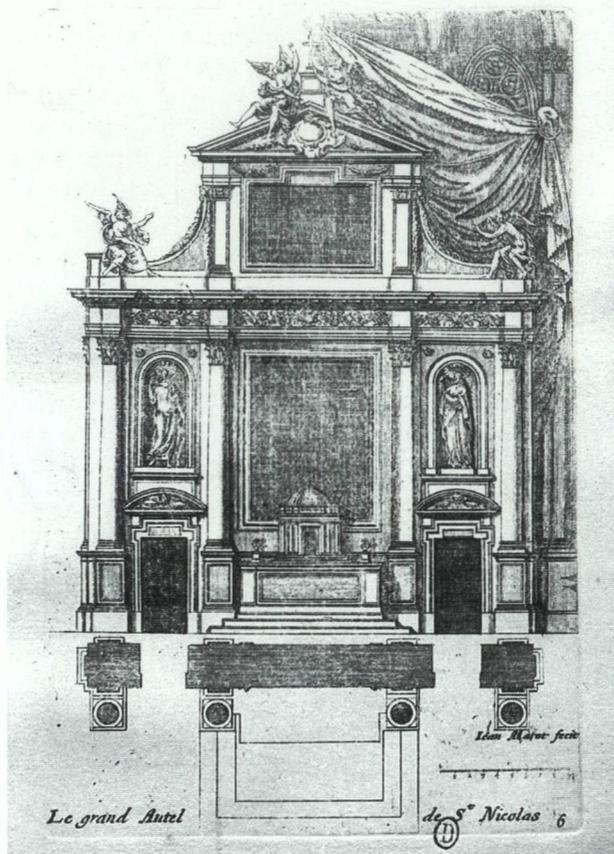


Fig. 5. Jean Marot (1619-1649)
 Le grand autel de Saint Nicolas (s. d.)
 Paris, Bibliothèque Doucet
 (Photo Fondation Jacques Doucet, Paris)

Le retable: un art en contexte

Vouet est également le seul peintre parisien du XVII^e siècle dont un retable ait été conservé à son emplacement d'origine, sur l'autel principal de son église. Le retable de l'église Saint-Nicolas-des-Champs est le seul maître-autel parisien du XVII^e siècle à ne pas avoir été démantelé à la Révolution française. Les spécialistes en ignorent la raison¹⁶. Les autres retables de Vouet survivent par morceaux, répartis entre différents musées. Si quelques rares exemplaires sont retournés dans leur église (églises Saint-Eustache et Saint-Merry), ce n'est pas à leur emplacement d'origine. Beaucoup d'éléments ont été détruits, perdus lors des

¹⁶ *Ibid.*, p. 234.

confiscations de 1793. Ainsi, sur les quinze retables français de Vouet dénombrés aujourd'hui, six tableaux d'autel ne sont plus guère connus que par la gravure. Vu la dispersion généralisée des éléments des retables parisiens et de ceux produits dans les grandes villes du pays (les retables en province sont néanmoins conservés en place en plus grand nombre et ont attiré davantage l'attention des spécialistes¹⁷), on comprend pourquoi le genre reste peu considéré à l'intérieur de la peinture française. Seul Louis Hautecoeur esquisse un historique de ce genre¹⁸.

Or, la conservation *in situ* du retable de Saint-Nicolas-des-Champs, témoin exceptionnel des fastueux décors d'autels parisiens du règne de Louis XIII, n'a suscité, jusqu'à ce jour, aucune analyse contextuelle de l'œuvre. Une lecture *in context* s'avère pourtant être une clef d'analyse pertinente propre à dégager tout le sens développé par ces œuvres liées à un lieu d'exposition précis.

Le tableau d'autel, dans sa composition et dans son iconographie, est en effet intrinsèquement uni au lieu du sacrifice de la messe, sur la table d'autel¹⁹. Il n'a pas de réelles fonctions liturgiques, mais illustre le sacré, il représente les personnages saints invoqués dans les prières au cours de la messe dans le but d'instruire les fidèles et de les inciter à la dévotion et à l'imitation des saints représentés. On verra que Vouet met en œuvre des moyens propres au médium peint pour rendre le sacré directement accessible au fidèle afin que ce dernier se sente impliqué de manière active dans la représentation et y adhère. Et pour illustrer cette démarche contextuelle, il n'est pas de meilleur exemple que le retable de l'église de Saint-Nicolas-des-Champs, conservé à son emplacement d'origine.

Le retable de l'église Saint-Nicolas-des-Champs

Le maître-autel de l'église Saint-Nicolas-des-Champs illustre le cas des retables inclus dans la structure encore gothique des églises à déambulatoire (comme le retable de l'église Saint-Eustache). Le retable se situe dans l'avant-dernière travée du chœur dont il occupe toute la largeur (fig. 4).

L'église, sans cesse agrandie depuis 1420, est terminée en 1615²⁰. Le retable a quasiment gardé son aspect original. Les deux petites toiles latérales,

¹⁷ Voir, parmi les études les plus significatives, Léonce BOUYSSOU, *Retables de Haute Auvergne, XVII^e, XIX^e siècles*, Nonette, 1992; Michèle MÉNARD, *Une histoire des mentalités religieuses du XVII^e et XVIII^e siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Paris, 1980; Victor-Lucien TAPIE, Jean-Paul LE FLEM et Annick PARDAILHÉ-GALABRUN, *Retables baroques de Bretagne*, Paris, 1972.

¹⁸ Louis HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, 1943-1954. Voir, pour les XVI^e et XVII^e siècles, 1, 1943, pp. 173-175, pp. 411-414, pp. 695-702 et 2, 1948, pp. 802-829.

¹⁹ Sur le rôle du retable lire surtout David DAVIES, *The Relationship of El Greco's Altarpiece to The Mass of The Roman Rite*, dans: Peter HUMFREY et Martin KEMP (éds.), *The Altarpiece in The Renaissance*, Cambridge - New York, 1990, pp. 212-242 (les autres articles de cette conférence tenue à Londres en 1987 fournissent également une réflexion enrichissante sur le statut du retable).

²⁰ Yvan CHRIST, Article *Eglise Saint-Nicolas-des-Champs*, dans: *Dictionnaire des Eglises de France, Belgique, Luxembourg, Suisse*, Paris, 1968, 4, pp. 97-99 et la thèse inédite de Michel DARGAUD, *L'église Saint-Nicolas-des-Champs*, thèse de l'Ecole des Chartes, Paris, 1975.

représentant les deux saints patrons de l'église, saint Jean l'Évangéliste (à gauche) et saint Nicolas (à droite), sont cependant signées par J.B. Robin (1734- 1818)²¹ et datées de 1775. Elles remplacent deux sculptures de Boudin²², visibles sur l'estampe que Jean Marot (1619-1649), «architecte du roi», donne du «*Grand autel de Saint Nicolas*»²³ (fig. 5). Leur sujet n'est cependant pas identifiable, car Marot ne manifeste d'intérêt que pour l'architecture du retable et néglige le rendu de la sculpture. Il restitue également très partiellement l'architecture du chœur. Jacques Sarrazin (1588-1660) est l'auteur des quatre anges en stuc présents sur les terminaisons des ailerons et sur les rampants du fronton du retable²⁴. En 1629, ce sont, (à l'égal de Vouet), ses premières œuvres publiques à Paris²⁵.

Le thème de l'Assomption est maintes fois représenté en France à cette époque (Philippe de Champaigne le peint au moins huit fois²⁶). Pour les chrétiens catholiques, il s'agit de montrer avec force le mystère de l'élévation glorieuse de Marie au ciel. Cet épisode est absent des Évangiles²⁷ et est donc nié en bloc par les protestants. La doctrine est véhiculée par des récits apocryphes résumés au XIII^e siècle par Jacques de Voragine²⁸. La définition dogmatique de l'Assomption n'aura d'ailleurs lieu qu'en 1950. Les catholiques doivent cependant être convaincus que Marie, créature unique, de nature humaine mais également divine (car elle fut le réceptacle de la divinité), ignore la corruption du tombeau. Au même titre que son Fils, elle ressuscitera, dans son corps glorieux, trois jours après sa mort et sera «*enlevée au palais céleste dans la compagnie d'une multitude d'anges*»²⁹.

En 1629, Simon Vouet prend l'initiative de traiter le thème de l'Assomption en deux tableaux superposés (fig. 4). Si l'on excepte les *Assomption* montrant uniquement la figure de la Vierge gagnant les cieux, il est clair que ce sujet se prêtait particulièrement bien à cette bipartition. En effet, il est déjà constitué de deux registres clairement distincts: les apôtres au tombeau forment le

²¹ Voir l'article *Jean-Baptiste Claude Robin*, dans: Ulrich THIEME et Felix BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 28, Leipzig, 1934, pp. 435-436.

²² Selon Henri SAUVAL, *op. cit.*, p. 464, qui veut sûrement parler de Thomas Boudin. Voir, Geneviève BRESCH-BAUTIER, *Thomas Boudin (vers 1570-1637) sculpteur du roi. A propos d'une statue priante du Louvre*, dans: *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1979, pp. 90-99. L'auteur ne parle pas des œuvres de Saint-Nicolas-des-Champs.

²³ Jean MAROT, *op. cit.*, pl. VI. Sur Jean Marot voir, Ulrich THIEME et Felix BECKER, *op. cit.*, 24, Leipzig, 1930, p. 131.

²⁴ Voir Jacques Sarrazin, *sculpteur du roi 1592-1660* (cat. d'exp.), Noyon, Musée du Noyonnais, 1992, pp. 24-25, fig. 13-15.

²⁵ Selon Guillet de Saint Georges. Voir, *Mémoires inédits sur ... les ... membres de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1854, 1, p. 126, cité par Geneviève BRESCH-BAUTIER, *Simon Vouet et le milieu des sculpteurs parisiens*, dans: Stéphane LOIRE (éd.), *op. cit.*, p. 552, note 12.

²⁶ Voir Bernard DORIVAL, *Philippe de Champaigne, 1602-1674*, Paris, 1976, n° 82 à 89.

²⁷ Jean BELLAMY, article *Assomption*, dans: *Dictionnaire de Théologie Catholique*, 8, Paris, 1909, col. 2127-2141.

²⁸ Jacques de VORAGINE, *La Légende Dorée*, 2, Paris, 1967, pp. 82-111.

²⁹ *Ibid.*, p. 91.

registre terrestre, tandis que la Vierge occupe le registre céleste de la composition. On en trouve l'une des plus anciennes expressions chez Mantegna dans la fresque de l'absidiole de la chapelle Ovetari à l'église des Eremitani à Padoue³⁰ (vers 1449-1453). Ce dernier ne représente pas le tombeau, mais place les apôtres au tout premier plan de sa composition. Ceux-ci tournent le dos au spectateur et leurs corps sont tout entiers tendus vers la Vierge en assomption. Titien s'inspirera de l'œuvre dans sa monumentale *Assunta* pour le maître-autel des Frari à Venise (1516-1517), dont le champ s'étire considérablement en hauteur³¹. Jamais, cependant, les registres n'avaient été séparés par un lourd entablement créant ainsi deux champs clairement distincts, comme Vouet le réalisa à Saint-Nicolas-des-Champs.

Les compositions montrant la figure isolée de la Vierge en assomption sont courantes en couronnement de retable ou au plafond des chapelles. Vouet peint ce motif en 1623-1624, dans la voûte de la chapelle Alaleoni à San Lorenzo in Lucina à Rome³² et, dans la même ville, il avait peint, vers 1618, le thème voisin du Couronnement de la Vierge au plafond de chapelle de l'Immaculée Conception à San Francesco a Ripa³³. Mais le tableau d'autel en dessous de la figure de la Vierge ne montre jamais le tombeau vide avec les apôtres, tel que le peint Vouet à Paris en 1629. Dans le retable de Saint-Nicolas-des-Champs, la bipartition du thème pourrait, à mon avis, expliquer le fait que les toiles n'aient pas été déménagées vers les dépôts révolutionnaires, comme tous les autres tableaux religieux des églises parisiennes. En effet, comment concevoir comme tableau indépendant et présenter isolément la scène inférieure des *Apôtres au tombeau* qui n'a de sens que par rapport à la toile supérieure montrant la *Vierge en assomption*?

Vouet peint deux autres *Assomption* mais en un tableau: avant 1640, il réalise un grand format pour l'abbaye de Pont-aux-Dames (perdue et connue par une gravure de Michel Dorigny de 1640)³⁴ et, en 1644, il peint un tableau d'oratoire pour le Palais Royal³⁵. Dans l'œuvre dessiné de Vouet, on compte sur les doigts d'une main les compositions d'ensemble préparant une toile³⁶. Trois dessins parmi ces compositions ont pour sujet l'Assomption. Cependant, deux

³⁰ Niny CARAVAGLIA, *Tout l'œuvre peint de Mantegna*, Paris, 1978, n°14, p. 91.

³¹ Venise, Santa Maria Gloriosa dei Frari. Huile sur bois, 6,90 x 3,60 m.. Voir David ROSAND, *Peindre à Venise au XVI^e siècle. Titien, Véronèse, Tintoret*, Paris, 1993, pp 58-59.

³² Jacques THUILLIER, Barbara BREJON DE LAVERGNÉE, Denis LAVALLE, *op. cit.*, n° 15 et 16, pp. 212-218.

³³ Anna LOBIANCO, *Simon Vouet à Rome: la chapelle de l'Immaculée Conception à San Francesco a Ripa*, dans: *Revue de l'Art*, 114, 1996, pp. 81-86.

³⁴ Jacques THUILLIER, Barbara BREJON DE LAVERGNÉE, Denis LAVALLE, *op. cit.*, p. 452.

³⁵ Reims, Musée Saint-Denis. Huile sur toile, 1,95 x 1,29 m. *Ibid*, n° 61, pp. 334-335. Datée sur la troisième marche: F.M. DC. XLIII.

³⁶ Pour l'œuvre dessiné de Vouet, Barbara BREJON DE LAVERGNÉE, *Musée du Louvre. Cabinet des dessins. Inventaire général des dessins. Ecole française. Dessins de Simon Vouet*, Paris, 1987.

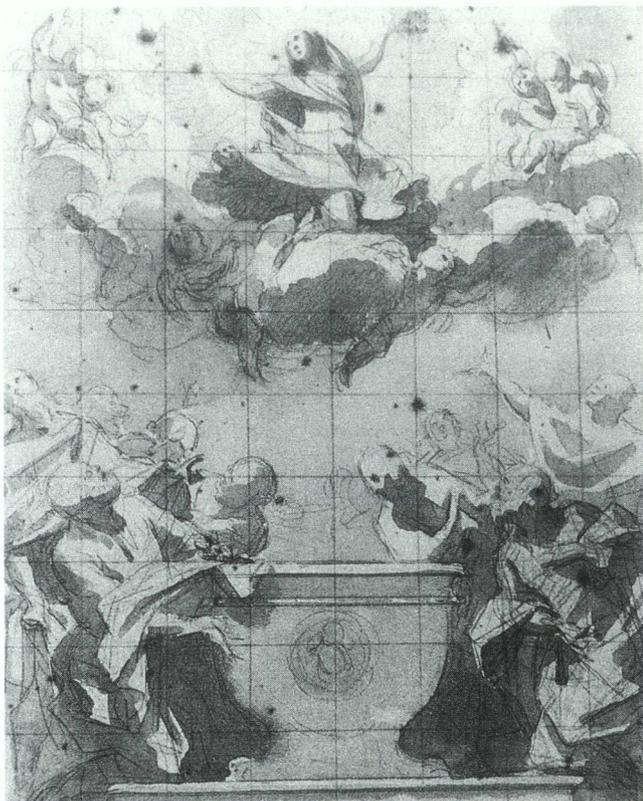


Fig. 6. Simon Vouet (1590-1649)
Assomption de la Vierge (vers 1629)
 Louvre, Département des arts graphiques
 (Photo R.M.N., Paris)

de ceux-ci (à Bourges³⁷ et dans une collection privée américaine³⁸) ne se rattachent à aucune *Assomption* peinte de Vouet. Le troisième dessin, mis au carreau, a été identifié par Pierre Rosenberg, qui l'a rapproché du retable de Saint-Nicolas-des-Champs³⁹ (fig. 6). On peut y voir, mais en un seul champ (curieusement peu vertical et assez carré pour un retable), les même éléments

³⁷ Bourges, Musée du Berry, n° d'inv. 867. I.10. Pierre noire, sanguine et lavis brun, 0,37x 0,21 m. Jacques THUILLIER, Barbara BREJON DE LAVERGNÉE, Denis LAVALLE, *op. cit.*, n° 121, pp. 450-451.

³⁸ Collection privée américaine. Techn. et dim. inconnues. Reproduite dans Richard HARPARTH, Barbara BREJON DE LAVERGNÉE, Jacques THUILLIER, Laurentius KOCH OSB et Helge SIEFERT, *Simon Vouet. Hundert neuentdeckte Zeichnungen aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek* (cat. d'exp.), Munich, Staatliche Graphische Sammlung, 1991, p. 38.

³⁹ Paris, Musée du Louvre, n° d'inv. 14270. Sanguine et lavis gris, 0,266 x 0,210 m. Pierre ROSENBERG, *I disegni dei Maestri. Il Seicento francese*, Milan, 1971, n° 90, fig. 20.

dans un agencement identique à celui du maître-autel de Saint-Nicolas-des-Champs (motif du tombeau central, mouvement tournant de la Vierge, disposition des angelots et des apôtres). Vu l'absence de contrat relatif à cette dernière œuvre (commanditaire et architecte inconnus), on ne sait rien des circonstances de la commande faite à Vouet, ni de la part qu'il prit dans la conception de l'ensemble du retable.

On peut toutefois se demander si, au départ, on ne commanda pas à Vouet une *Assomption* en un seul tableau pour le retable de Saint-Nicolas-des-Champs. N'était-il pas prévu de reporter le dessin du Louvre dans le cadre inférieur et de le surmonter, au second ordre d'architecture, d'une image de la Trinité ou de Dieu le Père comme il était alors d'usage dans les retables montrant ce thème⁴⁰? Pour répartir la composition unitaire sur les deux étages du retable, il suffit à Vouet de peindre une marche supplémentaire sous le tombeau de la Vierge pour rehausser la scène et combler l'espace vide causé par le report de Marie au second niveau de l'architecture. Par rapport au dessin, Vouet dut encore resserrer le groupe des apôtres et faire glisser deux d'entre eux devant le tombeau, pour se conformer au champ plus étroit de la peinture.

Un tel changement de composition par rapport au dessin d'ensemble préparatoire n'est pas isolé dans l'œuvre de Vouet. On peut l'observer dans un autre retable. La *Cène*⁴¹, que Vouet peint pour l'autel de la Confrérie du Saint Sacrement de Notre Dame de Lorette (1629-1630), offre un premier plan divergeant de l'étude mise au carreau conservée à Berlin⁴². En changeant radicalement la position du serviteur, il construit sa composition selon une grande diagonale. On sait encore que Vouet opère des modifications pendant l'exécution picturale de la *Crucifixion* pour l'autel de la chapelle Raggi au Gesù de Gênes⁴³. On n'en connaît pas le dessin d'ensemble mais Giovanna Rotondi-Terminiello, qui a restauré l'œuvre, montre que Vouet a fait pivoter le corps du Christ sur la croix vers la source de lumière idéale de la coupole

⁴⁰ Ainsi Laurent de La Hyre signe et date 1635 une *Assomption* (Louvre) pour les capucins de la rue Saint-Honoré à Paris. Elle était surmontée d'un *Christ en croix* (perdu). Voir Pierre ROSENBERG et Jacques THUILLIER, *Laurent de la Hyre, 1606-1656: l'homme et l'œuvre* (cat. d'exp.), Grenoble - Rennes - Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Grenoble - Musée des Beaux-Arts de Rennes - Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 1989-1990, n° 121. Philippe de Champagne peint vers 1656, pour les chartreux du Val Dieu (Orne), une *Assomption* surmontée d'une *Trinité* (toutes deux au Musée d'Alençon). Voir Bernard DORIVAL, *op. cit.*, n° 86 et n° 1. En 1673, il peint pour les chartreux de Bordeaux une *Assomption* qui est couronnée par un *Saint-Esprit (in situ)*. *Ibid.*, n° 89 (le *Saint-Esprit* n'est pas repris dans le catalogue de DORIVAL). L'ensemble est reproduit dans: Philippe MINGUET, *La France Baroque*, Paris, 1988, p. 146.

⁴¹ Lorette, Museo Apostolico. Huile sur toile, 3,28 x 2,10 m. Signée sur le siège de l'apôtre: SIMON VOUET. Jacques THUILLIER, Barbara BREJON DE LAVERGNÉE, Denis LAVALLE, *op. cit.*, n° 24, pp. 236-239.

⁴² Berlin, Kupferstischkabinett, n° d'inv. K.d.Z.14735. Sanguine, pierre noire lavée de bistre, 0,326 x 0,208 m. Pierre ROSENBERG, *Un dessin de Simon Vouet au musée de Berlin*, dans: *Berliner Museen*, 1, 1972, pp. 30-33, fig. 2.

⁴³ Giovanna ROTONDI-TERMINIELLO, *La «Crucifixion» de Simon Vouet pour l'église du Gesù à Gênes*, dans: Stéphane LOIRE (éd.), *op. cit.*, pp. 97-106.



Pl. 22 Himmelfahrt Mariae. Amiens, Kathedrale (Kat. 262)

Fig. 7. Frans Francken II (1581-1642)
Assomption de la Vierge (vers 1628)
 Amiens, Cathédrale

centrale de l'église où figure le nom de Dieu et vers lequel le visage du Fils se lève. Vouet corrige sa composition en vue d'une meilleure insertion de sa toile dans son contexte d'exposition, selon le programme général développé dans toute l'église.

À Saint-Nicolas-des-Champs, Vouet a certainement voulu opérer un changement de composition par rapport au dessin mis au carreau, pour mieux adapter le sujet de l'Assomption à l'environnement du chœur de l'église (fig. 4). Dans ce retable, la répartition de ce thème sur deux niveaux correspond très visiblement à la volonté de souligner le statut divin de la Vierge et de séparer la figure de Marie du monde terrestre. Placée à un niveau hiérarchique

supérieur, elle fait nettement partie d'un autre univers, d'un espace à part. L'articulation du retable sur deux ordres d'architecture corinthiens et l'iconographie qu'il accueille s'adaptent ici habilement à l'élévation du chœur de l'église. À chaque ordre du retable appartient une ambiance lumineuse précise qui définit et rend apparent chacun des registres de l'Assomption. L'ordre dorique des colonnes du chœur correspond au premier ordre du retable où prennent place les apôtres au tombeau. Ce niveau terrestre, envahi de nuages gris et où règnent la masse ombrée du tombeau et les draperies lourdes des disciples, est en adéquation avec l'ambiance sombre et pesamment terrestre de la nef. Le deuxième ordre du retable, dans lequel la figure glorieuse de la Vierge s'élève en un mouvement léger et tournoyant, atteint précisément le niveau des arcades cintrées du chœur, juste en dessous des fenêtres hautes. La lumière provenant de ces baies irradie ainsi de façon opportune la scène entière et le cadre doré et massif du bas de la composition devient, au deuxième ordre, blanc et immatériel sous l'effet rayonnant du contexte céleste⁴⁴. Comme dans la composition du bas du tableau, Vouet fait coïncider la source de lumière externe éclairant l'œuvre et la source de lumière interne du tableau. En faisant se confondre les deux ambiances lumineuses, réelle et fictive, il confère un caractère de réalité à la représentation⁴⁵. Les fidèles ont l'illusion de faire partie de ce monde sacré qui est éclairé de la même façon que l'intérieur de l'église où ils se trouvent. Dans la même idée de progression hiérarchique et discriminatoire de l'architecture du retable et par là de l'iconographie qu'elle abrite, le troisième niveau du fronton atteignant le talus des fenêtres hautes du chœur est un registre plus élevé de transcendance, un univers de pure lumière. Le croyant peut sans peine l'assimiler au Paradis, où se déroulera le prochain couronnement de la Vierge. Au-dessus du monogramme du Christ, deux anges en stuc, assis sur les rampants, tendent, en effet, une couronne juste au-dessus de la tête de Marie. La Vierge, emportée par son mouvement ascendant, s'apprête à gagner le royaume de Dieu. Le stuc, matériau léger et blanc des créatures angéliques, reflétant la lumière émanant des fenêtres, rend le côté immatériel du séjour divin.

On retrouve dans une *Assomption* de Frans Francken II (1581-1642)⁴⁶ (fig. 7) pour l'autel de l'Assomption à la Cathédrale d'Amiens (*in situ*) la même préoccupation qu'a Vouet de montrer la Vierge s'élevant dans un espace autre, différencié de celui des apôtres dont les formes monumentales occupent dès lors une place importante dans le bas de la composition. Cette *Assomption*, datable des environs de 1628, présente un format rectangulaire (biseauté) à oreilles: les angles supérieurs du champ ont été découpés à angle droit de sorte

⁴⁴ Je tiens à remercier Monsieur Thierry Lenain pour cette remarque (communication orale du 14 octobre 1996).

⁴⁵ Sur ce principe, voir Didier MARTENS, *Autour des retables du jubé de l'église des chartreux de Cologne: lumière réelle et lumière fictive dans la peinture flamande et allemande de la fin du Moyen Âge*, dans: *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 57, 1996, pp. 65-100.

⁴⁶ Amiens, cathédrale. Huile sur toile, 3,07 x 1,80 m. Ursula HÄRTING, *Frans Francken der Jüngere*, Freren, 1989, n° 262, fig. 22, p. 106.

que la partie supérieure du retable (où s'élève la Vierge), amincie, se distingue, à la manière d'une cimaise, du bloc rectangulaire du bas de la composition. On ne manquera pas de lire cette forme «amputée» comme deux formes rectangulaires emboîtées, que l'on pourra aisément séparer. Cette typologie montre donc une solution moins aboutie que le retable peint l'année suivante par Vouet.

Au-delà de cette distinction radicale des registres à Saint-Nicolas-des-Champs, il est cependant vital de lire les deux toiles comme un seul épisode (fig. 4). Pour saisir le miracle de l'Assomption, le spectateur doit pouvoir relier inconsciemment les deux scènes. Pour ce faire, Vouet base sa composition sur un axe directeur central qui traverse verticalement le format rectangulaire du retable. Le regard du spectateur, passant par le sarcophage, par la tête penchée de saint Jean et par la main levée de saint Pierre, est infailliblement et rapidement attiré vers le niveau supérieur du retable. Idéalement, l'axe vertical part du tabernacle pour aboutir à la croix fixée en haut du retable. Pour diriger le regard vers le sommet de l'ensemble plutôt que vers les profondeurs d'un espace fictif, Vouet emploie un mode de composition que Titien avait déjà utilisé aux Frari pour guider le regard du spectateur le long de son immense *Pala*. Vouet avait sûrement longuement admiré et médité les enjeux de l'*Assunta* lors de son passage à Venise en 1627, avant son retour en France. Dans la toile inférieure du retable de Saint-Nicolas-des-Champs, Vouet supprime quasiment tout *continuum* perspectif. Contrairement aux retables de l'église Saint-Eustache et de l'église Saint-Louis, aucune architecture ou paysage n'invite le regard vers l'arrière-plan. Le peintre place son horizon très bas et situe ses personnages relativement près du plan de la représentation sur une étroite avant-scène. Le motif du tombeau (absent chez Titien), présenté de face, accuse encore le côté «plan» de la composition. Son étendue plane et «couvrante» semble coïncider avec la surface de la toile à tel point que les deux apôtres placés devant lui, sur trois marches, donnent l'illusion d'être rejetés au-devant du plan de la représentation, dans l'espace du spectateur, où on retrouve les mêmes marches que celles peintes par Vouet dans un souci de confusion des limites de la représentation. Vouet met donc en scène sa toile inférieure de manière à forcer le regard à rester parallèle à la surface picturale et à glisser vers le haut le long de l'étroite bande verticale définie par les deux ordres corinthiens superposés bordant la travée centrale du maître-autel.

Pour faire lire les deux toiles comme une seule, le peintre annonce la seconde peinture dès le sommet de la première toile. Il y fait figurer un halo de lumière jaune (mais logiquement assombrie par rapport au niveau supérieur) évoquant l'éclat radieux du registre céleste et la même ceinture de nuages gris avec *putti* qui, au second niveau, emporte la Vierge au ciel. Une série de courbes parallèles s'étagent sur les deux niveaux du retable. Elles relient la peinture de Vouet aux anges sculptés de Sarrazin et font osciller graduellement le regard du spectateur de la forme curviligne du tombeau à la Vierge emportée sur un croissant de nuages en haut de la composition. Les bras tendus des anges «en acrotère» prolongent ce système de courbes au-delà de la peinture.

Dans l'*Assomption* peinte par Vouet, le fidèle ne voit pas le tombeau vide du corps de la Vierge. Le peintre concentre son attention sur les apôtres, qui sont eux-mêmes chargés de rendre compte par leur attitudes du miracle de l'Assomption dont ils ont été les témoins oculaires. Le peintre, par le biais de la figure de l'apôtre Jean, qu'il situe exactement au centre de la toile inférieure comme point de fuite des regards des fidèles, fait entrer le regard du croyant dans le cercle des apôtres autour du tombeau. Ce cercle s'avère être le parcours imposé au spectateur pour suivre, progressivement, les différentes réactions des disciples face au miracle et pour en comprendre ainsi le mystère en même temps qu'eux.

Le premier temps de la narration est marqué par la figure de Jean. Il opère le premier geste, nécessaire pour saisir le sens du phénomène mystérieux, en se penchant au-dessus de la tombe. L'apôtre placé sur sa gauche (par rapport au fidèle), se relevant à peine au-dessus du tombeau, prend le relais du premier regard de Jean en montrant son étonnement (bras écartés), suite à ce qu'il vient de constater dans la sépulture. Ce geste sera nettement amplifié par l'apôtre au-dessous de lui, qui est presque déséquilibré par la surprise. Enfin, le dernier temps des réactions des disciples est transmis par saint Pierre qui, tenant le linceul qui enveloppait le corps de Marie dans son sépulcre, pointe le doigt vers celle-ci, désormais enlevée au ciel. Il comprend, ainsi, à la fin, pourquoi la tombe a été trouvée vide. À ce moment, la sculpture, placée au niveau intermédiaire de la narration, prend en charge le récit du miracle. Les yeux levés de Pierre croisent le regard de l'ange sculpté de gauche. Cet ange, ainsi que celui de droite, tentent en effet d'attirer l'attention des apôtres sur la Vierge en assomption. Ils *«se tuent de crier aux apôtres qu'ils la regardent...ils montrent de fort bonne grâce, et désignent tant des bras, des mains que des yeux, le lieu où est la Vierge...»*⁴⁷. Henri Sauval a très bien compris l'économie narrative du retable, où les sculptures accompagnent, dynamisent et amplifient considérablement le récit pictural central. Sauval admire encore l'expression des deux anges couchés sur le fronton et constate qu'*«il se remarque dans leurs bras, leurs yeux et leur corps, une joie et une impatience de lui mettre sur la tête la couronne qu'ils tiennent»*⁴⁸.

Outre la présence des disciples du Christ et comme corollaire de celle-ci, l'iconographie catholique aime à représenter un livre dans les scènes d'Assomption, comme ultime preuve de la véracité des faits qui auraient été scrupuleusement consignés par les apôtres devenus prédicateurs de la doctrine de l'Assomption. Ce codex est, ici, curieusement absent du premier plan de la représentation. Vouet ne manque pourtant pas de le placer dans les mains d'un apôtre de son *Assomption* de 1644 (Reims). Dans sa composition destinée à l'abbaye de Pont-aux-Dames et dans le dessin de Bourges, un disciple prie à genoux devant le volume ouvert contre le tombeau. Un amas de livres est encore présent au bas du dessin conservé dans une collection privée américaine.

⁴⁷ Henri SAUVAL, *op. cit.*, p. 464.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 465.



Fig. 8. Philibert de L'Orme (1505/1510-1570)
 Tombeau de François 1^{er} et de Claude de France (1548-1559)
 Saint-Denis, Basilique
 (Photo Dagli Orti, Paris)

On peut expliquer l'absence du codex à Saint-Nicolas-des-Champs en essayant de décoder le geste de l'apôtre juxtant le bord inférieur droit du cadre. Jusqu'ici, il n'avait pas encore été sollicité pour jouer un rôle dans la «ronde» des disciples essayant de comprendre le miracle. Cet apôtre, tombé à genoux, la main gauche sur le cœur, présente quelque chose qui se situe au-delà du champ pictural, sur le côté droit de la table d'autel. Ce que le disciple désigne ne serait autre que le missel, un des livres lus par le prêtre pendant la messe. Le missel romain réserve, en effet, une place importante aux messes de la sainte Vierge⁴⁹. Dans la toile de Vouet, aucun acteur du drame ne regarde et n'interpelle le spectateur. C'est par le geste de l'apôtre vers le livre, situé à

⁴⁹ Fernand CABROL, article *Missel romain*, dans: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 11, 1934, col. 1474-1475.

l'extérieur du champ pictural, que la peinture de Vouet se veut «interactive». En posant le missel comme un élément vu par les deux mondes, elle favorise un lien, un échange entre l'univers de la représentation et celui du fidèle.

J'aimerais en dernier lieu attirer l'attention sur l'analogie que présente le retable de Saint-Nicolas-des-Champs avec un monument classique célèbre, le tombeau de François I^{er} et de Claude de France, construit entre 1548 et 1559 sous la direction de Philibert de L'Orme (1505/1510-1570) dans la Basilique de Saint-Denis⁵⁰ (fig. 8). La répartition tripartite triomphale des deux monuments, avec des travées latérales plus étroites composées d'une baie surmontée d'un panneau rectangulaire, invite à une première comparaison. L'entablement du retable est presque similaire à celui du tombeau. L'architrave reprend la même décoration très raffinée, la frise offre le même bandeau de marbre noir et la corniche du retable montre, également, une décoration très riche de denticules, d'oves et de modillons. La partie supérieure de la corniche (du larmier au filet) du retable est cependant plus dénudée par rapport au tombeau. Il est intéressant de constater que, dans le retable de Saint-Nicolas-des-Champs, l'architecte et le peintre font ensemble référence au tombeau royal. Comme dans le monument de Saint-Denis, Vouet dispose le sarcophage (il y en a évidemment deux à Saint-Denis) bien en évidence, de face, au centre de sa toile (il apparaîtra toujours plus ou moins en retrait et dissimulé dans ses autres *Assomption*). La tombe de la Vierge relève de la même typologie antiquisante que les tombes royales de Saint-Denis. Il faut noter que l'autel du chœur de Saint-Nicolas-des-Champs, présentant la même forme que le tombeau peint par Vouet, ne date pas du XVII^e siècle mais de 1820. Le peintre a donc pensé sa composition en fonction de l'effet d'ensemble du retable, où la peinture s'unit à l'architecture en un montage dynamique pour servir une même idée apte à convaincre le fidèle.

La référence au tombeau de François I^{er} et de Claude de France sert la portée royale de l'iconographie mariale. L'assomption de la Vierge précède son couronnement au sommet du retable, qui constitue l'aboutissement de son parcours glorieux. Le culte de la Vierge est, en outre, étroitement lié à la famille royale. Il trouvera un aboutissement dans le vœu de Louis XIII mettant, le 10 février 1638, le royaume sous sa protection⁵¹. La citation du tombeau de Saint-Denis renvoie encore à la dimension funéraire développée par le tableau d'autel. Le thème de l'Assomption est associé au credo en la résurrection de la chair prononcé par tout chrétien⁵². Pendant la messe, le fidèle prie pour la résurrection des défunts, dont il a une «preuve indubitable» dans le tableau qu'il a sous les yeux.

⁵⁰ Voir Henri ZERNER, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, 1996, pp. 346-349.

⁵¹ Voir, sur ce sujet, Louis MARIN, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, 1995, pp. 182-188.

⁵² Nicole LEMAITRE, Marie-Thérèse QUINSON, Véronique SOT, *Dictionnaire culturel du christianisme*, Paris, 1994, p. 555.

Cette étude rapprochée et contextuelle d'un retable miraculeusement préservé du démantèlement révolutionnaire montre combien ces œuvres avaient été pensées pour être lues dans le lieu pour lequel elles avaient été conçues. L'iconographie du retable prend tout son sens quand on la considère comme un message s'adressant directement au fidèle, comme un programme longuement médité en fonction de lui, pour gagner son adhésion.

Addendum

Une toile attribuée à Guillaume Dumée (1571-1646), *Le prévôt des marchands et le bureau de la Ville de Paris*, de 1614⁵³, donne à voir, à l'arrière-plan du corps de ville en prière, un retable où deux toiles se superposent. Dans une lunette, *Dieu le Père* surplombe la *Nativité* placée au centre d'une structure architecturale tripartite où les travées latérales surmontées de frontons enroulés accueillent des niches avec statues entre deux paires de colonnes corinthiennes. La toile de Dumée de 1614 est une source précieuse renseignant sur l'aspect global de ces retables peints à Paris au début du XVII^e siècle, car aujourd'hui démantelés, on n'en connaît plus que les peintures (celles du haut des retables ont le plus souvent disparu). Ce retable, qui n'exista peut-être jamais que dans l'imagination de Dumée, constitue, en France, un des plus anciens témoignages visuels de cette typologie à deux étages peints à laquelle Vouet donnera des développements spectaculaires à partir de 1629.

⁵³ Paris, Musée Carnavalet, n° d'inv. P. 1905. Huile sur toile, 2,35 x 2,78 m. G. BRIÈRE, M. DUMOLIN et P. JARRY, *Les tableaux de l'hôtel de Ville de Paris et de l'abbaye Sainte-Geneviève*, Paris, 1937.

(*) Je remercie vivement la Fondation Sulzberger qui m'a accordé une bourse pour me permettre de pousser plus avant mes recherches sur le retable français amorcées dans mon mémoire.

LA ROTONDE DU PALAIS DE CHARLES-ALEXANDRE
DE LORRAINE À BRUXELLES.
ANALYSE STRUCTURELLE ET ESTHÉTIQUE.

ALAIN JACOBS

L'histoire de la transformation, par Charles-Alexandre de Lorraine, de l'ancien hôtel d'Orange-Nassau en un somptueux palais a suscité l'intérêt de plusieurs historiens. Mais il revient à Claudine Lemaire d'avoir présenté, de manière chronologique et en s'appuyant sur les archives, les travaux qui occupèrent le prince durant trente ans, ainsi que les vicissitudes que le palais a connues depuis¹. Le dessein de cet auteur était d'offrir une vision globale et synthétique de l'histoire du palais, laissant à d'autres le soin de discuter de telle ou telle partie de l'édifice. Ainsi, la question de la rotonde, élément pourtant essentiel dans la nouvelle organisation spatiale du palais, n'a été qu'effleurée².

Sur la base d'une comparaison entre les documents graphiques de l'époque, plans et élévations des bâtiments, et la construction telle qu'elle apparaît de nos jours, le présent article propose une tentative de reconstitution de la physionomie originelle de la rotonde. Il semble en effet que celle-ci n'était pas fermée par des portes comme cela se voit actuellement, mais ouverte «aux quatre vents». Vue sous cet angle nouveau, elle présentait bien les caractéristiques propres à l'architecture scénographique et capricieuse du XVIII^e siècle, et c'est toute la logique structurelle de l'organisation interne du palais, solidaire pour une large part de la conception de la fonction politique du palais, qui apparaît sous

¹ Cl. LEMAIRE, *Le palais de Charles de Lorraine*, Bruxelles, 1981.

² On signalera que dans son article *Charles de Lorraine. Le bâtisseur, ses architectes et la chapelle royale à Bruxelles* (cat. de l'exposition *Charles-Alexandre de Lorraine. Gouverneur général des Pays-Bas autrichiens*, Bruxelles, Palais de Charles de Lorraine, 1987, p. 22 à 48), Victor Martiny s'est intéressé particulièrement à la construction de la chapelle royale, soulignant notamment le lien de parenté entre cette dernière et les chapelles des châteaux de Versailles et de Lunéville qui ont servi de modèles à l'architecte Jean Fauts.

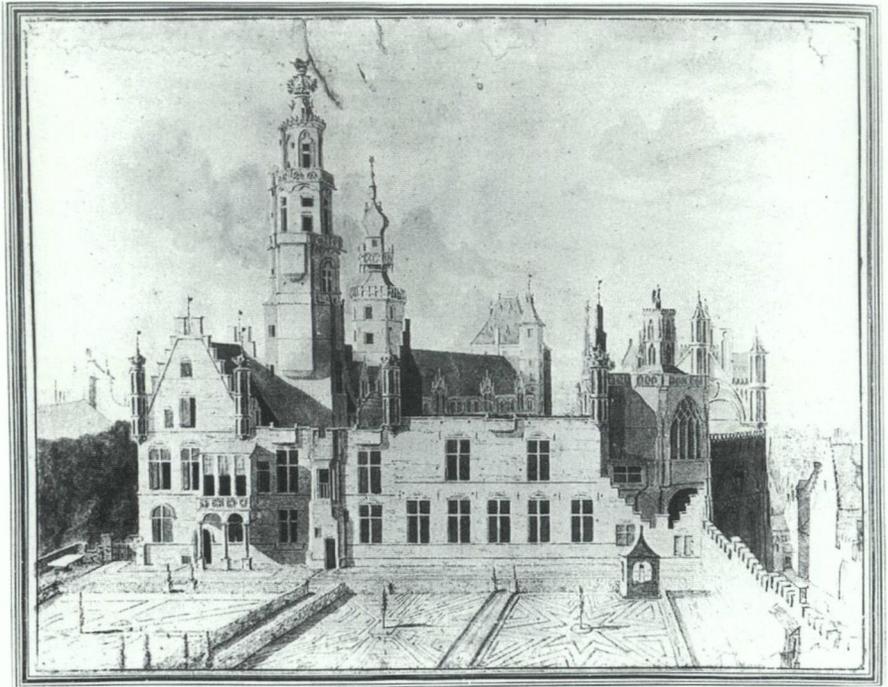


Fig. 1. Anonyme, fin XVII^e siècle: *Vue du Palais d'Orange-Nassau*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, Cabinet des Estampes (Photo BR)

un jour différent. L'ambition de cette étude est de démontrer la façon dont les idées du temps s'incarnent dans cet espace enfin rendu à sa forme première.

Dès son arrivée à Bruxelles, au printemps 1744, le nouveau gouverneur général des Pays-Bas autrichiens, Charles-Alexandre de Lorraine, prince fastueux, ne reconnut guère dans le vieil hôtel d'Orange-Nassau le palais idéal dont il rêvait (fig. 1). C'est dans cette demeure, qui constituait un parfait témoin des palais nobles bruxellois de l'époque bourguignonne, que les gouverneurs généraux étaient logés depuis qu'un incendie avait dévasté, en 1731, le palais des ducs de Brabant, leur résidence traditionnelle. Lorsque Charles-Alexandre de Lorraine vint l'occuper, il était, à en croire un contemporain, Cantillon, «*vieil et caduc*». Pour Bruxelles et pour Vienne, la location de cet hôtel à la princesse douairière d'Orange ne devait être que provisoire. Mais les tentatives de reconstruction de l'ancienne cour ducale, l'une en 1736 et l'autre en 1743, étaient restées sans lendemain, faute des fonds nécessaires³. Aussi

³ On lira à ce sujet L.-P. GACHARD, *Recueil des ordonnances des Pays-Bas autrichiens. Troisième série 1700-1794*, tome IV, Bruxelles, 1877, p. v et M. HUISMAN, *Quelques documents inédits sur la cour de l'archiduchesse Marie-Elisabeth d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas*, dans: *Annales de la société d'Archéologie de Bruxelles*, 15, 1901, p. 74-75.

fut-il décidé de restaurer le vieil hôtel, afin d'y recevoir dignement le prince. Dans un premier temps, ce dernier n'eut guère l'occasion de goûter au charme désuet de sa nouvelle demeure puisqu'un mois, jour pour jour, après sa Joyeuse Entrée à Bruxelles, il repartait à la guerre. Il ne devait réapparaître dans la capitale des Pays-Bas que le 23 avril 1749 pour s'y installer définitivement.

D'emblée, Charles-Alexandre de Lorraine s'attela à «moderniser» les salons de sa résidence, puisqu'il lui était impossible de modifier ou de démolir une partie importante du bâtiment dont il n'était que le locataire. Ce n'est que le 18 juin 1756 qu'il put, enfin, acheter l'hôtel d'Orange-Nassau et envisager les transformations qu'il méditait depuis longtemps pour faire de la vieille bâtisse une somptueuse résidence moderne. Toutefois, l'état de ses finances ne lui permettait pas la construction d'un nouveau palais, que ce soit à cet endroit ou sur le Coudenberg. De plus, à cette date, il achevait le nouveau château qu'il faisait construire à Mariemont, domaine dont il avait la jouissance personnelle, tout comme celui de Tervueren où il avait également engagé d'importants travaux. C'est pourquoi il dut se résigner à la formule moins onéreuse qui consistait à poursuivre l'aménagement des salons dans les bâtiments existants, transformés en appartements d'hiver, et à y adjoindre une aile moderne, là où l'espace le permettait, c'est-à-dire au sud-est du vieil hôtel, où s'étendaient les jardins, afin d'y construire de nouveaux appartements d'été. À la contrainte d'ordre financier s'était donc ajoutée celle de l'espace. Dans un tissu urbain aussi dense que celui de Bruxelles à cette époque, avec ses venelles étroites et le manque d'espace entre les bâtiments, l'expropriation ou le rachat des immeubles voisins était matériellement et politiquement malaisé. On sait, par exemple, que Charles-Alexandre de Lorraine dut recourir à des stratagèmes pour entrer en possession de l'hôtel d'Autriche en 1760, construit à l'endroit où il prévoyait l'érection d'une nouvelle chapelle royale. Il a donc fallu composer avec l'exiguïté du terrain disponible. Malgré la contrainte de l'espace et des finances, le prince tenait à conserver le jardin, cela en sacrifiant la cour d'honneur à l'exemple des palais baroques. Ainsi, la nouvelle aile a-t-elle été conçue en fonction de ce triple impératif. Par bonheur, le prince a pu compter sur un architecte de valeur, le Brugeois Jean Faulte (1726 - 1766). S'il a fallu vaille que vaille aménager les anciens espaces intérieurs du palais afin qu'ils répondent aux nécessités du moment, les parties nouvelles ont été réalisées, tant dans leurs structures que dans leur ornementation, suivant les exigences particulières de la vie d'une cour princière d'importance relative, et des obligations de représentation du gouverneur général et du style de vie de l'auguste occupant.

Les nouveaux corps de bâtiments élevés au sud-est de l'ancien hôtel de Nassau, de 1760 à 1765/66 pour le gros oeuvre, comportent, d'une part, une chapelle royale et, de l'autre, une aile réservée aux appartements d'été du prince. Entre ces deux constructions situées dans le prolongement l'une de l'autre, une entrée en hémicycle concave a été intégrée (fig. 2). Le tout forme un ensemble très harmonieux, sans que l'on perde de vue les différentes parties qui le constituent. Lorsque le visiteur débouchait dans la rue de la Cour, il ne



Fig. 2. *Vue générale du palais de Charles-Alexandre de Lorraine, état avant la destruction des trois ailes anciennes (cliché IRPA)*

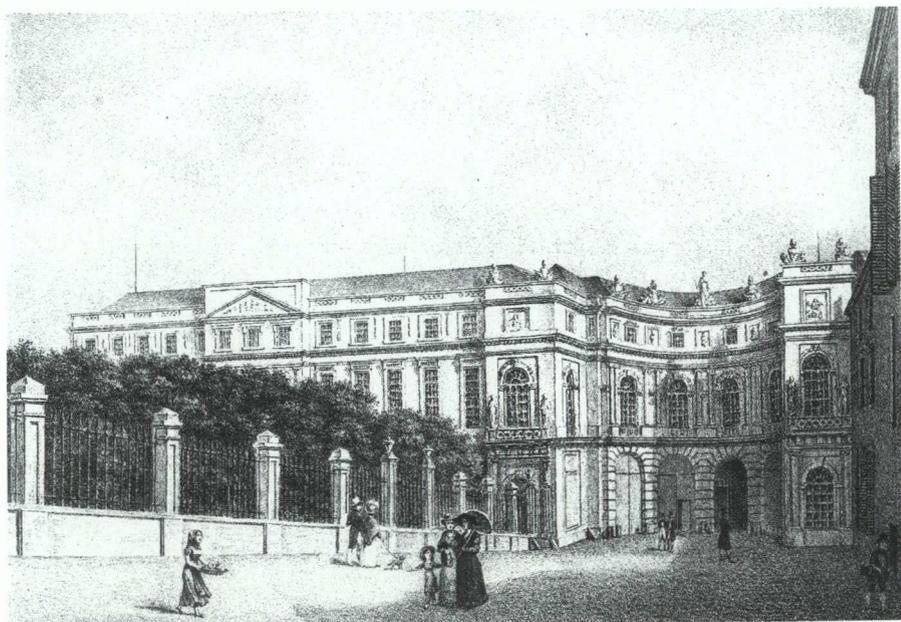


Fig. 3. *Vue de l'hémicycle d'entrée du palais de Charles-Alexandre de Lorraine, vers 1820, lithographie, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, Cabinet des Estampes*

pouvait voir de ces nouveaux bâtiments, qui formaient un écran somptueux au vieil hôtel bourguignon, que la longue et rigoureuse façade des appartements d'été du prince qui, à gauche, surplombait les jardins à la française, et au bout de la rue, l'hémicycle d'entrée du palais. La chapelle royale située à droite de l'hémicycle était, quant à elle, dissimulée derrière les façades des maisons qui bordaient, à droite, la rue jusqu'au palais, raison pour laquelle sa façade latérale est restée dépourvue de décoration. Siège du gouverneur général des Pays-Bas autrichiens, l'ensemble de ces bâtiments se devait de refléter l'image que le pouvoir autrichien désirait donner de lui-même, et les sculptures de Laurent Delvaux (1696-1778) qui en ornent la façade étaient destinées à représenter ce pouvoir permanent pour l'ensemble de la population et les ambassadeurs en visite chez le prince.

Jean Faulte a conçu l'ensemble et fourni aux artistes et artisans les dessins d'exécution. L'architecte, qui revenait d'un séjour d'études en Italie et en Angleterre, opta très nettement pour un classicisme rigoureux, pré-néoclassique oserait-on dire. Les nouvelles constructions au palais de Bruxelles se singularisent par un souci de mesure sobre, raffiné et délicat.

La longue façade des appartements d'été dégage une impression apaisante et une solennité élégante par ses formes régulières et sa calme ordonnance, dominée par l'horizontalité. Faulte n'a fait preuve d'aucune audace particulière, mais il a appliqué très adroitement la grammaire classique à une façade dont les formes étirées et les proportions gracieuses sont encore celles de la culture rococo, tout comme l'est d'ailleurs le jeu sensible de la lumière qui vient subtilement s'accrocher aux multiples petites saillies logiquement réparties sur la surface. Seul l'avant-corps, avec son fronton au tympan sculpté, vient rompre le rythme régulier de l'ensemble, sans pour autant altérer son élégance. La façade est divisée en treize travées dont les trois centrales, légèrement en saillie, forment un avant-corps qui souligne la symétrie de l'ensemble. Réunies sous un fronton, ces travées sont pourvues d'un balcon au bel étage et d'une colonnade dorique au rez-de-chaussée. À chaque travée, la façade est percée, sur trois niveaux, de fenêtres au gabarit harmonieusement calibré. Marquée par l'esprit classique du rythme constant et de l'ordonnance répétitive, la façade forme une sorte de mur écran qui ne révèle ni la taille ni la destination des pièces qu'elle abrite. Les portes-fenêtres, toutes identiques, sont séparées par des trumeaux ornés d'un pilastre. Elles sont à deux vantaux à trois carreaux surmontés d'un tympan en demi-cercle à châssis en éventail. Les archivoltés, posées sur des impostes, présentent à la clef une console ornée. Celles de l'avant-corps sont en outre agrémentées de festons floraux. Le bel étage est séparé du rez-de-chaussée par un entablement. Il se singularise par l'absence de pilastres aux trumeaux et par des fenêtres au linteau droit que surmonte une corniche sur consoles en «s». Seules les trois fenêtres de l'avant-corps ont conservé l'arc en demi-cercle et leur archivolte est ornée d'un feston qu'entrecoupe la clef en forme de tête de bélier. En outre, elles sont séparées par des trumeaux garnis d'un pilastre à chapiteau ionique et donnent accès au seul balcon de la façade des appartements du prince. L'attique, d'une hauteur

inférieure à la moitié de celle du bel étage, est enserré entre l'entablement qui le sépare du bel étage et l'entablement à corniche sous le toit. Les trois fenêtres de l'avant-corps se différencient de celles des travées latérales par la présence d'un feston au linteau que surmonte une corniche droite. Par contre, les trumeaux de l'avant-corps sont dépourvus des belles chutes végétales qui ornent ceux des autres travées. Ces fenêtres du second étage éclairaient les appartements sous toit, sans doute réservés aux invités du prince. Cette façade est couronnée d'une balustrade en pierre ajourée qui s'interrompt au niveau de l'avant-corps central par un fronton dont le tympan est orné d'un bas-relief dû au sculpteur de la cour, Laurent Delvaux, symbolisant le triomphe de Flore.

À la droite de cette façade, Faulte a accolé l'hémicycle d'entrée du palais (fig. 3). Chacune des deux ailes de retour de cet hémicycle assure la jonction avec, à gauche, la façade des appartements, et à droite, le mur latéral de la chapelle. Reprenant le rythme, la structure et la grammaire ornementale des travées de l'avant-corps central de la façade des appartements d'été,

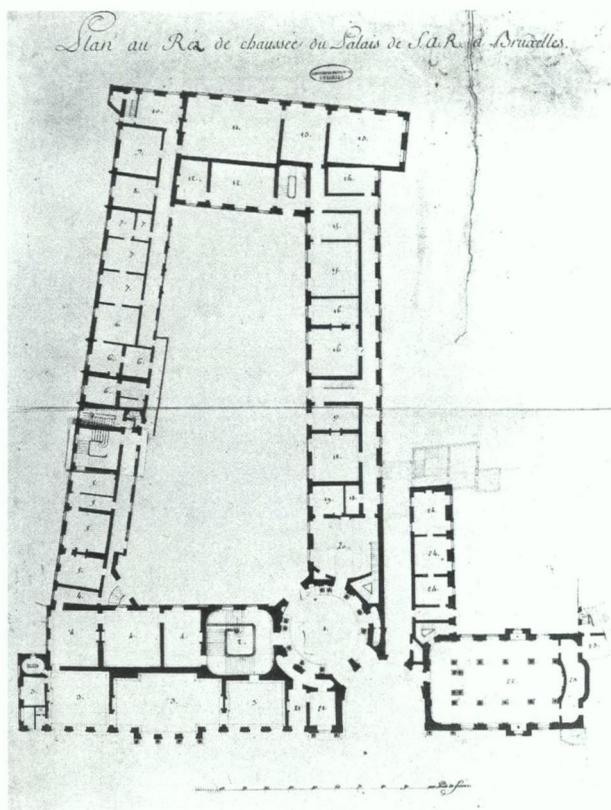


Fig. 4. Plan du rez-de-chaussée du palais de Charles-Alexandre de Lorraine, 1780, AGR, Cartes et plans manuscrits et gravés, 494^c (cliché AGR)

les deux ailes s'en distinguent dans le détail. Elles se différencient d'abord par une largeur de travée légèrement plus importante, la présence d'un soubassement sous la fenêtre du rez-de-chaussée, un balcon en pierre au bel étage et un mur aveugle au second étage. Elles se singularisent enfin et surtout par la présence de nombreuses sculptures. Ces ailes forment des zones d'articulation importantes entre, d'une part, les façades des appartements d'été et de la chapelle et, d'autre part, l'hémicycle d'entrée. On ne s'étonnera donc pas que leur élévation trouve également des correspondances formelles avec les quatre travées concaves de l'hémicycle d'entrée proprement dites. Celles-ci sont plus larges, à la fois pour des raisons esthétiques et par la présence des portails qui devaient permettre le passage de voitures et carrosses. Le rez-de-chaussée présente un bossage qui confère à cette partie du bâtiment une assise d'une élégante robustesse. Les larges trumeaux des fenêtres du bel étage sont ornés d'une paire de pilastres à chapiteaux ioniques. Les fenêtres ont un balcon en fer forgé et présentent des architraves ornées de festons et d'un casque à la clef. Les trumeaux de l'attique sont décorés de panneaux avec trophées d'armes tandis que les fenêtres sont couronnées d'un larmier. Enfin, la corniche séparant le bel étage de l'attique, est ornée de denticules, tandis que la balustrade de couronnement de l'hémicycle est agrémentée par quatre trophées d'armes en ronde-bosse encadrant la monumentale et élégante figure allégorique de la *Magnanimité* de Laurent Delvaux. Ce subtil jeu de nuances, de rapports, de dissemblances et de similitudes entre les différentes parties de ce nouvel ensemble confère à la façade du palais la marque de son siècle et rien dans son allure légère, ni dans son ornementation délicate ne heurte le regard.

L'articulation plus complexe de l'hémicycle d'entrée du palais ainsi que son ornementation plus abondante le distinguent clairement de la façade des appartements qui lui est accolée et lui assurent un sens de l'apparat remarquablement bien senti, malgré son allure quelque peu étriquée. Cet hémicycle est situé dans l'axe de la rue de la Cour et n'en dépasse pas la largeur. Confronté à l'étroitesse du lieu, Faulte avait été amené à résoudre le problème délicat du raccord entre l'ancien quadrilatère de l'hôtel d'Orange, la nouvelle aile et la chapelle princière. Aussi a-t-il conçu une rotonde à voûte oblique assurant en douceur la rencontre des axes différents qui s'y rejoignaient (fig. 4). En cela, il a pleinement et élégamment réussi, offrant au gouverneur général un substitut à la cour d'honneur qui, faute d'espace, faisait défaut au palais⁴. Car si la place a manqué pour créer le grand «*cortile*» indispensable à une cour, fût-elle de second ordre comme à Bruxelles, Faulte a su en maintenir l'idée en

⁴ Un «gentilhomme anglais» resté anonyme, de passage à Bruxelles, notait déjà: «*L'emplacement [du palais] est ingrat, & l'on en a tiré le meilleur parti possible*» (cf. *Almanach bruxellois, dédié Aux curieux & aux Amateurs...*, Bruxelles, 1775, p. 18). H.G. MOKE (*Le Brabant. Bruxelles*, dans: *La Belgique monumentale, historique et pittoresque*, v. I, 1844, p. 193) soulignait également que Faulte «*avait eu à vaincre une grande difficulté: c'était l'obliquité inévitable de l'entrée, la cour intérieure du vieil hôtel ne tombant pas au centre de l'espace que devait occuper le nouveau palais. Il réussit à triompher de cet obstacle...*».

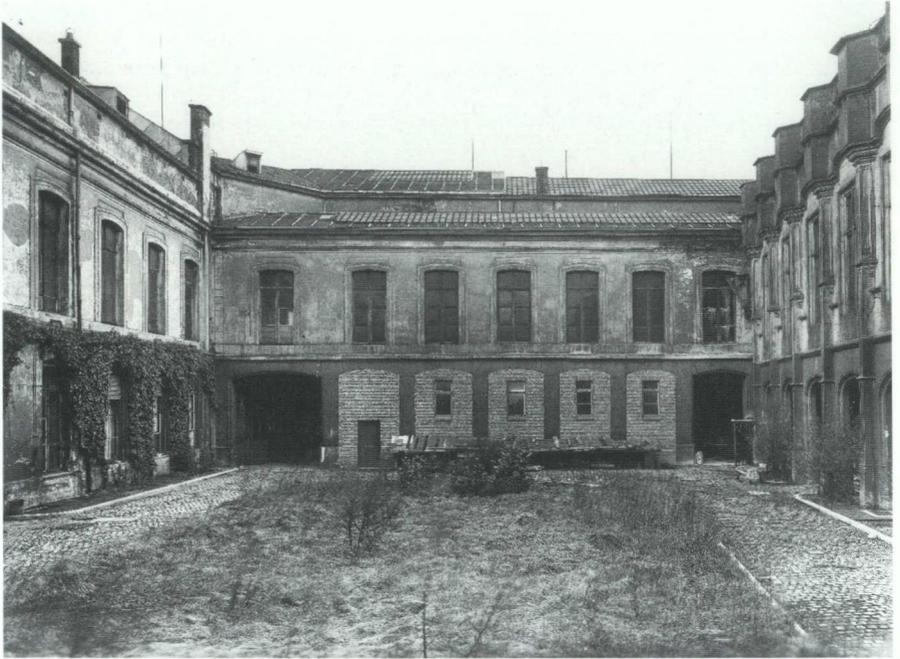


Fig. 5. *Vue de la cour intérieure du palais de Charles-Alexandre de Lorraine, état avant destruction (milieu XX^e siècle), avec, à gauche, l'accès à la rotonde (cliché IRPA)*

le réduisant toutefois à la dimension de l'hémicycle et en le séparant imperceptiblement des deux corps de bâtiments adjacents par la présence de légers décrochements. Il a en outre su rencontrer les aspirations à la fois intimistes et aristocratiques de Charles-Alexandre de Lorraine en fusionnant l'espace intérieur et l'espace extérieur de cette entrée en un tout dynamique qui obéit au principe baroque de mise en scène des espaces. En effet, les invités du prince, après avoir parcouru la petite rue pavée de la cour, longé un instant le jardin aux parterres fleuris, étaient conduits en carrosse au-delà de la porte cochère de gauche de l'hémicycle sous la voûte de la rotonde intérieure tout juste assez spacieuse⁵ pour permettre aux voitures de s'arrêter et de déposer les invités au pied du grand escalier d'honneur; puis, pour les petits attelages, de tourner comme dans un carrousel et de sortir par la seconde arcade de l'hémicycle. Quant aux plus grands attelages, ils devaient vraisemblablement poursuivre leur chemin par-delà l'arcade située à l'extrémité opposée de la rotonde, celle qui s'ouvrait sur la vaste cour intérieure du palais (fig. 5). On peut très bien imaginer que les carrosses attendaient dans cette cour le retour des invités.

⁵ Du centre jusqu'au pied de la colonnade, la rotonde a un rayon de 5,35 m. Quant aux baies d'accès, du côté de l'hémicycle, et dont les parois affectent une forme concave, leurs largeurs varient de 3,15 m à 2,75 m.

Façade du Palais de S.A.R. à Bruxelles.

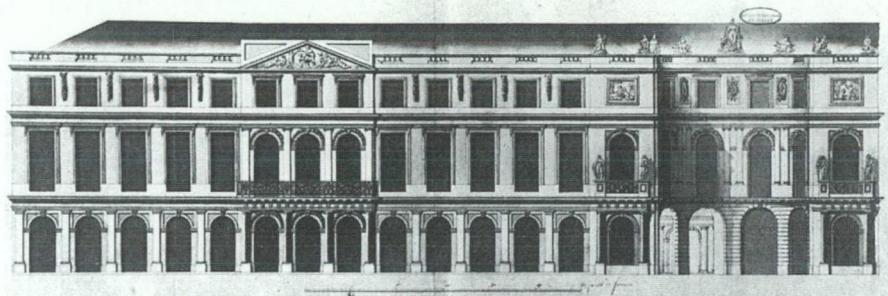


Fig. 6. Plan de la façade construite pour Charles-Alexandre de Lorraine par Jean Faulte, AGR, Cartes et plans manuscrits et gravés, 494^f

Les deux arcades de l'hémicycle opposées à celles s'ouvrant sur la rotonde donnaient accès, quant à elles, pour la première, à droite, à la porte de la chapelle, et la suivante, à l'impasse Saint-Georges située le long de la façade nord du palais, du côté de la Montagne de la Cour⁶.

Sous le gouvernement de Charles-Alexandre de Lorraine, les arcades de l'hémicycle n'étaient pas fermées par des portes, comme on a pu le croire jusqu'ici, et la rotonde était ouverte aux quatre vents, comme on peut très bien s'en rendre compte sur un dessin de l'élévation de la façade du palais datant de cette époque (fig. 6). Par ailleurs, sur un *Plan général du palais de S.A.R.*, dressé au XVIII^e siècle, l'hémicycle est appelé: «*portique d'entrée du palais*»⁷, ce qui laisse bien entendre que la rotonde était une galerie ouverte. Sur une lithographie datant du début du XIX^e siècle (fig. 3), on voit encore que l'une des deux arcades de droite de l'hémicycle est dépourvue de portes, alors que les deux de gauche, celles donnant sur la rotonde, sont déjà fermées par des portes. La sécurité des collections du musée nouvellement créé par les autorités françaises dans le palais nécessitait cette condamnation des arcades.

Que ce soit au palais de Nymphenburg, près de Munich, au château Augustusburg à Brühl, au château Solitude, près de Stuttgart, et à bien d'autres palais édifiés au XVIII^e siècle, ou encore et surtout à la Hofburg, à Vienne, une galerie carrossable «perce» le château au niveau du rez-de-chaussée pour permettre là aussi de déposer les invités à l'abri des intempéries. L'hémicycle ouvert dans la partie inférieure du palais de Charles-Alexandre de Lorraine jouait en quelque sorte le même rôle que les arcades qui fermaient les espaces rococo et classiques du XVIII^e siècle, telles que la place de Nancy, la cour du Zwinger, à Dresde, et plus tard la place royale de Bruxelles. La présence de

⁶ Au sujet de cette impasse, on lira Cl. LEMAIRE, *op. cit.*, 1981, p. 8.

⁷ AGR, *Cartes et plans manuscrits*, 495

portes à l'hémicycle du palais, comme celles qui ferment de nos jours les portails, aurait beaucoup gêné le passage des carrosses et compliqué les manoeuvres dans l'espace déjà fort étroit de la rotonde.

Autant l'hémicycle appartient encore à la ville, autant la rotonde qui, par la forme, en est l'antithèse, est déjà toute entière au palais. Premier véritable espace distinct du monde extérieur, elle est cependant encore un lieu public. De plan circulaire, déjà riche en soi d'une valeur idéale, elle offrait une image d'autorité et d'immutabilité par les colonnes qui l'enserrent. La colonnade et sa lourde corniche simulée formaient d'ailleurs une sorte de seconde façade, à la fois intérieure et extérieure (fig. 7). Lieu de passage obligé où se croisaient des membres de l'administration, de la hiérarchie militaire, des ambassadeurs, des gens de cour, des domestiques, des solliciteurs de toute espèce, enfin des invités aux festivités princières, elle combinait adroitement les fonctions de portique et de vestibule. Rond-point structuré, ordonné entre les espaces différents et hiérarchisés du palais, desservant l'enchevêtrement des couloirs, cours et venelles, la rotonde est un maillon essentiel de la scène où se déroule le rituel visible de l'exercice du pouvoir. Outre les deux arcades de l'hémicycle et l'arcade de la cour intérieure du palais, d'autres ouvertures donnaient accès à l'aile nord, une autre directement au jardin, deux autres encore à des corps de garde, une dernière enfin aux appartements du prince (cf. fig. 4). Car si, sous la voûte, on n'est plus dans la même échelle de valeur qu'à l'extérieur, on reste



Fig. 7. *Vue de la colonnade intérieure de la rotonde d'entrée du palais de Charles-Alexandre de Lorraine, état actuel (cliché BR)*

toujours en dehors du palais du prince proprement dit. Ce n'est qu'une fois passée la porte d'accès au palais du prince que le visiteur est plongé dans l'univers personnalisé de Charles-Alexandre de Lorraine. Au pied de l'escalier d'honneur qui devait le conduire aux appartements princiers, il était accueilli par la statue monumentale d'Hercule de Laurent Delvaux, image glorifiée et symbolique du prince, mise en scène astucieuse qui révèle en outre le sens du merveilleux et de l'illusion cher à ce dernier. La rotonde reste ce point de rencontre, de contact, de fusion entre les différentes instances gouvernementales. C'est par elle que transitent les affaires de l'État, elle est le point de contact entre le monde et la couronne autrichienne.

D'ailleurs, le programme allégorique de l'hémicycle, qui exalte la couronne impériale et l'absolutisme d'État autrichiens, à travers l'idée civique du *Bon Gouvernement*, se réfère à cette hiérarchie. Au sommet trône *La Magnanimité*, symbole même du souverain. Il n'est pas exclu d'ailleurs que les traits stylisés de la figure soient ceux de l'impératrice Marie-Thérèse. Elle est environnée des quatre vertus cardinales. Au niveau du bel étage, sur les deux ailes de retour de l'hémicycle, quatre vertus morales complètent la symbolique de l'ensemble. À gauche, du côté des appartements princiers, on trouve *La Bravoure* et, à l'angle de l'hémicycle, *L'Humanité*; à droite, du côté de la chapelle royale, *La Foi* et, à l'angle de l'hémicycle, *La Politique*. L'hémicycle ouvrant sur la rotonde devenant ainsi le lien central, le point vers lequel tout se concentre, le point de rencontre également entre le pouvoir temporel à gauche, et, à droite, le pouvoir spirituel.

Assurément, la rotonde est bien la pièce maîtresse de la nouvelle physionomie du palais. Malgré les contraintes d'espace et financières et les exigences d'une administration publique auxquelles il a été confronté, Faulte a su unir à la fonction réelle de la rotonde, à la fois pratique et de communication, une fonction de représentation symbolique. En ouvrant le palais par un angle, il a très habilement modifié, en les concentrant au maximum dans le petit espace qui lui était dévolu, les rapports des espaces caractéristiques du palais baroque, à la fois symbole du centre politique, administratif et judiciaire du pays. Le palais devenant largement ouvert sur l'extérieur, sur la rue, du moins perceptible visuellement en tant que tel, cette représentation scénique reflétait de manière symbolique les rapports nouveaux de coexistence harmonieuse que Charles-Alexandre de Lorraine souhaitait établir avec tous ses sujets, partisan qu'il était de l'*Aufklärung* qui prévalait à la cour impériale d'Autriche. Ainsi, grâce à l'habileté de l'architecte Jean Faulte, le visiteur, en débouchant dans la rue de la Cour, était convié à pénétrer dans une succession de petits espaces imbriqués les uns dans les autres et hiérarchisés, animé par le sentiment de se trouver dans un univers particulier, consacré à l'exercice du pouvoir. En cela, l'architecte a pleinement répondu aux attentes du plus brillant des gouverneurs généraux de l'époque autrichienne.

COMPTES RENDUS

Paul HADERMANN, *Paul van Ostaijen en de kunst van zijn tijd 1896-1996*, Gand, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1997 (429 pp., 35 figg.).

Le présent volume, édité par ses collègues Michel Bartosik, Michel Dupuis et Jean Weisgerber, rassemble plusieurs articles et contributions à des ouvrages collectifs, publiés par le germaniste Paul Hadermann entre 1968 et 1996. L'œuvre protéiforme du poète dadaïste flamand Paul van Ostaijen (1896-1928), qui, a côté de son œuvre strictement littéraire, a également développé une importante réflexion critique, constitue l'épine dorsale du livre. Celui-ci est divisé en deux parties. La première comporte différentes études relatives aux rapports entre Paul van Ostaijen et la littérature de son temps, la seconde traite de questions d'histoire de l'art. Paul Hadermann étudie la production artistique européenne contemporaine de Paul van Ostaijen, mais aussi ses antécédents (l'esthétique romantique et décadente) et ses prolongements plus récents (le Réalisme magique).

On lira notamment une étude (en allemand) sur la 'musicalisation' de la peinture au XIX^e siècle. L'auteur y montre combien la musique devint, avec Runge, Delacroix et les Impressionnistes, un véritable modèle pour les peintres, ceux-ci aspirant à faire de leur art une sorte de 'musique' de lignes, de formes et de couleurs. En reconnaissant à la musique un statut de guide, ils libérèrent la peinture de la tyrannie de la référence, explique Paul Hadermann, pour aboutir à une esthétique autonome. La musicalisation de la peinture ouvrit ainsi la voie aux Avant-gardes artistiques du XX^e siècle.

À signaler aussi, une étude 'triangulaire' (en Néerlandais), consacrée à Bruegel l'ancien, au livre de l'historien d'art Karl Tolnai sur les dessins de cet artiste (Munich, 1925) et au compte rendu très personnel qu'en fit Paul van Ostaijen en 1926 dans la revue *Vlaamsche Arbeid*. Paul Haderman montre combien ce dernier, s'appuyant sur l'ouvrage de Tolnai, a cherché à faire de Bruegel une sorte d'*alter ego*. Après 1918, Van Ostaijen rompt avec l'idéologie humanitaire et révolutionnaire qui avait été la sienne durant la guerre et adopte une distance ironique vis-à-vis du monde, confinant au cynisme. C'est à ce moment que ses fameuses 'Grotesques' voient le jour. Le poète ne pouvait que se reconnaître dans l'art de Bruegel, affirme Paul Hadermann. Il y

retrouvait sa propre vision du monde. Bruegel ne peint-il pas le monde et les hommes, comme s'il les voyait au travers d'un objectif grand-angulaire?

Enfin, l'historien d'art lira également avec profit une étude consacrée au 'réalisme magique' dans la peinture du XX^e siècle. Partant d'une œuvre du peintre canadien Alex Colville, l'auteur cherche à montrer tout ce qui sépare le 'réalisme magique' du surréalisme. Il constate que «*l'insolite des tableaux 'réalistes magiques' reste toujours vraisemblable*» (p.409), et analyse, à la lumière de cette observation, un certain nombre d'œuvres.

Paul Hadermann est un homme modeste, rétif aux honneurs. L'hommage que ses collègues et amis de l'ULB et de la VUB souhaitaient lui rendre se devait d'être indirect, comme caché. L'ouvrage qui en résulte constitue, de ce fait, du point de vue formel, une curiosité: il s'agit d'un 'hommage dans l'hommage'. Derrière l'hommage explicite rendu à Van Ostaijen, dont on commémorait l'année passée, de manière tout à fait officielle, le 100^e anniversaire de la naissance et dont les traits sont reproduits en couverture, s'en cache un autre, implicite, rendu à l'un de ses meilleurs exégètes.

Didier MARTENS

Dominique CHATEAU, *Le bouclier d'Achille. Théorie de l'iconicité*, L'Harmattan (collection «Champs visuels»), Paris, 1997, 125 pp.

L'auteur, professeur à l'Université de Paris 1 (unité d'Arts plastiques et des Sciences de l'art), s'est d'abord fait connaître du public par un ouvrage élaboré en collaboration avec François Jost : *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie* (Éditions de Minuit, 10/18, 1979). Plus récemment, en 1994, Dominique Chateau a publié *La Question de la question de l'art* aux Presses Universitaires de Vincennes (voir compte rendu in : *A.H.A.A.*, XVII, 1995). Et ces trois dernières années ont vu la publication d'une série de travaux dont je ne citerai ici que quelques titres. Parmi ceux-ci, deux volumes collectifs : *À propos de la critique*, L'Harmattan, Paris, 1995; *Critique et théorie*, L'Harmattan, Paris, 1996 (en collaboration avec Jean-René Ladmira). S'y ajoutent deux ouvrages personnels. L'un, intitulé *L'héritage de l'art. Imitation, tradition et modernité*, fait partie d'un trio qui inaugure, cette année, la nouvelle collection «Coefficient d'art» dont la maison d'édition lyonnaise Aléas a confié la direction à Dominique Chateau. Le second ouvrage fait l'objet du présent compte-rendu. Enfin, à cette brochette de publications récentes se rattache encore un texte publié en trois volets dans la revue *Recherches poïétiques* (volumes 2, 3 et 4, 1995-1996), consacré à l'histoire de la notion et du terme «arts plastiques».

Dans *Le bouclier d'Achille*, Chateau se propose de revenir sur un étonnement originaire, constitutif de notre expérience des images mais depuis longtemps enfoui sous les conceptualisations de cette expérience : l'étonnement qu'engendre le surplus de présence qui, irrésistiblement, donne toute représentation figurée non pas seulement comme un *analogon* référentiel de la chose représentée, mais aussi et surtout comme l'irruption quasi-hallucinoïde de cette chose elle-même, rendue présente *comme si elle était vraiment là*. Cet excès de présence qui, toujours, suspend la secondarité de la représentation par rapport au représenté, constitue véritablement le propre de l'iconique, c'est-à-dire ce qui fait l'effet d'image de toute image. En d'autres termes,

l'iconique participe d'une sorte de flottement de la conscience, d'une «hallucination paradoxale» (selon la formule de Christian Metz) ou d'un «rêve à l'usage des gens éveillés» (Platon). Au moment où nous contemplons une image, deux vécus contradictoires se surimposent et se fondent : le contenu de l'image vient s'imposer comme réel à la conscience, sans toutefois que s'éteigne la conscience de n'avoir qu'une image en face de soi. Plus exactement : «Il ne convient pas de dire qu'alors nous perdons la conscience de l'image, mais que l'iconicité, c'est-à-dire la relation propre à l'image, réside dans une telle perte de conscience» (p. 83).

Cette expérience paradoxale de l'image, sa puissance d'étonnement, telle fut la source même de l'*ekphrasis*, forme inaugurale du discours sur l'image en Occident, déjà mise en œuvre par Homère dans sa description du bouclier d'Achille dévoilé au lecteur-auditeur comme un pseudo-monde grouillant de présences bruyantes et agitées. Or, ce vécu originaire allait se voir globalement délaissé ou refoulé dans la tradition théorique post-platonicienne. Le pouvoir propre de l'image allait être passé sous silence en faveur de questions sans rapport immédiat avec lui, liées, en gros, à la problématique du faire-sens. C'est ainsi que la sémiologie prendra l'effet de présence iconique pour un donné inquestionné, trivial en somme, fondement absent du jeu des significations. Il en est de même chez un auteur tel que Panofsky : Chateau montre comment l'iconique s'y trouve d'emblée placé hors-jeu, l'image artistique s'identifiant, par l'effet d'un coup de force théorique initial, à la trame de ses significations symboliques. Dans un autre chapitre, le plus difficile du livre, une démonstration identique fait apparaître comment Peirce lui-même prononce par défaut l'exclusion de l'iconique «pur» et sa déflexion vers la sphère des contenus symboliques. Enfin, une lecture très attentive de Diderot indique la force de résistance souterraine de l'iconique à travers l'attitude paradoxale de l'auteur des *Salons*. D'un côté, Diderot dénigre en principe l'illusionnisme et interdit l'entrée du spectateur dans le monde de l'image en tant que modalité adéquate du regard esthétique. D'un autre côté, pourtant, il se laisse succomber, devant les tableaux de Chardin, aux délices élémentaires du ravissement iconique pur, s'adonne en toute connaissance de cause à l'étourdissement ontologique du «comme si» pictural.

Montrer l'importance cruciale de ce vécu culturellement refoulé de l'illusion iconique revient à indiquer la place toujours vacante d'une théorie de l'iconique dans la tradition occidentale. Au-delà de ce constat d'absence, en lui-même assez bouleversant, et dans la faille ainsi découverte, l'objet du livre de Dominique Chateau consiste alors à jeter les fondements d'une théorie de l'iconicité considérée comme phénomène pleinement spécifique. Et parmi les différentes questions relatives à un tel projet, que l'auteur parvient à aborder dans l'espace de la centaine de pages que compte son ouvrage, figure notamment celle des rapports entre l'iconique et l'artistique, et celle du statut de l'image photographique - dont l'analyse dans les termes d'une théorie de l'iconicité conduit à une mise en cause dévastatrice des idées de Charles Morris, selon lesquelles la dose d'iconicité d'une image serait fonction du nombre de traits communs partagés par la représentation et son objet.

L'un des fils conducteurs les plus inattendus de cette réflexion se tend de Panofsky à Magritte (en passant par Courbet). Il s'agit du «coup de chapeau». C'est l'exemple que choisit Panofsky pour illustrer le premier niveau d'appréhension des images, celui des «motifs», qui ressortit à la sphère de l'évidence quotidienne pré-réflexive ou pré-analytique, antérieure à toute thématization. Mais il se fait que cet exemple introduit déjà, par l'effet d'un tour de prestidigitation théorique, tout le royaume des symboles culturalisés - comme pour mieux garantir la «dénégation délibérée de l'iconicité» (p. 16,

D. C. souligne). Seulement voilà : un dessin peu connu de Magritte prend Panofsky à revers. Le dessin figure les trois phases d'un «coup de chapeau». Au premier moment, le bonhomme porte la main vers le chapeau; au second, il le soulève mais sa tête se détache avec lui; au troisième il le repose mais la tête est remise à l'envers sur les épaules... Le geste demeure pleinement reconnaissable - comme un «vrai» coup de chapeau - alors même que sa signification explose, ainsi que l'unité figurale du personnage. Magritte nous livre là une véritable démonstration en image de ce que la puissance primale de l'iconique pur précède violemment le sens conventionnel du geste : telle est cette puissance qu'elle peut faire éclater la surface symbolique du signe figural comme un boulet lancé à travers un écran de papier.

Thierry LENAIN

Thierry LENAIN, *Monkey Painting* (trad. du français par Caroline Beamish), Londres, Reaktion Books, 206 pp., 69 figg.

Le présent livre ne constitue pas seulement la traduction, dans un anglais élégant, de *La Peinture des singes*, publiée initialement par Syros/Alternatives (Paris). C'est une véritable édition augmentée, qui comporte de nombreuses nouveautés, et remplace donc l'ouvrage de 1990. Dès ce moment, Thierry Lenain avait tenté de dépasser les termes du débat suscité par l'émergence, à la fin des années 50, de la peinture des singes. Pour Desmond Morris, qui, le premier, prit l'initiative de faire peindre des singes, ils manifesteraient, le pinceau à la main, face à la feuille de papier, un véritable comportement esthétique. Leur production peinte jetterait de ce fait un éclairage sur les origines de l'art, lesquelles seraient liées de manière étroite à notre tréfond animal. Pour Horst Janson, en revanche, la peinture des singes relève entièrement de l'histoire de l'art humain et de son évolution récente. Les primates qui peignent ne le font que parce qu'un sujet humain leur a mis des pinceaux entre les mains et, sans l'expérience de l'art abstrait et surtout de l'informel, jamais personne ne se serait intéressé à leurs taches peintes... Thierry Lenain avait rejeté ces deux positions. Certes, les singes ne viennent pas d'eux-mêmes à la peinture et ne manifestent un intérêt pour ce type d'activité qu'au terme d'un processus d'apprentissage. Néanmoins, leurs réactions au 'dispositif pictural' sont spécifiques et s'articulent autour d'un certain nombre de 'cas de figures' aisément reconnaissables, de sorte qu'il serait faux de voir dans la peinture des singes un simple avatar de la peinture humaine. La peinture des singes se prête à l'analyse formelle, suivant les modalités qui valent aussi pour l'art humain. Cette analyse ne met toutefois pas au jour un éventuel tréfond créatif que l'être humain partagerait avec l'animal, mais bien plutôt une altérité. La peinture des singes, concluait Thierry Lenain, est fondamentalement différente de la peinture humaine, et ne peut donc éclairer la genèse de l'art.

À sept années de distance, l'auteur n'a pas modifié son interprétation. Sa vision de la peinture des singes est restée fondamentalement la même. Mais le phénomène s'est quelque peu transformé. Depuis le début des années 90, on assiste à une véritable explosion d'animaux peints. Aux singes de jadis se sont ajoutés les éléphants et les dauphins! Les zoos, partout dans le monde, ont à cœur, aujourd'hui, de soutenir l'activité 'artistique' de leurs pensionnaires, car celle-ci intéresse le grand public. Thierry Lenain observe combien, dans le contexte post-moderne caractérisé par le refus

de la conflictualité et l'écrasement des différences (p.105), la peinture produite par des sujets non-humains ne saurait plus être objet de scandale, comme elle le fut à la fin des années 50. De même, les analogies superficielles entre la peinture des singes et le tachisme ne servent plus guère d'arguments pour attaquer l'art des avant-gardes, qui est devenu un phénomène historique à part entière. La peinture des singes, que seuls les médias de grande diffusion (télévision, presse quotidienne, hebdomadaires) continuent inlassablement à présenter comme une grande nouveauté, a en fait conquis sa place dans l'industrie des loisirs. Thierry Lenain attire à ce propos l'attention sur un curieux ouvrage publié en 1994 à Berkeley: Heather Busch/ Kenneth Silver, *Why Cats Paint: A Theory of Feline Aesthetics* (pp.106-109). Ce livre, qui a suscité plusieurs comptes rendus détaillés dans la presse, relève en fait du canular. Ses deux auteurs se sont efforcés d'accréditer l'idée de chats peintres, et ce dès l'Égypte ancienne... L'ouvrage aurait été publié avec le soutien d'une mystérieuse *British Society of Non-Primate Art*. Cette référence permet de reconnaître immédiatement quel fut le modèle des deux farceurs. La figure du singe-peintre qui, au XIX^e siècle et même encore dans les années 50 de ce siècle, assumait souvent le caractère d'une caricature des pratiques artistiques humaines, se retrouve donc, en cette fin de XX^e siècle, elle-même transformée en objet de dérision. Indice, comme le note Thierry Lenain, de ce que la peinture des singes est aujourd'hui acceptée dans notre horizon culturel...

Par rapport à l'édition française, un nombre majeur d'illustrations a pu être reproduit. Certains documents nouveaux surprendront même le spécialiste. Ainsi, un dessin effectué par un bonobo (ou chimpanzé nain) femelle du nom de Dzeeta au zoo de Planckendael (fig.33, p.102) présente une variété de traits calligraphiques inhabituelle chez les primates. Inhabituelle est aussi l'organisation de la composition, qui ne semble nullement conditionnée par la forme de la feuille, comme c'est normalement le cas dans l'art des primates. Le dessin fait plutôt penser à une création humaine abstraite. Les anomalies constatées s'expliquent par le fait que Dzeeta, lorsqu'elle réalisa ce dessin, en était encore à ses débuts et explorait, sans idée préconçue, les possibilités ludiques du crayon et du papier. Par la suite, ses dessins se mirent à ressembler de plus en plus à des dessins de chimpanzé. C'est donc au commencement que Dzeeta manifeste le comportement graphique le plus proche des sujets humains. À l'évidence, les dessins des primates ne nous renseignent guère sur les origines préhumaines de l'art...

Didier MARTENS

Vincent HEYMANS, *Ensor et les médecins - Un diagnostic*, Préface de CATHERINE PÉRIER-D'IETEREN, Université libre de Bruxelles, Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques, Bruxelles, 1997, 120 pp.

Du 28 février au 28 mars 1997, le Centre de recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques de L'U.L.B. a conçu une exposition tout entière consacrée à une œuvre importante de James Ensor, *Les mauvais médecins*, conservée depuis des années dans les collections de l'Université.

Présentée au Musée de la Médecine de l'Hôpital Érasme, cette exposition a permis non seulement d'envisager une étude en profondeur du tableau qui constituait le centre de la manifestation, mais aussi de mettre en exergue le contexte historique et social dans lequel il a été créé.

Rédigé par Vincent Heymans, le livre qui accompagne l'exposition donne une vision fort complète et passionnante de toutes les facettes de l'œuvre, lui conférant une portée bien plus large que la seule satire à laquelle on s'était jusqu'ici toujours limité. L'auteur n'hésite pas à revisiter certains points de la vie de l'artiste pour cerner davantage le contexte dans lequel il peignit son tableau et développer les éléments de biographie qui aident à la compréhension de l'œuvre. La terreur quasi obsessionnelle de la maladie et de la mort, qui transparaît régulièrement dans la correspondance de l'artiste, constitue assurément un des moteurs de la création d'une telle image.

L'auteur explore les divers aspects de la personnalité artistique du peintre afin de présenter sous un nouvel éclairage les dessins et les gravures qui doivent être rapprochés de l'œuvre; il met en évidence les circonstances qui ont amené Ensor à être confronté au corps médical de l'U.L.B. par l'entremise de la famille du professeur Ernest Rousseau. Celle-ci l'encourage et le soutient en lui offrant un asile dans la maison familiale et en collectionnant ses œuvres. Professeur de physique, Ernest Rousseau ouvre à Ensor le monde scientifique et universitaire des « *mauvais médecins* » mais c'est son fils, Ernest junior, étudiant en médecine, qui décrira à son ami peintre la physiologie des cinq éminents praticiens. C'est donc bien plus la Médecine qui est ici brocardée que les médecins représentés, même si ces derniers sont clairement identifiés. Médecine qui inspira au peintre quelques écrits saisissants fort opportunément publiés en annexes.

Enfin, le tableau lui-même est soumis à une étude fouillée, tant du point de vue de sa composition que de ses différents aspects technologiques, qui ont fait l'objet d'une étude approfondie à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique. Radiographie et réflectographie dans l'infrarouge éclairent la genèse de l'œuvre: un dessin sûr et précis, une facture dynamique caractérisent surtout les personnages principaux alors que les décors et les objets du premier plan, ajoutés par la suite, révèlent une facture plus rapide. Si tous les éléments du tableau ont leur place et leur importance, il est clair que l'attention de l'artiste se concentre sur le groupe des personnages.

Enfin, l'aspect le plus inattendu de cette étude est la mise en évidence des cinq personnalités représentées dans *Les mauvais médecins*, dont l'auteur retrace les biographies. Autrefois célèbres, ces cinq médecins ont servi de figures emblématiques pour fustiger une profession qu'Ensor jugeait incapable, puisqu'il lui était impossible d'éloigner la maladie et la mort qui le terrorisaient tant. En lisant le discours prononcé par Ensor à Ostende en 1925, on découvre qu'il va jusqu'à envoyer « ... *au pilori!!! les faux savants, cuistres cruels souvent mâtinés de charlatants éhontés ...* » ainsi qu'il qualifiait une bonne partie du corps médical.

Après la lecture de l'ouvrage de Vincent Heymans, on reste confondu par tout ce que l'étude de la peinture d'Ensor a livré comme informations sur l'artiste lui-même et sur sa démarche créatrice tant picturale que dans le domaine de la gravure et du dessin. On est enrichi de tout un contexte historique étroitement lié à l'U.L.B. et à la médecine qui s'y pratiquait autrefois. Il reste à encourager le Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques à réitérer ce type d'étude fouillée qui permet à une œuvre de livrer toute sa richesse.

VÉRONIQUE BÜCKEN

Magin BERENGUER, *Prehistoric Cave Art in Northern Spain Asturias*, México, Fronte de Afirmacion Hispanista, 1994, 286 pp., 153 figg., nbreux relevés sur calque, texte en Anglais et en Espagnol.

Le bel ouvrage de Magin Berenguer consacré à l'art pariétal des Asturies nous offre enfin une présentation soigneusement illustrée des sites somptueux qui émaillent cette région du nord de l'Espagne. Depuis quelques années, les ouvrages de synthèse sur l'art pariétal paléolithique rendent accessibles à un public très large les joyaux de ce très ancien patrimoine. Toutefois, de nombreux sites moins connus gagnent encore à être mis en valeur. Certains sont relativement difficiles d'accès, d'autres sont interdits aux non-spécialistes, et il s'avère donc de plus en plus nécessaire d'en assurer la présentation dans des travaux plus ciblés. Les synthèses régionales sont donc, on l'aura compris, des outils complémentaires particulièrement bienvenus à un moment où l'intérêt pour l'art préhistorique se manifeste avec tant de vigueur. Ce travail est le fruit de plusieurs décennies de recherche sur le terrain (scandées d'ailleurs par la publication de monographies consacrées, entre autres, aux grottes de Tito Bustillo et de Llonín), durant lesquelles l'auteur a mis son habileté et son savoir-faire au service de notre science. Il importe, en effet, de savoir que Berenguer a été Professeur aux Écoles des Arts appliqués et des Beaux-Arts d'Oviedo, et qu'il est lui-même artiste peintre.

L'ouvrage se subdivise en 11 chapitres dont les 4 premiers sont destinés à présenter succinctement les notions les plus essentielles concernant l'environnement et la chronologie du Paléolithique, ainsi que des réflexions générales sur l'art du Paléolithique supérieur. Ce travail, que l'auteur veut accessible au grand public (p. 29), devait évidemment s'ouvrir par la définition des principaux concepts de notre discipline, sous peine de condamner les non-spécialistes à s'en servir comme d'un simple «livre d'images». À cet égard, nous aurions souhaité voir figurer dans cette partie un court chapitre sur les problèmes de conservation des grottes ornées. S'il se montre, en effet, chaque jour un peu plus intéressé, le public est cependant encore mal informé sur l'extrême fragilité de ces œuvres - les destructions trop fréquentes en témoignent à suffisance -, et il convient donc de le sensibiliser à ce problème afin qu'il puisse lui-même contribuer à la sauvegarde de l'art. Le corps du travail (chapitres 5 à 10) vise à présenter les principaux sites ornés de chacune des sous-régions. Les sites les plus importants, comme El Pindal (pp. 87-95), Llonín (pp. 102-114), Tito Bustillo (pp. 119-148), El Buxu (pp. 149-155) et San Román de Candamo (pp. 162-171), ont fait l'objet d'une analyse détaillée encore enrichie par une iconographie abondante. Mais l'auteur ne se borne pas uniquement à présenter les sites les plus connus, il mentionne, en outre, une série de grottes comme Quintanal, Coímbre, Los Pedroses, Balmori ou Las Herrerías, pour ne reprendre qu'elles, qui, pour être peu citées, n'en sont pas moins représentatives de la qualité et de la richesse de l'art pariétal de cette région. Toutes les grottes ornées ne peuvent, bien entendu, pas être analysées dans un travail de synthèse destiné avant tout à un public relativement large ; nous nous demandons néanmoins si ce type de travail n'offre pas précisément l'occasion de s'attarder quelque peu sur certains sites inaccessibles aux non-spécialistes. Ainsi, les grottes de Covarón, de la Lluera I ou de La Viña, par exemple, auraient, nous semble-t-il, gagné à être davantage mises en valeur. Il importe, en effet, de savoir qu'avec un total de plus de quarante sites ornés, les Asturies apparaissent aujourd'hui comme la région la plus importante d'Espagne après la Cantabrie. Les découvertes se poursuivent d'ailleurs toujours puisque, depuis la parution de l'ouvrage, les grottes de Covaciella et d'El Bosque ainsi que l'abri de Santo Adriano devront désormais prendre la juste place qui leur revient dans les travaux à venir.

La richesse iconographique, nous y avons déjà insisté, a particulièrement attiré notre attention. Les études consacrées à l'art préhistorique nécessitent, bien davantage que celles qui traitent de typologie ou de fouilles archéologiques, une illustration abondante. Trop souvent, les contraintes éditoriales imposent aux auteurs des limites drastiques. Il faut donc féliciter un éditeur qui a accepté de livrer une illustration en couleur aussi abondante. Excepté pour la grotte de Tito Bustillo, les photographies couleur des œuvres pariétales elles-mêmes sont malheureusement peu nombreuses : des relevés en couleur de l'auteur les remplacent. Il faut néanmoins souligner que Berenguer ne s'est pas contenté de relever les motifs gravés ou dessinés, mais qu'il a également noté les particularités importantes de la paroi telles que bords ou becs rocheux, fissures, décrochements ... Le résultat est particulièrement heureux, car on sait à quel point les «artistes» du Paléolithique supérieur ont intégré les reliefs naturels à leurs tracés. Enfin, une série de calques comprenant le relevé des motifs figurés accompagnent l'ouvrage et peuvent être superposés aux figures couleur. Nous devons donc remercier Magín Berenguer pour ce travail et espérer que d'autres synthèses régionales apporteront à un large public une présentation de ce patrimoine exceptionnel que constituent ces témoignages de nos très vieux ancêtres.

Marc GROENEN

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 1996.

a) THÈSES DE DOCTORAT

Marie CORNAZ – *L'édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle*; directeur: H. Vanhulst.

Jacqueline GUISET – *Les travaux des peintres de la Société de l'Art monumental: leurs antécédents et leurs prolongements*; directeur: M. Ph. Robert-Jones.

Alain JACOBS – *Laurent Delvaux (1696-1778) et son importance dans l'évolution de la sculpture des Pays-Bas méridionaux au XVIII^e siècle*; directeur: Mme L. Hadermann-Misguich.

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

CAPERS, Pierre – *La construction à Bibracte. De la tradition celtique à l'acculturation ou Essai sur les influences gréco-romaines sur l'art de bâtir en pays éduen, au I^{er} siècle avant notre ère. Étude comparative des matériaux et techniques mis en œuvre à la Pâture du Couvent, au Mont Beuvray (Secteur des fouilles belges); directeur: M. P.-P. Bonenfant.*

PREUD'HOMME, Dimitri – *Ossements humains préhistoriques de Reuviau, Chaleux, Magritte, Goyet et de l'abri des Autours, province de Namur, Belgique; directeur: Mme R. Orban.*

Sous-section Antiquité

BOSSU, Donatienne – *Les bâtiments de scène des théâtres grecs aux époques classique et hellénistique en Grèce continentale; directeurs: MM. J. Ch. Balty et G. Donnay.*

DECROM, Valérie – *Drapé oriental et drapé grec. Contribution à l'étude du vêtement antique; directeur: M. R. Tefnin.*

DENIS, Isabelle – *Archéologie militaire en Belgique romaine. Présence militaire sur le territoire belge de 47 A.C.N. à la fin du II^e siècle P.C.N. État de la question; directeur: M. G. Raepsaet.*

KIMYONGÜR, Bahar – *Séleucie de Piérie. Bilan archéologique et topographique; directeur: M. J. Ch. Balty.*

LEBRUN, Renaud – *Recherches sur l'organisation fonctionnelle des sanctuaires grecs: Delos; directeur: M. J. Ch. Balty.*

PETIT, Valérie – *«La villa d'Énée». Habitat rural proche de Gembloux; directeur: M. G. Raepsaet.*

TZIVANIDI, Irini – *Poliochni et les sites urbains de la mer Egée à l'Âge du Bronze Ancien; directeur: M. J. Ch. Balty.*

VAN DER STEDE, Véronique – *L'habitat privé en Syrie-Mésopotamie au Bronze Ancien. Étude de l'architecture domestique de l'époque protodynastique et de l'époque d'Akkad; directeur: M. R. Tefnin.*

VANDENDAELE, Anne – *Les portes de ville dans la Palestine et la Jordanie du Bronze Ancien. Essai de typologie planimétrique. Approche culturelle et symbolique; directeur: M. R. Tefnin.*

Sous-section Moyen Âge – Temps Modernes

ADRIAENS, Bénédicte – *Les dragons dans les manuscrits du XI^e au XIII^e siècle de la Bibliothèque Royale Albert I^{er} de Belgique; directeur: Mme J. Leclercq-Marx.*

BAERTS, Sandrine – *La représentation animale dans la sculpture sur pierre irlandaise du V^e au XII^e siècle; directeur: M. A. Dierkens.*

DELVINGT, Anne – *Simon Vouet et le retable architectural parisien. Le cas particulier des retables à deux étages peints*; directeur: M. D. Martens.

DESMEDT, Mélanie – *Les monuments équestres en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*; directeur: Mme L. Hadermann-Misguich.

KAJDANSKI, Dimitri – *Décor des vases mérovingiens en Hainaut et Namurois: essai typologique*; directeur: M. A. Dierkens.

KALUZINSKI, Morgane – *Modalités d'acquisition et de protection des œuvres d'art au sein des musées belges et français. Étude de droit comparé*; directeur: M. D. Cahen.

MOREAU, Odile – *Mise en évidence de l'espace industriel de l'abbaye cistercienne de Cambron-Casteau au XVIII^e siècle. Recherches archéologiques d'un des vestiges: le chauffoir des brasseurs*; directeur: M. M. de Waha.

RADTKE, Anoushka – *La console française au XVIII^e siècle*; directeur: Mme C. Périer-D'Ieteren.

STEYAERT, Delphine – *La sculpture polychromée gothique et ses rapports avec l'architecture. Les portails peints*; directeur: Mme C. Périer-D'Ieteren.

WATILLON, Laurence – *Formes et fonctions du putto dans la sculpture monumentale des Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle*; directeur: Mme L. Hadermann-Misguich.

Sous-section Art Contemporain

AMBOLDI, Sandra – *Le Happening, manifestation artistique éphémère inscrite dans l'Histoire de l'Art*; directeur: M. D. Abadie.

ANDRIES, Laurence – *Henri Michaux et les paradis artificiels. Les dessins mescaliniens: terrain d'expression pour une quête du Moi absolu*; directeur: M. M. Draguet.

AYOUB, Christine – *Le sang comme moyen d'expression chez H. Nitsch et G. Pane*; directeur: M. Th. Lenain.

AZAR, Myriam – *L'objet chez Marcel Marien. Étude d'un mode d'expression dans le contexte du surréalisme bruxellois*; directeur: M. Th. Lenain.

BOUFFIOUX, Véronique – *Approche de l'art funéraire au XIX^e siècle: le cimetière de Laeken*; directeur: M. M. Draguet.

BRACONNIER, Anne-Sophie – *Une famille d'artistes: les Lynen*; directeur: M. M. Draguet.

COLLIER, Frédéric – *Le principe d'écriture dans l'œuvre de Pierre Alechinsky*; directeur: M. D. Abadie.

de LAMINNE, Alexandra – *Art et prison*; directeur: M. M. Draguet.

DERMIENCE, Sonia – *Jeff Wall, parcours: 1970-1995*; directeur: M. M. Draguet.

DESCHAPPER, Anne-Isabelle – *L'Architecture d'Utopie dans l'œuvre de François Schuiten et Benoît Peeters: sources et mise en scène*; directeur: M. Th. Lenain.

D'YVE DE BAVAY, Isabelle – *Max Servais, le compagnon de route méconnu des surréalistes. Une étude de ses caricatures et de ses collages*; directeur: M. P. Hadermann.

DUBOIS, Olivier – *Le traitement du regard chez les surréalistes au départ du cinéma*; directeur: Mme D. Nasta.

- DUPEROUX, Françoise – *Symbolisme et onirisme. Dans le rêve d'Odilon Redon*; directeur: M. M. Draguet.
- GIELEN, Axelle – *Statuts de l'image dans le cinéma de Brian De Palma*; directeur: M. F. Gérard.
- GODFRIND, Corinne – *Figure féminine – Psychanalyse freudienne. La peinture symboliste suggère-t-elle un lien ?*; directeur: M. M. Draguet.
- HAULOT, Tatiana – *Jules Lagae: sculpteur (1862-1931)*; directeur: M. M. Draguet.
- HELDENSTEIN, Bettina – *L'essor des nouveaux Musées d'Art Moderne et Contemporain en Europe de Beaubourg à nos jours. Essai d'analyse et de typologie*; directeur: Mme M. Renault.
- HONNAY, Patricia – *Le «Microtraçage» des œuvres d'art dans la problématique du vol*; directeur: M. M. Draguet.
- HONORE, Frédérique – *L'androgynie chez les illustrateurs belges de Joséphin Péladan*; directeur: M. M. Draguet.
- JEDROSKOWIAK, Alexandra – *Le langage du corps au Groupov*; directeur: M. J. Sojcher.
- KALECHMAN, Sandrine – *Romaine Brooks: Portraits de femme*; directeur: M. M. Draguet.
- LEBLANC, Claire – *Première approche du Cercle d'Art photographique bruxellois «L'Effort» (1901-1910?)*; directeur: M. M. Draguet.
- MARQUES GUIMARAES, Sandra – *L'influence de l'art populaire portugais dans l'œuvre de Vieira Da Silva*; directeur: M. D. Abadie.
- MEESSEN, Olivier – *Stéphane Mandelbaum (1961-1986): artiste de démesure*; directeur: M. M. Draguet.
- PATRIARCHE, Juliette – *François Hemelsoet et la diffusion du vocabulaire Art Nouveau*; directeur: Mme C. Dulière.
- QUINTARD, Guy – *Asger Jorn et Christian Dotremont. Une collaboration au cœur de Cobra*; directeur: M. M. Draguet.
- RAMOS, Carlos – *Contribution à l'étude du mobilier moderniste dans la Belgique de l'entre-deux-guerres*; directeur: M. M. Draguet.
- RECCHIA, Ludovic – *Philanthropie et architecture. Les caractéristiques d'édifices à vocation sociale commandités ou financés par Raoul Warocqué et ses prédécesseurs dans la région du Centre*; directeur: M. M. Draguet.
- VAN DE KERCKHOF, Patrica – *Photographie et folie dans l'œuvre du peintre Dario Villalba*; directeur: M. M. Draguet.
- VAN DER ELST, Corinne – *Joséphin Péladan: ses relations avec le milieu artistique, les sociétés occultes et la critique littéraire belges au XIX^e siècle*; directeur: M. M. Draguet.
- VAN DER KAR, Galia – *Les visages énigmatiques dans l'œuvre de Francis Bacon*; directeur: M. P. Hadermann.
- VANHAMME, Vincent – *Xavier Mellery (Laeken 1845 – Laeken 1921). Son œuvre allégorique et plus précisément ses projets de peintures murales*; directeurs: M. M. Draguet et Mme J. Ogonovszky-Steffens.

VAN LANGHENDONCK, Ingrid – *La protection de la création en Belgique: le droit d'auteur et la sauvegarde du patrimoine culturel mobilier dans la législation belge*; directeur: M. M. Draguet.

VIN, Caroline – *Les intérieurs d'Edward Hopper*; directeur: M. P. Hadermann.

Sous-section Civilisations non-européennes

BEADES MARTIN, Tania – *Les gravures rupestres préhistoriques de l'île de La Palma (Îles Canaries, Espagne). Essai d'inventaire*; directeur: M. P.-L. Van Berg.

BECCERRA AMAYA, Josela – *Le costume maya au Classique récent dans la région de l'Usumacinta: Palenque, Yaxchilan, Bonampak*; directeur: M. M. Graulich.

BERTIN, Philippe-Henri – *Origine des sculptures sur bois en Afrique occidentale*; directeur: M. Ph. Jespers.

BOUAKAZE-KHAN, Didier – *Réflexion sur la notion de patrimoine culturel. L'exposition «Vallées du Niger» au Nigeria*; directeur: Mme D. Jonckers.

COLLE, Stéphanie – *Le prélèvement et la conservation des crânes humains dans les rites funéraires chez les Fali, les Koma et les Dowayo du Nord-Cameroun*; directeur: M. P.-L. Van Berg.

DASNOY, Vincent – *À propos de la représentation de la nudité masculine dans la statuaire funéraire privée de l'ancienne Égypte (Ancien Empire – Moyen Empire)*; directeur: M. R. Tefnin.

DECOUX, Mukti – *Le culte des prêtres Vallabhachari et sa représentation sur les pichhavai de Nathadvar*; directeur: Mme Cl. Bautze-Picron.

DEPAUW, Valérie – *Des peintures sur peaux aux cahiers: l'art pictographique des Indiens des Plaines avant 1900*; directeur: M. M. Graulich.

DE VROOM, Vanessa – *La main et l'esprit. Quelle restauration pour les objets sacrés non-européens ? Perspectives éthique et déontologique*; directeur: Mme C. Périer-D'Ieteren.

DUCENNE, Nathalie – *Le bijou dans trois Îles de la Sonde. Approche historique, technologique, sémiologique*; directeur: Mme Cl. Bautze-Picron.

DURBISE, Bertrand – *Travail et symbolique de la turquoise en Mésopotamie pré-hispanique*; directeur: M. M. Graulich.

DURIEUX, Natacha – *La Medina de Sousse (Tunisie): étude d'une ville arabe traditionnelle à l'aube du XX^e siècle*; directeur: Mme A. Donckier de Donceel.

ECKELS, Harald – *L'art et la religion des Indiens de Nouvelle-Espagne, au travers des procès d'Inquisition au XVI^e siècle. L'Inquisition et la fuite des idoles du Grand Temple de Mexico-Tenochtitlan*; directeur: M. M. Graulich.

MIZRAHI, Elda – *Les artistes en Inde avant les invasions musulmanes du XI^e siècle après Jésus-Christ*; directeur: Mme Cl. Bautze-Picron.

SERVAIS, Nathalie – *Analyse technologique, iconographique et symbolique du Dieu «Bes»*; directeur: M. R. Tefnin.

VELLUT, Sébastien – *Les Ratha de Mahâbalipuram. Une étude architecturale et iconographique*; directeur: Mme Cl. Bautze-Picron.

Sous-section Musicologie

DUJARDIN, Dominique – *Ignace Vitzthumb (1724-1816). Compositeur-directeur de théâtres. Maître de musique de la Chapelle Royale. Une vie au service du théâtre*; directeur: Mme M. Haine.

DUJEU, Stéphanie – «*Les Noces de Gamache*», *une aventure du Don Quichotte de Cervantes adaptée pour l'opéra*; directeur: M. M. Couvreur.

DULIEU, Isabelle-Constance – *La conscience du mouvement et du toucher musical d'après l'œuvre de Marie Jaëll*; directeur: M. D. Bariaux.

DUMONT, Gretel – *Le timbre des voix dans les polyphonies de tradition orale*; directeur: M. D. Demolin.

HALMES, Annick – *Wozzeck d'Alban Berg à la Monnaie (1932). Création en langue française et perception d'une œuvre d'avant-garde*; directeur: M. H. Vanhulst.

MOUTON, Bernard – *Le Flageolet à Paris entre 1800 et 1850, instrument de musique populaire ou de musique savante ?*; directeur: Mme M. Haine.

STEVENS, Pascale – *Transe et technologie. Le Dub jamaïcain*; directeur: M. D. Demolin.

WAHNON DE OLIVEIRA, Olivia – *Opéra et métamorphose dans la France baroco-classique*; directeur: M. M. Couvreur.

II. RÉSUMÉS DE THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1996).

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

a) THÈSES DE DOCTORAT

1. Marie CORNAZ, *L'édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle*. Directeur: M. H. Vanhulst.

L'étude de l'édition et de la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle a permis de montrer que Bruxelles a joué, durant ce siècle, un rôle non négligeable, et pourtant jusqu'ici négligé, au sein d'un commerce de la musique qui étend de plus en plus ses ramifications à travers l'Europe toute entière.

Au XVIII^e siècle, Bruxelles voit coexister deux techniques d'impression de la musique: d'une part, celle de la gravure en taille-douce et, d'autre part, celle des caractères mobiles de la typographie. On observe néanmoins une prépondérance de l'édition musicale gravée puisque, sur les cent cinquante-sept éditions que nous avons recensées dans cette ville entre 1706 et 1794, cent dix-sept ont été réalisées suivant le procédé de la gravure en taille-douce. La majorité de ces publications concerne des ouvrages instrumentaux (musique de chambre ou pour clavier seul), bien qu'une minorité touche au répertoire vocal religieux et profane. Même si la typographie continue conjointement à être utilisée, elle perd de son importance. En effet, à Bruxelles, seules trente-huit éditions ont été découvertes utilisant les caractères mobiles et présentant toutes des ariettes tirées d'opéras-comiques français

ou des pièces de musique de circonstance glorifiant la personne du gouverneur Charles de Lorraine.

Parmi les éditions gravées, citons ici la plus ancienne, datée de 1706, les *Sonate a violino e violoncello e cembalo* opus 1 du joueur de théorbe vénitien Giuseppe Trevisani, qui a travaillé au service du prince-électeur Maximilien-Emmanuel de Bavière, d'abord à Munich, puis à Bruxelles. Le grand graveur de musique de la première moitié du siècle est sans conteste le Bruxellois Jean-Laurent Krafft (1694-1768), qui s'occupe notamment de la gravure des *Pièces de clavecin* opus 1 du compositeur, organiste et claveciniste bruxellois Joseph-Hector Fiocco. La seconde moitié du siècle est dominée par les frères Van Ypen, qui s'associent successivement au graveur, trompettiste et corniste Abraham Salomon Pris, puis au graveur, chanteur et violoniste Paul Mechtler. Les frères Van Ypen sortent de leurs presses des éditions gravées de compositeurs locaux comme Pierre van Maldere, Ferdinand Staes ou Eugène Godecharle, mais aussi de musiciens de passage à Bruxelles, comme le Bohémien Johann Theodor Brodeczky ou encore de compositeurs de grande renommée, comme Carl Stamitz. Les frères Van Ypen éditent aussi, entre 1775 et 1789, quatorze recueils d'ariettes d'opéras arrangées par le chef d'orchestre du Théâtre de la Monnaie Ignace Vitzthumb, pour voix, deux violons et basse continue.

L'existence d'une salle d'opéra fixe dans la capitale dès 1700, le Théâtre de la Monnaie, incite certains imprimeurs, durant la seconde moitié du siècle, à fournir au public des livrets avec musique des opéras-comiques et comédies mêlées d'ariettes du répertoire français, alors en vogue, de Duni, Grétry, Monsigny et Philidor. Certains de ces livrets sont vendus au Théâtre de la Monnaie même, dans une boutique tenue dès 1769 par le libraire Jean-Louis Boubers.

Quelques marchands de musique bruxellois sont choisis pour être les correspondants dans la capitale d'éditeurs liégeois ou parisiens. Le plus important de ces correspondants est le Français François Godefroy, qui diffuse à Bruxelles des éditions parisiennes des éditeurs les plus importants de l'époque, dont de la Chevardière, Sieber et Heina. Ces éditions font la part belle aux ouvrages instrumentaux pour petits ensembles, mais aussi pour des formations plus importantes, avec des ouvertures, des symphonies et des concertos. Nous trouvons ici des noms quelque peu oubliés, comme le chevalier de Saint-Georges, mais aussi des compositeurs dont la renommée s'est maintenue jusqu'à nous, comme Johann Christian Bach, Luigi Boccherini, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ou encore Carl Stamitz.

L'étude de la circulation de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle nous permet de conclure que les musiciens amenés à donner des concerts à la cour du gouverneur, au Théâtre de la Monnaie, au sein d'associations de concerts publics ou en privé, disposent dans la capitale des Pays-Bas autrichiens d'un choix d'ouvrages très large. Quant aux musiciens amateurs, ils n'ont pas de peine à se fournir en œuvres de musique instrumentale, mais aussi en méthodes d'instruments de musique, qui complètent certaines fois les leçons prises auprès d'instrumentistes professionnels.

2. Jacqueline GUISET, *Les travaux des peintres de la Société d'Art Monumental: leurs antécédents et leurs prolongements*. Vol. I: *Texte*, 625 p.; vol. II: *Annexes*, 950 p.; vol. III: *Illustrations*, ill. 1-287; vol. IV: *Illustrations*, ill. 288-538. *Directeur*: M. Ph. Robert-Jones.

La Société de l'Art Monumental naquit en décembre 1920, grâce à l'inépuisable énergie de Jean Delville. Ce groupe était composé de quarante membres relevant de

quatre disciplines artistiques différentes: des architectes, des peintres, des sculpteurs et des écrivains. S'y rencontrent des noms aussi célèbres que ceux de Horta, Brunfaut, Sneyers, Lacoste pour les architectes, les sculpteurs Marcel Wolfers, Victor Rousseau, George Minne, les critiques et écrivains Grégoire Le Roy, Arthur De Rudder, Marius Renard, Louis Piérard et les peintres Delville, Montald, Fabry, Ciamberlani, Dierickx, Vloors, Colmant, Auguste Donnay, Anto Carte, Maurice Langaskens et Émile Berchmans, rejoints quelques années plus tard par Fernand Allard L'Olivier.

Cette association se proposait de défendre l'art monumental et décoratif dans le délicat climat de l'après-guerre. Cette fraternité d'art trouvait également sa raison d'être dans la réalisation de l'unification des trois arts majeurs que sont l'architecture, la peinture et la sculpture.

Loin d'être neuf ou original, ce programme semble éternellement d'actualité. La Société d'Art Monumental envisageait, pour y parvenir, d'organiser des expositions exclusivement réservées à des œuvres à tendance décorative, se souvenant du prestige et de l'impact du salon d'art monumental, lors de l'Exposition universelle et internationale de Gand en 1913. Malheureusement, cette initiative se limitera à une participation au Salon triennal de Gand en 1922, à une autre à l'Exposition nationale d'Art décoratif à Liège en 1923, ainsi qu'à une troisième toute petite exposition du groupe, à Verviers, en 1927. En-dehors d'une auto-publicité dans *Le Soir* et dans la revue *Savoir et Beauté*, l'écho de la presse est relativement mitigé.

Tous les efforts se concentrèrent sur la réalisation d'une œuvre unique: la décoration en mosaïque de l'hémicycle du Cinquantenaire. Six artistes participèrent à ce projet conçu, initialement, par Jean Delville. Chacun d'eux s'était fait connaître dans le domaine de la peinture murale et leurs noms évoquent immédiatement la génération symboliste. Ce sont Emile Fabry, Emile Vloors, Constant Montald, Omer Dierickx, Albert Ciamberlani et Jean Delville.

Avant d'étudier les mosaïques de l'hémicycle du Cinquantenaire et pour comprendre le combat de ces hommes dans la fleur de l'âge, il convenait d'envisager de manière approfondie la participation de chacun à ce qu'ils appelaient le Grand Art.

Entre 1890 et 1914, l'État belge avait consacré une partie de ses efforts à la construction et au réaménagement de grands bâtiments officiels aux destinations diverses: hôtels de ville, palais de justice, musées et théâtres. La peinture murale avait toujours trouvé une juste place dans ces édifices, car elle accompagne et renforce la signification de l'ensemble.

Dès 1898, Constant Montald avait orné de mosaïques le tympan de la façade du Nouveau Théâtre flamand de Gand. En dehors de quelques réalisations pour des hôtels particuliers, il est également l'auteur d'une partie de la décoration du Théâtre de Louvain.

Omer Dierickx s'est principalement illustré par les trois panneaux du plafond de la salle du Gouvernement provisoire à l'Hôtel de Ville de Bruxelles et, plus encore, par l'ornementation de la salle de l'Europe à l'Hôtel de Ville de Saint-Gilles. Avec Ciamberlani et Fabry, il participa à la décoration picturale de trois salles du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren. Émile Fabry réalisa entre 1907 et 1933 onze toiles encore en place dans l'escalier d'honneur du Théâtre royal de la Monnaie. Simultanément, il avait travaillé pour les hôtels de ville de Saint-Gilles et de Laeken. En dehors de sa contribution au grand chantier de l'Hôtel de Ville de Saint-Gilles, Albert Ciamberlani est l'auteur d'un magnifique plafond au Palais de Justice de Louvain et fournit, avec moins de bonheur, de grandes toiles pour le Palais de Justice de Bruxelles.

L'activité de Jean Delville est paradoxalement plus limitée. Grand défenseur de cet art difficile, il rencontra moins d'opportunité et le destin de ses œuvres fut parfois contrarié. Ainsi en est-il des peintures pour le Pavillon du Congo, prévu pour l'Exposition de Paris en 1900, et dont ne subsistent que des esquisses, ou des grandes toiles de la salle de la Cour d'Assises du Palais de Justice de Bruxelles, disparues dans l'incendie de 1944 et remplacées par des études très abouties.

Le dépouillement systématique des dossiers d'archives subsistants et des revues de l'époque, qui relataient soit l'avancement des travaux, soit les diverses réactions face aux œuvres installées, s'est révélé indispensable et d'une richesse insoupçonnée. Ces documents permettent de suivre et la situation administrative et les soucis des créateurs, tant sur le plan matériel qu'esthétique.

En effet, au XIX^e, comme au début de ce siècle, ce domaine particulier de la peinture se trouve relativement confiné dans un rôle plus didactique, voire moraliste, que purement plastique. En dehors du problème du choix thématique, les artistes doivent également tenir compte de l'intégration de leurs œuvres dans l'architecture. De plus, avant la Première Guerre mondiale, les nombreux mouvements d'avant-garde, tels cubisme, futurisme et abstraction, provoquèrent une réaction des artistes, des commanditaires et de la critique, face à des œuvres qui, désormais, semblèrent désuètes. Dans ces conditions, la lecture des peintures murales nécessite une approche dégagée des critères classiques qui président à l'étude des œuvres de chevalet. Loin de conclure à un échec, la participation des artistes à la Société d'Art Monumental à ce genre particulièrement ingrat, est révélatrice par l'abondance, la qualité ou la médiocrité de certaines de leurs réalisations, de leurs recherches iconographiques et plastiques liées aux idéaux symbolistes qui les animaient.

3. Alain JACOBS, *Laurent Delvaux (Gand 1696 – Nivelles 1778) et son importance dans l'évolution de la sculpture des Pays-Bas méridionaux au XVIII^e siècle*. 4 vol., 906 p., 66 annexes, 320 pl. et ill., 1995. Directeur: Mme L. Hadermann-Misguich.

L'intérêt pour le Siècle des Lumières auquel nous assistons depuis une quinzaine d'années a suscité une remise en question de la conception traditionnelle selon laquelle la création artistique s'est engourdie à cette époque dans les Pays-Bas méridionaux. Des études récentes ont démontré que ce fut au contraire une période de grande vitalité et de créativité pleinement originale, notamment dans le domaine de la sculpture. Il est apparu dès lors important de disposer d'une synthèse qui rende compte de la spécificité de la sculpture au XVIII^e siècle. Pour cela, le matériel critique devait être réactualisé. Ce qui manquait assurément, c'est une meilleure connaissance des différents sculpteurs, la plupart des biographies à notre disposition datant du XIX^e siècle. Il était admis que Laurent Delvaux, dont la carrière a traversé tout le siècle, fut la personnalité dominante de cette époque et qu'une plus juste compréhension de son œuvre et de sa personnalité constituerait un point de départ idéal pour une redécouverte de ce siècle de création sculpturale. L'étude de Laurent Delvaux s'est dès lors imposée d'elle-même.

C'est ainsi que l'auteur s'est livré à un examen systématique des sources littéraires et archivistiques, souvent inédites, et à une patiente reconstitution de l'œuvre étonnamment abondant de cet artiste. Il a été confirmé, à la lumière de ce travail qui a bénéficié de l'invention de plusieurs œuvres, que Delvaux, qui a travaillé pour les principaux souverains de l'époque et œuvré à Bruxelles, Londres, Rome et Nivelles, fut indéniablement l'un des sculpteurs européens les plus importants de son siècle, celui

à qui revient le mérite historique d'avoir ouvert, dès 1732, la sculpture baroque tardive flamande à la nouvelle problématique internationale, en concevant une sculpture éclectique, nourrie aux pôles opposés de la culture plastique européenne d'alors que sont l'Angleterre classique et la Rome du *barocchetto*. Artiste de talent ayant exploré tout le spectre des genres en sculpture, il incarne la tendance classique du baroque finissant dans les Pays-Bas méridionaux, dont la caractéristique majeure est une altération, une dissolution croissante du souffle baroque initiateur. Mais alors qu'il suscita un revouveau qui marqua profondément l'évolution de la sculpture «belge» qui, à terme, la conduisit à l'irruption et, en fin de compte, vers 1780, au triomphe du néoclassicisme, il resta cependant en-deçà de cette ultime orientation esthétique du siècle par la méconnaissance qu'il eut de la modernité française contemporaine. Si son influence fut modeste sur la scène artistique internationale, il a néanmoins joué un rôle de relais non négligeable entre les écoles de sculpture anglaise, romaine et des Pays-Bas méridionaux.

Cette étude centrée sur Delvaux a également permis d'apporter des précisions nouvelles sur le contexte artistique des Pays-Bas méridionaux au XVIII^e siècle ainsi que sur la personnalité de sculpteurs contemporains, émules et élèves, au nombre desquels figurent P. D. Plumier, P. Scheemakers le Jeune, Ch.-A. Fonson, A.-J. Anrion, L. Tamine, G.-L. Godecharle, P.-Fr. Leroy et l'Anglais J. Wilton. Enfin, l'analyse sémantique et iconographique des œuvres de Delvaux qui a été entreprise de manière méthodique établit une nouvelle base de réflexion pour une compréhension plus aiguë des mécanismes culturels et esthétiques qui ont fait passer la sculpture – et, partant, toutes les formes d'art – du baroque au néoclassicisme dans les Pays-Bas.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

1. Sandrine BAERTS, *La représentation animale dans la sculpture sur pierre irlandaise du V^e au XII^e siècle*. Vol. I: *Texte*, 107 p.; vol. II: *Annexes*, 65 p., 59 tableaux; vol. III: *Illustrations*, 176 p. (sous-section Moyen Âge – Temps Modernes; *directeur*: M. A. Dierkens).

Le premier chapitre donne quelques explications d'ordre général sur la datation des croix, leur localisation, leur fonction et leur programme iconographique. La suite du travail consiste en un index de toutes les représentations animales apparaissant dans la sculpture sur pierre irlandaise du Moyen Âge, classées par type d'animal, comprenant une description et une tentative d'explication des représentations.

2. Philippe-Henri BERTIN, *Origine des sculptures sur bois en Afrique occidentale. L'artiste inspiré*. 1 vol., 107 p., 3 annexes (sous-section Civilisations non-européennes; *directeur*: M. Ph. Jaspers).

Nous avons tenté de cerner le rapport entre le sculpteur et l'autre monde. À l'aide des observations de Jung, nous avons associé «autre monde» et inconscient, ce qui nous a permis d'appréhender les récits des sculpteurs à la lumière de la psychologie des profondeurs. L'artiste est inspiré par une altérité qu'il appelle esprit, génie ou djinn, ce qui comporte respect d'interdits, sacrifices et offrandes. L'œuvre naît de l'union du sculpteur avec son génie. Une comparaison entre les traits caractéristiques de l'artiste inspiré en Afrique et en Europe nous permet de remarquer de nombreuses similitudes.

3. Didier BOUAKAZE-KHAN, *Réflexion sur la notion de patrimoine culturel. L'exposition «Vallées du Niger» au Nigéria*. 1 vol. 142 p., 3 annexes, 17 ill., 33 fig. (sous-section Civilisations non Européennes; directeur: Mme D. Jonckers).

La réflexion poursuivie dans ce travail concerne les relations que la population nigériane entretient avec son héritage culturel, au travers des objets présentés lors de l'exposition itinérante «Vallées du Niger».

Les problèmes associés aux cultures matérielles africaines, depuis que l'anthropologie et l'archéologie s'y intéressent, sont abordés pour rendre compte des efforts effectués depuis le début du siècle pour trouver une qualification satisfaisante adaptée à ces cultures. Afin de montrer le rôle que l'archéologie joue, en tant que discipline révélatrice d'identité, les résultats d'une enquête menée au Nigéria sont mis en relation avec ceux d'une autre enquête similaire conduite à Bamako, au Mali.

En fin d'ouvrage, les questions de la crise d'identité traversée par le Nigéria sont abordées du point de vue socio-politique et du point de vue des objets.

4. Anne-Sophie BRACONNIER, *Une famille d'artistes: les Lynen*. Vol. I: *Texte*, 163 p.; vol. II: *Illustrations*, 163 ill.; vol. III: *Annexe*, 90 p. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. M. Draguet).

Le premier chapitre de ce travail trace la généalogie d'une famille d'artistes belges actifs à Bruxelles à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Celle-ci fait ressortir deux personnalités importantes, à savoir les artistes Amédée et Armand Lynen.

Ensuite, le deuxième chapitre, consacré à Amédée Lynen (1852-1938), offre un parcours de ses diverses activités dans le domaine théâtral (ex.: le Théâtre du Diable-au-Corps) et artistique (ex.: le cercle L'Essor, Pour L'Art). Une large part est réservée à son activité d'illustrateur pour des ouvrages d'auteurs belges, tels que De Coster et Hannon, ou pour les journaux et revues de l'époque (ex.: *Le Passe Partout*, *Le Diable-au-Corps* ou *Le Bâton D'Chaise*).

Le troisième chapitre, enfin, consacré à Armand Lynen, décorateur au Théâtre Royal de la Monnaie de 1875 à 1905, livre un aperçu des productions, du statut et du travail de décorateur dans ce théâtre.

5. Pierre CAPERS, *La construction à Bibracte. De la tradition celtique à l'acculturation ou Essai sur les influences gréco-romaines sur l'art de bâtir en pays éduen, au I^{er} siècle avant notre ère. Étude comparative des matériaux et techniques mis en œuvre à la Pâturage du Couvent, au Mont Beuvray (secteur des fouilles belges)*. Vol. I: *Texte*, 105 p.; vol. II: *Bibliographie et annexes* (1-6), 59 p.; vol. III, 1: *Planches, cartes et plans*, pl. 1-45; vol. III, 2: *Planches, figures et éléments de comparaison*, pl.46-143 (sous-section Préhistoire-Protohistoire; directeur: M. P. P. Bonenfant).

Outre deux chapitres résumant les données de base relatives aux architectures romaine et celtique et présentant un historique des fouilles au Mont Beuvray, ce mémoire se subdivise en trois grandes parties. Une étude des matériaux de construction mis en œuvre, naturels ou anthropiques, locaux ou importés, met en évidence, outre une classification générale des méthodes de ségrégation (par comparaison de lames minces), des modules de fabrication. Une analyse des structures découvertes permet ensuite de dégager les modes constructifs utilisés, en suivant les étapes d'érection d'un bâtiment, depuis les fondations jusqu'à l'aménagement

des abords. Enfin, une étude comparative avec d'autres sites celtiques, augustéens, voire hellénistiques de Gaule, aborde les problématiques de la fonctionnalité, de la planification urbanistique, de la chronologie des constructions et de l'acculturation à la charnière de notre ère.

6. Mukti DECOUX, *Le culte des prêtres vallabhachari et sa représentation sur les pichhavai de Nathadvar*. 1 vol., 211 p., 12 annexes, 37 ill., 1 carte (sous-section Civilisations non européennes; directeur: Mme Cl. Bautze-Picron).

Ce mémoire faisant appel à deux sujets qui se rencontrent au sein même du rituel, il a fallu les aborder l'un après l'autre dans les deux premiers chapitres pour enfin les fusionner dans un troisième chapitre, consacré au culte *vallabhachari*, tant quotidien qu'annuel. Le premier chapitre traite donc de l'histoire de l'art, plus particulièrement de l'école de peinture de Nathadvar, au Rajasthan, et de ses *pichhavai*, véritables documents du culte. Le deuxième chapitre présente les prêtres *vallabhachari* et le contexte dans lequel ces peintures religieuses sont nées. En outre, une introduction méthodologique aborde également la critique des principaux ouvrages qui ont permis l'élaboration de ce travail dont, entre autres, ceux d'A. Ambalal, de R. Skelton, de K. Talwar et de K. Kalyan.

7. Anne DELVINGT, *Simon Vouet et le retable architectural parisien. Le cas particulier des retables à deux étages peints*. 1 vol., 115 p., 37 fig. (sous-section Moyen Âge – Temps Modernes; directeur: M. D. Martens).

Simon Vouet (1590-1649) adapte une formule inédite aux grands retables architecturaux parisiens du deuxième quart du XVII^e siècle. Il superpose deux toiles de grandes dimensions dans la travée centrale des retables, qui prennent alors l'aspect de façades monumentales. Il semble le seul à adopter ce parti qu'il utilisera au moins quatre fois. Le maître-autel de l'église Saint-Nicolas-des-Champs de Paris (1629) en est le premier exemple. C'est, en outre, le seul maître-autel parisien à être resté en place après la Révolution. L'aspect général des autres exemples est uniquement connu par l'estampe, tandis que les peintures sont maintenant conservées dans les musées. Il m'a semblé intéressant d'opérer une lecture rapprochée et contextuelle de cette typologie particulière du retable français, genre généralement négligé par les spécialistes.

8. Isabelle DENIS, *Archéologie en Belgique romaine. Présence militaire sur le territoire belge de 47 A.C.N. à la fin du II^e siècle P.C.N. État de la question*. Vol. I: Texte, 307 p.; vol. II: Planches d'illustration, 106 pl. (sous-section Antiquité; directeur: M. G. Raepsaet).

Le premier chapitre de ce travail propose un aperçu historique de la période étudiée. Le deuxième présente le réseau routier romain en Belgique. Le troisième, le plus important, concerne quinze sites archéologiques susceptibles de nous informer sur la présence militaire romaine. Pour chaque site étudié, je présente d'abord les faits dans une partie intitulée: «Les données»; puis, ces éléments sont repris et critiqués sous le titre «Interprétation des données». Enfin, un quatrième chapitre pose la problématique des mobiliers funéraires avec armes sous le Haut-Empire.

9. Anne-Isabelle DESCHEPPER, *L'Architecture d'Utopie dans l'œuvre de François Schuïten et Benoît Peeters: sources et mise en scène*. Vol. I: *Texte*, 104 p.; vol. II: *Figures*, 101 p., 101 fig. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. Th. Lenain).

Corroborant la définition d'Utopie telle que déterminée dans l'*Encyclopedia Universalis*, le cycle de Bande Dessinée «Les Cités obscures» est à la fois complexe et ambigu. Outre la présence obsessionnelle de l'architecture, véritable moteur de l'intrigue, co-existent de nombreux paramètres influençant le récit. C'est pourquoi nous avons choisi d'aborder la série de manière pluridisciplinaire en la confrontant, entre autres, à des références littéraires, picturales et cinématographiques. Les deux premières parties établissent quels sont les paramètres en question et déterminent les liens pouvant être fondés. La troisième partie comporte une comparaison entre l'utopie urbanistique des auteurs contemporains et celle de visionnaires du Siècle des Lumières. L'image et le graphisme sont analysés en quatrième partie, avant que ne soient découverts les domaines connexes à la Bande Dessinée où Schuïten et Peeters adaptent les principes fondateurs des Cités de papier.

10. Mélanie DESMEDT, *Les monuments équestres en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Aspects iconographiques, urbanistiques et politiques*. Vol. I: *Texte*, 118 p.; vol. II: *Annexes et figures*, 212 fig. (sous-section Moyen Âge – Temps Modernes; directeur: Mme L. Hadermann-Misguich).

Une étude d'ensemble des monuments équestres français des XVII^e et XVIII^e siècles est présentée dans ce travail, qui aborde les sources de l'Antiquité et de la Renaissance, avant de présenter l'élaboration du thème du monument équestre français royal de propagande politique, intégré dans le cadre urbanistique original de la place royale française. Sont présentés: les monuments de Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, lesquels marquent l'apogée de l'expression symbolique intégrant la statue, son piédestal et leur iconographie, et également l'urbanisme de la place royale et l'architecture de ses bâtiments; ensuite, les monuments de Louis XV, qui reflètent les nouvelles conceptions civiques des Lumières; enfin, le rayonnement de ces monuments et de ces places royales dans les cours européennes.

11. Vanessa DE VROOM, *La main et l'esprit. Quelle restauration pour les objets sacrés non-européens ? Perspectives éthique et déontologique*. 1 vol., 141 p. (sous-section Civilisations non européennes; directeur: Mme C. Périer-D'Ieteren).

Ce travail, subdivisé en deux parties, étudie les rapports et conflits qui s'installent entre des modes de pensée qui transforment un objet en réceptacle d'une mémoire culturelle, d'une puissance sacrée et d'autres qui placent au premier plan la matérialité de l'art, et donc sa conservation. La première partie expose les différents codes, philosophiques et pratiques, qui régulent la restauration. La seconde partie fait état d'expériences concrètes de restaurateurs ou conservateurs. La confrontation de ces deux modules permet de mettre à jour de nombreuses incohérences. La notion même de sacré est souvent difficile à cerner, et donc à comprendre d'une culture à l'autre.

12. Dominique DUJARDIN, *Ignace Vitzthumb (1724-1816). Compositeur – Directeur de théâtres – Maître de musique de la Chapelle Royale (1786-1791). Une vie au service du théâtre*. 1 vol., 134 p., 4 annexes (sous-section Musicologie; directeur: Mme M. Haine).

À partir de documents d'archives, la biographie – jusqu'ici fort lacunaire – de ce musicien oublié a pu être reconstituée; c'est l'objet de la première partie. D'emblée l'accent est mis sur le rôle prépondérant qu'il a joué, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, dans la vie musicale et théâtrale bruxelloise, tant flamande que française; avec des conséquences fort heureuses sur le plan international pour le Théâtre de la Monnaie. La deuxième partie s'arrête sur les grands moments de la vie de Vitzthumb : direction de la Monnaie (1772-1791), direction du Théâtre de Gand (1779-1781), maîtrise musicale de la Chapelle Royale (1786-1791). Dans la troisième partie, enfin, sont soulignés les talents divers du personnage : le compositeur, le pédagogue, celui dont le jugement fait autorité.

13. Isabelle-Constance DULIEU, *La conscience du mouvement et du toucher musical d'après l'œuvre de Marie Jaëll*. 1 vol., 129 p., 16 annexes, dont 15 ill. (sous-section Musicologie; directeur: M. D. Bariaux).

Le chapitre introductif du travail met en évidence les principaux éléments de l'œuvre de Marie Jaëll et les redéfinit dans le but d'en faciliter la compréhension. La première partie étudie le *toucher musical* et tout ce qui concerne la pédagogie du piano d'après Marie Jaëll. La deuxième partie traite du *rythme*, du *poïds* et des *dimensions* des mouvements de la musique; ici, les idées de Marie Jaëll sont interprétées à travers une pratique personnelle des arts du mouvement. Enfin, le dernier chapitre retient les principales conceptions pédagogiques de Marie Jaëll et les resitue par rapport à l'école de Liszt.

14. Claire LEBLANC, *Première approche du Cercle d'Art Photographique bruxellois «L'Effort» (1901-1910?)*. Vol. I: *Texte*, 156 p.; vol. II: *Annexes*, 173 p., 90 fig., 9 ill., liste des exposants aux Salons de «L'Effort» (sous-section Art Contemporain; directeur: M. M. Draguet).

Cette étude consiste en une présentation générale du cercle pictorialiste bruxellois «L'Effort» (1901-1910 ?). La première partie situe le cercle dans le contexte photographique de l'époque, et particulièrement le contexte belge. La seconde partie consiste en la découverte du cercle (ses conditions de création, ses objectifs, ses membres, ses diverses manifestations, sa réception au sein du milieu photographique belge). Dans la dernière partie est proposée une analyse critique des photographies effectuées par les membres du cercle, corpus d'œuvres important élaboré pour la première fois dans le cadre de ce mémoire. Ce travail aboutit à l'évaluation de la place du cercle dans l'histoire de la photographie: un cercle avant-gardiste dans le contexte belge et à la fois tout à fait classique dans le contexte international.

15. Renaud LEBRUN, *Recherches sur l'organisation fonctionnelle des sanctuaires grecs: Délos*. Vol. I: *Texte*, 117 p.; vol. II: XII pl. et 18 fig. (sous-section Antiquité; directeur: J. Ch. Balty).

Ce mémoire tente d'abord d'établir l'évolution architecturale du sanctuaire d'Apollon de Délos et de ses environs immédiats: les sanctuaires d'Artémis, de Léo et

des Douze Dieux, le port, l'agora dite «politique» et les marchés. Il consiste en la réalisation de douze cartes évolutives correspondant aux douze chapitres de texte. Les jalons de ces planches sont fixés arbitrairement, respectant, lorsque c'était possible, les lambeaux préservés de l'histoire de l'île: une carte pour les périodes mycénienne et géométrique, puis pour 600, 560, 520, 490, 430, 380, 315, 275, 220, 175 et, enfin, 88 av. J.C. Dans le texte, chaque monument est étudié synthétiquement, dans le but d'en identifier la nature et la fonction, dans les limites de nos possibilités actuelles. En conclusion, ce mémoire est une étape dans le cadre d'une recherche plus vaste sur l'existence hypothétique d'une «organisation fonctionnelle» architecturale du sanctuaire de Délos et des sanctuaires grecs en général.

16. Sandra MARQUES GUIMARAES, *L'influence de l'art populaire portugais dans l'œuvre de Vieira da Silva*. Vol. I: *Texte*, 117 p., annexes; vol. II: *Illustrations*, 40 p., 40 fig. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. D. Abadie).

La présence du Portugal dans l'œuvre de Vieira da Silva avait déjà été soulignée; toutefois, cette influence n'avait pas encore fait l'objet d'une étude approfondie. Ce travail propose ainsi l'analyse systématique de l'influence de l'art populaire portugais dans l'œuvre de l'artiste, tant au niveau thématique qu'au niveau formel, matériel ou sémantique de l'œuvre. De plus, une analyse du processus de création de l'artiste est également proposée, afin de démontrer que celui-ci sauvegarde consciemment et inconsciemment des valeurs esthétiques et culturelles qui sont indubitablement portugaises.

17. Olivier MEESSEN, *Stéphane Mandelbaum (1961-1986). Artiste de démesure*. Vol. I: *Texte*, 94 p.; vol. II: *Illustrations*, 99 ill. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. M. Draguet).

Mémoire présentant la création de Stéphane Mandelbaum, artiste belge mort assassiné, dans des circonstances tragiques, à l'âge de 25 ans. Après deux chapitres nous introduisant dans l'univers à la fois grave et ludique de ce peintre, dessinateur et graveur, le but de l'auteur est d'analyser l'œuvre en la mettant en parallèle avec certaines créations de Pasolini, Bataille ou Genet. Comme ces intellectuels, Mandelbaum nous jette au visage un monde décalé, «a-normal». La dernière partie du travail s'intéresse à ses œuvres érotiques et pornographiques.

18. Delphine STEYAERT, *La sculpture polychromée gothique et ses rapports avec l'architecture. Les portails peints*. 1 vol., 162 p., 118 ill., 2 annexes (sous-section Moyen Âge – Temps Modernes; directeur: Mme C. Périer-d'Ieteren).

Sur la base des publications des restaurateurs, d'entretiens avec les spécialistes de la polychromie et d'observations sur place, ce mémoire propose une synthèse des connaissances acquises sur la polychromie des portails gothiques en Europe occidentale. Nous avons opté pour une approche pluridisciplinaire de la question. Après avoir souligné les difficultés propres au sujet et replacé la polychromie des portails dans son contexte historique, les aspects techniques ont été décrits. Les chapitres suivants traitent des rapports entre les sculpteurs, les polychromeurs et les appareilleurs et de la mise en élévation des sculptures dans les portails. La question de l'intégration des ensembles monumentaux à la façade a aussi été posée. Essentiellement à partir de restitutions graphiques, les derniers chapitres mettent en évidence les apports structurels et symboliques de la couleur.

19. Véronique VAN DER STEDE, *L'habitat privé en Syrie-Mésopotamie au Bronze Ancien. Étude de l'architecture domestique de l'époque protodynastique et de l'époque d'Akkad*. Vol. I: *Texte*, 164 p., 4 annexes; vol. II: *Catalogue*, 224 p.; vol. III: *Planches*, 180 pl. (sous-section Antiquité; directeur: M. R. Tefnin).

La première partie de ce mémoire est consacrée à l'étude morphologique des maisons. L'analyse des structures archéologiques a non seulement permis d'appréhender les techniques et les matériaux mis en œuvre au moment de leur construction, mais a aussi permis de dresser une typologie des plans et d'esquisser une image de la superstructure de ces bâtiments. La question de l'origine du plan à espace central, la nature réelle de cet espace et le rôle qu'il joue dans l'éclairage et la ventilation de la maison ont également été abordés. Mais parce que la maison n'est pas seulement un plan mais un espace en trois dimensions dans lequel l'homme a vécu, une deuxième partie de ce travail est consacrée à l'étude de l'organisation interne des maisons et aux problèmes suscités par ce type de démarche.

20. Vincent VANHAMME, *Xavier Mellery (Laeken 1845-Laeken 1921). Son œuvre allégorique et plus précisément ses projets de peintures murales*. Vol. I: *Texte*, 115 p.; vol. II: *Illustrations*, 101 fig. (sous-section Art Contemporain; directeurs: M. M. Draguet et Mme J. Ogonovszky-Steffens).

L'objet de cette étude est de mettre en doute les idées généralement admises sur la personnalité, l'œuvre allégorique et la carrière de peintre muraliste de Xavier Mellery. Pour être à même d'accomplir ces tâches, il s'avérait indispensable d'avoir une vue d'ensemble de la production complète de l'artiste et d'en maîtriser, autant que possible, la chronologie. À cet effet, nous avons procédé à des dépouillements systématiques de catalogues d'expositions, d'archives et de revues de son époque. À partir de ces nouvelles données, une vision neuve de l'artiste et de son œuvre s'est peu à peu dégagée. Il en ressort que la carrière de peintre muraliste de Xavier Mellery est un but qu'il poursuivait durant toute sa vie. Il nous est apparu également que cet artiste fut le précurseur de la peinture monumentale idéaliste belge et que l'intégralité de son œuvre allégorique méritait d'être réhabilitée au sein de l'idéalisme. La perception de la personnalité une de l'auteur de *La vie des choses* et de *L'âme des choses* s'est révélée sensiblement agrandie par l'attention accordée à cette partie moins connue de sa production.

21. Olivia WAHNON DE OLIVEIRA, *Opéra et métamorphose dans la France baroco-classique*. 1 vol., 154 p. (sous-section Musicologie; directeur: M. M. Couvreur).

Le premier chapitre tente de définir l'esthétique du monde français à l'époque de Lully et montre en quoi la France, tout comme la tragédie lyrique, oscille en cette fin de XVII^e siècle entre des valeurs propres au monde baroque et d'autres caractérisant l'esthétique classique. Après que cela ait permis de comprendre la naissance et le succès des œuvres de Lully, le chapitre suivant se concentre sur l'analyse du rapport des livrets d'opéras lullistes présentant des scènes de métamorphose avec les textes de l'Antiquité qui les ont inspirées; puis le sens, la symbolique et le mode temporel de ces métamorphoses sont étudiés. Le troisième chapitre examine la place que ces dernières occupent dans leur livret et les pages de partition qui les accompagnent. Ensuite, ce travail se termine par un rapide coup d'oeil sur quelques scènes de métamorphoses d'opéras français de la première moitié du XVIII^e siècle.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU
CORPS ACADÉMIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET
L'ARCHÉOLOGIE (1996 ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES).

Daniel ABADIE

- *Nouvelles aventures de Télémaque*, préface à l'exposition *Télémaque*, Galerie Louise Carré, Paris, 1996.
- *Jean de Gonet, la tentation du peintre*; préface à l'exposition *Jean de Gonet*, Paris, 1996.
- *Lapicque, voyageur de l'imaginaire*, préface à l'exposition *Charles Lapicque*, Galerie Nathan, Zurich, 1996.
- *La Ripopée de Barcelo*; préface à l'exposition *Barcelo*, Centre Georges Pompidou et Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1996.
- *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, préface à l'exposition *Un siècle de sculpture anglaise*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1996.

- Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1996; commissariat des expositions suivantes: *Miguel Barcelo*, *Philippe Favier*, *Un siècle de sculpture anglaise* et *Sean Scully*.
- Zurich, Ecole polytechnique, 1996; conférence: *Le Jeu de Paume, la balle au bond*.
- Troyes, Musée des Beaux-Arts, 1996; conférence: *Le Jeu de Paume*.
- Paris, Arthèmes, 1996; conférence: *Sam Francis*.

Christine BALLMAN

- *La musique profane de Roland de Lassus mise en tablature pour le luth*, dans: I. BOSSUYT, E. SCHREURS et A. WOUTERS (éds), *Orlandus Lassus and his Time, Colloquium Proceedings, Antwerpen 24-26.08.1994* (= *Yearbook of the Alamire Foundation* 1), Peer, Alamire, 1995.

Marie-Louise BASTIN

- Notices n° 79, 81 et 82, dans: D. H. ROSS (éd.), *Visions of Africa. The Jerome L. Joos Collection of African Art at UCLA*, Fowler Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles, 1994.
- *Angola*, dans: *Cent objets disparus. Pillage en Afrique*, ICOM, Maison de l'Unesco, Paris, 1994, pp. 39-45.
- *De sculptuur van Angola*, Etnografisch Museum, Electa, Anvers, 1995, 191 p., 253 ill.
- Notices n° 4.36 à 4.40, dans: T. PHILLIPS (éd.), *Africa. The Art of a Continent*, Royal Academy of Arts, Londres, 1995.
- *Une statuette rituelle des Shingi. Angola*, dans: *Art Tribal. Bulletin annuel du Musée Barbier-Mueller* (Genève), 1995, pp. 3-11.
- Notices n° 41, 76 et 77, dans: E. BEUMERS (éd.), *Africa meets Africa. The African Collection of the Museum of Ethnology*, Rotterdam, 1996.

Claudine BAUTZE-PICRON

- *Le sadhana, ce «bizarre genre littéraire»*, dans: Nalini BALBIR (éd.), *Le genre littéraire en Inde*, Paris, 1994, pp. 165-193.

- *The Art of Eastern India in the Avery Brundage Collection, Asian Art Museum of San Francisco*, dans *Arts of Asia* (Hong Kong), 25, 4, juillet-août 1995, pp. 45-56.
- *Les Indes de Goblet d'Alviella: le voyage de 1875-1876 et la confrontation avec la réalité indienne*, dans: A. DIERKENS (éd.), *Eugène Goblet d'Alviella, historien et franc-maçon* (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, 6, 1995), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1995, pp. 107-116.
- *Sakyamuni in Eastern India and Tibet from the 11th to the 13th Centuries*, dans: *Silk Road Art and Archaeology* (Kamakura: The Institute of Silk Road Studies), 4, 1995/96, pp. 355-408.
- Pagan (Myanmar/Birmanie), avril 1996; séjour afin de photographier les fresques dites de «l'époque de Pagan» (11^e au 13^e siècles).
- En tant que chercheur du CNRS, membre de l'équipe URA 1058 de l'Université de Paris III/CNRS, *LACMI, Langues, textes et histoire du monde indien*; recherche collective courante sur *Les modalités de la création artistique et littéraire dans le monde indien*; thème traité: *Critères de création dans l'iconographie bouddhique du Maharashtra à l'époque post-Gupta*.
- Membre fondateur du *Centre for the Study of Bengal Art*, créé à Dhaka.
- Invitée à rédiger le catalogue des 250 sculptures provenant du Bihar et du Bengale qui sont conservées au Museum für Indische Kunst de Berlin.

Laurent BAVAIS

- (avec Cécile HARLAUT) *Deux années d'étude de la céramique à Tanis. XLI^e-XLII^e campagnes (1994-1995)*, dans: *Bulletin de la Société Française des Fouilles de Tanis*, 9, 1995, p. 71-80.
- Sâh el-Hagar (Égypte), 1^{er} octobre – 30 novembre 1996; participation à la XLIII^e campagne de la Mission Française des Fouilles de Tanis, responsable de l'étude du matériel céramique.

Jean BLANKOFF

- *La numismatique en Russie actuelle*, dans: *Bulletin du Cercle d'Etudes numismatiques*, 33(2), 1996, pp. 29-32.
- *Rôle et signification des présages dans le Slovo o polku Igoreve et Le Dit de la Campagne d'Igor', fils de Sviatoslav, petit-fils d'Oleg* (traduction), dans: *Slovo* (Paris), 16, 1996, pp. 9-18 et 19-30.
- *Une ville médiévale et son environnement; les paysages autour de Novgorod du X^e au XV^e siècles*, dans: *L'homme et la nature au Moyen Âge, Actes du V^e Congrès international d'Archéologie médiévale, Grenoble, Paris, 1996*, pp. 246-248.
- *Les petites icônes sculptées de la Russie ancienne: à propos d'un encolpion zmeevik*, dans: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 65, 1996, pp. 171-177.
- *À propos des pierres à cervidés de l'Eurasie*, dans *La préhistoire au quotidien. Mélanges offerts à Pierre Bonenfant*, Grenoble, 1996, pp. 89-97.
- Novgorod (Russie), campagne de fouilles, août 1996.
- Novgorod (Russie), VI^e congrès international d'archéologie slave, 26-31 août 1996; rapporteur et président de section.
- Tbilissi (Géorgie), Institut d'Histoire de l'art géorgien, octobre 1996; conférence: *La culture géorgienne en Belgique*.

Sébastien CLERBOIS

- *Apollinaire et Picasso*, dans: *L'Argus*, 1, oct.1996, pp. 15-17.
- *Les affres de l'antimatière, idéal et incarnation*, dans: *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Liège, Musée d'Art Wallon, 1996, pp. 200-215.
- *Apollinaire – Picasso: les Demoiselles d'Avignon, œuvre clé*, dans: *Que-vlo-ve?*, 24, oct.-déc.1996, pp. 119-122.
- *Entretien avec Pierre Vasarely*, dans: *L'Argus*, 2, nov. 1996, pp. 38-39.

Marie CORNAZ

- *Le fonds musical des archives de la famille d'Arenberg à Enghien*, dans: *Revue belge de Musicologie*, 49, 1995, pp. 129-210.
- *La Monnaie et le commerce des ouvrages lyriques à Bruxelles*, dans: M. COUVREUR (éd.), *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle (= Cahiers du Gram)*, Bruxelles, 1996, pp. 275-297.
- *Kamermuziek*, dans: *De blinde hertog: Louis-Engelbert van Arenberg en zijn tijd (1750-1820)*, Bruxelles, Crédit Communal, 1996, pp. 144-150.
- Francfort, siège central du Répertoire International des Sources Musicales, séjour d'études du 22 au 24 avril 1996, dans le cadre du programme de recherche S.S.T.C. consacré à l'élaboration du catalogue descriptif des manuscrits de musique en Belgique (c.1600-c.1850).

Nicole DACOS-CRIFÓ

- *Jan Stephan van Calcar en Italie: Rome, Florence, Venise, Naples*, dans: *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, Rome, 1995, pp. 145-148, figg. 110-113.
- *Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Bruxelles à Fontainebleau en passant par Rome*, dans: *Gazette des Beaux-Arts*, 138, mai-juin 1996, pp. 199-212.
- *Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Fontainebleau à Bruxelles*, dans: *Gazette des Beaux-Arts*, 138, juil-août 1996, pp. 21-36.
- *Guillaume de Norman junior: un portrait de Lambert Suavius*, dans: D. ALLART, J.-P. DUCHESNE et P.-Y. KAIRIS (éds), *Mélanges Pierre Colman (= Art & Fact, 15)*, Liège, Art & Fact, 1996, pp. 95-97.
- *L'ornement*, dans: J. DELUMEAU et R. LIGHTBOWN (éds), *La Renaissance*, Paris, 1996, pp. 316-319.
- «*Con ferrate e spiritelle*», dans: G. TESTA (éd.), *La cappella nova o di San Brizio nel duomo di Orvieto*, Milan, 1996, pp. 223-231.
- Landshut, Internationales Kolloquium Stadtresidenz Landshut, 19-21 septembre 1996; communication: *Hermann Posthumus e gli altri pittori del duca Luigi X*.
- Rome, Convegno internazionale di studi, *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, 28-31 octobre 1996; communication: *Pinturicchio, Michelangelo di Pietro da Lucca e le prime grottesche romane*.

René DALEMANS

- *Bruegel et son temps*, Artis-Historia, Bruxelles, 1996.
- *La plastica pura, nacimiento de la abstracción geometrica en Belgica*, Escri-Artes (Madrid), 1996.

- Messery (Haute-Savoie), direction de l'Académie d'Été en 1994, 1995 et 1996 et cycle de cours: *Bruegel et son temps* (1994), *Rubens et son temps* (1995), *Rembrandt et son temps* (1996).
- Thonon, août 1996; conférence: *Le Groupe des XX et son temps*.

Pol DEFOSSE

- Chantier de fouilles de Geminiacum, juillet 1996; direction des stages des étudiants de la section d'Histoire de l'Art et Archéologie de l'U.L.B.

Luc de HEUSCH

- *Regard anthropologique sur la crise nationale belge*, dans: *La Revue Générale*, 2, février 1996, pp. 7-29.
- *Maintenir l'anthropologie*, dans: *Le Débat*, 90, mai-août 1996, pp. 129-146 (version légèrement modifiée de l'article du même titre, 1993).
- *À propos. Le même et le différent*, dans: *L'Homme*, 140, octobre-décembre 1996, pp. 101-111.
- *De quelques sociétés africaines d'hier et d'aujourd'hui*, dans: L. HURBON (dir.), *Les transitions démocratiques, Actes du colloque international de Port-au-Prince, Haïti*, Paris, Syros, 1996, pp. 105-110.
- *Royautés sacrées africaines: une relecture critique de Frazer*, dans *Studia Africana (Publicaci del centre d'Estudis Africans-Barcelona)*, 1996, pp. 101-108.
- *Une République devenue folle (Rwanda 1894-1994)*, Vidéo, Beta SP, Bruxelles, Simple Production, (Prix du Film d'Histoire au Festival International de Pessac (France)), 1996.

Pierre de MARET

- (en collaboration avec T. C. CHILDS) *Re/Constructing Luba Past*, dans : M. NOOTER ROBERTS et A. F. ROBERTS (eds), *Memory : Luba Art and the Making of History*, New York, Museum of African Arts, 1996, pp. 49-59.
- (en collaboration avec G. THIRY) *How Old is the Iron Age in Central Africa ?*, dans: P. SCHMIDT (éd.), *The Culture and Technology of Iron Production in Africa*, Gainesville, University Press of Florida, 1996, pp. 29-39.
- *Pits, Pots and the Far-West Streams*, dans : J. E. G. SUTTON (éd.), *The Growth of Farming Communities in Africa from Equator Southwards, Azania XXIX-XXX*, Nairobi, 1996, pp. 318-323.
- *Shum Laka (Cameroon): Human Burials and General Perspectives*, dans: G. PWITI et R. SOPER (eds), *Aspects of African Archaeology (Papers from the 10th Congress of the PanAfrican Association for Prehistory and Related Studies)*, Harare, University of Zimbabwe Publications, 1996, pp. 275-279.
- (en collaboration avec SHAJE A TSHILUILA) *Rapport sur la dégradation du patrimoine culturel et historique du Zaïre pour le PNUD dans le cadre de la préparation du Plan National d'Action Environnemental du Zaïre*, septembre 1996, 43 p.
- (en collaboration avec R. ORBAN, I. RIBOT et S. FENAUX) *Les restes humains de Shum Laka (Cameroun, LSA – Âge du Fer)*, dans: *Anthropologie et Préhistoire*, 107, 1996, pp. 213-225.
- (en collaboration avec P. LAVACHERY, E. CORNELISSEN et J. MOYERSONS) *30.000 ans d'occupation, 6 mois de fouilles : Shum Laka, un site exceptionnel en Afrique centrale*, dans: *Archéologie et Préhistoire*, 107, 1996, pp. 197-211.

- Paris, Symposium *Dynamique à long terme des écosystèmes forestiers intertropicaux* (ORSTOM, CNRS, ECOFIT), 20-21 mars 1996; présidence d'une session consacrée à *Homme / Forêt tropicale (Cameroun)* et animateur de la Table ronde finale *Relation Homme / Forêt tropicale au cours des derniers millénaires et des derniers siècles*.
- Cambridge, St John's College, Pâques 1996; *visiting scholar*.
- Bruxelles, Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, co-organisateur du colloque *Geoarchaeology in Mediterranean and Tropical Environments*, 24 avril 1996.
- Cambridge University, Garrod Seminar, mai 1996; cours: *The Early Inhabitants of the African Rainforest*.
- Cambridge University, African Archaeology Occasional Seminar, juin 1996; cours: *The Symbols of Power and the Power of Symbols. Political Archaeology of the Luba (Zaire)*.
- Mission d'expertise pour le PNUD au Zaïre, en vue de la préparation du Plan National d'Action Environnemental, août 1996.
- Poznań, présidence de la 13th *Biennial Conference of the Society of Africanist Archaeologists*, 3-6 septembre 1996; communication: *Plus ça change, plus c'est la même chose ? Political Archaeology of the Luba*.
- Mission interdisciplinaire d'exploration du grand escarpement du Parc National d'Odzala au Congo-Brazzaville (CNRS, FNRS, ECOFAC, TF1/Opération Okavango), novembre-décembre 1996.

Alain DIERKENS

- *À propos de Godefroid de Bouillon, de Pierre l'Ermite et de la Première Croisade*, dans: *Le Temps des Croisades*, Bruxelles, Crédit Communal, 1996, pp. 25-43.
- Édition et Préface (avec Jean-Marie DUVOSQUEL) de A. LAWALRÉE, *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840). La famille, l'œuvre (= Saint-Hubert en Ardenne. Art – Histoire – Folklore, 7, 1996)*, Bruxelles, Crédit Communal, et Saint-Hubert, Centre P.-J. Redouté, 1996, 112 p., ill.
- *La tombe de Pierre-Joseph Redouté au cimetière du Père Lachaise à Paris*, dans: A. LAWALRÉE, *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840). La famille, l'œuvre (= Saint-Hubert en Ardenne. Art – Histoire – Folklore, 7, 1996)*, Bruxelles, Crédit Communal, et Saint-Hubert, Centre P.-J. Redouté, 1996, p. 69.
- «Onze koningen», *van Clovis tot Karel de Grote*, dans: A. MORELLI (éd.), *De grote mythen van de geschiedenis van België, Vlaanderen en Wallonië*, Berchem, EPO, 1996, pp. 37-46 et 285-286 (traduction néerlandaise d'un article paru en 1995).
- *Die Taufe Chlodwigs et Willibrord und Bonifatius. Die angelsächsischen Missionen und das fränkische Königreich in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts*, dans: *Die Franken, Wegbereiter Europas. Vor 1500 Jahren: König Chlodwig und seine Erben*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 1996, 1, pp. 183-191 et 459-465.
- Encadrés *Cimetière de Franchimont, Coupe en verre de Namur, Bulla d'Arlon, Abbaye de Nivelles, Sarcophage de Chrodoara à Amay, Sarcophage d'Ermin à Lobbes, Châsse d'Andenne, Fibule de Rosmeer*, dans: P. PERIN (éd., avec la coll. d'A. DIERKENS), *L'art mérovingien. Permanences et innovations (= Feuillet de la cathédrale de Liège, 25-26)*, Liège, Trésor de la Cathédrale, 1996, 20 p. ill.
- *À propos du sarcophage de sancta Chrodoara découvert à Amay en 1977*, dans: D. ALLART, J.-P. DUCHESNE et P.-Y. KAIRIS (éds), *Mélanges Pierre Colman (= Art & Fact, 15)*, Liège, Art & Fact, 1996, pp. 30-32.
- *Historische und archeologische overwegingen betreffende de verschristelijking in de vroege Middeleeuwen*, dans: *Millenium. Tijdschrift voor Middeleeuwse Studies*, 10(2), 1996, pp. 125-139.

- Édition et Note de l'éditeur de *Le penseur, la violence et le sacré* (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, 7), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1996, 160 p.
- *La mort, les funérailles et la tombe du roi Pépin le Bref (768)*, dans: *La mort des grands* (= *Médiévales*, 31), Paris, 1996 pp. 37-51.
- *Les premières mentions de l'église de Watermael et Les parties romanes de l'église Saint-Clément (XI^e s.)*, dans: H. PAULI (éd.), *En parcourant les archives de Watermael-Boitsfort* (= *Feuilles Clémentines*, 10), Watermael-Boitsfort, chez l'Auteur, 1996, pp. 28-29 et 29-30 (réimpression de contributions parues en 1994).
- *Quand Marianne épouse Clovis à l'église. Entretien avec Anne Broché*, dans: *Espaces de libertés*, 243, août-septembre 1996, pp. 24-25.
- Rapport de la réunion de la European Science Foundation (*The Transformation of the Roman World, 4th – 9th century*), groupe 4a: *The Transformation of Beliefs and Culture*: Bischensberg (Strasbourg), 20-24 avril 1996: *Newsletter* 7 (décembre 1996), I. WOOD (éd.), pp. 20-22.

- Mannheim, Reiss-Museum (Gesellschaft der Freunde Mannheims und der ehemaligen Kurpfalz/Arbeitsgemeinschaft Frühgeschichtliche Archäologie), 8 février 1996; conférence: *Die Taufe König Chlodwigs vor 1500 Jahren und die Christianisierung des Frankenreiches*.
- Université Libre de Bruxelles et Université de Lille III, colloque international *Femmes et pouvoirs des femmes à Byzance et en Occident, VI^e – XI^e siècles*, 28-30 mars 1996; communication: *Réflexions sur les monastères doubles en Occident dans le Haut Moyen Âge*.
- Le Bischensberg (Bisschofsheim/Obernai), Second Plenary Conference du programme de la European Science Foundation, *The Transformation of the Roman World, 4th – 9th century*, 20-24 avril 1996; rapport des activités du groupe 4a (*The Transformation of Beliefs and Culture*); participation à la réunion du Steering Committee; communication: *Le sarcophage de Chrodoara à Amay (730)*.
- Huy, Institut Supérieur Industriel, colloque international *Croisades et croisade. De l'histoire à l'éthique*, 27 avril 1996; présidence de la matinée consacrée à la *Première Croisade* et d'une partie de la séance de l'après-midi consacrée à *Croisade et Société*; direction de la table-ronde *Les Croisades: idéalisme et ambiguïtés d'un mouvement*.
- Herbeumont, 5^{ème} Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique (= 52^{ème} Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique), 22-25 août 1996; introduction historique et historiographique à la demi-journée consacrée à *La route de Bruges à Cologne et la naissance des villes brabançonnnes*.
- Zülpich, Burg Langendorf, colloque international *Die Alemannen und Franken bis zur 'Schlacht bei Zülpich' (496/97)*, 25-29 septembre 1996; communication: «*Christentum*» und «*Heidentum*» in Nordgallien während des Frühmittelalters.
- Bonn, Institut für geschichtliche Landeskunde der Rheinlande der Universität Bonn (54. Arbeitstagung des Instituts... «Die Franken vor 500»), 8-9 octobre 1996; communication: «*Christentum*» und «*Heidentum*» im nördlichen Gallien des 5. Jahrhunderts.
- Saint-Germain-en-Laye, Musées des Antiquités Nationales, table-ronde du C.N.R.S.: *Les données archéologiques peuvent-elles être un fidèle reflet de la réalité historique?*, 7 décembre 1996; exposé introductif et organisation des débats relatifs au thème 3, *Comment peut-on intégrer les données archéologiques au discours historique?*
- Saint-Germain-en-Laye, Musées des Antiquités Nationales, assemblée générale de l'Association Française d'Archéologie Mérovingienne, 7 décembre 1996; conférence: *À propos du baptême de Clovis*.

- Université Libre de Bruxelles et Université de Lille III, organisation (en collaboration avec Jean-Marie SANSTERRE, Stéphane LEBECQ et Régine LE JAN) du colloque international *Femmes et pouvoirs des femmes à Byzance et en Occident, VI^e – XI^e siècles*, 28-30 mars 1996.
- Le Bischenberg (Bisschofsheim/Obernai), Second Plenary Conference du programme de la European Science Foundation, *The Transformation of the Roman World, 4th – 9th century*, 20-24 avril 1996; organisation des séances de travail du groupe 4a (*The Transformations of Beliefs and Culture*), y compris des *joint-meetings* avec le groupe 4b (*The Transformation of Tradition*, Marco Mostert) et avec le groupe 2b (*Towns*, Gian Pietro Brogiolo).
- Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 30 juin – 8 septembre 1996; coordination générale (avec Jean-Marie DUVOSQUEL et Nathalie NYST) de l'exposition *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840). La famille, l'œuvre*.
- Herbeumont, 5^{ème} Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique (= 52^{ème} Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique), 22-25 août 1996; présidence de la section 2.5 (Histoire de l'Eglise et des institutions ecclésiastiques) et organisation des séances de cette section.
- Université d'Aarhus, Institut for Forhistorisk Arkaeologi (Musée de Moesgard), 18 - 20 octobre 1996; organisation (avec Patrick PERIN et Else ROESDAHL) de la réunion de la European Science Foundation (*The Transformation of the Roman world, 4th – 9th century*), thème 4a: *The Transformation of Beliefs and Culture*, réunion surtout consacrée à l'iconographie et à la christianisation du Danemark.
- Secrétaire général de l'Institut interuniversitaire (ULB/VUB) Renaissance et Humanisme (3 octobre 1996).
- Commissaire général (pour la Belgique et les Pays-Bas) de l'exposition *Die Franken, Wegbereiter Europas / Les Francs, pionniers de l'Europe (VI^e-VIII^e siècles)*, Reiss-Museum, Mannheim, 8 septembre 1996 – 6 janvier 1997.

Cécile DULIÈRE

- *Le vase «Bacchanale» de Godefroid Devreese dans le parc de Mariemont*, dans: *Cahiers de Mariemont* (= Hommage à Mireille Jottrand), 24-25, 1996, pp. 148-173.
- *La couleur des feronneries de Victor Horta. À propos de récentes restaurations*, dans: D. ALLART, J.-P. DUCHESNE et P.-Y. KAIRIS (éds), *Mélanges Pierre Colman* (= *Art & Fact*, 15), Liège, Art & Fact, 1996, pp. 197-199.
- *L'équerre et le compas: Horta et l'idéalisme*, dans: *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Bruxelles, U.L.B., 1996, pp. 216-237.
- (en collaboration avec Hédi SLIM) *Corpus des mosaïques de Tunisie*. 3(1): *Thysdrus (El Jem)*, Tunis, Institut National du Patrimoine et Smithsonian Institution, 1996, 114 pp., 74 pll.

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

- *Marcel Brion et le XVIII^e siècle*, dans: *Actes du Colloque International de la Bibliothèque Nationale de France*, Paris, Albin Michel, 1996, pp. 195-203.

Fabien GÉRARD

- *Όλοι οι δρόμοι περνούν από τις Θηβες* (*Tous les chemins passent par Thèbes*), dans: *Bernardo Bertolucci*, catalogue monographique édité à l'occasion de la rétrospective complète du cinéaste dans le cadre du 37^e Festival International du Cinéma de Salonique, Athènes, 1996, pp. 11-16.

– *I principi delle tenebre. Bertolucci-Storaro, un sodalizio lungo tanti sogni*, dans: *Bernardo Bertolucci. La strategia dell'inconscio (Primo piano sull'autore)*, catalogue monographique édité à l'occasion de la *XV Rassegna del cinema italiano* de la Ville d'Assise, ANCCI (Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani), Rome, 1996, pp. 89-92.

Annick GODFRIND-BORN

– *Un dessin inédit de Pierre Coecke van Aelst conservé dans les collections du British Museum*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 18, 1996, pp. 35-44.

– Herbeumont, LII^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique – Cinquième Congrès de l'Association des cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique, 22-25 août 1996; communication: *Contribution à l'étude des volets peints du retable des saints Jacques et Antoine de l'église de Kempen*.

– Membre du Comité international des Musées (ICOM).

– Membre de l'Association francophone des Musées de Belgique (AFMB).

Lydie HADERMANN-MISGUICH

– *Monreale, la Bible illustrée*, dans: *Le monde de la Bible. Dossier Byzance*, 92, mai-juin 1995, pp. 20-23.

– *Du Bræucq (Jacques), Du Quesnoy et Mone (Jean)*, dans: *The Dictionary of Arts*, Londres, Macmillan et New York, Grove, 9, 1996, pp. 329-330, 408-413; 21, 1996, pp. 857-858.

– *Georges Klontzas et l'image de l'Union des Églises*, dans: *Byzantion*, 66, 1996, pp. 346-350.

– *L'espace et le temps dans l'illustration des Oracles de Léon par Georges Klontzas*, dans: *Byzantium. Identity, Image, Influence. XIXth International Congress of Byzantine Studies, 18-24 August 1996. Abstracts of Communications*, 5231.

– Copenhague, *XIXth International Congress of Byzantine Studies*, 18-24 août 1996; communication: *L'espace et le temps dans l'illustration des Oracles de Léon par Georges Klontzas*.

Paul HADERMANN

– Bruxelles, Vrije Universiteit Brussel, organisation du colloque *En je sienjaal een saxofoon. Interuniversitair Van Ostaijen colloquium*, 2 décembre 1996; communication: *Bankroet en jazz bij Van Ostaijen*.

Malou HAINE

– *Franz Servais et Franz Liszt: une amitié filiale*, Liège, P. Mardaga, 1996, 108 p.

– *Franz Servais, fils illégitime de Franz Liszt ?*, dans: *Liszt Saeculum*, 56, 1996/1, pp. 3-12.

– *Ethique de la restauration*, dans: *4^e Symposium international de la lutherie: restauration et réglage*, Paris, Musicora, 23 mars 1996, publié en vidéo-cassette.

- Budapest, Hungarian Liszt Society, colloque *International Liszt Conference*, 14-16 mars 1996; communication: *Franz Servais, fils illégitime de Franz Liszt ?*
- Paris, Musicora, 4^e *Symposium international de la lutherie: restauration et réglage*, 23 mars 1996; participation à la Table-ronde sur l'*Ethique de la restauration*.
- Stockholm, International Liszt Centre, colloque *International Liszt Symposium*, 9-12 mai 1996; communication: *Franz Liszt celebrated in Belgium in 1881 by his Former Pupils (Jules de Zaremski, Johanna Wenzel, Anna Falk-Mehlig and Franz Servais)*.
- Göttingen, Mission historique française en Allemagne et Max-Planck-Institut für Geschichte, colloque international *Concert et public: mutation de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (Allemagne, France, Angleterre)*, 27-29 juin 1996; communication: *Les débuts du violoncelliste belge Adrien-François Servais à Paris en 1833 et 1834, grâce au mécène Jules Lardin, secrétaire et imprésario*.
- Hamilton (Ontario, Canada), McMaster University, The School of Art, Drama & Music, *Festival of the American Liszt Society*, 24-27 octobre 1996; communication: *Les derniers voyages de Franz Liszt en Belgique et à Paris en 1886*.

Genevière LE FORT

- Londres, British Museum, *Conference on Maya hieroglyphs at the British Museum*, 23 juin 1996; conférence: *Gods at war: impersonation in the Usumacinta and elsewhere*.

Thierry LENAÏN

- *Pour une poétique de la contrefaçon*, dans: R. CONTE et J.-Cl. LE GOUIC (éds), *Le mode mineur de la création, Actes du Troisième Colloque international de Poétique (Aix-en-Provence, 1993)*, Lyon, éditions Aléas, 1996, pp. 161-170.
- *La mort de l'art selon Jean Baudrillard*, dans: *La vie et la mort, Actes du XXIV^e Congrès International des Sociétés de Philosophie de Langue Française (Poitiers, 1992)*, 1996, pp. 162-164.
- *La face cachée du «renversement de toutes les valeurs»*, dans: F. HADDAD-CHAMAKH et Z. BEN SAÏD-CHERNI (éds), *Valeurs et absolu, Actes du colloque international de Philosophie, Facultés des Sciences humaines et sociales de Tunis (Tunis, 1994)*, Centre National Universitaire de Documentation scientifique, Tunis, 1996, pp. 229-238.
- *Les deux sources de la raison poétique* (traduction en Arabe), dans: *Al-Hayat eth-Taqqafia*, 75, 21^e année, mai 1996, pp. 54-58.

François MAIRESSE

- *Éléments d'analyse d'une politique d'expositions temporaires*, dans: *La vie des musées*, 8, 1993, pp. 45-49.
- (en collaboration avec Didier VERMEIREN) *Petit Journal*, Galerie nationale du jeu de Paume, 29, 1995, n.p.
- *Les musées d'artistes*, dans: *Icofom Study Series* (Rio de Janeiro), mai 1996.
- *La quadrature de la boîte*, dans: *Pratiques*, 2, automne 1996, pp. 104-111.
- Brno, Masaryk University, *International Symposium Museology for Tomorrow's World*, 9-11 octobre 1996; communication: *Toward a Broadening of the Concept of «Museum Evaluation»*.

Didier MARTENS

– *Les 'Trois Ordres de la chrétienté' de Barthel Bruyn et l'iconographie de saint Renaud de Dortmund*, dans: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1995, pp. 181-206.

– *Identification de deux 'portraits' d'église dans la peinture brugeoise de la fin du Moyen Âge*, dans: *Jaarboek van het Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1995, pp. 29-55.

– *Note sur Jan Massys: une récente monographie et un tableau méconnu conservé à Gérone*, dans: *D'Art. Revista del Departament d'Historia de l'Art. Universitat de Barcelona*, 21, 1995, pp. 203-207.

– *La mise au goût du jour d'œuvres médiévales flamandes aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dans: *Recherches poétiques*, 3, 1995-1996, pp. 47-55.

– *Images de saint Jérôme pénitent aux XV^e et XVI^e siècles: la part du texte et la part du peintre*, dans *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 3, 1996, pp. 157-170.

– *Una Crucifixión westfaliana en el Museo Lázaro Galdiano*, dans *Goya*, 250, janv.-fév. 1996, pp. 207-214.

– *Conserve-t-on vraiment une œuvre du peintre-abbé liégeois Jean Peecks ?*, dans: D. ALLART, J.-P. DUCHESNE et P.-Y. KAIRIS (éds), *Mélanges Pierre Colman (= Art & Fact*, 15), Liège, Art & Fact 1996, pp. 70-74.

– *Autour des retables du jubé de l'église des Chartreux de Cologne: lumière réelle et lumière fictive dans la peinture flamande et allemande de la fin du Moyen Âge*, dans: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57, 1996, pp. 65-100.

– *Ni Hubertus Goltzius, ni Diane de Poitiers: une 'Allégorie de l'Infidélité' de Herman tom Ring à l'Hôtel de Ville de Bruxelles*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 18, 1996, pp. 23-34.

Georges MAYER

– Rédaction du catalogue de la II^e Biennale artistique d'I.P.E.J., cloître de l'église Saints-Jean-et-Nicolas (Nivelles), septembre-octobre 1994.

– Introduction de *L'Atelier de Tapisserie de Bruxelles*, Bruxelles, Académie Royale des Beaux-Arts, 1994.

– Conseiller (avec Serge GOYENS de HEUSCH) du catalogue rédigé par C. BRICMONT pour la III^e Biennale Artistique d'I.P.E.J. (Waux-Hall, Nivelles).

– *Notices Paul Cauchie et Antoine Pompe*, dans: *L'Académie et l'Art Nouveau. 50 artistes autour de Victor Horta*, Bruxelles, Académie Royale des Beaux-Arts, nov.-déc. 1996.

– *Une vaste participation à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, 1935*, dans *Géo De Vlamynck à Schaerbeek de 1924 à 1965*, Schaerbeek, 1996.

– Chargé de la Gestion des affaires culturelles de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles et membre de la Commission Culturelle de la Haute Ecole Francisco Ferrer.

– Maître-assistant membre de la Cellule Communication de la Haute Ecole Francisco Ferrer; fonction de relais entre l'Académie de Bruxelles et la Haute Ecole de la Ville de Bruxelles.

– Bruxelles, cloître de l'Académie Royale des Beaux-Arts, membre du Comité d'Organisation de l'exposition *L'Académie et l'Art Nouveau. 50 artistes autour de Victor Horta*, 1996.

– Nivelles, Waux-Hall, co-organisateur de la III^e Biennale Artistique de l'I.P.E.J., octobre 1996.

- Maître-assistant à la Haute Ecole Prigogine.
- Délégué culturel de la Ville de Bruxelles.
- Délégué Pégase pour l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles et la Haute Ecole Francisco Ferrer, suite à la nomination comme formateur de professeurs pour le *Projet Pilote Européen*, Fondation Pégase (Parlement Européen).

Domnica NASTA

- *Fonctions de la musique dans les films de Renoir*, dans: *Actes du Colloque International Jean Renoir*, Montpellier, Editions de l'Université de Montpellier, 1996.
- *Fraulein Else de Paul Czinner*, dans: *Les Cahiers du Muet* (Bruxelles), 3, 1995.
- *De la critique de cinéma à la critique de film: La Modernité antonionienne, effet de critique ou démarche d'auteur ?*, dans: *Cinémas* (Montréal), mai 1996.
- Paris, colloque international Domitor sur *La Firme Pathé Frères (1896-1914)*, 17-19 décembre 1996; conférence: *Figures de l'excès dans les Mélodrames d'avant 1915*.

Nathalie NYST

- *Rencontre avec Asonka Maria Akoso, potière bafut*, dans: *Anthropos*, 91, 1996, pp. 473-482.
- *Le trésor cheffal et le projet de musée du palais à Bafut (Cameroun)*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 18, 1996, pp. 141-159.
- (en collaboration avec André LAWALRÉE, Jean-Marie DUVOSQUEL, Sylvie PARIDAENS et Nancy SLAETS) *Éléments de bibliographie sur les Redouté*, dans: A. LAWALRÉE, *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840). La famille, l'œuvre (= Saint-Hubert en Ardenne. Art – Histoire – Folklore, 7)*, Bruxelles, Crédit Communal, et Saint-Hubert, Centre P.-J. Redouté, 1996, pp. 93-97.
- *Louise-Marie d'Orléans (1812-1850), élève de P.-J. Redouté*, dans: A. LAWALRÉE, *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840). La famille, l'œuvre (= Saint-Hubert en Ardenne. Art – Histoire – Folklore, 7)*, Bruxelles, Crédit Communal, et Saint-Hubert, Centre P.-J. Redouté, 1996, p. 55.
- (en collaboration avec Anne GODFROID) *Le culte de saint Clément en Belgique*, dans: H. PAULI (éd.), *En parcourant les archives de Watermael-Boitsfort (= Feuilles Clémentines, 10)*, Watermael-Boitsfort, chez l'Auteur, 1996, pp.39-41 (réimpression d'une contribution parue en 1994).

- Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 30 juin – 8 septembre 1996; coordination générale (avec Alain DIERKENS et Jean-Marie DUVOSQUEL) de l'exposition *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840). La famille, l'œuvre*.
- Rotterdam, Museum voor Volkenkunde, exposition *Africa meets Africa. The African collection of the Museum of Ethnology Rotterdam*, 1996; participation à la préparation de l'exposition et du catalogue.
- Membre de l'ACASA (The Arts Council of the African Studies Association) depuis 1996.

Judith OGOVZSKY-STEFFENS

- *Jean Portaels, un académicien au service du comte et de la comtesse de Flandre. La «face cachée» de l'artiste*, dans: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts. Académie royale de Belgique*, 6^e série, 6 (7-12), 1995, pp. 219-233.

- *L'incarnation d'un rêve de nation belge vue à travers la peinture d'histoire. Godefroid de Bouillon, un soldat garant de l'indépendance belge*, dans: *Le temps des croisades*, Bruxelles, Crédit Communal, 1996, pp. 161-172.
- *De monumentale schilderkunst, «aanschouwelijk onderwijs in vaderlandse geschiedenis»*, dans: A. MORELLI (éd.), *De grote mythen uit de geschiedenis van België, Vlaanderen en Wallonië*, Berchem, EPO, 1996, pp. 147-158 (traduction néerlandaise d'un article paru en 1995).
- *Un idéal de mur*, dans: *Splendeurs de l'Idéal*, Liège, Musée de l'Art wallon, 1996, pp. 179-197.

Anne-Françoise PENDERS

- *La place du spectateur dans l'œuvre photographique de Brancusi*, dans: *Art & Fact* (Liège), 10/91, 1991, pp. 74-77.
- *Photo/Sculpture. Une complémentarité essentielle*, dans: *Revue Contretype* (Bruxelles), fév.-mars 1992.
- *Brancusi et la photographie ou la mouvance d'un atelier*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 14, 1992, pp. 111-125.
- *La Notion de Groupe Mobile chez Brancusi*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art de l'Université de Cluj* (Roumanie).
- *Franz E. Walther et John Hilliard*, dans: *Journal of Contemporary Art* (New York), hiver 1994.
- *Côté marchands et L'ami Brancusi*, dans: *De Facto* (Bruxelles), 6, 1994, pp. 18-19 et 72-75.
- *Ailleurs. Un concept contemporain*, dans: *De Facto* (Bruxelles), 7, 1994, pp. 94-98.
- *L'énigme du maillot noir*, dans: *Galleries Magazine* (Paris), été 1995, pp. 8-10.
- *Le concept de voyage dans le Land Art*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 17, 1995, pp. 113-121.
- *Conversation avec Jean Clareboudt et Conversation avec Dennis Oppenheim, une conversation*, dans: *Recherches Poïétiques*, 2, printemps/été 1995, pp. 96-105 et 106-113.
- *Brancusi, la photographie ou l'atelier comme «groupe mobile»*, Bruxelles, éd. La Lettre Volée, 1995.
- *Conversation avec Christo et Jeanne-Claude*, Gerpennes, éd. Tandem, 1995 (édition bilingue Français/Anglais).
- *Philippe Le Docte (= Arts '90+5, monographie)*, Woluwé-Saint-Lambert, Médiatine, 1995.
- Traductions de catalogues pour la galerie Virginia Zabriskie, New York, 1996.
- *Peter Hutchinson. Une énergie organique et Bill Burke. Mine Fields*, dans: *Recherches Poïétiques*, 4, été 1996, pp. 168-169 et 170.
- *Derrière le rideau, le monde réel. Une approche des moyens de production dans l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude*, dans: *Pratiques*, 2, 1996, pp. 91-102.
- *Passaix après Smithson. Mes monuments et Embarquement immédiat*, dans: *Recherches Poïétiques*, 5, hiver 1996/1997, pp. 154-159 et 174.
- Liège, 24 avril 1993, *Ethique et mission de l'historien de l'art, de l'archéologue et du musicologue en Wallonie et à Bruxelles*; membre de la commission Commerce et expertise.
- Philadelphie, Philadelphia Museum of Arts, colloque *Brancusi*, 12-13 novembre 1995.

- New York, 27 janvier 1996, Workshop and panel discussion *Art and Nature*.
- Boston, Ninth International Conference on Cultural Economics, 8-12 mai 1996; communication: *An Analysis of the Auction Sales of Earthworks for the Past Twenty Years*.
- (en collaboration avec Michael St JOHN) Production de *Dennis Oppenheim*, documentaire télévisé pour «13 Artists in their Studio», Channel 16, New York Cable Television; diffusé le 10 mars 1996.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- *Les volets peints du retable de la Vie de la Vierge conservé à Rouen*, dans: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (Anvers), 1996, pp. 9-35.
- *Reflet de la personnalité artistique de Jan Van Eyck et Pierre Breugel l'Ancien au travers de deux paysages*, dans: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* (Bruxelles), 65, 1996, pp. 123-131.
- *Les deux versions d'un même triptyque attribué au Maître de la Légende de sainte Catherine*, dans: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* (Worms am Rhein), 1996, pp. 5-22.
- *Sauvegarde du patrimoine et formation: un défi urgent à relever*, dans: *Cahier d'Etude* – Comité pour l'éducation et l'action culturelle (CECA), 1996, pp. 5-7.
- *L'internationalité de l'art occidental. Source de l'héritage culturel européen commun*, dans: *Newsletter de l'Organisation régionale ICOM-EUROPE (OREI)*, 1, 1996, pp. 2-3.
- Draguignan (janvier 1996) et Édimbourg (septembre 1996), présidence du Bureau ICOM-CC.
- Édimbourg, septembre 1996, présidence de la réunion triennale du Comité de Conservation de l'ICOM; bilan 1993-96 et discours d'ouverture; coordination du groupe Peinture I; introduction des communications et direction des débats.
- Barcelone (avril 1996) et Paris (juin et novembre 1996), présidence du Bureau du groupe régional ICOM-Europe.
- Bruxelles, Fondation Roi Baudouin; membre du groupe de travail sur *La conservation et la mise en valeur des sgraffites à Bruxelles*.
- Université de Pavie, 30 novembre et 1er décembre 1996; première réunion de travail du Comité scientifique pour le colloque international sur *La formation des restaurateurs en Europe et l'accès à la profession* (Fondation Secco Suardo, Bergame), appui de la Commission Européenne DG X.
- Paris, 22 novembre 1996; première réunion de travail du Conseil scientifique en charge de la rédaction du volume *Vocabulaire de la peinture – Série des Principes scientifiques d'analyse de l'Inventaire général des richesses artistiques de la France*.
- Coordination du programme de *Formation spécifique des guides de Musées en vue d'assurer une sensibilisation accrue en faveur du patrimoine culturel européen et de ses problèmes de conservation- restauration*, dans le cadre de la Commission Européenne DG X.
- Mise en œuvre et coordination d'un *Itinéraire européen sur les retables sculptés des Ancien Pays-Bas*, dans le cadre du Conseil de l'Europe.
- Mission à Rome dans le cadre du réseau des universités des capitales de l'Europe (UNICA); Université de Rome I Sapienza, avril 1996: groupe de travail sur *Le rôle des sciences dans la préservation des biens culturels*.
- Membre du groupe de travail *Europe* du Conseil des relations internationales (depuis janvier 1996).

Paul PHILIPPOT

– Paris, IFROA, École du Patrimoine, présidence de la réunion du Comité d'Orientation de l'Institut français de Restauration des Œuvres d'Art, 10 mai 1996.

Herman SABBE

– *Karel Goeyvaerts (1923-1993): Aesthetic Radicalism and Ideology*, dans: M. DELAERE, H. DE LA MOTTE et H. SABBE (éds), *New Music, Aesthetics and Ideology / Neue Musik, Aesthetik und Ideologie*, Wilhelmshaven, 1995, pp. 193-198.

– *All that music! – Een anthropologie van de Westerse Muziekcultuur*, Louvain, Amersfoort, 1996, 148 p.

– *Muziekgeschiedenis I: De geschreven Muziek in Europa, 800-1800*, Gand, Academia Press, 1996, 95 p.

– *The Feldman Paradoxes. A Deconstructionist View of Musical Aesthetics*, dans: Th. DELIO (éd.), *Morton Feldman*, Westport (Londres), Greenwood Press, 1996, pp. 9-15.

Roland TEFNIN

– *La peinture égyptienne ancienne, fragile trésor*, dans: *Égypte, Afrique & Orient* (Avignon, Centre Vaclusien d'Égyptologie), 2, 1996, pp. 2-3.

– Canaries, Université «La Laguna», professeur invité à la semaine de cours d'égyptologie de l'Université d'été, 1996; participation aux séminaires et conférence inaugurale: *Réflexions sur l'art égyptien, la mesure et le jeu*.

– Direction de l'«antenne-ULB» au sein de la Mission Française des Fouilles de Tanis (Sân el-Hagar, Égypte), octobre-novembre 1996; étude stratigraphique des vestiges du Premier Pylône du Temple d'Amon.

Paul-Louis VAN BERG

– *Arts géométriques et sociétés dans le mégalithisme atlantique*, dans: *Coloquio Internacional «O Neolítico Atlântico e as orixes do megalitismo»*, Santiago de Compostela 1996, Union Internationale des Sciences Pré- et Protohistoriques, 1996, pp. 11-13.

– *Gauches, joueurs et apprentis. Production des marges dans la céramique rubanée occidentale*, (en collaboration avec N. CAUWE) *Du Néolithique ancien au Néolithique récent en Europe occidentale: changement de géométrie* et (en collaboration avec C. JEUNESSE, P.-Y. NICOD et J.-L. VORUZ) *Entre Rhône et Rhin au Néolithique ancien*, dans: P. DUHAMEL (dir.), *La Bourgogne entre les bassins rhéan, rhodanien et parisien: carrefour ou frontière ? Actes du 18^e colloque interrégional sur le Néolithique*, Dijon, 25-27 octobre 1991 (= *Revue archéologique de l'Est*, Quatorzième supplément), 1996, pp. 29-53, 55-78 et 85-94.

– (en collaboration avec N. CAUWE) *Figures humaines mégalithiques: histoire, style et sens*, dans: S. CASINI, R. de MARINIS et A. PEDROTTI, *Statue-stele e Massi incisi nell'Europa dell'età del Rame* (= *Notizie Archeologiche Bergomensi*, 3, 1995) 1996, pp. 21-66.

– *Mégalithisme et organisation de l'espace: art, architecture et traditions religieuses* et (en collaboration avec N. CAUWE) «Magdalithiques» et «Mégaléniens». *Essai sur les sources des structures spatiales du Néolithique européen*, dans: *Monumentalisme funéraire et sépultures collectives, Actes du Colloque de Cergy-Pontoise (CNRS), 13-14 juin 1995* (= *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 93/3), 1996, pp. 353-365 et 366-387.

- Union internationale des Sciences Pré- et Protohistoriques, colloque *O Neolitico Atlantico e as orixes do megalistismo* (patronné par la Commission «Néolithique de la Méditerranée et de l'Europe»), 1er avril 1996; participation à titre de secrétaire de la Commission Néolithique de la Méditerranée et de l'Europe (U.I.S.P.P.) et communication: *Arts géométriques et sociétés dans le mégalithisme atlantique*.
- Paris, Collège de France, séminaire *Le Rubané et ses épigones* (Prof. Jean Guilaine), 2 février 1996; cours: *La céramique du Limbourg dans son contexte eurasiatique*.
- Purchena (Almería), programme du cours d'été organisé par l'Universidad Complutense de Madrid, *Los cimientos de la ciencia prehistórica en España. Luis Siret y la culturas del Sudeste* (14 au 19 juillet 1996), 19 juillet 1996; conférence: *El legado de los Hermanos Siret en los Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas: donaciones arqueológicas y documentales*.
- Coordination (avec Philippe JESPERS) du groupe de recherche «Espaces et Sociétés» (voir *infra*).

Henri VANHULST

- *The Catalogus librorum of Jan Eversten van Doorn (Utrecht 1639)* (= *Catalogi redivivi*, 9), Utrecht, Hes, 1996, 102 p.
- (en collaboration avec G. SPIESSENS) *Antwerpse Muziekdrukken. Vocale en instrumentale polyfonie (16^{de} – 18^{de} eeuw.)*, Anvers, Musée Plantin-Moretus, 1996.
- *Le Conservatoire royal de musique de Bruxelles: ses origines et le directorat de François-Joseph Fétis (1833-1871)*, dans: A. BONGRAIN et Y. GERARD (éds), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Des menus plaisirs à la Cité de la Musique*, Paris, Buchet/Castel, 1996, pp. 201-217.
- *Twee koorboeken van Petrus Phalesius*, dans: *Musica antiqua*, 13 -1, 1996, pp. 36-37.
- *Une traduction française inachevée de Die Zauberflöte (B-Br Fétis 2817)*, dans: J. GRIBENSKI (éd.), *D'un opéra à l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, pp. 273-286.
- *Le livre de chœur du château fort d'Ecaussines-Lalaing: une source peu connue des messes de Lassus (1574)*, dans: B. SCHMID (éd.), *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 4.-6. Juli 1994* (= *Abhandlungen – Neue Folge* 111), Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1996, pp. 265-276.
- *Plantin et le commerce international des éditions de musique polyphonique (1566-1578)*, dans: I. FERNANDEZ DE LA CUESTA (éd.), *Actas del XV congreso de la SIM Madrid 1992* (= *Revista de Musicologia*, 16/5), Madrid, SEDeM, pp. 2630-2640.
- Traduction de I. BOSSUYT, *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus. Les très riches heures de la polyphonie franco-flamande*, Bruxelles, Racine et Paris, Éditions du Cerf, 1996, 175 p.
- Commissaire de l'exposition *Antwerpse Muziekdrukken. Vocale en instrumentale polyfonie (16^{de} – 18^{de} eeuw.)*, Anvers, Musée Plantin-Moretus, 1996.
- Beaulieu/Mer, Société Française de Musicologie, journées d'études *Musicologie: objectifs et méthodologies*, 26-28 septembre 1996; conférence: *La diffusion de la musique imprimée aux XVI^e et XVII^e siècles: éléments pour une méthodologie*.
- Oxford, Faculty of Music, 29 octobre 1996; conférence: *Jan van Doorn and Robert Martin and the trade of Italian music prints in Utrecht and London in the first decades of the seventeenth century*.

Christine VAN SCHOONBEEK

– *Relaxed Abstraction*, dans: *RE:FAB – Painting Abstracted, Fabricated and Revised*, Tampa, Contemporary Art Museum, University of South Florida, 1996, pp. 20-23.

– Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Francophonies théâtrales*, 12 avril 1996; (en collaboration avec André BLAVIER, André STAS, Capitaine LONCHAMPS et Richard DEMARCY) participation à une des *Rencontres par la Promotion des Lettres Belges de Langue Française* intitulée *Ubu toujours et encore*.

Eugène WARMENBOL

– *Egyptische oudheden van een Lokerse verzamelaar*, dans: N. VAN CAMPENHOUT et R. VAN DAELE (éds), *Van Academie tot Museum. Een bundel studies n.a.v. het eeuwfeest van het Stedelijk Museum van Lokeren*, Bruges, 1996, pp. 46-55.

– *Le sphinx réfléchi ou les sources de l'égyptomanie au XIX^e siècle*, dans: J.-M. HUMBERT (dir.), *L'égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie. Actes du colloque international organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 8 et 9 avril 1994*, Paris/Bruxelles, 1996, pp. 59-96.

– *Histoires de papyrus*, dans: *Le Livre des Morts d'Ani*, Bruxelles, 1996, pp. 54-61.

– *Une plaquette égyptisante trouvée à Rhode-Sainte-Agathe (Brabant): d'un Orient l'autre ?*, dans: *Cinquième Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique. Herbeumont, 22-25 août 1996. Actes I*, Namur, 1996, pp. 34-35.

– *Le neuf chez les Anciens. Une autre approche des dépôts de l'âge du Bronze final*, dans: *La préhistoire au quotidien. Mélanges offerts à Paul Bonenfant*, Grenoble, 1996, pp. 237-274.

– *L'or, la mort et les Hyperboréens. La bouche des Enfers ou le Trou de Han à Han-sur-Lesse*, dans: *Archäologische Forschungen zum Kultgeschehen in der Jüngereren Bronzezeit und Frühen Eisenzeit Alteuropas. Ergebnisse eines Kolloquiums in Regensburg, 4-7. Oktober 1993*, Regensburg, 1996, pp. 203-234.

– *Les perles en verre à l'âge du bronze trouvées à Han-sur-Lesse (Nr.)*. Note liminaire, dans: *Lunula. Archaeologia protohistorica*, 4, 1996, pp. 54-56.

– El Kab (Haute-Égypte), direction de chantier lors de la campagne de fouilles 1996 de la mission belge (sous les auspices du NFWO), 4 février au 10 mars 1996.

– Liège, ULg, colloque interdisciplinaire du Groupe Horapollon *Des cavernes aux musées: la représentation des images dans un espace tridimensionnel*, 5-6 avril 1996; communication: *La roche, la source et l'image: l'art rupestre de l'Empire hittite*.

– Bruxelles, Institut royal des Sciences naturelles de Belgique, coordination générale (en collaboration avec J. BOURGEOIS, A. CAHEN-DELHAYE, L. VAN IMPE et K. VERLAECKT) de la journée de contact de la Cellule Archéologie des Âges des Métaux du Groupe de Contact Études Celtiques et Comparatives (FNRS), 2 mars 1996.

– Lille, Institut Vauban, cycle *Techniques de l'Archéologie en Europe*, 18 janvier et 1^{er} février 1996; conférence: *L'or et la cour, du Levant à la Mésopotamie*.

IV. PRIX MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la sixième fois, le 12 mai 1997. Il a couronné Claire LEBLANC pour son mémoire intitulé *Première approche du Cercle d'Art photographique bruxellois «L'Effort» (1901-1910?)* (voir le résumé, *supra*).

V EXPOSITION AU CENTRE PIERRE-JOSEPH REDOUTÉ A 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 Pierre-Joseph Redouté) et le Crédit Communal de Belgique (voir *A.H.A.A.*, XIII, 1991, p.169), des étudiantes de la Gestion Culturelle, Sylvie PARIDAENS et Nancy SLAETS, ont participé à la réalisation et au montage de l'exposition annuelle d'été au Centre Redouté durant l'année académique 1995-1996, exposition intitulée *Pierre-Joseph Redouté 1759-1840. La famille, l'œuvre*. Cette exposition a pour mérite d'avoir présenté presque l'entièreté des données relatives à Pierre-Joseph Redouté et à sa famille actuellement disponibles. Elle a bénéficié de la collaboration d'un véritable spécialiste du peintre, le botaniste André LAWALRÉE, ancien conservateur du Jardin botanique national de Meise.

Un catalogue, intitulé *Pierre-Joseph Redouté 1759-1840. La famille, l'œuvre* et principalement rédigé par André LAWALRÉE, a été édité à cette occasion. Il constitue le septième tome de la série *Saint-Hubert en Ardenne. Art - Histoire - Folklore* et le troisième volume de la série d'études *Pierre-Joseph Redouté, son œuvre et sa famille*.

L'exposition a été présentée au Centre P.-J. Redouté à Saint-Hubert, du 30 juin au 8 septembre 1996. Des documents d'archives, d'anciennes photographies et plusieurs portraits évoquaient l'enfance et l'environnement ardennais du peintre. Quelques œuvres originales du Peintre des Fleurs côtoyaient des objets ayant appartenu à Pierre-Joseph Redouté et à sa famille, tels qu'une râpe à tabac ou une montre à gousset. Une salle était également consacrée aux œuvres de Henri-Joseph Redouté, qui ont illustré la *Description de l'Égypte*.

Nathalie NYST

VI. ACTIVITÉS DES CENTRES DE RECHERCHE

Groupe de recherche «Espaces et Sociétés»

Ce groupe transdisciplinaire (anthropologie, archéologie, histoire de l'art, sociologie, philosophie, religion, histoire, linguistique, etc.), dirigé par Philippe JESPERS et Paul-Louis VAN BERG, se consacre à l'exploration des relations entre structures spatiales, idéologies et sociétés. A partir de novembre 1996, un séminaire intitulé *Espaces et Sociétés* a été organisé au Centre d'Anthropologie Culturelle de l'U.L.B. (dir. P. de Maret). Des séances de travail communes, regroupant des professeurs, des chercheurs et des étudiants, ont débuté en novembre 1996 (1 h d'exposé et 1 h de débat).

Le thème du séminaire est suffisamment général pour intéresser des collègues de disciplines différentes, mais l'orientation en est précise : voir comment les structures spatiales relevées dans la culture matérielle ou dans les productions intellectuelles

traduisent des manières de penser et des formes d'organisation sociale. Dans l'esprit des organisateurs, il s'agit de pallier le défaut des approches pluridisciplinaires classiques, qui se soldent souvent par une somme d'études disjointes et de peu de profit mutuel pour les collaborateurs. Au contraire, la formule proposée par le séminaire appelle à la transposition. S'il est souvent difficile d'entrer activement dans la problématique d'un collègue, on gagne beaucoup à raconter des recherches autour d'un thème commun. Le bénéfice provient alors de la résonance et de l'élargissement de ses propres idées.

Séances de travail 1996:

18 novembre 1996: Nicolas CAUWE (M.R.A.H.), *Depuis 40.000 ans, les chasseurs européens dans l'espace.*

2 décembre 1996: Paul-Louis VAN BERG (U.L.B.), *Espace des vivants / espace des morts, dans le Néolithique européen.*

Paul-Louis VAN BERG

VII. CHRONIQUE DES FOUILLES DE LA SECTION

TANIS / SÂN EL-HAGAR (ÉGYPTE)

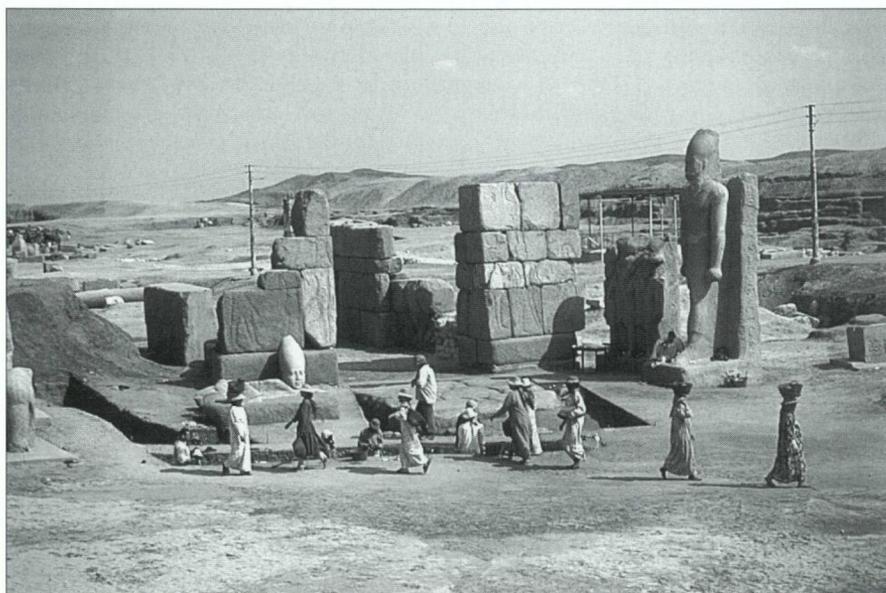
Campagnes de 1994 - 1995 - 1996

Les vestiges de Tanis, la Djanet des anciens Égyptiens, forment un vaste *tell* à proximité de la bourgade moderne de Sân el-Hagar, dans le Delta oriental du Nil, à quelque 160 km du Caire. Capitale du Nord de l'Égypte fondée par Psousennès I^{er} (ca. 1039-991 av. J.-C.) au début de la Troisième Période Intermédiaire, la ville a prospéré tout au long du I^{er} millénaire ANC et a vu l'arrivée successive des Perses, des Grecs, des Romains et des Coptes, avant de disparaître. Ses monuments furent transformés en carrière de pierres pendant la domination byzantine. Redécouvert par les savants de l'expédition de Bonaparte, le site fit l'objet de premières fouilles par A. Mariette (1860-64) et sir W.M.F. Petrie (1883-84), qui révélèrent des monuments majeurs de l'art égyptien, particulièrement dans le domaine de la statuaire. Il devint concession française à partir de 1928 et P. Montet y conduisit de nombreuses campagnes jusqu'en 1956. À l'aube de la Seconde guerre mondiale, la Mission Montet découvrit, dans l'angle sud-ouest du téménos, la nécropole royale des XXI^e et XXII^e dynasties, avec la tombe intacte de Psousennès I^{er} et ses trésors d'orfèvrerie. Les fouilles ont repris en 1969 sous la direction de J. Yoyotte, puis de Ph. Brissaud à partir de 1985. Tandis que les travaux antérieurs avaient porté essentiellement sur la partie nord du *tell* (Grand Temple et temple de Mout), la Mission Française des Fouilles de Tanis (MFFT) a entrepris une étude globale des 180 ha qu'occupe le site. Dans la partie sud du *tell* fut découvert un temple dédié à Amon d'Opé, équivalent du temple de Louxor dans la géographie thébaine, apportant ainsi une confirmation archéologique aux textes égyptiens qui mentionnent Tanis comme une « Thèbes du Nord ». Ces nouvelles recherches permirent aussi d'identifier, au centre du *tell*, un temple d'époque ptolémaïque aux dimensions imposantes et vraisemblablement consacré à l'Horus de Mesen, ainsi que la ville et une nécropole populaire de la Troisième Période Intermédiaire. Parallèlement, la zone nord fait aujourd'hui l'objet d'un réexamen approfondi, visant à appréhender la structure et l'évolution de cet ensemble architectural complexe, depuis la XXI^e dynastie jusqu'à sa destruction au milieu du I^{er} millénaire ap. J.-C. Depuis 1994, le Séminaire d'Art et d'Archéologie de l'Égypte ancienne de l'ULB participe aux travaux de la MFFT, dans le cadre d'un accord de coopération avec l'École Pratique des Hautes Études V^e section (Centre Wl. Golénischeff, sous la direction de Mme C. Zivie-Coche).

Au cours de la XLI^e campagne (octobre - novembre 1994), l'équipe de l'ULB, dirigée par R. Tefnin et constituée de L. Bavay, N. Bloch, C. Bluard, A. Vaneigem et E. Warmenbol, a réalisé une fouille sur le parvis de la Porte Monumentale, accès principal au sanctuaire d'Amon (figure). Cette opération visait, d'une part, à définir l'emprise exacte de la première enceinte du téménos, construite sous Psousennès I^{er} mais arasée lors d'aménagements ultérieurs, et, d'autre part, à déterminer l'existence d'une porte à cet endroit, antérieure à celle construite par Chéchanq III. La fouille a permis de retrouver, pour la première fois, la face externe de la première enceinte de briques crues, et d'établir ainsi son épaisseur exceptionnelle de 27 mètres à la base! En revanche, du fait de l'état de conservation des structures dans la partie sud du chantier, il n'a pas été possible de vérifier avec certitude la présence ou l'absence d'une porte dans ce tronçon de la muraille à l'époque de Psousennès. Enfin, élément inattendu, sous les premières assises de l'enceinte est apparue une importante nécropole, accompagnée de structures de combustion probablement liées aux pratiques funéraires. Ce cimetière pauvre, où

dominaient les inhumations de jeunes enfants déposés dans des jarres, correspond à la première occupation du site de Tanis, sans doute de peu antérieure à la fondation de la ville royale. Les résultats de cette fouille sont présentés en détail dans un rapport à paraître dans le volume d'études réunies par Ph. Brissaud, *Tanis, travaux récents* (parution prévue en décembre 1997). Durant cette même campagne, l'équipe a également porté ses efforts dans l'avant-cour du Grand Temple, au nord de l'axe, à proximité immédiate des deux imposants puits en calcaire mis au jour par P. Montet avant la Seconde guerre mondiale. Ces travaux ont permis de retrouver, au sud de ceux-ci, un troisième puits qui avait été découvert par F. Petrie, mais partiellement détruit par les habitants du village peu après le départ de l'archéologue anglais et entièrement remblayé depuis. L'étude complète, tant archéologique qu'architecturale, de cet ensemble de monuments hydrauliques unique en Égypte a été poursuivie en 1996 par la MFFT.

Lors de la XLII^e campagne (septembre - novembre 1995), les activités menées par R. Tefnin avec L. Bavay et A. Vaneigem se sont concentrées sur les marges nord du temple d'Amon. En étroite collaboration avec l'équipe française, une longue coupe stratigraphique a été établie sur près de 140 mètres d'Ouest en Est, du premier au troisième pylône. Cette opération a fourni de précieuses informations sur les phases finales du temple et les modalités de sa destruction. Dans le secteur du troisième pylône, d'épaisses couches de gravats calcaires témoignent de la destruction du monument par les chauffourniers, aux environs du VII^e s. de notre ère d'après la céramique. Parmi les éclats de pierre se trouvaient de nombreux fragments décorés ou inscrits, appartenant aux parois du temple de Khonsou situé immédiatement au Nord. Ces vestiges d'une activité destructrice violente contrastent fortement avec les dépôts sensiblement horizontaux et sans gravats calcaires que l'on observe entre le premier pylône et la deuxième cour. Il semble en effet que, dès l'époque ptolémaïque, les premier et



Tanis (Sân el-Hagar), chantier du parvis de la Porte Monumentale en octobre 1994, vers le Sud-Est (photo L. Bavay)

deuxième pylônes du temple d'Amon aient été soigneusement démontés, peut-être pour servir à la construction d'un autre édifice, réduisant ainsi le sanctuaire à sa partie la plus orientale. Seules les deux paires d'obélisques placées devant ces portes monumentales seraient alors restées en place, sur une aire devenue ouverte. Un dépôt de fondation, constitué d'une plaquette en or au nom de Siamon (ca. 978-958 av. J.-C.), d'une plaquette en argent et de deux en bronze ainsi que de petites amulettes en pierres diverses, a encore été mis au jour dans le sable, sans toutefois qu'aucun vestige n'ait subsisté du bâtiment auquel il appartenait.

La XLIII^e campagne (octobre - décembre 1996) a vu la poursuite de l'étude des limites nord du temple d'Amon. L'antenne ULB, constituée de R. Tefnin aidé par L. Bavay, E. Constat et A. Vaneigem, a pris en charge la fouille du secteur du premier pylône. Sous des niveaux tardifs liés à la destruction finale du site, elle a mis au jour les vestiges bien conservés du mur-caisson en briques crues sur lequel était fondé le môle nord du premier pylône du temple d'Amon. Un dépôt de fondation comprenant de nombreuses coupelles en terre cuite, semblable à celui trouvé par P. Montet du côté sud et daté d'Osorkon II, a été découvert à proximité. Remployée dans les fondations à l'Ouest du mur-caisson, se trouvait une dalle de calcaire portant, en relief de très belle qualité, une représentation de Ramsès II coiffé du *kepres*, surmonté du disque solaire et offrant les vases globulaires à une divinité, dont il ne reste qu'un bras tenant un sceptre.

A côté de ces opérations de fouille, l'équipe de l'ULB est aussi étroitement associée à l'étude de la documentation mise au jour par la MFFT. Depuis 1994, L. Bavay assure ainsi avec C. Harlaut (MFFT/Centre d'Études Alexandrines) la gestion et l'étude du matériel céramique. Cette collaboration a permis d'organiser sur place un tessonnier de référence couvrant l'ensemble des périodes représentées sur le site, outil de travail unique dans le cadre d'une mission temporaire en Égypte.

R. TEFNIN ET L. BAVAY

Liste des collaborateurs du numéro:

Anne DELVINGT, Historienne d'art
rue des Charriers, 23
7000 Mons

Dario GAMBONI, Andrew W. Mellon Professor of Humanities
Dept. of Art History and Art
Case Western Reserve University
10900 Euclid avenue
Cleveland, Ohio 44106 - 7110 USA

Yoko HIRAOKA, Historienne d'Art
1 - 6 - 6, Otsuka, Bunkyo-ku
Tokyo 112
JAPON

Alain JACOBS, Docteur en Histoire d'art,
chaussée d'Alsenberg, 120
1630 Linkebeek

Serge LEMAITRE, Chercheur
U.L.B.
av. F. D. Roosevelt 50 - CP 175
1050 Bruxelles

Paul PHILIPPOT, Professeur émérite
av. Charles Michiels, 178
1170 Bruxelles

Delphine STEYAERT, Historienne de l'Art,
av. Astrid, 20
1640 Rhode St. Genèse

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 et II, 1987 (épuisés)

- **Watteau: technique picturale et problèmes de restauration**
- **Investigation scientifique des œuvres d'art**

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

Cahier d'études V, 1997

- **Ensor et les Médecins - Un diagnostic**
 - Belgique: 800 FB + 100 FB de port
 - Etranger: 1.000 FB + 150 FB de port
-

Direction - Rédaction - Administration (Tél. 02/650.24.19):

Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles
— **CP 175** — Avenue Fr. Roosevelt, 50 — 1050 Bruxelles.

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

Pour les œuvres soumises aux droits d'auteur, les A&B ont pris le soin de conclure un accord avec leurs auteurs ou ayant droits afin de permettre leur numérisation, le cas échéant, leur mise à disposition en ligne et leur utilisation dans les conditions régies par les règles d'utilisation précisées dans le présent texte. Ces conditions particulières d'utilisation, de reproduction et de communication de la copie numérique sont précisées sur la dernière page du document protégé.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre de l'œuvre, le titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur des Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir [Article 3](#)) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les Archives & Bibliothèques.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.