

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1998.

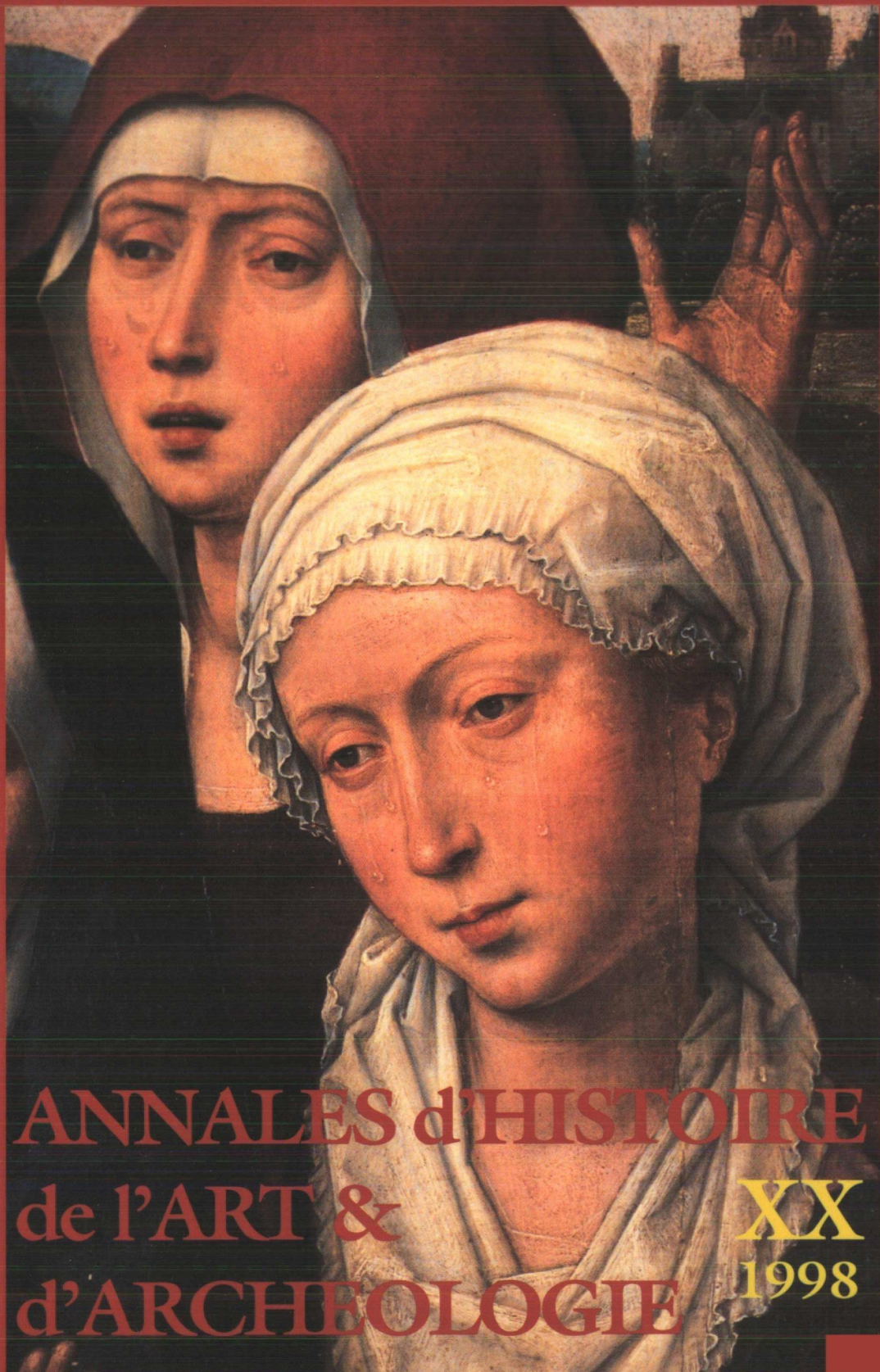
http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1998_000_20_f.pdf

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/>



ANNALES d'HISTOIRE
de l'ART & **XX**
d'ARCHEOLOGIE 1998



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

Le présent volume a été réalisé avec le soutien de la Fondation Universitaire, de la Communauté française, 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).

PAULA MURPHY

Commémorer / détruire. La disparition des monuments publics de Dublin
p. 7-22

STÉPHANIE BONATO

Les mausolées hellénistiques de la nécropole de Jérusalem,
reflets de la propagation et de l'assimilation de l'hellénisme en Judée
p. 23-46

WOLF-R. MEGOW

Zur Frühentwicklung des 'römischen' Triumphbogens
p. 47-65

SANDRINE BAERTS

La représentation du cerf dans la sculpture sur pierre irlandaise
du V^e au XII^e siècle
p. 67-82

DELPHINE COOL

La peinture « hispano-flamande » : approche historique et analyse du concept
p. 83-94

MICHÈLE HERLA

Le Vaudeville de Bruxelles, histoire d'un théâtre de galeries au XIX^e siècle
p. 95-106

MONIQUE RENAULT

Ce que moderniser veut dire (à propos du Palais des Beaux-Arts de Lille)
p. 107-117

Chronique de la Section

p. 119-162

Compte-rendus et notes de lectures

p. 163-168

COMMÉMORER/DÉTRUIRE. LA DISPARITION DES MONUMENTS PUBLICS DE DUBLIN

PAULA MURPHY

« On dit que lorsque les hommes vinrent pour la première fois à Elephanta Island dans les jours qui suivirent la chute des éléphants, ils y trouvèrent des statues géantes encore plus grandes que le Gutb Minar à Delhi, et ils en eurent tellement peur qu'il détruisirent le tout. Oui, les hommes firent disparaître le souvenir des grands éléphants, et pourtant certains d'entre nous ne les ont pas oubliés ».¹ Ce passage d'un roman de Salman Rushdie associe les actes apparemment contradictoires que sont la commémoration et la destruction de monuments au souvenir du contexte où ceux-ci vivent le jour.

Plusieurs monuments jadis visibles à Dublin, symboles de l'autorité britannique sur l'Irlande, ont ainsi été détruits au cours du XX^{ème} siècle, parce que leur contexte historique était devenu insupportable. Mais ces actes d'agression, qui voudraient témoigner d'une implacable affirmation de nationalisme, manifestent plutôt la faiblesse et la peur qu'engendre le passé. « Les statues et les colonnes, les mausolées et les reliquaires, sont les trophées des triomphes et des tragédies d'une nation ».² C'est pourquoi toute tentative de les oblitérer nous renvoie à la nécessité de renouer le fil de la mémoire.

Pline l'Ancien, déjà, évoquait les difficultés qu'engendrent souvent les monuments commémoratifs. Ayant constaté que « les Grecs furent les premiers

Je voudrais remercier mes collègues Mme Pascale McGarry (University College Dublin) et Thierry Lenain (ULB), qui ont traduit ce texte de l'anglais.

¹ Salman Rushdie, *The Moor's Last Sigh*, Jonathan Cape, Londres, 1995, p. 127-128.

² *Dublin University Magazine*, Vol. 47, 1856, p.320. Critique de J.T. Gilbert, *History of the City of Dublin*.

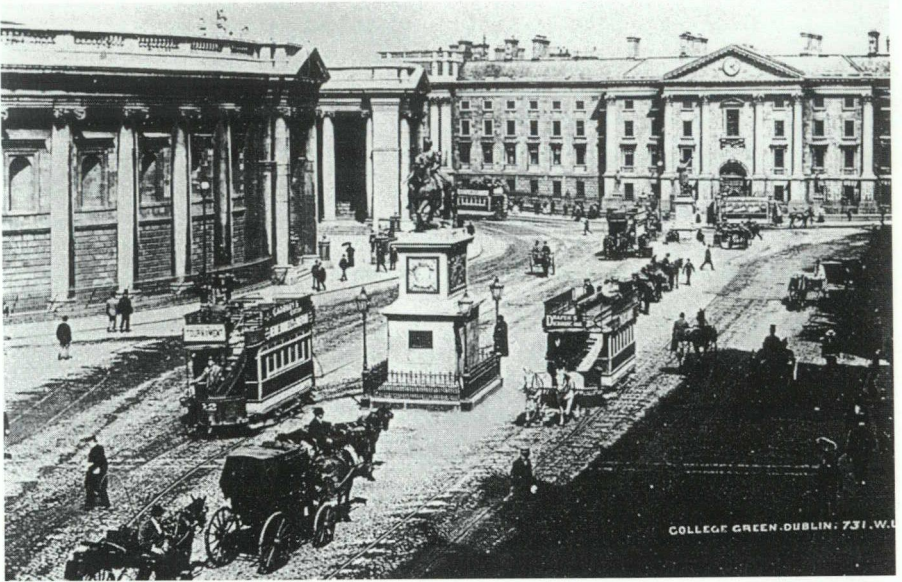


Fig. 1. Vue d'ensemble de *College Green*, Dublin, avec la statue de Guillaume III par Grinling Gibbons, érigée en 1701.

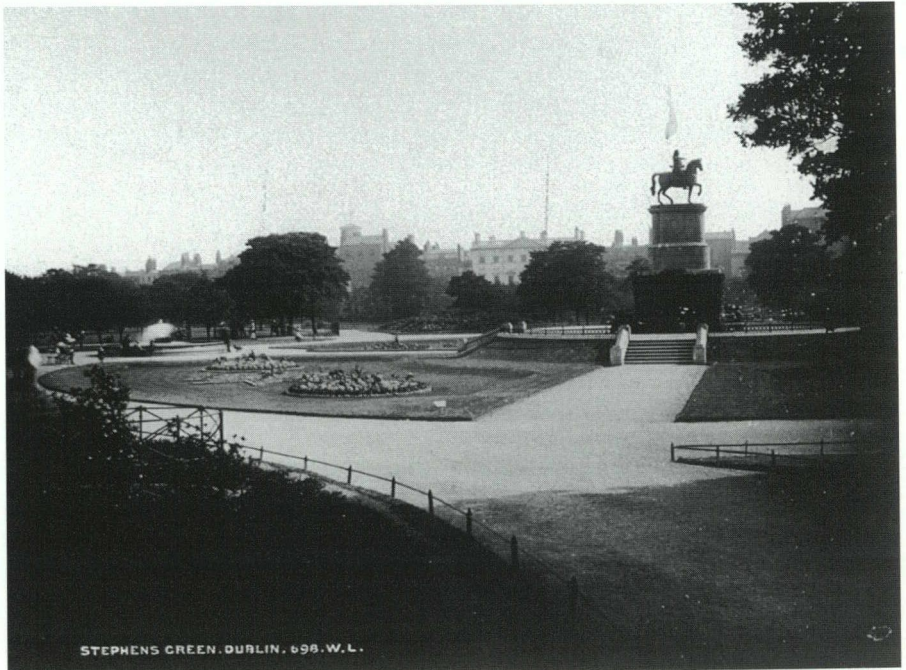


Fig. 2. La statue de George II par John van Nost le Jeune, érigée en 1758 (*St. Stephen's Green*, Dublin).

à utiliser la statue pour rendre hommage », ³ Pline avait compris que cette dimension commémorative inclut inévitablement la possibilité d'un rejet ultérieur, puisqu'un personnage à qui l'on rend hommage à une époque donnée peut, plus tard, se voir vigoureusement contesté. C'est ainsi que 360 statues de Demetrios de Phalère furent érigées à Athènes « puis détruites » ⁴, tandis que des statues de Gaius Marius Gratidianus, que l'on trouvait à chaque coin de rue dans la Rome du premier siècle avant notre ère, furent détruites quand Sylla entra dans la Ville.

La portée politique de la statuaire publique apparut avec une évidence toute particulière à la fin des années 80 et au début des années 90, avec la chute du communisme. Alors que les images des membres du régime tsariste avaient été abattues en Russie pendant la Révolution de 1917, on abattit cette fois les statues des leaders communistes. De par leur style, leurs dimensions et leur emplacement, de tels monuments ont un impact considérable en termes de propagande, et l'effigie silencieuse d'un personnage permet au pouvoir qu'il détenait de son vivant de se perpétuer, d'une certaine manière, bien après sa mort.

En Irlande, la statuaire publique a exercé un tel pouvoir et a, de ce fait même, engendré une opposition toute semblable. A la fin du XIX^{ème} siècle, le conflit politique en Irlande se jouait dans les rues de Dublin, moins à la manière d'une confrontation directe au sein de la population qu'à travers la présence commémorative des statues placées dans la ville et la confrontation du public avec ces effigies. Dublin possédait de nombreuses statues des souverains anglais, de leurs représentants en Irlande et des héros militaires de l'empire britannique. La première de ces commémorations silencieuses fut la statue de Guillaume d'Orange, érigée en 1701 au centre de la ville. La domination anglaise s'exprimait par le type de monument choisi ainsi que par sa forme et sa taille. Comme on a pu l'écrire en 1865, « *Erin's fair capital is richly blest/With high memorials thus to fire the breast.* » ⁵ De par leur nature même, ces monuments faisaient oeuvre de propagande et se voulaient dressés pour toujours; pourtant, selon la remarque de Pline, l'idée même d'un tel hommage inclut la possibilité d'un rejet futur. Le pouvoir inhérent à ces dispositifs de commémoration peut devenir un jour suspect, et la disparition de l'oeuvre en découle alors de manière quasi inévitable.

C'est ainsi que les tentatives de destruction des monuments représentant le pouvoir de l'Angleterre se sont multipliées à Dublin au cours des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles; et, alors que ces symboles d'une puissance étrangère furent finalement détruits, les effigies nationalistes restèrent, elles, bien en place. Or, quel que soit le rôle fonctionnel de ces statues, il faut remarquer que, parmi

³ Pline l' Ancien, *The Elder's Pliny's Chapters on the History of Art*, trad. K. Jex-Blake, Chicago, 1968, p. 23 (Livre II, 27).

⁴ *Ibid.*

⁵ M.C.G., *Les Monuments de Dublin*, Poème, George Herbert, Dublin, 1865.

celles qui ont été détruites, un grand nombre étaient des créations de sculpteurs célèbres et qu'au-delà de la dimension politique, la sculpture et l'art public ont donc subi des pertes irréparables. Au début du XX^{ème} siècle, dix monuments d'une certaine importance attestaient, à Dublin, de la présence de l'Empire Britannique. Comme nous l'avons déjà indiqué, le premier de ces monuments commémoratifs était la statue équestre de Guillaume d'Orange. C'était l'oeuvre de Grinling Gibbons, inaugurée le premier juillet 1701 pour commémorer la victoire de la bataille de la Boyne. Placée au centre de Dublin, à *College Green*, la statue du roi faisait face au siège même du pouvoir, le château de Dublin.

Au cours du XVIII^{ème} siècle, la mémoire de deux autres rois fut aussi célébrée par des statues équestres. Celle de George I^{er}, une oeuvre de John van Nost l'Ancien, fut érigée en 1722 sur le pont d'Essex, alors le principal pont sur le Liffey, puis elle fut réinstallée dans le jardin de la Mairie de Dublin en 1798. A ce nouvel emplacement, la statue était moins directement exposée aux yeux



Fig. 3. La colonne de Nelson, érigée en 1808. Statue de Thomas Kirk. *O'Connell Street*, Dublin (auparavant à *Sackville Street*).

du public, puisqu'elle se trouvait derrière des grilles, mais elle n'en demeurait pas moins parfaitement visible de la rue. La statue équestre de George II, par van Nost le Jeune, fut installée à *St. Stephen's Green* en 1758. Le parc était alors un lieu privé (il n'ouvrit au public qu'à la fin du XIX^{ème} siècle). Mais une fois encore, la statue était néanmoins bien visible de l'autre côté des grilles du parc grâce à la hauteur de son socle. Des effigies des rois d'Angleterre existaient dans d'autres lieux de la ville, moins nettement publics, sans se présenter aussi clairement comme des symboles de domination. Il s'agissait de statues de rois debout, et non à cheval - les statues équestres ayant, depuis celle de Marc-Aurèle au Capitole de Rome (161-180 après J.C.), une valeur idéologique très marquée : leur lien originare avec la thématique impériale et militaire les désigne d'emblée comme symboles d'autorité.

Au début du XIX^{ème} siècle s'ajoutèrent à ces effigies royales des monuments commémoratifs qui symbolisaient le pouvoir étranger. Les héros militaires et les vainqueurs de campagnes guerrières se trouvaient pratiquement déifiés, comme le fut Nelson en 1808, placé en plein ciel tout en haut d'une colonne située au centre de la ville, à *Sackville Street* (rue rebaptisée plus tard « *O'Connell Street* »). Ce monument était l'oeuvre de Thomas Kirk. De la même manière, la mémoire du duc de Wellington fut honorée par un immense obélisque érigé en 1822 à l'orée de *Phoenix Park*, aux abords de la ville de Dublin. Ce monument n'était pas assorti d'une effigie à l'image du duc, bien



Fig. 4. Le Mémorial Wellington, érigé en 1822, *Phoenix Park*, Dublin.

que son portrait apparaisse dans les scènes narratives sculptées sur l'obélisque, qui racontent son histoire. Les reliefs de bronze colossaux sont l'oeuvre de trois artistes irlandais.

La seconde moitié du XIX^{ème} siècle vit l'érection des statues de deux Lords Lieutenants, à une échelle moins colossale et plus discrète dans leur valeur commémorative. Le comte d'Eglinton et Winton fut immortalisé par une statue à *St. Stephen's Green*, due au sculpteur Patrick McDowell, un artiste irlandais vivant à Londres, tandis que la statue du comte de Carlisle fut placée dans *Phoenix Park* en 1870; cette dernière était l'oeuvre de John Henry Foley, un autre Irlandais vivant à Londres, considéré comme le meilleur sculpteur « britannique » du milieu du XIX^{ème} siècle. Le *Phoenix Park* convenait bien à un tel monument, puisque c'est là que se trouvait la résidence privée des Lords Lieutenants d'Irlande. C'est aussi au *Phoenix Park* que s'élevait une statue équestre de Foley pour rappeler le souvenir du vicomte Gough. Le fait même que Foley ait opté pour un portrait *équestre* montre à quel point il était peu conscient des réalités politiques en Irlande à la fin de sa vie.

Le Prince Albert fut commémoré à son tour, mais avec une relative simplicité, en 1872. Ce monument est également l'oeuvre de Foley, et il est visible de la rue mais non accessible dans les jardins de *Leinster House*. Et au début de notre siècle, en 1908, son épouse, la reine Victoria, reçut l'honneur d'un monument infiniment plus spectaculaire situé de l'autre côté du même bâtiment, vers la porte d'entrée. A cette époque, *Leinster House* abritait la *Royal Dublin Society*, qui était à l'origine de cette commémoration de la reine Victoria. Cependant, en 1922, lorsque l'Irlande acquit son indépendance, le bâtiment fut acheté par le gouvernement de la république d'Irlande pour le Parlement, et il va de soi que la présence de la reine Victoria à l'entrée et du prince Albert dans le jardin était devenue particulièrement incongrue.

Parmi ces dix monuments érigés entre 1701 et 1908, huit firent sans cesse l'objet d'attaques physiques et/ou verbales et ont finalement disparu. Il est incontestable que celui d'entre eux qui rencontra l'opposition la plus vive était la statue de Guillaume d'Orange à *College Green*, non seulement en raison de l'identité du personnage ou parce que sa statue, en plein centre de Dublin, était la plus publique et la plus accessible de toutes, mais aussi parce qu'elle répondait à une fonction politique précise. Le monument équestre servait de point de ralliement lors des fêtes de commémoration orangiste deux fois par an. Le premier juillet était le jour de célébration de la victoire de la bataille de la Boyne et le 4 novembre la date anniversaire du roi. La mairie de Dublin, chargée de l'entretien constant de la statue, recevait également un budget pour la faire repeindre chaque année à ces deux dates.⁶ Les décorations qu'on y ajoutait correspondaient à un but spécifiquement politique. En juillet et en novembre, la statue était peinte en blanc et l'on décorait l'effigie de lys orange

⁶ Le calendrier des Archives « Ancient Records » de Dublin indique les requêtes annuelles concernant l'entretien annuel de la statue.

et de rubans, tandis que les grilles qui l'entouraient étaient peintes en orange et bleu. Pour ajouter encore à la provocation, on plaçait des trèfles ainsi que des rubans verts et blancs (qui représentaient les couleurs de l'Irlande) sous le pied levé du cheval.⁷ Les processions d'orangistes dans la ville aboutissaient à la statue, au pied de laquelle des salves étaient tirées en signe de triomphe. Cette manifestation donnait toujours lieu, en guise de protestation, à des jets de pierres et à des émeutes. On maculait alors le monument de goudron, d'huile, de peinture ou de boue, on le mutilait (en cassant le sceptre et l'épée tenus par le Roi) ou on essayait de le faire sauter, parfois non sans succès.

En 1822, un peu avant la première manifestation de juillet, le chef politique catholique Daniel O'Connell, qui cherchait à mettre fin aux célébrations provocantes autour du monument, écrivit au Lord Lieutenant, le Marquis Wellesley, qu'il s'agissait là clairement « d'une violation de la loi, d'une manière ouvertement délibérée de pousser au soulèvement et d'une incitation à l'émeute ».⁸ Et en effet, il se produisit de tels troubles à cette occasion (une foule de 500 à 600 personnes se réunit au soir du 12 juillet pour lapider la statue) que l'on décida de vérifier s'il était légal de décorer publiquement les monuments.⁹ Par la suite, le maire fut encouragé à interdire toute décoration de la statue au mois de novembre de la même année, et dans ce but fixa sa proclamation sur le monument lui-même. Afin de faire respecter l'interdiction, des policiers à pied et à cheval furent placés autour du monument nuit et jour, pendant environ 56 heures, pour interdire l'accès avant, pendant et après le moment critique. Lorsque l'on pensa que le danger avait été écarté, cette garde fut dissoute et fut remplacée 24 heures plus tard par une trentaine d'orangistes qui encerclèrent également le monument et commencèrent à décorer la statue d'une couronne de lauriers et de lys orange, une couverture de selle violette et une ceinture nouée de rubans orange.¹⁰

A la suite de ces événements de 1822, on limita les processions et les décorations de la statue, mais elle continuait à faire l'objet de railleries virulentes, et, en 1836 par exemple, il n'y eut pas moins de quatre tentatives pour la faire sauter, la quatrième, couronnée de succès, ayant réussi à l'endommager fortement. A cette occasion, la presse prit parti; l'un des journaux, le *Dublin Evening Mail*, rejeta le blâme sur les « Papistes », tandis que le *Dublin Evening Post* suggéra que l'attaque avait été montée par les orangistes pour discréditer la population catholique.¹¹ Dans l'espoir d'arrêter

⁷ Rev. Dillon Cosgrave, « King William's Statue in College Green », *The Irish Monthly*, Vol. XLI, 1913, mai-juin, p. 311.

⁸ Lettre de Daniel O'Connell au Marquis de Wellesley, publiée dans le *Saunders's News-Letter and Daily Advertiser*, le 13 juillet 1822.

⁹ Lettre de G. Neville, Commissariat de Police de College Street aux magistrats de la Préfecture de Police, le 22 juillet 1822. Archive de la Préfecture de Police, 1822, no. 1359. Archives Nationales d'Irlande.

¹⁰ *Saunders's News-Letter and Daily Advertiser*, 1-8 novembre 1822.

¹¹ *The Dublin Evening Post*, 9 Avril 1836.

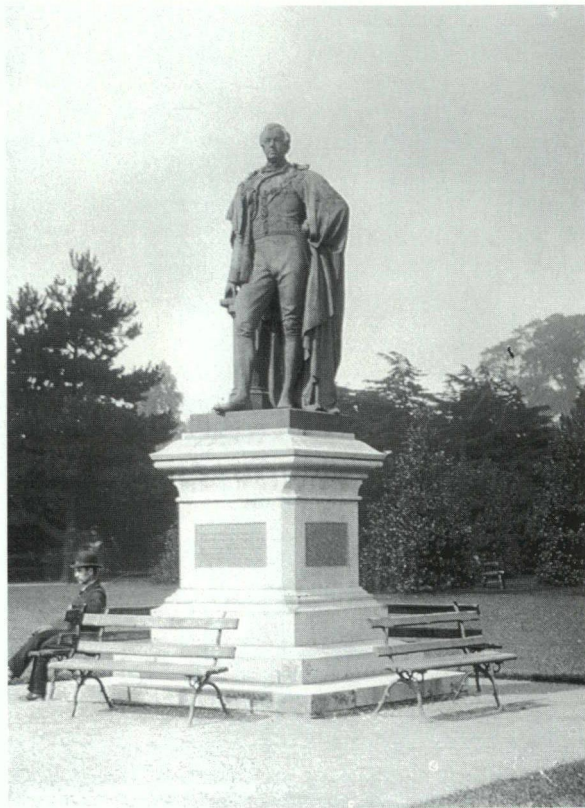


Fig. 5. Le comte de Carlisle, par John Henry Foley, 1870, *Phoenix Park*, Dublin.

les auteurs du crime, une enquête d'un type original fut centrée sur la statue, placée à l'époque, au début du XIX^{ème} siècle, dans un quartier mal famé. Parmi les témoignages recueillis, nombreux furent ceux des tenancières des bordels du quartier : la police cherchait à savoir si l'un de ces lieux avait pu permettre à un groupe de suspects de se cacher avant de perpétrer l'attentat.¹² L'enquête de police permit d'établir que deux réunions exceptionnelles de l'ordre orangiste se sont tenues cette nuit-là dans le quartier, ce qui provoqua des soupçons. On découvrit aussi que le veilleur de nuit, responsable du quartier de *College Green* et en particulier de la statue, avait été entraîné à boire, le rapport de police final établissant qu'il était au moins gris, si ce n'est ivre, au moment

¹² Rapports de police, Archives de la Préfecture de Police, 1836, No. 488 1, 2, 8, 12. Archives Nationales d'Irlande.



Fig. 6. Le vicomte Gough par John Henry Foley, 1880, *Phoenix Park*, Dublin.

de l'explosion. Cependant, même si le veilleur de nuit perdit son emploi, personne ne fut arrêté pour ce crime.¹³

C'est une certaine d'années plus tard que le monument vit arriver le commencement de la fin, le jour anniversaire de l'Armistice, en 1928. Tandis qu'une foule immense s'était réunie au pied du monument de Wellington à *Phoenix Park* pour marquer le 10^{ème} anniversaire de la fin de la guerre, d'autres pensèrent créer une autre forme de cérémonie du souvenir en posant des explosifs au pied de deux monuments équestres de Dublin, les statues de Guillaume d'Orange et de George II.¹⁴ Ni l'une ni l'autre de ces deux oeuvres ne fut gravement atteinte, mais la première étant devenue quelque peu instable, la Mairie de Dublin décida de la retirer pour la réparer à la fin du mois de novembre.¹⁵ Toutefois, même dans les hangars de la mairie, la statue ne se trouvait pas à l'abri des attaques. Peu de temps après avoir été retirée de *College Green*, un groupe d'hommes agissant à la faveur de la nuit coupèrent la tête du roi.¹⁶ Le piédestal resta en place de nombreux mois durant, attendant le retour du cheval et de son cavalier, mais la statue ne revint jamais.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *The Irish Times*, 12 novembre 1928.

¹⁵ *The Irish Times*, 1^{er} décembre 1928.

¹⁶ *The Irish Times*, 11 décembre 1928.

Quant à la statue équestre de George II à *St. Stephen's Green*, l'oeuvre de John van Nost le Jeune, qui n'avait guère souffert en 1928, elle fut finalement détruite en 1937. Alors que les attaques précédentes avaient été portées à l'occasion du 10^{ème} anniversaire de l'Armistice, cette fois ce fut le couronnement de George VI le 12 mai 1937 qui provoqua l'explosion. On utilisa des échelles à la dérobée pour placer trois sacs d'explosifs sous le pied du cheval, afin de provoquer une explosion à retardement le matin du couronnement. Lorsque la police fouilla *St. Stephen's Green*, elle trouva les sacs avant que l'explosion ait lieu, mais au lieu de les enlever, elle les laissa sur place en attendant l'arrivée des démineurs. Ce délai permit au détonateur de fonctionner, mais un seul des trois sacs explosa, si bien que les dégâts ne furent pas aussi graves qu'ils auraient pu l'être : ils se concentrèrent sur le monument lui-même, qui subit tout le choc de l'explosion, au nez et à la barbe des gardes de la ville restés en service. La sculpture tomba de son piédestal, l'effigie du roi se sépara de son cheval et tous deux furent endommagés.¹⁷

Suite à la destruction de ces deux monuments équestres, on put lire dans le correspondant irlandais du journal anglais le *Sunday Times* que « la perte artistique était plus déplorable que la destruction futile et absurde de deux rois qui étaient pratiquement incapables de parler la langue anglaise ». ¹⁸ Un type de monument disparaissait, et les lieux publics se voyaient privés du travail de sculpteurs aussi éminents que Grinling Gibbons et John van Nost le Jeune. Afin de préserver le dernier monument équestre royal de Dublin, le directeur du *Barber Institute* à Birmingham, Thomas Bodkin, ancien directeur de la *National Gallery* d'Irlande, réagit à la destruction de la statue de George II en se précipitant à Dublin pour acheter celle de George I^{er}, pour le compte de son Institut. En 1937, la statue, déjà enlevée de son emplacement devant la Mairie de Dublin, était couchée, à l'abandon, dans un coin derrière le bâtiment. C'est ainsi que l'une des statues équestres royales de Dublin fut sauvée de la destruction et de l'oubli.¹⁹

Lors de l'accession à l'indépendance, en 1922, nombreux furent ceux qui estimèrent que ces statues étaient particulièrement incongrues dans le domaine public, et c'était inévitable. Les autorités locales, les brigades de l'IRA, les officiels du *Fianna Fáil* présentèrent au gouvernement des pétitions exigeant que les statues de la reine Victoria et de Nelson, en particulier, soient enlevées, de tels monuments constituant un « affront d'ordre moral à la nation irlandaise ». ²⁰ Toutefois, en 1938, en réponse à l'une de ces requêtes, il y eut une lettre du bureau du Premier Ministre, Eamon de Valera, du parti *Fianna*

¹⁷ *The Irish Times*, 14 mai 1937.

¹⁸ *The Sunday Times*, 6 juin 1937.

¹⁹ La statue est toujours au *Barber Institute*. Pour plus d'information au sujet de cette statue, voir Anne Kelly, « Van Nost's Equestrian Statue of George I », *Irish Arts Review*, 1995, vol. 11, p. 103-107.

²⁰ Lettre de l'Association *Old IRA 4th Battalion, Dublin Brigade*, le 6 mai 1947. Nelson Pillar S4523A. Archives Nationales d'Irlande.



Fig. 7. Le Mémorial Albert par John Henry Foley, 1871 *Leinster Lawn*, Dublin.

Fáil, disant que « le gouvernement n'a pas l'intention d'enlever les monuments et les sculptures publiques parce qu'ils sont associés à l'ancien régime britannique. Il existe, dans certains cas, des raisons historiques ou artistiques qui empêchent de telles décisions. »²¹

Telle était la position officielle, mais il restait possible de la contourner tant que les monuments, de par leur emplacement public, couraient un risque. Ainsi fut résolu le dilemme des officiels : on trouva un excellent prétexte dans le nombre croissant de voitures circulant dans la ville, avec les problèmes de circulation et de parking que cela posait. Ne pouvant ôter une statue pour des raisons politiques, on pouvait l'enlever pour laisser place aux voitures.

²¹ Lettre du bureau de Taoiseach au *National Executive of Fianna Fáil*, mars 1938. Ces mots exacts servaient de nouveau dans une résolution, no 6, à l'*Ard Fheis de Fianna Fáil*, en octobre 1946. Le déplacement des monuments britanniques, S10570. Archives Nationales d'Irlande.



Fig. 8. Le Monument Victoria, statues de John Hughes, érigé en 1908, *Leinster House* (cour antérieure), Dublin.

La circulation automobile à *College Green* avait déjà été évoquée à propos du projet d'enlever le monument de Guillaume d'Orange; à présent, la nécessité d'un parking à *Leinster House* devenait inséparable du destin de la statue de la reine Victoria. En septembre 1947, le gouvernement irlandais donna son accord pour la construction d'un parking de 66 places dans l'angle de *Leinster House*, et, de ce fait, accepta que l'on démonte et retire le monument.²² Dans ce contexte, il convient de prendre en compte le fait que le coût du démontage d'une statue d'une taille aussi imposante est très élevé, alors que l'intégrer dans un projet de réaménagement global aurait coûté beaucoup moins cher. Par exemple, on estima entre 12000 et 15000 livres le coût du démontage de la colonne de Nelson²³ alors que, la même année, il ne coûta que 900 livres pour démonter le monument de la reine Victoria.²⁴ Victoria fut démontée de son socle en juillet 1948, au moment où l'on débattait de l'annulation de l'*External*

²² Memo pour le Premier Ministre pour répondre à une question posée au Parlement le 30 juin 1948. Queen Victoria Statue, S6412A. Archives Nationales d'Irlande.

²³ *The Irish Press*, 5 janvier 1954.

²⁴ *Op. cit.*, n.20.

Relations Act et seulement quelques mois avant la proclamation de la République d'Irlande des 26 comtés. Belfast et Ontario, entre autres villes, cherchèrent à acheter la statue, mais elle ne fut pas vendue. Belfast aurait été un emplacement convenable, mais il y avait au sein du gouvernement irlandais des voix hostiles à ce que la statue soit de nouveau érigée sur le sol irlandais.²⁵ L'on ne considéra surtout pas la possibilité de l'installer ailleurs à Dublin, aussi fut-elle remise au *Royal Hospital* de Kilmainham, alors le siège de la prefecture de police, aux abords de la ville. Pendant de nombreuses années, l'effigie de la reine languit dans une cour du Royal Hospital avec les figures allégoriques du monument, avant d'être transportées dans le comté d'Offaly, au centre du pays, et abandonnées sans plus de cérémonie dans un champ.

Il est cependant intéressant de noter que certaines parties de ce monument ont été de nouveau peu à peu érigées publiquement. La reine Victoria elle-même a, bien évidemment, quitté l'Irlande et se trouve sur un socle à Sydney, don temporaire de l'Etat Irlandais à l'Australie en 1987. Quant aux figures d'Erin et du soldat mort, ainsi que les autres figures allégoriques de la base du monument, elles ont été placées dans le jardin suspendu du Chateau de Dublin. Le socle d'origine, avec ses motifs architecturaux, est pour sa part resté de 1948 à 1997 au *Bully's Acre*, dans le *Royal Hospital*, qui est maintenant le Musée Irlandais d'Art Moderne. Les fragments de grande taille décorés de putti représentant l'art, la littérature et la science, ont trouvé place dans le jardin à la française du musée.

Dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, il ne subsistait plus à Dublin qu'un seul monument équestre encore dans son emplacement initial, celui qui commémorait le Vicomte Gough, datant de 1880, dans *Phoenix Park*. L'inscription du socle indiquait que Gough était un illustre Irlandais, mais la liste des victoires du *Field Marshall* en Inde et en Chine était suivie d'un commentaire sur la gloire qu'il avait apportée au pays qu'il avait fidèlement servi pendant 75 ans, l'Angleterre. Ce qui, en 1880, provoqua en guise de riposte l'idée que la statue serait mieux à sa place à Londres qu'à Dublin.²⁶ Comme celle de Guillaume d'Orange, la statue fut maculée de peinture, décapitée, et subit des dégâts légers lors d'explosions diverses. En 1956, l'une d'elles endommagea la statue qui n'était toujours pas restaurée, lorsqu'en 1957, une nouvelle explosion lui fit subir des dommages beaucoup plus importants. Le socle vide resta en place quatre longues années pendant lesquelles le gouvernement se demanda que faire; il craignait à la fois de gaspiller l'argent public en une restauration inutile si le monument devait être de nouveau endommagé, et ne voulait pas non plus donner l'impression de céder à la violence des terroristes.²⁷ Finalement, en 1961, on s'accorda pour

²⁵ Lettre du Département des Affaires Extérieures au Département des Finances, le 10 aout 1948. Queen Victoria Statue, S6412A. Archives Nationales d'Irlande.

²⁶ *The Irish Times*, le 23 février, 1880.

²⁷ Memo pour le gouvernement, le 3 septembre 1957. La Statue de Gough dans le *Phoenix Park*, S16307A. Archives Nationales d'Irlande.

enlever le socle, et la statue fut gardée en mauvais état de conservation jusqu'à sa vente en 1986. Elle se trouve maintenant au Château de Chillingham dans le Northumberland, en Angleterre. Les archives de la police indiquent que les enquêtes concernant la destruction de tous ces monuments furent bien menées, mais il est rare qu'un suspect soit maintenu en détention après la période des interrogatoires. Cependant, dans le cas de l'explosion Gough, six hommes furent placés en détention selon la loi d'atteinte à la sûreté de l'Etat.²⁸

L'effigie du Vicomte Gough, réduite à un ensemble de fragments conservés dans les hangars de l'*Office of Public Works*, fut rejointe l'année suivante par les statues des deux Lords Lieutenants. En juillet 1958, l'effigie de bronze du 7^{ème} Comte de Carlisle, Lieutenant d'Irlande dans les années 1850, fut détruite par une bombe et retomba dans une position un peu particulière qui donne l'impression que le personnage lit l'inscription du piédestal où il s'était tenu pendant près d'un siècle. Le mois suivant, une explosion détruisit l'effigie du 13^{ème} Comte d'Eglinton et Winton, qui avait déjà fait la cible d'attaques l'année précédente et recouverte de peinture verte. Le Mouvement Républicain Irlandais avait, à cette époque, l'habitude de dégager sa responsabilité, et le fit encore pour ces deux explosions en affirmant que « de tels incidents étaient contraires aux pratiques du mouvement Républicain ». ²⁹ Il est pourtant évident que la guerre avait été déclarée aux statues de la capitale Irlandaise et qu'il ne s'agissait pas seulement de « joutes contre les moulins à vent anglais »³⁰; tout indiquait bel et bien que l'on voulait détruire toute statue qui rappelait à Dublin la domination anglaise. Malheureusement, le désir des terroristes de détruire toute preuve de l'existence du passé fait fi de la place de l'histoire dans le développement de notre culture et, pour reprendre la formule de W.B. Yeats quand il s'opposait à la destruction de la colonne Nelson en 1923, « la vie et le travail de ceux qui ont érigé ce monument font partie de notre tradition. Je pense qu'il faut accepter tout le passé de notre nation et non y choisir à notre gré. »³¹

Le dernier monument à avoir été détruit fut précisément la colonne Nelson. Elle périt dans une explosion en 1966, et le débat concernant sa raison d'être n'avait pas cessé depuis son érection au début du XIX^{ème} siècle. Une fois de plus, les autorités locales se concentrèrent sur la circulation routière. Cependant, ce prétexte à valeur diplomatique disparut lorsqu'en 1960, le Comité chargé par la Ville de Dublin d'étudier la circulation dans l'agglomération urbaine fit un sondage qui eut pour conséquence de recommander qu'on laisse la colonne (surnommée le « *Pillar* ») en place.³² Au-delà des considérations politiques, on attira l'attention sur le monument en tant

²⁸ *The Irish Times*, 23 juillet 1957.

²⁹ *The Irish Times*, 27 août 1958.

³⁰ *The Irish Times*, 29 juillet 1958.

³¹ Cité dans Patrick Henchy, « Nelson's Pillar », *Dublin Historical Record*, Vol. X, No. 1, mars-mai 1948, p. 53-63. Yeats, qui parlait dans son rôle de Sénateur, apportait son soutien à la proposition que la colonne Nelson soit déplacée de *O'Connell Street* vers un autre lieu dans la ville.

³² *The Irish Independent*, 2 mars 1960.

qu'oeuvre d'art lorsque, en 1954, le *Arts Council* décrivit la colonne Nelson comme l'une des plus belles colonnes doriques du monde.³³ L'année suivante, le Premier Ministre de l'époque, John A. Costelloe, du parti *Fine Gael*, recommanda que l'on aide le public à prendre conscience de la valeur artistique du monument. Le Premier Ministre ajouta que ce dernier servirait à rappeler pour toujours que la liberté avait été gagnée par l'Irlande.³⁴ Evidemment, ce n'était pas la colonne en tant que telle, mais l'effigie qu'elle supportait qui provoquait l'opposition. On suggéra plusieurs alternatives, comme le Christ-Roi, Saint Patrick et d'autres figures religieuses, ainsi que Robert Emmet, Padraic Pearse ou d'autres héros nationalistes. En fait, la colonne était certes un monument public, mais constituait aussi la propriété privée de trois administrateurs depuis 1809. Même si le gouvernement avait souhaité prendre une décision, il n'était pas en mesure de le faire.

Aucune décision n'ayant été prise, Nelson resta sur place, et le 8 mars 1966, à l'aube, une explosion terroriste le mit à bas de son socle sans autre force de procès. L'incident trouvait son origine dans la commémoration imminente de 50^{ème} anniversaire du Soulèvement de Pâques 1916. Le fait que la colonne se situait à coté de la Poste Centrale, point de départ du Soulèvement, n'est pas un hasard. L'explosion fut considérée comme l'action d'un groupe extrémiste marginal de militants républicains, et, une fois de plus, l'IRA nia avoir le moindre responsabilité dans l'affaire.³⁵ Cette dernière destruction fut sans doute celle qui eut le plus de conséquences dans la longue liste des monuments saccagés à Dublin, car la colonne Nelson était vraiment une caractéristique de la ville. En fait, c'était un point de rendez-vous du centre ville depuis des décennies, non seulement pour les gens de Dublin, mais surtout pour les provinciaux. On commença immédiatement à débattre de ce que l'on allait faire de la base du monument, mais en l'espace d'une semaine, l'armée la fit disparaître par une explosion volontaire.

Les deux monuments restant en place sont ceux du Prince Albert et du duc de Wellington. Le monument commémoratif du Prince Albert se trouve toujours dans la cour de *Leinster House*. Bien qu'il soit parfaitement visible de la rue, j'ai souvent remarqué qu'on ignore sa présence. Le monument est resté indemne. Placé derrière le Parlement, il n'est pas accessible au public et bénéficie d'une protection constante de la police.

Quant à l'obélisque de Wellington, il est également toujours en place, mais c'est une oeuvre architecturale plutôt qu'une effigie, et ses valeurs symboliques sont donc d'une autre nature. On peut cependant noter qu'à l'origine, le monument de Wellington devait inclure, selon les plans, une statue équestre, et l'on avait même mis en place un socle en même temps que l'obélisque. Mais 35 ans plus tard, lorsque les sculptures furent réalisées, il n'y avait plus assez

³³ Cité dans *The Irish Independent*, le 24 septembre 1954.

³⁴ Lettre du Premier Ministre, John A. Costelloe à Michael Keyes, Ministre des Postes et Telegraphes, le 19 novembre 1955. Nelson Pillar, S4523A. Archives Nationales d'Irlande.

³⁵ *The Irish Times*, 9 mars 1966.

d'argent pour passer commande d'une statue équestre. De sorte qu'en 1860, le socle fut retiré. Un long poème sur les monuments de Dublin, rédigé en 1865, considère que l'absence d'une effigie est une insulte pour le duc de Wellington.³⁶ En fait, au vu du contexte que nous avons évoqué, il semble bien que malgré les origines irlandaises de Wellington, si cette effigie équestre avait existé, le monument aurait lui aussi été détruit.

La volonté de purifier les rues de la ville de monuments politiquement incorrects a détruit une partie de leur caractère. En 1928, un éditorial de *l'Irish Times*, hostile au retrait de certains monuments de la ville, indiquait que « Dublin se révèle au visiteur comme une ville au passé riche en événements ».³⁷ L'article suggérait que l'absence de statues réduirait la ville à un lieu provincial, sans caractère, au lieu d'être la belle capitale d'un état moderne. Il est sûr que des oeuvres d'art de qualité ont disparu, et avec elles une partie de notre héritage. Si davantage de monuments étaient restés en place, il y aurait à Dublin une plus grande variété de type de statues, un plus grand éventail de styles artistiques. Une représentation plus large d'artistes divers existerait, et elle provoquerait l'intérêt du public. Aujourd'hui, il ne reste à Dublin ni statue équestre ni exemple de statuaire baroque dans les lieux publics. Si les terroristes du début du XX^{ème} siècle avaient été mieux inspirés, ils auraient pu suivre l'exemple de Louis XIV. Plutôt que de faire détruire son portrait équestre, une oeuvre réalisée par le Bernin vers 1680, et qu'il détestait tant, il la fit transformer. Si, de la même manière, on avait substitué aux effigies problématiques celles de héros des légendes irlandaises, de nombreux monuments, aujourd'hui perdus, existeraient encore à Dublin.

³⁶ M.C.G., *Les Monuments de Dublin*, Poème, *op.cit.* n. 5

³⁷ *The Irish Times*, 29 décembre 1928.

LES MAUSOLÉES HELLÉNISTIQUES
DE LA NÉCROPOLE DE JÉRUSALEM,
REFLETS DE LA PROPAGATION ET DE L'ASSIMILATION
DE L'HELLÉNISME EN JUDÉE

STÉPHANIE BONATO

Lorsque l'on évoque la *koinè* hellénistique, on songe à l'éclosion de centres urbains, véritables creusets culturels mais également au rayonnement intellectuel et artistique de ces cités sur l'ensemble de la Méditerranée orientale. C'est dans ce fourmillement que s'inscrit la Judée de l'époque du Second Temple et plus particulièrement sa capitale Jérusalem, le siège du sanctuaire par excellence du peuple juif¹. Le rigorisme de la culture judaïque n'empêcha donc pas cette région d'être confrontée très tôt à l'hellénisme, au fil des contacts et des dominations successifs. D'abord limitée, cette influence se répandit peu à peu pour toucher toutes les strates de la population, y compris la communauté sacerdotale, et atteindre son point culminant sous Hérode le Grand. Cette acculturation donna naissance à un art original et composite mêlant aux traits locaux des composantes de l'architecture hellénistique.

En dépit de l'intense activité édilitaire d'Hérode, peu de monuments civils nous renseignent sur l'art de cette période. La plupart ne sont conservés que par des substructions ou des vestiges tels que chapiteaux, bases de colonnes ou éléments de la décoration architectonique. Les édifices qui peuvent dès lors

¹ La fondation du Temple de Salomon constitue le point de départ de l'époque du Premier Temple (X^e-VI^e siècles av. J.-C.) tandis que la reconstruction du monument, après la prise de Jérusalem par les Perses, inaugure l'époque du Second Temple. Cette dernière période est marquée par la rénovation de l'édifice ordonnée par Hérode le Grand et se clôture par sa destruction définitive en 70 de notre ère, lors du siège de Titus.

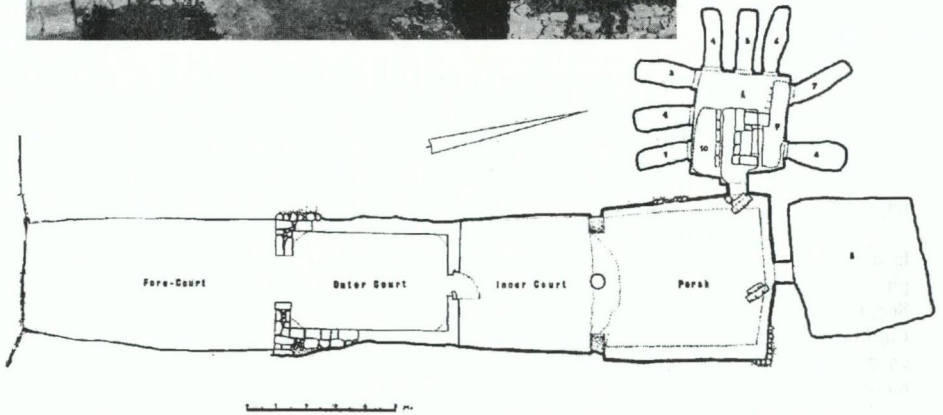


Fig. 1 *Tombe de Jason*, vue générale reconstituée et plan (d'après L. Y. RAHMANI, «Jason's Tomb», dans: *Israel Exploration Journal*, 17, 2, 1967, pl.13 et fig.3).

nous renseigner avec le plus de précision restent les sépulcres monumentaux taillés dans les falaises qui entourent la ville de toute part. Bien qu'ils aient subi leur lot de dégradations, ils nous offrent encore l'image de ce qu'ils devaient être vers la fin de la période dite du Second Temple, du I^e siècle av. J.-C. au I^e siècle ap. J.-C.

*

* *

Les monuments funéraires de grande dimension font partie des diverses nécropoles qui se répartissent sur l'ensemble du périmètre de la ville, à l'exception de son front occidental². Elles comprennent quelque huit cent tombes, groupées en trois concentrations principales sur une distance de cinq kilomètres à partir des murailles de la ville³. La majorité des sépultures sont d'un type assez simple et s'écartent tant en conception qu'en décor des modèles hellénistiques. Les traits issus du répertoire grec se limitent en effet aux exemples les plus monumentaux. Parmi ces derniers, neuf tombeaux méritent une attention toute particulière. Le premier est l'un des seuls à avoir été aménagés dans la nécropole occidentale. Il est connu sous le nom de «Tombe de Jason»⁴ (fig.1) et se compose d'un monostyle *in antis* couronné d'une pyramide appareillée. Cette sépulture présente la majeure partie des caractères de l'architecture funéraire de Jérusalem: la succession de cours à ciel ouvert, le porche taillé dans un escarpement rocheux et le couronnement pyramidal.

Bien que ce sépulcre possède un plan et une élévation des plus intéressants, les groupes funéraires les plus monumentaux et les mieux conservés sont sans nul doute les quatre tombeaux du Cédron, dans la nécropole orientale. Ils se concentrent sur une portion relativement étroite de la vallée qui se transforme à cet endroit en véritable gorge. Communément appelée Val de Josaphat, cette

² La raison de cette habitude réside dans la topographie inadéquate des lieux. Deux tombeaux importants dérogent pourtant à cette règle, la Tombe de Jason et le Mausolée de la famille d'Hérode.

³ La nécropole septentrionale, de loin la plus étendue, englobe la région située à l'ouest de la vallée du Cédron et remonte vers le nord par la vallée du Scopus pour traverser le Natal Nafim, plus connu sous le nom de Ouadi Umm el-'Amed. Installée sur la «colline française» et le Mont Scopus, elle descend vers le sud, non loin du Troisième Mur, en un lieu qui deviendra *Aelia Capitolina* sous Hadrien. A l'est, les tombes occupent les pentes du Mont des Oliviers et du Cédron en direction du village de Siloé. Elles se déploient enfin, au sud, sur les flancs de la portion méridionale du Cédron ainsi que dans la vallée de Hinnom.

⁴ Voir principalement, outre les ouvrages généraux sur les monuments de Jérusalem: L.Y. RAHMANI, «Jason's Tomb», dans: *Israel Exploration Journal*, 17, 2, 1967, p.61-100; N. AVIGAD, «Aramaic Inscriptions in the Tomb of Jason», dans: *Israel Exploration Journal*, 17, 2, 1967, p.101-111; P. BENOIT, «L'inscription grecque du tombeau de Jason», dans: *Israel Exploration Journal*, 17, 2, 1967, p.112-113; J. FEDAK, *Monumental Tombs of the Hellenistic Age: a Study of Selected Tombs from the Pre-classical to the Early Imperial Era* (=Phoenix Supplementary Volume, 27), Toronto, 1990, p.140-142.

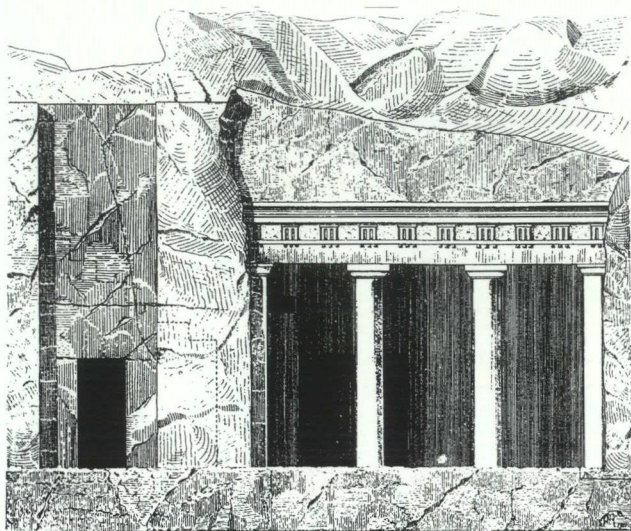


Fig. 2 *Hypogée des Benê Hézir, vue générale (d'après L.-H. VINCENT, M.-A. STEVE, Jérusalem de l'Ancien Testament. Recherches d'archéologie et d'histoire, I, 1954, pl.77).*

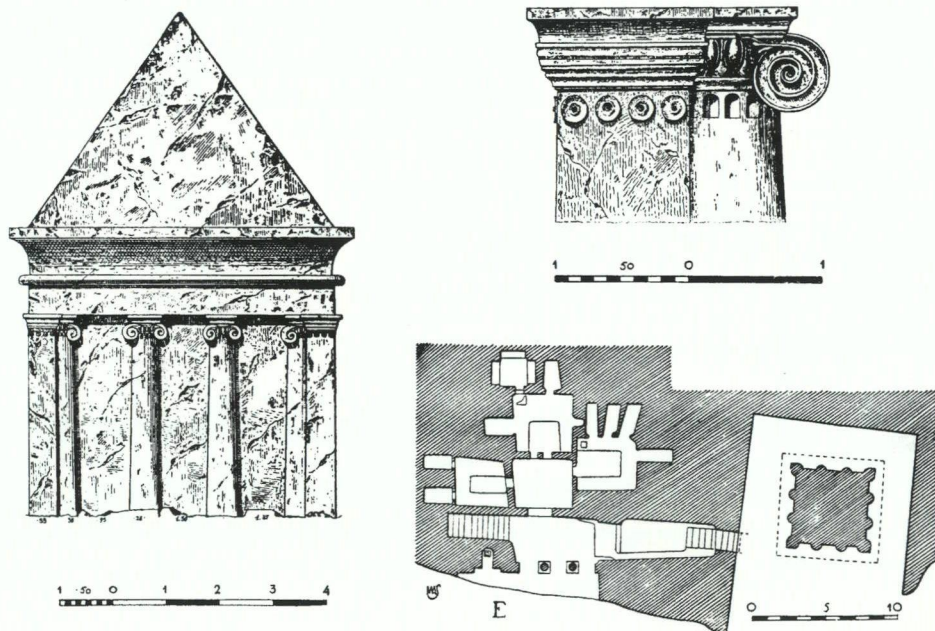


Fig. 3 *Monolithe de Zacharie, élévation avant dégagement du socle, détail des chapiteaux d'antes et plan du complexe (d'après VINCENT, STEVE, op. cit., pl.80).*

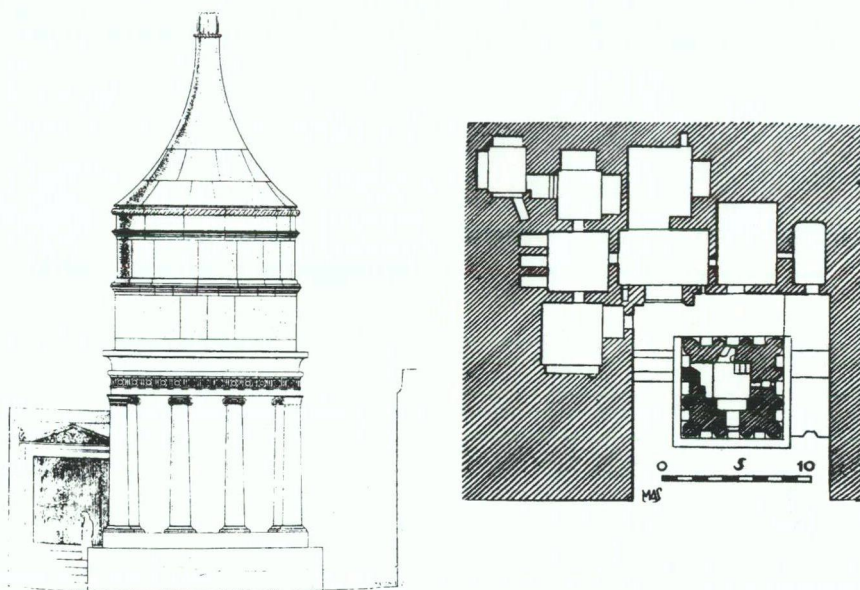


Fig. 4 *Complexe d'Absalom et de Josaphat, vue générale de l'hypogée et du «Pilier» et plan (d'après L.Y. RAHMANI, «Ancient Jerusalem's Funerary Customs and Tombs, 3», dans: The Biblical Archaeologist, 45, 1, 1982, p.46 et VINCENT, STEVE, op. cit., p.33, fig.90).*

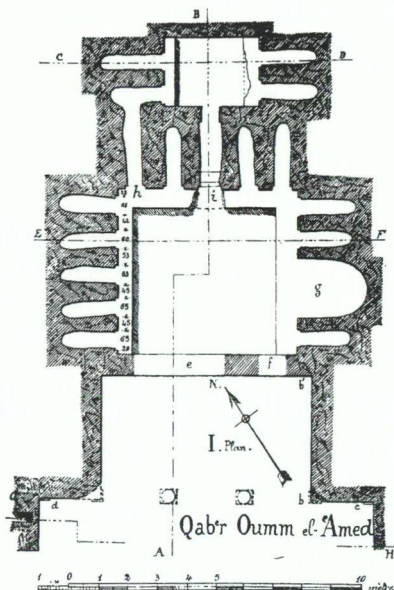
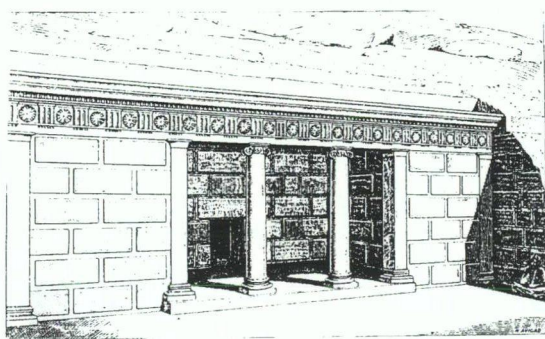


Fig. 5 *Hypogée d'Umm el-'Amed, proposition de reconstitution de la façade et plan (d'après N. AVIGAD, «Architectural Observations on some Rock-cut Tombs», dans: Palestine Exploration Fund Quarterly Statement, 1947, p.116, fig.2 et VINCENT, STEVE, op. cit., pl.99).*

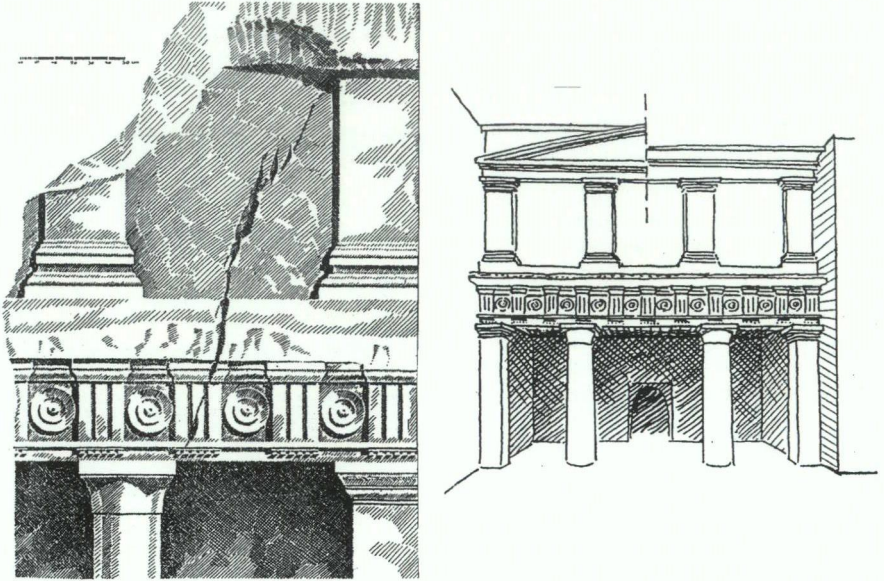


Fig. 6 Tombeau à pilastres ou à étage, vue générale et propositions de restitution de la façade (d'après K. GALLING, «Studien aus dem Deutschen evangelischen Instituts für Altertumswissenschaft in Jerusalem, 47. Ein Etagen-Pilaster-Grab im Norden von Jerusalem», dans: *Zeitschrift des Deutschen Palästina Vereins*, 59, 1-3, 1936, p.115, fig.4 et p.118, fig.5).

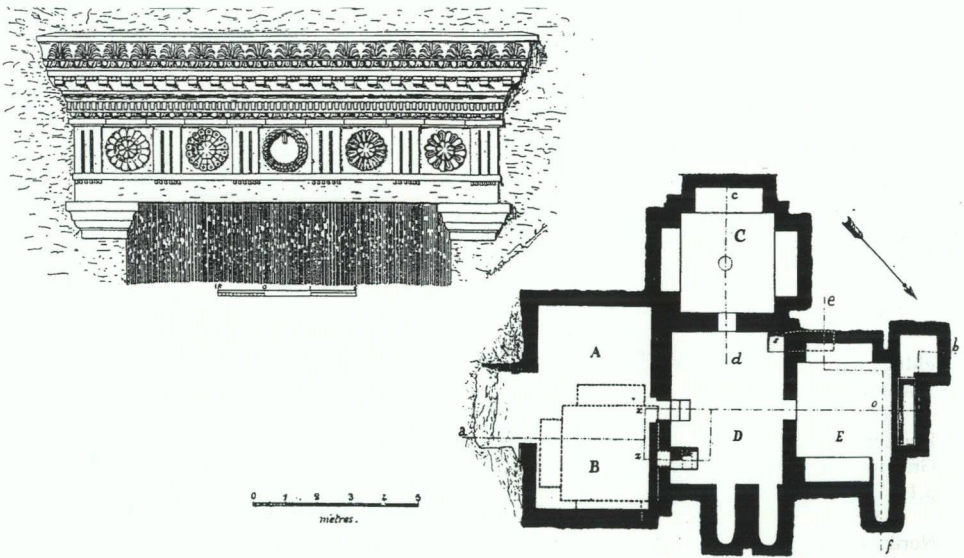


Fig. 7 Tombe de la frise, reconstitution de l'entablement et plan (d'après R.A.S. MACALISTER, «The Newly-discovered Tomb North of Jerusalem», dans: *Palestine Exploration Fund Quarterly Statement*, 1902, p.119 et H. VINCENT, «Hypogée antique dans la nécropole septentrionale de Jérusalem», dans: *Revue biblique*, 10, 1901, p.450).

dépression sépare l'extrémité du Mont des Oliviers du promontoire du Temple⁵. Les tombeaux du Cédron se répartissent en deux complexes composés chacun d'un hypogée et d'un édifice commémoratif. Les ensembles en question sont d'une part l'Hypogée des Benê Hézir⁶ et le Monolithe de Zacharie⁷ et d'autre part le «Pilier» d'Absalom⁸ et l'Hypogée de Josaphat⁹. L'Hypogée des Benê Hézir (fig. 2) se caractérise par un distyle *in antis* dorique tandis que celui de Josaphat (fig. 4) n'est décoré que d'un fronton orné de motifs végétaux. Les deux mausolées offrent la superposition significative d'un socle, d'un étage principal pseudo-périptère surmonté d'une gorge égyptienne et d'une terminaison pyramidale, pour le Monolithe de Zacharie (fig. 3), ou conique pour le «Pilier» d'Absalom (fig. 4).

La nécropole septentrionale recèle, elle aussi, plusieurs exemples de sépultures remarquables. Citons le Tombeau d'Umm el-'Amed¹⁰ (fig. 5) aux parements de maçonnerie factice, la Tombe à pilastres¹¹ (fig.6), le seul exemplaire de façade rupestre à étage, la Tombe de la frise¹² (fig.7) dont l'entrée est décorée d'un riche entablement et enfin, le plus prestigieux de tous, le Mausolée d'Hélène d'Adiabène¹³ (fig. 8) et ses trois cônes, plus communément appelé Tombeaux des Rois.

L'examen de la topographie de la ville indique clairement les positions privilégiées qu'occupent ces nécropoles. Elles se situent en effet à l'extérieur des murailles et bordent les voies de communication déterminées par

⁵ Mis à part sa fonction funéraire, le Cédron est le site d'une des plus anciennes voies de communication qui relie la ville au Mont des Oliviers. L'intensification de la circulation dans l'Antiquité poussa les habitants à entailler la falaise afin de dégager le passage en élargissant la courbe du chemin. Cette opération eut pour conséquence de détruire une série d'hypogées datés des périodes du Premier ou du début du Second Temple tout en ménageant une nouvelle aire particulièrement prestigieuse pour installer des monuments funéraires de grande envergure; L.-H. VINCENT, M.-A. STEVE, *Jérusalem de l'Ancien Testament. Recherches d'archéologie et d'histoire, I*, Paris, 1954, p.331.

⁶ VINCENT, STEVE, *op.cit.*, p.335-337; FEDAK, *op.cit.*, p.142; C. WATZINGER, *Denkmäler Palästinas. Eine Einführung in die Archäologie des Heiligen Landes,II*, 1935, p.63-64.

⁷ VINCENT, STEVE, *op.cit.*, p.335-337; FEDAK, *op.cit.*, p.142-143; WATZINGER, *op.cit.*, p.63-64.

⁸ VINCENT, STEVE, *op.cit.*, p. 332-335; FEDAK, *op.cit.*, p.143-144; WATZINGER, *op.cit.*, p.63-64.

⁹ VINCENT, STEVE, *op.cit.*, p. 332-335; FEDAK, *op.cit.*, p. 144; WATZINGER, *op.cit.*, p.63-64.

¹⁰ VINCENT, STEVE, *op.cit.*, p.369-370; FEDAK, *op.cit.*, p.144-145; R.A.S. MACALISTER, «Mughâret El-'Anab», dans: *Palestine Exploration Fund Quarterly Statement*, 1904, p.246-248; WATZINGER, *op.cit.*, p.64-65.

¹¹ VINCENT, STEVE, *op.cit.*, p.364; FEDAK, *op.cit.*, p.147; K. GALLING, «Studien aus dem Deutschen evangelischen Instituts für Altertumswissenschaft in Jerusalem, 47. Ein Etagen-Pilaster-Grab im Norden von Jerusalem», dans: *Zeitschrift des Deutschen Palästina Vereins*, 49, 1-3, 1936, p.111-122.

¹² VINCENT, STEVE, *op.cit.*, p.363-364; R.A.S. MACALISTER, «The Newly-discovered Tomb North of Jerusalem», dans: *Palestine Exploration Fund Quarterly Statement*, 1902, p.118-120; H. VINCENT, «Hypogée antique dans la nécropole septentrionale de Jérusalem», dans: *Revue biblique*, 10, 1901, p.448-452.

¹³ VINCENT, STEVE, *op.cit.*, p.346-362; FEDAK, *op.cit.*, p.146-147; C. SCHICK, «The (so-called) Tombs of the Kings at Jerusalem», dans: *Palestine Exploration Fund Quarterly Statement*, 1897, p.182-188; WATZINGER, *op.cit.*, p.65-70.

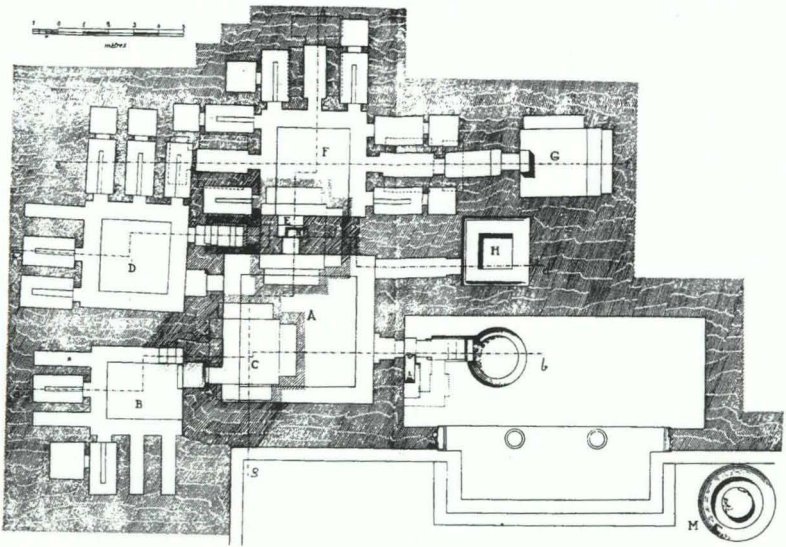
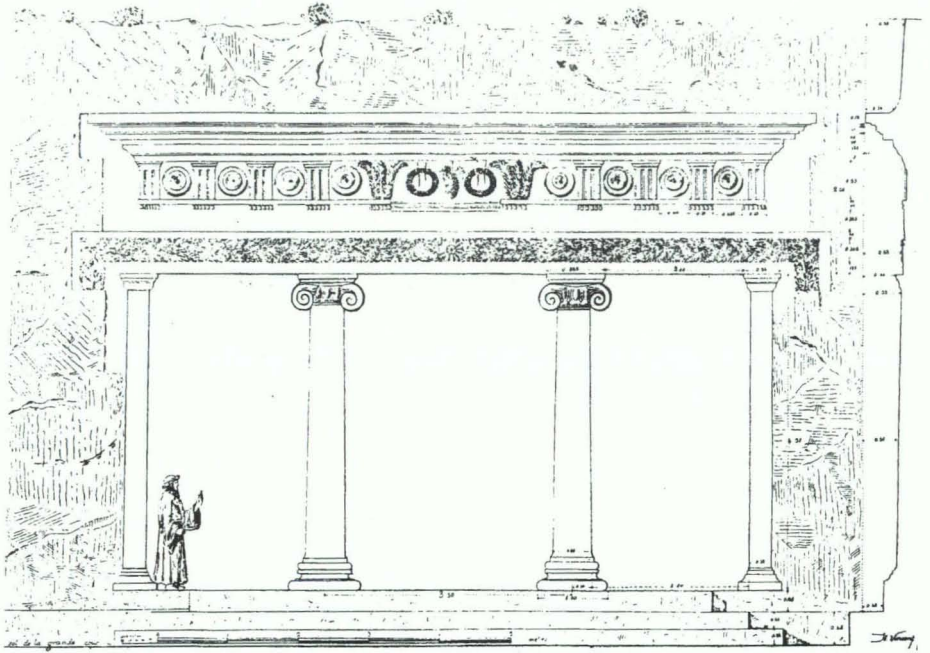


Fig. 8 *Mausolée d'Hélène d'Adiabène, restitution de la façade et plan (d'après VINCENT, STEVE, op. cit., pl.88 et 89).*

caractéristique de la *nefesh*. Le nombre de pyramides qui le surplombent correspond très exactement aux places disponibles dans le sépulcre. Ce caractère illustre pleinement la conception individuelle du mémorial, censé représenter l'âme d'un seul défunt. L'usage nabatéen veut donc que l'on multiplie les *nefeshs* en fonction des personnes inhumées.

Après avoir défini l'origine très probable de cette notion, considérons à présent la manière dont elle a été assimilée dans les régions limitrophes de la Nabatéene. Le terme de *nefesh* désigne deux tombeaux palestiniens, le Mausolée des Hasmonéens à Mod'in, daté du II^e siècle av. J.-C.¹⁹ et l'Hypogée des Benê Hézir à la fin du I^e siècle avant notre ère. La multiplication des couronnements pyramidaux de l'exemple de Mod'in reprend clairement le caractère individuel typiquement nabatéen, qu'illustre également au I^e siècle de notre ère le Mausolée qu'Hélène d'Adiabène se fit construire à Jérusalem pour elle et ses deux fils. Cependant, la seule occurrence du terme dans la Ville sainte, sur l'Hypogée des Benê Hézir, implique des considérations différentes.

L'inscription qui figure sur l'architrave du monument mentionne le tombeau et la *nefesh* de huit prêtres de la famille des Benê Hézir²⁰. Le problème consiste donc à attribuer un monument commémoratif à l'hypogée. La solution la plus fréquemment retenue fait du Monolithe de Zacharie le mémorial du tombeau, une hypothèse que semble appuyer la présence d'un couloir taillé dans le massif rocheux qui relie le portique du tombeau rupestre à la cour au centre de laquelle se dresse le pilier monolithique. Dans ce premier cas de figure, il s'agirait d'une *nefesh* unique, dédiée à l'ensemble de la famille inhumée dans l'hypogée, ce qui correspond par conséquent à une nouveauté au regard de l'usage nabatéen. La solution précédente était généralement acceptée jusqu'à ce que l'on se penche en détail sur la surface supérieure du massif accolé au nord du portique de l'hypogée. Les recherches révélèrent la présence de substructions qui pourraient appartenir aux vestiges d'un monument commémoratif²¹. Les éléments disponibles conduisent donc à envisager un tombeau familial matérialisé par deux mémoriaux. Les choses se compliquèrent encore en 1960 lorsque furent entreprises les fouilles destinées à dégager le soubassement du Monolithe de Zacharie²². Au cours de ces travaux, on dégagait une chambre taillée de manière moins soignée que le reste du monument. La tentation était grande d'en faire le tombeau dont le Monolithe constituerait le mémorial.

¹⁹ Il fut érigé en 143 av. J.-C. par Simon Macchabée pour ses parents et ses frères. L'Ancien Testament (*I Macch.*, XIII, 27-29) le décrit comme un monument grandiose, composé d'un cube massif entouré de colonnes engagées ou de pilastres et couronné de sept pyramides, dédiées chacune à un défunt. La décoration se composait d'emblèmes guerriers et de navires sculptés.

²⁰ J.-B. FREY, *Corpus inscriptionum judaicarum. Recueil des inscriptions juives qui vont du III^e siècle avant Jésus-Christ au VII^e siècle de notre ère, II. Asie, Afrique*, Cité du Vatican, 1952, p.324-325; VINCENT, STEVE, *op.cit.*, p.325.

²¹ L.Y. RAHMANI, «Ancient Jerusalem's Funerary Customs and Tombs, 3», dans: *The Biblical Archaeologist*, 45, 1, 1982, p.47 cite N. Avigad.

²² H.E. STUTCHBURY, «Excavations in the Kidron Valley», dans: *Palestine Exploration Fund Quarterly Statement*, 93, 1961, p.101-113.

Pourtant, plus encore que la différence de traitement intérieur, l'absence de toute installation funéraire caractéristique nous empêche de souscrire à cette hypothèse²³. Force est de reconnaître que cet ensemble, fortement remanié, possède deux monuments commémoratifs, un schéma tout à fait inhabituel.

A environ 50 m du groupe funéraire précédent, le Monument d'Absalom et l'Hypogée de Josaphat proposent également un usage particulier de la *nefesh*. La similitude naît de la présence d'une chambre funéraire, ménagée non plus dans la partie basse mais dans le corps du «Pilier» proprement dit. Une ancienne interprétation des RRPP Vincent et Stève²⁴ visait à considérer cette chambre intérieure comme le tombeau primordial du complexe et non comme ce qui ne semble être qu'un ajout postérieur, en raison de la configuration des dispositifs funéraires²⁵. Si l'on accepte le caractère postérieur de cette chambre, rien ne s'oppose à la fonction commémorative du «Pilier» d'Absalom en tant que *nefesh* de l'Hypogée de Josaphat. Sa fonction première fut modifiée par l'adjonction de la salle intérieure, ajout qui transformait ainsi le mémorial en mausolée. Dans les deux cas évoqués, le sens arabe primordial s'est étioilé pour désigner un mémorial collectif voire, au terme de l'évolution, un monument funéraire en général.

Les exemples monumentaux ne sont pas les seuls à fournir des indices relatifs à l'existence de *nefeshs* en Palestine, les ossuaires permettent de préciser ces considérations. Il s'agit de petites caisses de calcaire fermées par un toit plat, en arc ou en pointe selon les cas, et décorées, pour les plus riches, de motifs géométriques ou de rosaces excisées. Ces caissettes, dont sont conservés de très nombreux exemples, étaient destinées à contenir les restes humains après décomposition des corps, processus qui avait lieu dans les aménagements funéraires des chambres sépulcrales. Un de ces ossuaires (n° d'inventaire 68.969 du Musée Rockefeller de Jérusalem) propose la représentation d'un édifice qui repose sur un soubassement à degrés et se termine par une pyramide ornée de volutes décoratives. On peut voir sur la façade de ce monument des divisions qui s'apparentent à des colonnes et des pilastres d'antes. Outre ce témoignage, d'autres exemplaires (les ossuaires n° 46.184, 75.700 et 75.689) sont ornés de colonnes cannelées ou non, dressées sur un soubassement et surmontées d'un motif conique ou pyramidal. Cependant, si les terminaisons élancées sont courantes, aucune colonne n'a été conservée à Jérusalem en dehors des exemples figurés sur les ossuaires²⁶.

²³ RAHMANI, *op. cit.* (1982), p.48 considère cette chambre comme un ajout postérieur. Il l'assimile à une chapelle construite au IV^e siècle ap. J.-C. par un citoyen d'Eleuthéropolis du nom de Paul pour recevoir les reliques d'un saint et de deux prêtres.

²⁴ VINCENT, STEVE, *op. cit.*, p.337-342.

²⁵ On remarque en effet la présence de trois *arcosolia*, témoins d'une influence occidentale et non la forme, traditionnelle dans cette région, du *kokh* ou *loculus* (fig.1).

²⁶ L.Y. Rahmani propose pourtant de restituer une colonne-*nefesh* sur la plate-forme située au nord de l'Hypogée des Benê Hézir; RAHMANI, *op. cit.* (1982), p.47. Jérusalem ne possède pas l'apanage de ces témoins, on en trouve également à Jéricho; R. HACHLILI, «The Nefesh: the Jericho Column-Pyramid», dans: *Palestine Exploration Fund Quarterly Statement*, 113, 1981, p.33-38. Quelle que soit leur nature, ces documents présentent des parties constitutives identiques et ont tous été découverts dans un contexte funéraire.

L'étude de ces quelques témoignages montre qu'en dépit de la modification de la notion de *nefesh*, les préceptes qui régissaient l'aménagement de tombeaux étaient fermement ancrés dans un substrat sémitique que l'hellénisation ne modifia pas de manière irréversible.

*

* *

Après avoir précisé le concept de monument funéraire, il faut se pencher sur la typologie des tombeaux de Jérusalem, révélatrice du degré selon lequel se sont répandus les nouveaux principes architecturaux. L'analyse des structures existantes permet tout d'abord de préciser dans le temps l'usage des divers modes sépulcraux. Ainsi, la forme traditionnelle à l'époque du Second Temple est l'inhumation exclusive en *loculi* (fig.1). Au terme de la décomposition des corps, les restes des défunts étaient transférés dans une chambre spécialement réservée à cet effet. La première évolution se situe vers la fin du I^e siècle av. J.-C., lors de l'apparition des ossuaires individuels destinés à remplacer le charnier²⁷. A la fin de l'époque hellénistique, et sous l'influence occidentale, les *arcosolia*, bordés dans certains cas de banquettes, entrent dans les dispositifs funéraires des sépulcres importants de la ville. Ils prennent généralement place dans de nouvelles salles taillées dans le prolongement d'autres qui ne possèdent que des *loculi*²⁸. Lorsque se répand l'usage du sarcophage, bien que fort limité en raison des pratiques funéraires locales, on crée des exemples factices en évitant la banquette des *arcosolia*²⁹.

D'autres régions de Palestine fournissent des parallèles intéressants en matière de dispositifs funéraires. Les hypogées de Marissa en Samarie, datés du II^e siècle avant notre ère, se composent ainsi presque exclusivement de *loculi* taillés dans les parois d'une chambre principale bordée de banquettes autour de

²⁷ La plupart des sépultures de Jérusalem présentent cette disposition à l'exception d'une seule, la Tombe de Jason. Cette dernière comprend entre autres une chambre funéraire munie de *loculi* ainsi qu'une salle sans aménagement particulier, située dans le prolongement du vestibule. Celle-ci remplit la fonction de charnier et contient les restes des défunts enterrés successivement dans la chambre à *loculi*. La différenciation de plan par rapport aux autres tombeaux de la ville implique des conséquences chronologiques. L.Y. Rahmani situe en effet l'apparition des ossuaires à Jérusalem au début du règne d'Hérode (37 - 4 av. J.-C.). L'usage se poursuit ensuite durant la majeure partie du I^e siècle ap. J.-C., jusqu'à la destruction de la ville. La configuration de la Tombe de Jason constitue donc un indice important pour la situer avant le règne d'Hérode et plus précisément au cours de la première moitié du I^e siècle av. J.-C.

²⁸ Les tombes combinent dès lors les modes sépulcraux comme, par exemple, le Mausolée d'Hélène d'Adiabène (fig.8) qui cumule les sépultures sous *arcosolia* et les *loculi*-doubles, séparés par une rainure longitudinale et prolongés de réduits destinés à recueillir les restes mortuaires. Les *arcosolia* peuvent néanmoins se rencontrer seuls comme dans la chambre intérieure du «Pilier» d'Absalom. Le nombre d'inhumations traditionnelles régresse cependant au profit de cette nouvelle forme.

²⁹ La Tombe de la frise (fig.7) se distingue par la présence d'un tel aménagement; A.-G. BARROIS, *Manuel d'archéologie biblique, II*, Paris, 1953, p. 6 date cet usage du II^e siècle ap. J.-C.

laquelle se déploient des salles rayonnantes³⁰. La combinaison des *loculi* et des chambres à *arcosolia* se retrouve également dans d'autres sépultures de Samarie dont la plus célèbre est l'Hypogée de Deir ed-Derb³¹. On constate ainsi une assez grande uniformité de plan pour l'ensemble de la Palestine.

Selon L.Y. Rahmani, le type de tombe précédée de plusieurs cours en enfilade conduisant aux chambres funéraires provient d'Alexandrie et fut pour la première fois utilisé en Palestine à Marissa, dans la tombe I, au II^e siècle av. J.-C.³². En effet, les hypogées d'Alexandrie offrent une succession de salles dans les parois desquelles sont creusés des *loculi*³³. Les points communs avec Jérusalem et la Palestine apparaissent donc de manière claire mais l'influence de la capitale lagide n'a pas annihilé pour autant les traditions locales qui perpétuent certaines modalités sépulcrales en les adaptant au goût nouveau³⁴. D'autres centres hellénisés du Proche-Orient adoptent en tout ou en partie ces caractères funéraires. Cependant, la grande majorité des tombeaux nabatéens n'offrent pas de bonne comparaison à ce niveau³⁵.

L'analyse de l'élévation des sépulcres de la Ville sainte aboutit à des conclusions non moins intéressantes. On distingue à Jérusalem trois types différents de façades. La forme la plus commune est le distyle *in antis* (fig.2). Cette appellation recouvre toutes sortes de dispositions qui vont de l'excavation de piliers massifs laissés tels quels aux exemplaires soigneusement travaillés dans un style inspiré des portiques grecs. Les colonnes qui ornent ce type de façade sont de deux ordres différents, le dorique et l'ionique³⁶ et peuvent avoir été réservées dans les travaux ou être rapportées pour des raisons de facilité ou

³⁰ F.-M. ABEL, «Tombeaux récemment découverts à Marisa», dans: *Revue biblique*, 34, 1, 1925, p.267-282. Les différences majeures avec les tombeaux de la Ville sainte sont les ouvertures terminées en pointe des *loculi*, généralement arqués en Judée, ainsi que la régularité de plan dont ces hypogées font preuve.

³¹ M.-R. SAVIGNAC, «Visite aux fouilles de Samarie. A travers les nécropoles de la montagne d'Ephraïm», dans: *Revue biblique*, 7, 1910, p.123-127.

³² RAHMANI, *op. cit.* (1967), p.68.

³³ J. Mc KENZIE, *The Architecture of Petra* (= *British Academy Monographs in Archaeology*, 1), 1990, p.61-104 et pl.174-218.

³⁴ Elles se caractérisent en Palestine par un plan davantage centralisé et des façades architectoniques qui matérialisent les hypogées.

³⁵ Une tombe pourtant se différencie des grands mausolées. Il s'agit du tombeau n° 813, de type *Hégra*, une composition moins luxueuse que les célèbres sépultures royales. Il se distingue par la présence d'une chambre funéraire dotée de onze *loculi* et a pu être daté indirectement de la seconde moitié du I^{er} siècle ap. J.-C.; F. ZAYADINE, «Die Felsarchitektur Petras: orientalische Traditionen und hellenischer Einfluss», dans: M. LINDNER (dir.), *Petra und das Königreich des Nabätaer. Lebesraum, Geschichte und Kultur eines arabischen Volkes der Antike*, Munich, 1970, p.229-232.

³⁶ L'ordre dorique se remarque sur l'Hypogée des Benê Hézir, le Tombeau à pilastres et la colonne unique de la Tombe de Jason. Le Monolithe de Zacharie, le Tombeau d'Absalom, le Mausolée d'Hélène d'Adiabène et avec moins de certitude, l'Hypogée d'Umm el-'Amed optent pour l'ordre ionique. Dans les deux cas, ces supports sont dépourvus de cannelures. Il faut toutefois émettre une réserve à propos des chapiteaux du Monolithe de Zacharie dont les gorgéris se caractérisent par une décoration de godrons qui s'apparente à un début de cannelures.

la configuration du site ou les accidents de terrain, tels que oueds et falaises qui offrent les conditions nécessaires à la création de tombeaux rupestres.

*
* *

Le premier point sur lequel nous souhaiterions attirer l'attention est le concept fondamental de tombeau chez les peuples sémitiques dont dépend une grande partie de l'architecture funéraire. A ce propos, les inscriptions constituent bien évidemment les indices les plus probants. La lecture des témoignages épigraphiques de Palestine et de ses régions limitrophes montre que le terme le plus fréquemment employé est le vocable araméen de *nefesh*. Le sens premier de ce mot dans les langues sémitiques signifie «souffle, âme, personne» et s'applique aux monuments érigés ou sculptés en liaison avec les sépultures. La croyance populaire assimile ainsi l'âme du défunt à son monument funéraire. Le terme *nefesh*¹⁴ apparaît pour la première fois dans l'Oasis de Tema au VI^e ou V^e siècle av. J.-C., pour être ensuite repris dans les inscriptions sudarabiques de Hasa en Jordanie et désigner d'autres tombeaux de la région. L'évocation des emplois les plus reculés du terme fait naître l'hypothèse de l'origine arabe du concept, ce que corroborent la faible proportion de ses occurrences dans les épitaphes phéniciennes¹⁵ et sa très importante récurrence dans les sources nabatéennes. Le vocable se serait ensuite répandu dans la région syro-palestinienne au cours du II^e siècle av. J.-C. lors de la migration nabatéenne¹⁶.

Le schéma de base de la *nefesh* est un corps rectangulaire dominé par une pyramide¹⁷ au sommet de laquelle se détache parfois un ornement. Ces mémoriaux ne présentent pas dans tous les cas de rapport direct avec les tombeaux; l'absence habituelle de toute sépulture à proximité atteste ainsi leur caractère purement commémoratif. La capitale nabatéenne recèle plusieurs exemples de ce type, le plus souvent simplement gravés sur les parois rocheuses, mais il en existe des exemplaires en trois dimensions, les *Sahrij*. Ces derniers se différencient de leurs homologues rupestres par la présence d'une pyramide à degrés au-dessus du cube excisé dans la roche qui en constitue l'étage principal¹⁸. Le Tombeau aux obélisques nous renseigne sur la seconde

¹⁴ M. GAWLIKOWSKI, «La notion de tombeau en Syrie romaine», dans: *Berytus*, 21, 1972, p.5-15.

¹⁵ Ces dernières lui préfèrent le terme de *massebah*, qui signifie «idole» ou «monument votif» sans impliquer nécessairement une dimension funéraire.

¹⁶ GAWLIKOWSKI, *op.cit.*, p.6. Cependant, la nouveauté apportée par ce mouvement de population ne réside pas dans l'utilisation d'un monument funéraire d'un type différent mais dans la croyance qui y est associée.

¹⁷ Pour M. Gawlikowski, l'origine de cette forme est à rechercher en Syrie hellénistique. Elle aurait ensuite été intégrée au répertoire des nomades nabatéens en cours de sédentarisation qui y greffèrent une croyance propre à leur culture.

¹⁸ En outre, certains d'entre eux renferment une sépulture, ce qui esquisse la modification du concept original. Cette disposition reste toutefois une exception à Pétra; J. STARCKY, «Pétra et la Nabatène», dans: L. PIROT (dir.), *Supplément au Dictionnaire de la Bible*, VIII, 39, Paris, 1964, col. 952.

de stabilité. Dans la plupart des sépultures, les pilastres d'antes font corps avec le reste de la façade³⁷. Ces supports appartiennent généralement à l'ordre dorique. Les moulurations de leurs chapiteaux peuvent se composer d'un simple cavet ou présenter un modèle plus «classique», parfois orné d'une frise de patères. Le Monolithe de Zacharie et le «Pilier» d'Absalom disposent en outre de quarts de colonnes adossés aux antes. Enfin, l'Hypogée d'Umm el-'Amed possède une seconde paire de pilastres placés aux extrémités de la façade taillée dans le rocher. Les parties supérieures des tombeaux se limitent à un entablement lisse, une frise et une corniche moulurée, sans fronton. Les frises sont d'ordre dorique, quels que soient les supports. Elles peuvent se limiter à une simple succession de triglyphes et de métopes sans décor ou proposer une ornementation de rosaces et de patères³⁸.

Plusieurs originalités marquent ce type de façade telles que le traitement en fausse maçonnerie du Tombeau d'Umm el-Amed³⁹ ou la présence d'un étage. Cette dernière disposition, que l'on retrouve dans d'autres centres hellénisés, ne se rencontre à Jérusalem qu'en un seul exemplaire, la Tombe à pilastres ou «Tombe à deux étages» au second niveau décoré de quatre pilastres nains. Certains portiques présentent enfin le symbole funéraire le plus répandu à Jérusalem, la terminaison pyramidale. Elle peut être lisse, comme pour la Tombe de Jason, ou prendre la forme des cônes qui surmontent les trois édifices corinthiens probables du Mausolée d'Hélène⁴⁰. Les monuments les plus célèbres dotés de ce type de structure pyramidale sont le Monolithe de Zacharie et le «Pilier» d'Absalom, les «*nefeshs*» des hypogées des Benê Hézir et de

³⁷ Il existe toutefois une exception, la Tombe de Jason qui date très probablement de la première moitié du I^e siècle av. J.-C. et possède des pilastres corinthiens appareillés. G. FOERSTER, «Architectural Fragments from 'Jason's Tomb' Reconsidered», dans: *Israel Exploration Journal*, 28, 3, 1978, p.152-156 avait proposé une chronologie différente sur la base d'un réexamen de ces chapiteaux qu'il comparait à très juste titre à des exemples d'époque hasmonéenne (167-63 av. J.-C.) de Tell el-Aquabeh, non loin de Jéricho. Cette nouvelle datation, au cours de la première moitié du II^e siècle av. J.-C., nous paraît cependant moins probable en raison du climat d'exaltation nationaliste de Jérusalem à l'époque. La construction d'une tombe monumentale qui porte la marque nette, bien qu'encore discrète, de l'hellénisme semble dès lors délicate. Un tel tombeau se conçoit plus facilement lorsque le rigorisme de la dynastie hasmonéenne s'affaiblit et que percent les valeurs étrangères, soit vers la fin du II^e ou le début du I^e siècle av. J.-C. Cette dernière hypothèse paraît confirmée par les monnaies découvertes dans l'hypogée qui appartiennent toutes, hormis celles qui proviennent du remploi de la tombe, à la première moitié du I^e siècle av. J.-C.

³⁸ L'Hypogée d'Hélène d'Adiabène présente une dernière variation de ce thème. La succession de métopes décorées de patères est interrompue par un motif central indépendant composé d'une grappe de raisin tripartite, de deux couronnes et de deux bouquets d'acanthes en forme de lyre. De plus, la frise se déploie à un endroit assez inhabituel, ce qui donne l'impression qu'elle repose dans le vide.

³⁹ Il s'agit d'une caractéristique présente dans la Ville sainte et dans d'autres régions de Palestine, par exemple au Tombeau de Deir ed-Derb en Samarie. Dans certaines sépultures de Jérusalem dont le Mausolée de la famille d'Hérode, un véritable parement remplace l'imitation.

⁴⁰ La restitution proposée par les RRPP Vincent et Stève se fonde sur le témoignage de Flavius Josèphe et est corroborée par la découverte d'un cône dans les décombres du tombeau; VINCENT, STEVE, *op. cit.*, pl.97.

Josaphat. Le premier mémorial est un cube monolithique entièrement excisé dans la falaise. Il se compose d'un étage principal qui repose sur un stylobate et d'une terminaison pyramidale lisse. Ses côtés sont ornés d'un distyle *in antis* engagé avec quarts de colonnes adossés aux antes. L'entablement est constitué d'une architrave lisse, d'un tore et d'une gorge égyptienne. Le «Pilier» d'Absalom est, lui aussi, un cube taillé dans la colline mais les parties hautes sont rapportées. L'étage inférieur présente une disposition similaire à celui du tombeau précédent. Un entablement dorique surmonté d'une gorge égyptienne supporte l'attique, le tambour et le cône qui surmontent le monument⁴¹. La pyramide lisse et le cône concave sont les seuls types pyramidaux rencontrés à Jérusalem en l'absence de toute pyramide à degrés.

Le second type de façades regroupe les exemples à fronton (fig. 4) auxquels appartient l'Hypogée de Josaphat et sa décoration de rinceaux entrelacés jaillissant d'un bouquet d'acanthes central⁴². La Tombe de la frise (fig. 7) occupe enfin une place particulière parmi les tombeaux de la Ville sainte en raison de la riche corniche corinthienne qui en décore l'entrée.

L'inspiration de certaines sépultures de l'époque du Second Temple, et plus particulièrement du Tombeau de Zacharie, provient de Jérusalem même par l'intermédiaire du Monolithe de Siloé. Le monument, qui se situe au sud des tombes du Cédron, appartient à la période du Premier Temple⁴³. Le premier point de comparaison réside dans la parenté technique évidente entre les deux édifices, excavés dans la falaise, à l'exception de la face arrière de l'exemple de Siloé. Toutefois, le parallèle le plus évocateur reste le couronnement pyramidal. Ainsi, si les parois du Monolithe de Siloé sont vierges de toute décoration, l'entablement composé d'un tore et d'une gorge égyptienne est semblable à l'exemplaire du Cédron. Un examen de la partie supérieure du monument a en outre révélé le départ d'une pyramide lisse qui devait être appareillée⁴⁴. A Siloé, les moulurations du Monolithe et la pyramide qui les surplombe témoignent d'une influence égyptienne manifeste, renforcée par

⁴¹ Ce dernier ornement est en tout point similaire à celui des pyramides du Tombeau d'Hélène d'Adiabène. La présence de la torsade qui borde la base et le sommet du cône appuie encore cette ressemblance.

⁴² Les nécropoles de la ville comprennent encore deux sépulcres de ce type, le Tombeau des Juges et la Tombe aux grappes. Le premier présente une décoration pratiquement identique à celle de l'Hypogée de Josaphat tandis que la Tombe aux grappes ne possède que des rinceaux de vigne d'où pendent les grappes de raisin qui lui valent son nom. Voir J. JOTHAM-ROTHSCHILD, «The Tombs of Sanhedria», dans: *Palestine Exploration Fund Quarterly Statement*, 83, 1952, p.23-38 pour le Tombeau des Juges ainsi que R.A.S. MACALISTER, «On a Rock-Tomb North of Jerusalem», dans: *Palestine Exploration Fund Quarterly Statement*, 1900, p.54-61 et H. VINCENT, «Un hypogée juif», dans: *Revue biblique*, 1899, p.297-304 pour la Tombe aux grappes.

⁴³ C'est en effet sur l'escarpement de Siloé que l'on situe la nécropole préexilique, connue par une cinquantaine d'hypogées. Les quelques inscriptions conservées les identifient comme les sépultures familiales de notables des VIII^e et VII^e siècles av. J.-C. autour desquelles devaient s'agglutiner les tombes plus modestes.

⁴⁴ N. AVIGAD, «Architectural Observations on some Rock-cut Tombs», dans: *Palestine Exploration Fund Quarterly Statement*, 1947, p.112-114.

la forme trapézoïdale du tombeau. Dans le cas du Monument de Zacharie, la tradition locale d'origine égyptienne est subordonnée à une hellénisation de surface qui se caractérise par une articulation grecque de façade et par la présence d'une architrave sous le tore. Il s'agit donc d'une reprise nette, à l'époque hellénistique, d'un monument directement influencé par l'Égypte pharaonique. La situation proéminente du Monolithe de Siloé et la présence possible d'autres édifices de ce type dans la nécropole préexilique ont dû fortement marquer l'architecture postérieure de la ville au point de conduire à reprendre ce schéma de base en lui appliquant un décor de surface hellénistique. Le motif pyramidal est donc le résultat d'une double influence à Jérusalem, issue de la tendance locale et de la pratique répandue à cette époque de coiffer les monuments funéraires de grande ampleur d'une pyramide.

D'autres régions de Palestine fournissent de nombreux points de comparaison. Nous avons déjà mentionné l'hypogée samaritaine de Deir ed-Derb pour ses similitudes avec le Tombeau d'Umm el-'Amed mais il existe bien évidemment de nombreux exemples de distyles *in antis*. Enfin, nous ne pouvons clôturer cette courte liste sans rappeler une sépulture qui n'est connue que par l'Ancien Testament, le Tombeau des Macchabées à Mod'in. Ces exemples nous montrent une fois de plus l'identité typologique dont fait preuve l'ensemble de la Palestine.

Lorsqu'on se penche sur le couronnement pyramidal des mausolées, on songe évidemment aux tombeaux d'Alexandre et des Ptolémées dans leur capitale⁴⁵. On retrouve toutefois le vague souvenir de ces prestigieux ensembles dans de petits édifices qui marquent l'emplacement de tombes plus modestes de la nécropole de Shatby, connue par ailleurs pour ses hypogées⁴⁶. Le plus significatif de ces témoins se compose d'un soubassement à gradins, d'un cube appareillé terminé par une corniche et d'une pyramide à degrés qui servait probablement de base à une stèle. Il s'agit donc de la succession d'éléments communs à tous les exemples cités précédemment. La pyramide apparaît ainsi à Alexandrie comme un motif typique du répertoire hellénistique, directement influencé par les mausolées royaux. La ville recèle également de nombreux exemples de portiques bordant les cours à ciel ouvert des hypogées qui présentent des similitudes importantes avec leurs pendants palestiniens. Les colonnes qui les composent, d'ordre dorique ou ionique, sont engagées dans des façades qui optent parfois pour la disposition du distyle *in antis*. Les parallèles sont accentués par la présence de demi ou de quarts de colonnes accolés aux antes des portiques⁴⁷.

⁴⁵ Ces monuments ne sont malheureusement attestés que par un passage de LUCAIN, *La Pharsale*, VIII, v.692-699.

⁴⁶ E. BRECCIA, *Catalogue général des antiquités égyptiennes (Musée d'Alexandrie) n°1-624. La nécropole di Sciatbi, I-II*, Le Caire, 1912, pl. XVII, n° 17 et 18 et pl. XVIII, n° 19.

⁴⁷ Cependant, quelques différences de conception subsistent. Les hypogées d'Alexandrie ne sont matérialisés à la surface que par un escalier menant à la cour à ciel ouvert dont les parois constituent en quelque sorte les façades tandis qu'en Palestine, il s'agit de véritables tombeaux rupestres. Ensuite, aucun des portiques d'Alexandrie ne mélange les ordres.

Diverses régions d'Afrique du nord possèdent elles aussi des tombeaux dont les caractères sont typologiquement très proches des sépultures de Palestine et d'Alexandrie. Les nécropoles de Cyrène recèlent ainsi une série très significative de tombes rupestres décorées de portiques doriques ou plus rarement ioniques mais aussi une tombe à étage qui combine ces deux ordres⁴⁸. Cependant, le mélange des ordres se remarque également à l'intérieur d'un même niveau. Il s'agit alors, comme en Judée, de la combinaison d'une colonnade ionique et d'une frise dorique. Ajoutons encore l'alliance de modénatures grecques et de gorges égyptiennes, une disposition chère à la Ville sainte. Les nécropoles de Cyrène fournissent enfin quelques exemples de tombeaux sur lesquels on suppose l'existence d'une pyramide ou de gradins⁴⁹. Si la présomption de pyramides à degrés est forte, il n'existe cependant aucune trace de terminaisons lisses comme celles du Cédron.

Il est donc possible de mettre en évidence toute une série de caractéristiques communes à la Cyrénaïque et à la Judée. Il s'agit du mélange des ordres, de la forte concentration de distyles *in antis* doriques ou ioniques qui, à Cyrène sont souvent couronnés de frontons, mais aussi de la présence de quarts ou de demi-colonnes d'antes, de la gorge égyptienne et du couronnement pyramidal. Outre les très nombreux portiques dont il a été question, la Cyrénaïque dispose d'un second type de monuments funéraires, le tombeau dit «à tour», plus fréquent en Numidie⁵⁰. L'exemple le plus connu est le Mausolée B de Sabratha qui date du II^e siècle av. J.-C.⁵¹. L'intérêt de cette construction réside dans sa décoration inspirée de l'architecture hellénistique et égyptisante et dans sa terminaison pyramidale. On peut ainsi noter la succession, semblable à

⁴⁸ Les exemples les plus nombreux se situent le long de la voie qui mène à Apollonie. S. STUCCHI, *Architettura cirenaica*, Rome, 1975, p.41 date les plus anciennes des premières années du V^e siècle av. J.-C. en raison des archaïsmes qu'elles présentent. Ces tombes possèdent ainsi deux ou trois colonnes en façade et des chapiteaux massifs. Leur nombre va croissant en fonction de l'hellénisation de la région. Hormis les cannelures absentes à Jérusalem et limitées aux parties supérieures des supports de la capitale lagide, il faut citer, parmi les points communs, les demi-colonnes de la Tombe N 171, dite des Mnésarques, datée du III^e siècle av. J.-C. et l'emploi de quarts de colonnes dans le tombeau N 178 qui présente des parallèles très nets avec la Tombe I de la nécropole de Moustapha Pacha, à l'exception des gorges égyptiennes qui surmontent la plupart des façades des hypogées d'Alexandrie. Il faut encore mentionner les distyles *in antis* doriques rehaussés de quarts de colonnes, d'une frise aux métopes dépourvues de décor et d'une corniche des tombes N 65 et W 20.

⁴⁹ Il s'agit du Tombeau N 180, que S. Stucchi date du IV^e siècle av. J.-C., de la Tombe de Zawani, du Mausolée de Ptolémaïs au II^e siècle av. J.-C. ou encore de la Tombe E 72 au I^e siècle avant notre ère, très proche des monuments cubiques du Cédron.

⁵⁰ Il paraît opportun de préciser la signification de ces monuments. Ils présentent en effet la particularité de posséder une grande variation de dispositifs funéraires. Les chambres sépulcrales peuvent prendre place dans le soubassement ou à l'intérieur de la construction sans préférence aucune. De plus, le terme de *nefesh* n'apparaît dans les inscriptions de la région qu'à de rares exceptions près, ce qui témoigne du peu de succès dont a bénéficié le concept. Il nous semble donc excessif de considérer certains de ces mausolées comme de véritables *nefeshs* sous prétexte qu'ils sont dépourvus de chambre funéraire.

⁵¹ Voir entre autres A. di VITA, «Il mausoleo punico-ellenistico B di Sabratha», dans: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römischen Abteilung*, 83, 1976, p.355-376.

Jérusalem, d'une architrave lisse, d'un tore et d'une gorge égyptienne en guise d'entablement, mais également le soubassement à gradins et les ordres engagés. Le motif pyramidal reste cependant plus gracieux qu'en Judée.

Les royaumes numides offrent quant à eux une série de tombeaux dits «à tour» des plus intéressants. Les plus représentatifs sont les mausolées de Beni Rhénane, de Dougga et la Souma du Khroub. Le monument de Beni Rhénane, non loin de Siga en Algérie, se situe dans la même tradition de plan que celui de Sabratha mais en des proportions supérieures⁵². Le tombeau de Dougga, en Tunisie, constitue un exemple supplémentaire de ce type de disposition⁵³. Contrairement aux deux monuments précédents, la pyramide qui le surplombe n'est plus concave mais quadrangulaire. Son allure trapue la rend très proche du couronnement du Monolithe de Zacharie. Une colonnade péripète orne également l'étage principal de la Souma du Khroub⁵⁴, en Algérie, mais celle-ci est d'ordre dorique. La terminaison pyramidale élancée caractéristique de cette catégorie de monuments est ici précédée d'un tore. L'étude de ces quelques mausolées⁵⁵, isolés sur le territoire des royaumes numides, montre qu'ils sont liés par la typologie et les éléments hellénistiques qu'ils intègrent dans leur composition. On constate également qu'ils se limitent aux environs immédiats des cours royales, sous l'impulsion directe de souverains qui se considéraient comme les successeurs des monarques hellénistiques. Ces tombeaux présentent un intérêt remarquable en raison du mélange de traits locaux influencés par l'Égypte et de caractères purement hellénistiques qu'ils proposent. En dépit des différences symboliques qui sont les leurs, ils offrent de nombreux points communs avec les *nefeshs* cubiques du Cédron et le Mausolée d'Hélène d'Adiabène.

Les tombeaux nabatéens⁵⁶, moins représentatifs en plan, proposent par contre une élévation où figurent un certain nombre de traits semblables aux

⁵² Il comprend un soubassement à gradins, des demi-colonnes ioniques, un tore, une gorge égyptienne et une pyramide concave - pour ne citer que ces détails; F. RAKOB, «Numidische Königsarchitektur in Nordafrika», dans: H.G. HORN, Ch.B. RÜGER (dir.), *Die Numider. Reiter und Könige nördlich des Sahara. Ausstellung 29/11/1979 - 29/02/1980*, Bonn, 1979, p.456, identifie ce monument à la sépulture du roi Vermina qui régna de 201 à 191 av. J.-C.

⁵³ On y remarque en effet le soubassement à degrés, l'étage principal doté d'un ordre pseudo-péripète ionique tétrastyle ainsi que l'entablement composé d'une architrave lisse, d'un tore et d'une gorge égyptienne; Cl. POINSSOT, J.-W. SALOMONSON, «Le mausolée libyco-punique de Dougga et les papiers du Comte Borgia», dans: *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1959, p.141-149 et J. FERRON, «L'inscription du mausolée de Dougga», dans: *Africa. Fouilles, monuments et collections archéologiques de Tunisie*, 3-4, 1969-70, p.83-98.

⁵⁴ L'analyse des vestiges du mobilier funéraire suggère une date correspondant à la mort du roi Micipsa (148-118 av. J.-C.); RAKOB, *op.cit.*, p.335-336.

⁵⁵ Un second type de sépultures se rencontre dans ces régions. Il s'agit des *tumuli* dont le tambour présente des dispositions similaires aux mausolées à tour; RAKOB, *op. cit.*, p.132-145.

⁵⁶ Une des difficultés de l'étude de ces monuments est l'absence presque totale d'épigraphie funéraire dans la capitale. M. GAWLIKOWSKI, «Les tombeaux anonymes», dans: *Berytus*, 24, 1975-76, p.35-41 attribue ce manque de documentation à un interdit religieux appliqué au cirque de falaises où sont taillés les grands mausolées qui encerclent Pétra. C'est pourquoi on a souvent recours, pour la datation, aux tombes d'Hégra ou Médain Saleh, une capitale provinciale. Les tombeaux qui en constituent la nécropole se situent tous entre 1 av. J.-C. et 76 ap. J.-C.

monuments mentionnés jusqu'à présent. Les façades les plus simples, communes à l'ensemble des sites nabatéens, sont articulées par des colonnes engagées, bordées de pilastres d'antes, parfois doublés de quarts de colonnes. L'entablement se compose d'un tore et d'une gorge égyptienne, une combinaison précédée dans certains cas d'une architrave lisse⁵⁷. Les grands mausolées de Pétra présentent en outre un couronnement en forme de *tholos*. Il faut cependant signaler que, si le rapprochement avec le «Pilier» d'Absalom et le Tombeau d'Hélène d'Adiabène est évident, il s'agit à Pétra d'un motif inscrit dans une composition qui comprend également des édifices latéraux à frontons. De plus, les *tholoi* nabatéennes sont des monuments circulaires à part entière tandis qu'à Jérusalem, seule la terminaison élancée présente cette forme; l'édifice qui la supporte est en effet cubique⁵⁸. Parmi les tombes monumentales, quelques-unes proposent la disposition, bien connue dans la Ville sainte, du distyle *in antis* engagé, aux antes doublées de quarts de colonnes. Bon nombre d'entre elles sont en outre dotées d'une frise dorique à métopes ornées de disques. Quelques tombes plus simples possèdent, au-dessus de l'étage principal, un second niveau de dimension plus réduite, décoré de pilastres nains⁵⁹. Rappelons aussi les terminaisons pyramidales des *nefeshs* du Tombeau aux obélisques et des monolithes cubiques situés à l'entrée du Siq. Ces derniers sont ornés, tout comme les hypogées, de distyles *in antis* à quarts de colonnes supplémentaires et devaient, pour la plupart, se terminer par une pyramide à degrés. Le rapprochement avec les monuments du Cédron et les tombeaux de la Ville sainte se passe dès lors de commentaire⁶⁰.

*

* *

L'examen de ces tendances a montré, par l'intermédiaire de reprises totales ou de détails, l'appartenance des régions envisagées à une réelle communauté de formes. Au sein de ce fonds culturel, Jérusalem occupe une place de choix en raison de l'originalité de la tradition juive. Quelques traits stylistiques révèlent ainsi le degré d'acculturation à l'hellénisme de la Ville sainte à travers certains détails architectoniques qui gardent la trace de la facture régionale. Il s'agit principalement du traitement des chapiteaux, ioniques ou corinthiens, des frises doriques et du décor des tympans.

⁵⁷ La décoration des portes offre généralement la superposition d'une telle architrave, d'une frise dorique ornée de disques pleins ou de rosettes et d'une corniche qui supporte un fronton.

⁵⁸ Il faut également noter la divergence de pyramidion. Les exemples de Pétra sont surmontés d'une urne posée sur un chapiteau, un motif qui, à Jérusalem est remplacé par un bouquet de palmes. D'autres décorations, comme les frises végétales ne diffèrent pas par le sujet mais par le traitement local des détails. Enfin, à Jérusalem, l'entrée d'un hypogée est précédée d'un vestibule qui débouche sur une cour à ciel ouvert. C'est cette dernière paroi qui est presque exclusivement décorée. Les façades rupestres de Nabatène regroupent la totalité de ces caractères sur un seul plan et peuvent dès lors se concevoir comme la représentation en deux dimensions d'un vestibule suivi d'une chambre funéraire dont l'entrée se trouve dans le prolongement de celui-ci.

⁵⁹ Par exemple le Qabr at-Turkman ou les tombes 808 et 770 qui appartiennent au type *Hégra*.

⁶⁰ Il existe bien sûr d'autres points de comparaison que les tombes évoquées ci-dessus, tant en Orient qu'en Occident.

Plusieurs chapiteaux ioniques de Jérusalem présentent en effet, au niveau des gorgerins, des débuts de cannelures. Cette caractéristique se remarque sur les colonnes engagées du Monolithe de Zacharie (fig.3), sur un chapiteau découvert dans le Quartier juif et sur d'autres endommagés, réutilisés dans des bâtiments postérieurs. Ces derniers exemplaires se situeraient au début du règne d'Hérode⁶¹. Les chapiteaux du Tombeau de Zacharie pourraient dès lors imiter, dans le domaine funéraire, une caractéristique de l'architecture monumentale propre à l'époque hérodiennne.

Les chapiteaux corinthiens du Mausolée d'Hélène d'Adiabène sont eux aussi d'un genre particulier, analogue à celui d'un chapiteau corinthien de type normal découvert également dans le Quartier juif, dans une couche de destruction datée de 70 ap. J.-C⁶². On voit, sur ces deux exemples, le double calice de feuilles d'acanthé à bords lisses et à corps dépourvu de relief, à l'exception de la rainure centrale et des pointes recourbées, ainsi qu'un décor floral situé sous l'abaque. La forme générale de ces éléments est propre à Jérusalem mais on peut les mettre en rapport avec les chapiteaux du type I d'Alexandrie datés du II^e siècle av. J.-C⁶³. La ressemblance se situe tant au niveau de la naissance des volutes d'angle et des hélices que de la présence d'un bouton floral sous l'abaque⁶⁴.

Les caractères les plus révélateurs, au plan stylistique, restent les frises doriques. Elles offrent la succession de composantes architectoniques juxtaposées sans réelle compréhension ou respect de l'ordre canonique, dans un seul but décoratif. Les tombeaux de la ville présentent ainsi des frises à triglyphes trapus auxquels pendent des gouttes de forme et de nombre variables, placées sans réelle logique ou présence systématique d'élément intermédiaire, les *regulae*. Parfois, les différentes parties constitutives sont décalées les unes par rapport aux autres, présentent un certain nombre d'irrégularités de détail ou se trouvent à des endroits inhabituels. Peu de tombes disposent d'un fronton décoré et d'acrotères. Toutefois, celles-ci proposent une interprétation particulière des principes hellénistiques. Les frontons sont ornés de rinceaux issus d'un bouquet de feuilles d'acanthé généralement disposées en forme de lyre (fig.4) dont des grappes de raisin peuvent jaillir. Lorsque c'est le cas, elles offrent deux schémas différents. Le premier se limite à un simple triangle comme sur le tympan de la Tombe aux grappes, datée de la seconde moitié du

⁶¹ N. AVIGAD, *Discovering Jerusalem*, 1983, p.161-165. Peu d'éléments sont exploitables pour établir la chronologie de ces chapiteaux. N. Avigad fonde sa démonstration sur le chiffre VIII que porte le fût de l'exemplaire du Quartier juif. Il considère en effet comme très peu probable l'emploi de chiffres romains avant l'époque d'Hérode car sous la dynastie hasmonéenne, on préférerait les chiffres grecs ou hébreux. Ce spécialiste rapproche encore ces différents exemples des chapiteaux des temples hellénistiques de Sardes et de Didymes qui datent respectivement du tournant des IV^e et III^e siècles et du III^e siècle av. J.-C.

⁶² AVIGAD, *op. cit.* (1982), p.151.

⁶³ Voir à ce sujet l'abondante illustration de Mc KENZIE, *op. cit.*, pl.199-207.

⁶⁴ La seule différence est l'absence presque généralisée de caulicoles sur les chapiteaux alexandrins.

I^e siècle av. J.-C.⁶⁵. Le second type, de forme tripartite, se remarque au centre de la frise dorique qui décore la façade du Mausolée d'Hélène d'Adiabène (fig. 8).

A la lueur de ces traits stylistiques, on peut mieux définir les caractéristiques générales de l'art hérodién qui marque de son empreinte la grande majorité des tombes monumentales de Jérusalem, s'échelonnant de la fin du I^e siècle av. J.-C. à la destruction de la ville en 70 ap. J.-C.⁶⁶. Les monuments funéraires témoignent ainsi d'un art qui allie, dans des solutions originales, des emprunts au répertoire hellénistique et des motifs locaux. Le caractère importé le plus récurrent reste le mélange des ordres, combinant généralement une colonnade ionique et une frise dorique, couronnée parfois d'une corniche ionique ou corinthienne. Lorsque ces ordres sont engagés, les antes sont doublées de quarts de colonnes. Les emprunts au monde grec comprennent encore les frontons qui décorent quelques façades, à l'exception des distyles *in antis*. Les traits régionaux concernent à la fois la décoration et la manière dont celle-ci est traitée⁶⁷. Ainsi, les motifs sculptés présentent un tracé fin et détaillé qui dessine les formes plutôt qu'il ne donne un volume. Les compositions sont travaillées selon un faible relief, le plus souvent en creux, ce qui leur confère de riches jeux d'ombre et de lumière. On rencontre ensuite des superpositions d'éléments de nature différente comme les gorges égyptiennes qui se mêlent aux frises doriques, ou encore la présence de détails architectoniques construits de manière inhabituelle. Les tombes nous renseignent également sur les motifs décoratifs les plus fréquents à cette époque: les représentations de vigne sous toutes ses formes et en particulier les rinceaux garnis d'un enchevêtrement de fleurs et de fruits. Les objets ronds partagent ce succès, qu'il s'agisse de disques, de patères, de couronnes ou de rosettes florales et géométriques qui permettent dès lors un travail très graphique. Certains ornements sont enfin l'objet d'une prédilection toute particulière: la grappe de raisin tripartite, le bouquet d'acanthes qui se déploie en forme de lyre ou les décors de feuillage.

Au-delà du simple répertoire formel, il convient d'envisager la manière dont ces diverses composantes se sont amalgamées. Les frises doriques sont révélatrices de ce mélange à travers l'absence de certaines caractéristiques attendues, les articulations inhabituelles ou les éléments modifiés dans la forme

⁶⁵ MACALISTER, *op. cit.* (1900), pl.3.

⁶⁶ DENTZER-FEYDY, «L'Art monumental à l'époque hérodiénne (I^e s. av.J.-C.- I^e s. ap.J.-C.)», dans: *F. de Saulcy (1807-1880) et la Terre Sainte. Musée du Louvre, Archives et monuments d'une mission archéologique* (=Notes et Documents des Musées de France, 5), Paris, 1982, p.190-192. Cette fourchette chronologique englobe les sépultures de Jérusalem à l'exception de la Tombe de Jason qui date de la période hasmonéenne. Ses chapiteaux sont par conséquent différents des modèles hérodiens, c'est pourquoi nous ne les développons pas ici.

⁶⁷ DENTZER-FEYDY, *op.cit.*, p.192 cite les caractères purement locaux de cet art. Il s'agit des ovales coupés dans leur partie supérieure, des denticules étroits et serrés, des modillons rectangulaires ainsi que des palmettes simplifiées en guise d'acrotères. Elle ajoute encore les modénatures mal interprétées et les chapiteaux corinthiens à feuilles lisses collées à la corbeille comme ceux du Mausolée d'Hélène.

et le nombre⁶⁸. L'hellénisme ne s'est donc pas répandu en profondeur. Les quelques irrégularités relevées démontrent que l'art grec n'a touché la nation juive que par ses caractères décoratifs et non par les solutions structurales qu'il proposait. Cependant, à force de dominations et de contacts avec d'autres régions, la population s'est laissée séduire par les formes de l'art grec, sans jamais assimiler totalement la culture qui les véhiculait⁶⁹.

*

* *

Les emplacements de choix, particulièrement visibles dans le paysage urbain, et la richesse des sépultures sont les témoins d'une strate sociale importante, ouverte aux influences extérieures et à l'hellénisme. Malheureusement, le manque d'épigraphie funéraire ne permet généralement pas de tracer le profil sociologique des propriétaires de ces tombeaux. Quelques inscriptions fournissent toutefois des indications précieuses.

L'Hypogée des Benê Hézir tire son nom de l'inscription qui figure sur l'architrave qui en surplombe le portique. Celle-ci mentionne le tombeau et la *nefesh* de huit prêtres de cette prestigieuse famille⁷⁰. Le monument représente en quelque sorte l'acculturation à l'hellénisme d'une famille sacerdotale qui s'est fait aménager un sépulcre en un endroit hautement symbolique, au coeur de la falaise située en face du Temple de Jérusalem. Cette inscription constitue, à cet égard, le seul témoignage direct pour l'ensemble des nécropoles de la ville. Le second indice concerne le Tombeau d'Hélène d'Adiabène. Il s'agit de l'inscription qui se lit sur un sarcophage découvert dans l'une des chambres sépulcrales. Celui-ci, gravé au nom de la reine Saddam, c'est-à-dire le nom sémitique d'Hélène⁷¹ confirme l'identification du mausolée qu'une reine du nord de la Mésopotamie s'est fait ériger en terre étrangère lors de sa conversion au judaïsme. Les ossuaires proposent enfin les noms des défunts dont ils contiennent les ossements mais ces inscriptions ne révèlent

⁶⁸ Le distyle *in antis* du Tombeau d'Hélène d'Adiabène est ainsi surmonté d'un bandeau végétal qui occupe l'emplacement réservé à l'architrave. La frise dorique se situe à une certaine distance de ce bandeau et ne semble reposer sur rien. Ce dernier caractère est encore accentué par les dimensions de la frise qui se limite à l'entrée du vestibule et ne couvre pas toute la largeur de la façade.

⁶⁹ Cette culture subit le filtre de la tradition juive qui ne reprit que les motifs qui s'accordaient à ses conceptions. Les tympans historiés furent remplacés par une décoration végétale et d'autres éléments mal compris furent interprétés dans des solutions parfois maladroites.

⁷⁰ L'Ancien Testament mentionne par deux fois ce nom. La première occurrence provient du Premier Livre des *Chroniques*, XXIV, 15 où l'on retrace la liste des sacrificateurs distribués en vingt-quatre classes. Un certain Hézir y apparaît comme chef de la dix-septième classe sacerdotale. Le second passage provient du Livre de *Néhémie*, X, 20 qui relate le renouvellement de l'Alliance. A cette occasion, on cite les membres de l'assemblée des chefs, parmi lesquels figure le nom d'Hézir.

⁷¹ CH. CLERMONT-GANNEAU, «Le Temple de Baal Marcod à Deir el-Kal'a. Nouvelles inscriptions», dans: *Recueil d'archéologie orientale*, I, 1898, p.101-114 démontre, grâce à une inscription découverte dans ce temple, l'usage de la double onomastique grecque et sémitique chez les Juifs hellénisés. Pour l'inscription voir: FREY, *op. cit.*, n°1388.

généralement pas le statut des personnes concernées. Les deux derniers siècles de l'époque du Second Temple offrent donc une floraison de tombeaux monumentaux dont seuls un nombre limité présentent des indices sociologiques. Les sépulcres de grande dimension témoignent de l'ensevelissement de personnages appartenant à la classe dirigeante et sont les seuls à présenter l'aspect mixte caractéristique de l'art hérodien.

Les monuments funéraires des sites hellénisés typologiquement proches des exemples de Jérusalem ne fournissent pas nécessairement de plus amples informations. La capitale nabatéenne est en effet sujette à une interdiction religieuse qui vise l'épigraphie funéraire. Toutefois, les études récentes ont réfuté l'ancien classement des façades par ordre chronologique en fonction de leur développement architectural pour montrer qu'il s'agissait, comme ailleurs, d'une différence d'échelon social des commanditaires et de richesse, et non pas d'une évolution artistique linéaire. La capitale recèle ainsi, outre les tombes de notables présentes dans les villes de province, les sépultures des souverains nabatéens de l'extrême fin du I^e siècle av. J.-C. à l'annexion de la Nabatène à l'Empire romain en 106 ap. J.-C. Les tombeaux d'Afrique du nord ne possèdent pas davantage de témoignages écrits. Les quelques informations disponibles invitent à les attribuer à une riche famille de Sabratha ou aux dynastes numides⁷².

Les tombeaux envisagés tout au long de cette étude s'apparentent donc aux sépultures royales ou d'élites locales, c'est-à-dire à la classe sociale la plus élevée et la plus perméable aux influences hellénistiques.

*
* *

La fin de l'époque du Second Temple et principalement le I^e siècle av. J.-C. et le I^e siècle ap. J.-C. marquèrent profondément Jérusalem. Les sépultures monumentales témoignent ainsi de manière privilégiée de la progression de l'hellénisme en Judée de l'extrême fin de la période hasmonéenne à la destruction de la ville. Cette fourchette chronologique ne peut cependant être affinée en raison du manque d'indices épigraphiques et matériels ou sur la seule base des critères stylistiques.

Les monuments de la Ville sainte témoignent également de la transformation du concept même de tombeau. D'abord assimilé à l'âme d'un seul défunt dans la tradition nabatéenne, le sens de la *nefesh* s'est peu à peu modifié pour ne plus désigner qu'un monument funéraire en général, comme le montrent les mémoriaux du Cédron. L'analyse typologique révèle pour sa part un ensemble de caractères et de tendances rassemblant dans une réelle communauté de formes les sites influencés par l'art alexandrin. Parmi ces

⁷² Le Tombeau de Dougga, jadis décoré de deux inscriptions bilingues dont une seule est conservée, serait un cénotaphe érigé par le roi Micipsa en mémoire de son père Massinissa; FERRON, *op. cit.*, p.95-96. Le mausolée de Siga est identifié comme le tombeau du roi Vermina et la Souma du Khroub est attribuée, elle, à Micipsa; RAKOB, *op. cit.*, p.456 et 462.

composantes, certaines perdurent en Orient jusqu'à la fin de l'Antiquité ou se répandent en Occident. Les solutions stylistiques propres à Jérusalem démontrent ensuite que la culture hellénistique n'a touché la société juive que de manière superficielle. Les ordres grecs, souvent adaptés ou mal interprétés, se trouvent pour ainsi dire plaqués sur les monuments dans un but décoratif, tout en servant l'empreinte que l'élite hellénisée a voulu laisser dans la topographie de la ville.

L'étude des mausolées de Jérusalem montre donc que l'hellénisme rassemblait la totalité de la Méditerranée orientale dans une véritable *koinè* culturelle dont la Judée n'était pas exclue. Cette région conserva néanmoins ses particularismes, mêlés aux influences étrangères dans un art composite et original liant dans un même élan des conceptions purement sémitiques à un décor hellénistique.

ZUR FRÜHENTWICKLUNG DES 'RÖMISCHEN' TRIUMPHBOGENS

WOLF-R. MEGOW

Unsere durch optische Anschauung gestützte Kenntnis des sog. römischen Triumphbogens setzt in der Hauptstadt erst mit dem weitgehend erhalten gebliebenen eintorigen Bogen auf der Velia über der Via triumphalis ein, dessen Inschrift ihn als Ehrenmonument für den Divus Titus ausweist (Abb. 2)¹. Sehr viel weniger gut erhaltene Reste stadtrömischer Bögen, literarische Quellen und auch Münzen sichern aber, daß der Titusbogen bereits Teil einer Jahrhunderte alten Tradition war.

Seine heutige Erscheinung verdankt der Titusbogen einerseits der Tatsache, daß er im Mittelalter als Tor zur Festung der Frangipani genutzt wurde (Abb. 1), die sich von den nördlichen Hängen des Palatins bis zum Kolosseum erstreckte,

Folgende Abkürzungen werden verwendet:

KÄHLER = Heinz KÄHLER, „Triumphbögen (Ehrenbögen)“, in: *Realenzyklopädie der Altertumswissenschaften* VII A 1, Stuttgart 1939, S. 373-493.

KLEINER = Fred S. KLEINER, *The Arch of Nero in Rome. A Study of the Roman Honorary Arch before and under Nero*, Rom 1985.

PFANNER = Michael PFANNER, *Der Titusbogen*, Mainz 1983.

Abbildungsnachweise: Abb. 1 nach John WILTON-ELY, *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings* I, San Francisco 1994, S. 228, Nr. 185; Abb. 2 nach KLEINER, Taf. XIV 1; Abb. 3 nach KLEINER, Taf. II 3; Abb. 4 nach *Archäologischer Anzeiger* 1957, S. 167, Abb. 23; Abb. 5 nach *Hesperia* 53, 1984, S. 4, Abb. 3; Abb. 6 nach *Hesperia* 53, 1984, S. 23, Abb. 12.

¹Vgl. E. LÖWY, „Die Anfänge des Triumphbogens“, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien* N. F. Sonderheft XI, 1928, S. 1; zum Titusbogen grundlegend PFANNER; zu seiner Lage ebenda, S. 13-14; zur Inschrift ebenda, S. 15-16; vgl. auch Ernst KÜNZL, *Der römische Triumph*, München 1988, S. 19-27; zum Triumphweg ebenda, S. 15-16 mit Abb. 5 für dessen den Titusbogen betreffenden Teil. - Zu den Triumph- und Ehrenbögen generell noch immer KÄHLER; zum Titusbogen vgl. KÄHLER, S. 386-387, Nr. I 23; vgl. jetzt auch M. ROEHMER, *Der Bogen als Staatsmonument. Zur politischen Bedeutung der römischen Ehrenbögen des 1. Jhs.n. Chr.*, München 1997 (konnte nicht mehr berücksichtigt werden).



Abb. 1 Titusbogen, nach G. B. Piranesi, Vedute di Roma.



Abb. 2.
Rom, Titusbogen.

und andererseits der bereits 1817/18 unter Pius VII. begonnenen und sich bis 1824 erstreckenden Restaurierung, deren Ergebnis noch heute Bestand hat². Zwar sind den Restauratoren nach unseren heutigen Kenntnissen im Detail Fehler unterlaufen, doch hatte „das erste Beispiel einer modernen Restaurierung“³ zweifellos zur Folge, daß dieses klassische Beispiel des eintorigen Bogens in seiner körperhaften Erscheinung wieder wahrgenommen werden kann.

Das Fehlen älterer stadtrömischer Bögen läßt leider die wichtige Frage unbeantwortet, ob der Titusbogen in seinen typologischen Merkmalen auf ein älteres Vorbild rekurriert oder als eigenständige künstlerische Leistung des unbekanntes Baumeisters gelten darf – soweit die vorangehenden Bögen Roms noch faßbar sind, scheint man auf letzteres schließen zu müssen⁴, da typengleiche Bögen in der Hauptstadt unbekannt sind. Immerhin läßt sich mit dem eintorigen Bogen in Aosta (Abb. 3)⁵ ein Monument namhaft machen, das in seinen grundsätzlichen typologischen Merkmalen eng mit dem Titusbogen verbunden ist⁶. So entsprechen sich die Aufbauten beider Bögen generell sehr genau. Beide Pylone werden als Ganzes von einem massiven Sockel getragen und haben an den Ecken und seitlich des Durchgangs korinthische Halb- bzw. Dreiviertelsäulen, zwischen denen über dem Sockel schmale, hohe Nischen eingetieft sind; bei beiden ist der Durchgangsbereich zwischen dem Sockel und dem Ansatz der Halbtone künstlerisch gestaltet, wobei allerdings nur der Titusbogen an dieser Stelle Reliefschmuck zeigt. In Aosta liegt hier wie bei dem stadtrömischen Bogen ein pilastergerahmtes Feld vor, das aber lediglich durch einen weiteren mittleren Pilaster gegliedert ist. Man hat erwogen, daß die so entstandenen Felder in Aosta Bild- oder Schrifttafeln, eventuell aus Bronze, getragen haben⁷, was aber wohl mit einiger Gewißheit ausgeschlossen werden

² Zur nachantiken Situation bis zur Restaurierung vgl. PFANNER, S. 3-4; zur Restaurierung und der mit ihr verbundenen Inschrift auf der Westseite ebenda, S. 9-11.

³ PFANNER, S. 11.

⁴ Der offenbar wenig ältere Titusbogen im südöstlichen Bogenscheitel des Circus maximus muß nach Ausweis der Forma urbis dreitorig gewesen sein (vgl. KÜNZL, a. O. [Anm. 1], S. 16-19; KÄHLER, S. 385-386, Nr. I 22), der Nerobogen von 58 n. Chr. (vgl. KLEINER; KÄHLER, S. 385, Nr. I 21) war nach Ausweis der Münzen eintorig, zeigte aber typologisch deutlich abweichende Merkmale und einen wesentlich reicheren Figureschmuck (vgl. KLEINER, Taf. 22-25); der der Aqua Virgo integrierte Claudiusbogen, anlässlich des Britannientriumphes 51/52 n. Chr. errichtet (vgl. Hans Peter LAUBSCHER, *Arcus Novus und Arcus Claudii, Zwei Triumphbögen an der Via Lata in Rom*. Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen I. Philologisch-historische Klasse, Jahrgang 1976, Nr. 3, Göttingen 1976; KÄHLER, S. 384-382, Nr. I 20), war wiederum dreitorig; der sicher eintorige Tiberiusbogen von 16 n. Chr. (KLEINER, S. 52-53; KÄHLER, S. 382-383, Nr. I 13) scheint ausweislich seines 'Porträts' im Adlocutiorelief des Konstantinsbogens (vgl. Ernest NASH, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*², Tübingen 1968, S. 132, Abb. 141) nur das Monument rahmende Ecksäulen gehabt zu haben (wie etwa der Augustusbogen in Susa [KÄHLER, S. 412, Nr. II 23; vgl. KLEINER, Taf. VI 2]), womit er an den augusteischen Actium-Bogen angeschlossen haben dürfte (vgl. dazu weiter unten).

⁵ KÄHLER, S. 404, Nr. II 2; KLEINER, S. 20-22, Taf. II 2-3 mit ält. Lit.

⁶ Vgl. dazu schon Heinrich WÖLFFLIN, „Die antiken Triumphbögen in Italien“; in: *Kleine Schriften*, herausgegeben von Joseph GANTNER, Basel 1946, S. 54-55.

⁷ Vgl. KLEINER, S. 21-22.



Abb. 3. Aosta, Augustusbogen.

darf. Vielmehr könnte eine weitere Verbindung zum Titusbogen darin liegen, daß, wie Pfanner erkannt zu haben glaubt⁸, dessen beide Durchgangsreliefs ursprünglich gar nicht vorgesehen waren und erst nachträglich eingeplant wurden. Pfanner erwägt – und verwirft – auch die Möglichkeit, daß die beiden großen „Reliefs zwar vorgesehen waren, der Titusbogen aber rigoros ein Vorbild kopierte, das keine Durchgangsreliefs besaß“⁹. Nimmt man den typologisch eng mit dem Titusbogen verbundenen Bogen in Aosta als früheren Beleg für das stadtrömische Vorbild, so muß wohl auf einen außerordentlich frühen Bogen in der Hauptstadt geschlossen werden.

Dem Bogen in Aosta fehlt heute die Attika, auf der die Weihinschrift angebracht gewesen sein muß, deren Verlust den Anlaß seiner Dedikation im Dunkeln läßt. Soweit ich sehe, gilt das Bogenmonument von Aosta weitgehend unbestritten als frühaugusteischer Bau, dessen Errichtung wohl durch den Sieg über die Salasser von 25 v. Chr. veranlaßt wurde; noch Kleiner bezieht den Bogen von Aosta vermutungsweise auf die $\alpha\psi\iota\sigma\ \tau\epsilon\ \epsilon\nu\ \tau\alpha\iota\sigma\ \text{Αλπεσι}$

⁸ Vgl. PFANNER, S. 56.

⁹ PFANNER, ebenda.

τροπαλοφορος, die Cassius Dio im Zusammenhang mit den damaligen Ereignissen erwähnt¹⁰. Allerdings muß mit aller Deutlichkeit darauf hingewiesen werden, daß diese Verbindung durch keinen zusätzlichen Hinweis gestützt wird und der Bogen keineswegs seine zeitliche Stellung aus dem Dio-Zitat gewinnt; vielmehr dient dieses der nachträglichen Rechtfertigung einer frühen Datierung. Dennoch läßt sich auf Grund der technischen Merkmale des Baues, wegen der Verbindung der unkannelierten Säulen korinthischer Ordnung mit einem 'dorischen' Metopen-Triglyphen-Fries des Gebälks und wegen des Fehlens jeglichen figürlichen Schmucks davon ausgehen, daß der Bogen von Aosta hinreichend früh datiert werden muß, um ihn nicht etwa als Reflex des stadtrömischen Titusbogens verstehen zu müssen. Vergleicht man ihn mit dem einigermaßen sicher noch in die augusteische Zeit zu setzenden Sergierbogen von Pola¹¹ mit dessen reich ausgebildetem Reliefschmuck, so wird man eine frühere Stellung für den Bogen von Aosta annehmen dürfen. Im Falle einer frühaugusteischen Datierung muß dieser allerdings als außerordentlich fortschrittlich angesehen werden, wie sich nicht nur aus den engen typologischen Bezügen zum Titusbogen ergibt, sondern wie vor allem auch die wenigen zeitlich vorangehenden Bögen verdeutlichen, deren schlichte Art ihrer künstlerischen Gestaltung in deutlichem Kontrast zu dem Monument von Aosta steht. Der wohl noch voraugusteische 'Arco di Marcantonio' von Aquino¹² weist – zumindest in seinen erhaltenen und sichtbaren Teilen – eine deutlich schlichter gehaltene künstlerische Gliederung auf, auch wenn die Verdoppelung der unkannelierten korinthischen Halbsäulen an den Ecken¹³ (die mit ebenfalls nicht kannelierten ionischen Halbsäulen unter der Archivolte verbunden werden) einen merkwürdigen Kontrast zu der ansonsten höchst einfachen Ausgestaltung des Bogens bilden. Deutlich schlichter gestaltet ist auch der wohl schon augusteisch anzusetzende Bogen über der Via Egnatia beim makedonischen Philippi¹⁴, dessen Ausgestaltung sich auf eine flache rahmende Pilastergliederung beschränkt. Diesen sicher älteren Monumenten gegenüber wirkt der Bogen von Aosta ausgesprochen fortschrittlich, was ihn auch von anderen Bögen des gallischen Bereichs, wie etwa den schon 9/8 v. Chr. geweihten Bogen von Susa¹⁵ unterscheidet, der den rahmenden korinthischen Halbsäulen an den Ecken eigene Sockel unterlegt und dadurch den Durchgangsbereich mit seinen korinthischen Pilastern von der Kolossalordnung isoliert.

Sollte der Bogen von Aosta einer stadtrömischen Vorlage verpflichtet sein, der dann auch der Titusbogen gefolgt sein müßte, so muß es sich bei diesem um ein sehr frühes Monument gehandelt haben. Da man annehmen möchte, daß das

¹⁰ Cass. Dio LIII 26; vgl. KLEINER, S. 21; der gesamte Wortlaut bei KÄHLER, S. 404.

¹¹ KÄHLER, S. 408-409, Nr. II 16; Gustavo TRAVERSARI, *L'Arco dei Sergi* (1971); KLEINER, S. 36-37.

¹² KÄHLER, S. 404, Nr. II 3; KLEINER, S. 18-19, Taf. I 3; II 1.

¹³ Vgl. Fred S. KLEINER, „The 'Arco di Marcantonio' at Aquino“, *Archaeological News* 12, 1983, S. 48, Abb. 2.

¹⁴ KÄHLER, S. 448-449, Nr. VI 15; KLEINER, S. 20-21, Taf. I 2.

¹⁵ KÄHLER, S. 412, Nr. II 23; KLEINER, S. 32-33, Taf. VI 2.

stadtrömische Vorbild der imperialen Sphäre angehörte, kommen eigentlich nur die beiden nachweislich vor 25 v. Chr. errichteten Bögen für Octavian/Augustus in Betracht¹⁶. Zum einen handelt es sich dabei um den Bogen für den Sieg über Sextus Pompeius in der Seeschlacht von Naulochos im September 36 v. Chr., der Cassius Dio XLIX 15 zufolge auf Wunsch des Volkes errichtet wurde¹⁷, und zum anderen um den berühmten Actiumbogen von 29 v. Chr.¹⁸, der nach Cassius Dio 51, 19 auf dem Forum Romanum gestanden haben muß. Mit der Hinwendung zu diesen Monumenten mündet die Betrachtung in eine heute heftig diskutierte Problematik ein, zu der ein schlüssiges Resultat noch nicht erarbeitet werden konnte. Kähler hat vermutet, daß der Naulochosbogen eventuell überhaupt nicht ausgeführt wurde, und noch Kleiner hat kürzlich gemeint, „we do not know if the arch was ever built“. Recht gut bekannt schien bis vor kurzem der Actiumbogen zu sein, von dem R. Gamberini Mongenet glaubte nachweisen zu können, daß er seinen Platz südlich neben dem Tempel für den Divus Iulius hatte¹⁹, von wo er weichen mußte, als zehn Jahre später an dieser Stelle der Partherbogen errichtet wurde, in den der ältere gewissermaßen integriert wurde. Dem folgte noch die Darstellung P. Zankers über die Ausgestaltung des Forum Romanum in augusteischer Zeit²⁰. Wie die neuesten Untersuchungen des Bereichs zwischen den Tempeln des vergöttlichten Caesar, der Dioskuren und der Vesta aber wohl mit einiger Gewißheit ergeben haben, hat an dieser Stelle nur der dreitorige Bogen gestanden, der 19 v. Chr. anlässlich der Rückkehr der Partherfeldzeichen errichtet wurde und dem die Fasti Capitolini zuzuweisen sind. Einen eintorigen Vorgängerbau hat es an dieser Stelle der Via Sacra nicht gegeben. Eine sehr ansprechende Rekonstruktion der in der Zeit des Augustus völlig neu gestalteten Ostseite des Forumsplatzes hatte O. Richter schon 1889 vorgelegt, der in dem dreitorigen Bogen südlich des Caesartempels den Actiumbogen von 19 v. Chr. erkannte und als Pendant zu diesem einen ebenfalls dreitorigen Bogen nördlich neben dem Tempel rekonstruierte²¹, wo die Quellen die Porticus Gai et Lucii²² bezeugen. Als die Porticus ergänzenden Teil der Anlage bis zum Caesartempel hin hat zuletzt wieder F. Coarelli die Richter'sche Annahme eines zweiten Bogens aufgegriffen²³, wobei er allerdings davon ausgeht, daß die einen eintorigen

¹⁶ Die Quelle zum Bogen auf dem Palatin, den Augustus zu Ehren seines leiblichen Vaters errichten ließ (vgl. KÄHLER, S. 381-382, Nr. I 11; KLEINER, S. 22-23), zeigt deutlich an, daß die schriftliche Überlieferung zu den frühen stadtrömischen Bögen keineswegs ein vollständiges Bild vermittelt, denn Plinius (*nat. hist.* 36, 36) erwähnt den Bogen nicht um seiner selbst willen, sondern um das von ihm gepriesene Kunstwerk des Lysias näher zu charakterisieren.

¹⁷ KÄHLER, S. 379, Nr. I 7; KLEINER, S. 23.

¹⁸ KÄHLER, S. 379-380, Nr. I 8; KLEINER, S. 23-24.

¹⁹ Vgl. dazu und zu den folgenden Ausführungen Elisabeth NEDERGAARD, „Zur Problematik der Augustusbögen auf dem Forum Romanum“ in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Kat. Berlin 1988, S. 224-237; dies., „Nuove Indagini sull'Arco di Augusto nel Foro Romano“, *Archeologia Laziale IX*, 1988, S. 37-43.

²⁰ Paul ZANKER, *Forum Romanum. Die Neugestaltung durch Augustus*, Tübingen 1972, S. 15-16.

Bogen bezeugenden Münzen der sog. Actiumserie²⁴ den des Naulochossieges wiedergeben. Dieser soll als Vorgänger des dreitorigen Actiumbogens südlich neben dem Caesartempel gestanden haben und diesem 29 v. Chr. gewichen sein. Es scheint sehr fraglich, daß diese Konstruktion, die fast kein archäologisches Zeugnis für sich in Anspruch nehmen kann, die Problematik der Augustusbögen auf dem Forum Romanum zu lösen vermag. Es fragt sich, warum der politisch-propagandistisch ungleich wichtigere Actiumbogen nicht in die Münzprägung aufgenommen worden sein soll, hingegen aber der von seinen Quellen her als unsicherer anzusehende Naulochosbogen²⁵, der dann auch noch die allerdings undatierte Actiumserie bereichert haben soll. Auch hat die Konstruktion Coarellis erneut zur Folge, daß man von der Abtragung eines Bogens ausgehen muß, um Platz für ein Nachfolgemonument zu schaffen. Wenn sich aus den erneuten Untersuchungen Nedergaards zudem ergibt, daß Fundamentreste für einen eintorigen Bogen südlich des Caesartempels gar nicht nachzuweisen sind und daß der Bereich nördlich der Aedis Divi Iulii gar keinen Platz für einen zumal dreitorigen Bogen bietet, so wird man nach dem augenblicklichen Stand der Forschung feststellen müssen, daß lediglich über den dreitorigen Partherbogen zwischen den Tempeln für den vergöttlichten Caesar und die Dioskuren eine gewisse Klarheit gewonnen scheint. Das hat für unsere Frage nach einem möglichen Vorbild für den Bogen in Aosta und den des Divus Titus zur Folge, daß ein solches nach dem heutigen Quellenstand nicht erkennbar wird, dieses aber auch noch nicht von vorn herein ausschließt.

Die voraugusteische Entwicklung in der Hauptstadt endet nach unserer Kenntnis mit dem Fornix Fabianus, dessen Position *iuxta regiam in via sacra*²⁶, das heißt südlich der Regia an dessen östlicher Spitze, als gesichert angesehen werden darf²⁷. Zugleich handelt es sich um den frühesten stadtrömischen Bogen, von dem erhalten gebliebene Bauteile eine archäologische Anschauung vermitteln, die in einer Rekonstruktionszeichnung Niederschlag gefunden haben (Abb. 4)²⁸. Es handelt sich um ein Monument zu Ehren des Q. Fabius Maximus, der auf Grund seines Sieges über die Allobroger von 121 v. Chr. den

²¹ Otto RICHTER, „Die Augustusbauten auf dem Forum Romanum“, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 4, 1889, S. 157.

²² Ernest NASH, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome II*², New York 1968, S. 244.

²³ Filippo COARELLI, *Il Foro Romano II*, Rom 1985, S. 258-268; zuletzt wieder aufgenommen von Erika SIMON, *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, München 1986, S. 86-87, Abb. 114 a.

²⁴ Vgl. ZANKER, a. O. (Anm. 20), Abb. 6; KLEINER, Taf. III 1; COARELLI, a. O., S. 260, Abb. 58; NEDERGAARD, in: *Augustus* (vgl. Anm. 19), S. 225, Abb. 114.

²⁵ Dabei spielt aber offenbar keine Rolle, daß der Naulochosbogen nach Cassius Dio auf Wunsch des Volkes errichtet wurde, denn es scheint in der Frühzeit kein Senatsbeschluß für die Errichtung eines Ehrenbogens notwendig gewesen zu sein.

²⁶ Scholion des Ps.-Asconius zu Cicero, *Verr.* 1,7,19; der gesamte Wortlaut bei KÄHLER, S. 378, Nr. I 6

²⁷ Bernard ANDREAE, „Archäologische Funde und Grabungen im Bereich der Soprintendenzen von Rom 1949-1956/57“, *Archäologischer Anzeiger* 1957, S. 166-168; KLEINER, S. 16-17, Taf. I 1.

²⁸ ANDREAE, a. O., S. 167, Abb. 23.

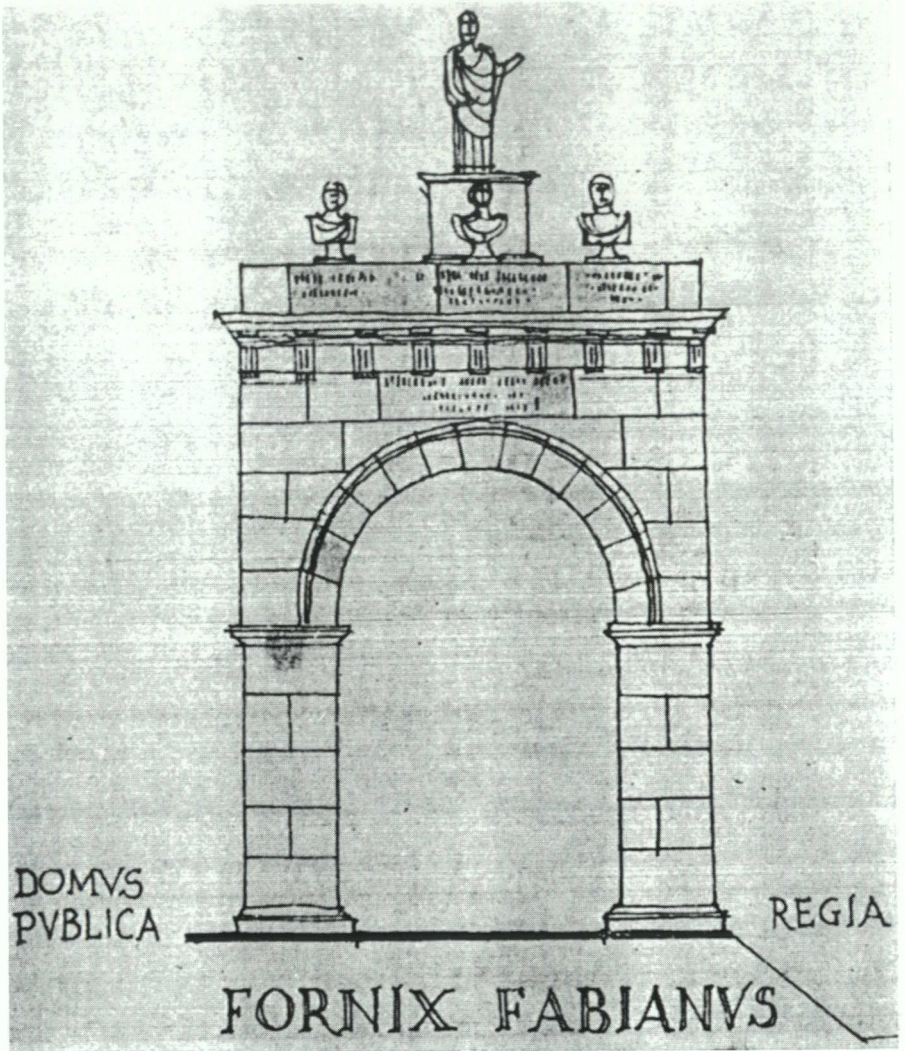


Abb. 4. Rom, Fornix Faianus

Ehrentnamen Allobrogicus erhielt und der den Bogen in seiner Funktion als Censor errichten ließ. Die bei der Regia nachgewiesenen Reste im Boden müssen zu diesem Bau des späten 2. Jahrhunderts v. Chr. gehören; die wenigen gefundenen Fragmente der Aufbauten und der Inschriften sind aber einer Restaurierung von 57 v. Chr. zuzuweisen, die der Enkel des Allobrogicus gleichen Namens durchführte. Ein Gebälkfragment sichert, daß der Fabierbogen in dorischer Ordnung errichtet war, eine Gliederung durch Halbsäulen oder Pilaster scheint ihm den nachgewiesenen Resten zufolge fremd gewesen zu sein; das Scholion²⁹ spricht zudem von Statuen des Geehrten auf seinem Bogen. Andreae betont die geringen Ausmaße des Monuments, die sowohl in den Fundamenten zum Ausdruck kommen, wie auch in den zum Bogen selbst gehörigen Fragmenten. Daß der Fabierbogen ausgesprochen klein gewesen sein muß, ergibt sich für Andreae auch aus der Anmerkung Ciceros, de oratore 2,66,267, derzufolge Memmius gezwungen gewesen sein soll, beim Durchschreiten des Bogens den Kopf einzuziehen, um nicht anzustoßen³⁰. Daß allerdings über der via sacra, eingeklemmt zwischen der Regia und dem Heiligtum der Vesta, ein Bogen gestanden haben soll, den man nur in gebückter Haltung durchschreiten konnte, ist doch eine etwas merkwürdige Vorstellung. Tatsächlich ergibt sich aus dem Cicerotext keine derartige Annahme; vielmehr ist die Textpassage als ironische Metapher für die Überheblichkeit des Memmius gemeint, die mit den realen Verhältnissen nichts zu tun hat.

Bei dem Fornix Fabianus handelt es sich um den sechsten stadtrömischen Bogen, der sich von den Quellen her nachweisen läßt. Die von Livius getragene Überlieferung läßt den sog. Triumphbogen bis an den Beginn des 2. Jahrhunderts v. Chr. zurückreichen. Danach (Livius 33,27) errichtete L. Stertinius 196 v. Chr. nach seiner Rückkehr aus Spanien *de manubiis* gleich drei Bögen, zwei auf dem Forum Boarium und den dritten im Circus Maximus, auf die er *signa dorata imposuit*³¹. Sechs Jahre später greift nach Livius 37,3 P. Cornelius Scipio Africanus diesen Brauch auf und errichtet, bevor er die Stadt verlassen hat, wie der Autor ausdrücklich betont, einen Fornix *in Capitolio adversus viam, qua in Capitolium escenditur*³². Den Angaben des Livius zufolge scheint es sich dabei um ein ausgesprochen aufwendiges Monument gehandelt zu haben, denn als Bekrönung werden nicht nur sieben *signa* erwähnt, bei denen es sich um Bronzestatuen gehandelt haben muß, da sie als vergoldet bezeichnet werde, sondern zusätzlich zwei Reiterstatuen; vor dem Bogen standen zudem zwei marmorne Wasserbecken. Chronologisch nicht genau festzulegen ist der im Zusammenhang mit der Ermordung des Tib. Gracchus von Orosius 5,9 überlieferte Calpurniusbogen, dessen Errichtung vor 129 v. Chr. anzusetzen ist³³.

²⁹ Vgl. Anm. 26.

³⁰ Vgl. auch KÜNZL, a. O. (Anm. 1), S. 50.

³¹ Vgl. KÄHLER, S. 377, Nr. I 1. 2. 3.

³² KÄHLER, S. 377-378, Nr. I 4.

³³ KÄHLER, S. 378, Nr. I 5.

Die Nachrichten über die frühesten Bögen in Rom sind aus vielerlei Gründen beachtenswert und lassen fast sicher erscheinen, daß es ältere Monumente gegeben haben muß, deren Kenntnis verloren gegangen ist³⁴. Auch in ihren knappen Angaben lassen die literarischen Quellen keinen Zweifel daran, daß die frühesten genannten Bögen keiner experimentellen Phase mehr angehören, sondern typologisch festgelegt scheinen. Auch darf die Tatsache, daß die Gattung in der Hauptstadt nach der eher zufälligen Überlieferung mit drei zeitgleichen Monumenten einsetzte, so verstanden werden, daß diese damit nicht erfunden wurden. Wenn sich daraus mit einer gewissen Zwangsläufigkeit ergibt, daß der Beginn der Entwicklung des 'römischen Triumphbogens'³⁵ in das fortgeschrittene 3. Jahrhundert v. Chr. gehört, so muß die Frage nach den gesellschaftlich-politischen und gattungstypologischen Voraussetzungen für die Entstehung dieses Monumententypus unter eine entsprechende chronologische Vorgabe gestellt werden.

Zu den typologischen Voraussetzungen³⁶. – M. Pfanner hat die Einfachheit im Aufbau des Titusbogens hervorgehoben³⁷. Diese gilt für den Typus des Bogenmonuments generell und dürfte ausschlaggebend sein für die außerordentliche Wirkung, die dieser seit seiner „Erfindung“ hatte und die sich bis heute fortsetzt³⁸. Als frei stehender Baukörper, der sowohl über Straßen seinen Standort finden, wie auch einer Platzanlage ihren zentralen Akzent setzen konnte, hat der Bogen gewöhnlich einen körperhaften Charakter, der ihm eine beträchtliche Tiefe zuweist, während die fassadenhafte Einbindung etwa in einen Mauerverband³⁹ das Monument ohne Tiefenerstreckung beläßt. In der

³⁴ Vgl. dazu F. Noack, „Triumph und Triumphbogen“; in: *Vorträge der Bibliothek Warburg V* (1925/26), S. 149.

³⁵ Der 'römische Triumphbogen' darf bis heute als genuin westlich-mittelitalische, von griechischen Einflüssen unberührt gebliebene Denkmalgattung gelten. Als typisch 'römisch' galten jahrzehntelang vor allem die Architektur in ihren generellen Erscheinungsformen der voraugusteischen Zeit und das republikanische Porträt (vgl. stellvertretend für viele Arbeiten zur römischen Kunst bis in die fünfziger Jahre die von Helga von HEINTZE aus Vorlesungs- und Vortragsmanuskripten zusammengetragenen Bände von Guido KASCHNITZ VON WEINBERG, *Römische Kunst* I-IV, Hamburg 1961-63). Beide Bereiche künstlerischer Betätigungen im mittelitalischen Bereich werden inzwischen als unter östlich-hellenistischem Einfluß stehend angesehen (vgl. ebenso stellvertretend *Hellenismus in Mittelitalien*. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974, herausgegeben von Paul ZANKER, I/II, Göttingen 1976) - soweit ich sehe, nicht so der Triumphbogen!

³⁶ Vgl. dazu die bei PFANNER, S. 21, Anm. 17 genannte Literatur.

³⁷ PFANNER, S. 20.

³⁸ Es ist hier nicht der Ort, die über die Antike hinausgehende Tradition des Ehrenbogens zu verfolgen. Erinnert sei lediglich daran, daß der 'römische' Triumphbogen im byzantinischen Osten genauso eine Fortsetzung gefunden hat (vgl. Wolfgang MÜLLER-WIENER, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tübingen 1977, S. 297), wie eine Wiederaufnahme im Westen in karolingischer Zeit (vgl. *Das Einhardkreuz*. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus Einhardi; herausgegeben von Karl HAUCK, Göttingen 1974). Die jüngste Variante des Typus verkörpert der Arc von Paris-La Défense, der in einer Achse mit den beiden Bögen auf der Place de la Concorde und dem Etoile steht. - Vgl. auch Wolfgang E. STOPFEL, *Triumphbogen in der Architektur des Barock in Frankreich und Deutschland*, Freiburg i. Br. 1964; Uwe WESTFEHLING, *Triumphbogen im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1977.

Horizontalen bestimmt eine Dreiteilung den Aufbau: ein Sockel (1) trägt die mit einer Säulenordnung und einem Gebälk verblendeten Pylone (2), die ihrerseits die Attika (3) tragen⁴⁰. Da die voraugusteischen Bögen zumindest teilweise offenbar noch ohne eine Säulenordnung ausgekommen sind, läßt sich die bezeichnete Gliederung nicht einschränkungslos auf die frühesten Bögen übertragen, doch bilden die Pfeiler (Pylone) mit dem Durchgang dazwischen ein gattungskonstituierendes Merkmal der Bögen, das auch dann deren typologische Gliederung bestimmt, wenn diese nicht mit einer vorgeblendeten Stützenordnung versehen sind. Da offenbar zudem auch die ältesten faßbaren Bögen einen wenn auch zunächst wohl niedrigen Sockel für die Pylone aufwiesen, läßt sich die dem Titusbogen abgelesene Gliederung im Prinzip auf alle Bögen anwenden, zumal auch von Anfang an mit einer Attika gerechnet werden muß. Auf dieser ist in der Regel die zentrale Weihinschrift eingetragen, und diese trägt die bekrönende Statuengruppe, die ausweislich der Schriftquellen ebenfalls schon Bestandteil der ersten bekannten Bögen gewesen sein muß.

Denkt man sich zu den Bögen einer fortgeschrittenen Entwicklungsstufe – etwa zum Titusbogen oder zum Trajansbogen von Benevent⁴¹ – die verloren gegangene Statuengruppe hinzu⁴², so fällt auf, daß eine engere Verbindung zwischen dieser und der Attika besteht, als zwischen letzterer und dem mittleren Bereich 2, dessen Gebälkabschluß eine deutliche Zäsur zwischen den mittleren Bereich der Pylone und die Attika setzt. Daß das Gebälk in irgendeiner Form zu einer Dachkonstruktion überleiten sollte, bezeugen noch einige frühe Bögen, die den Durchgangsbereich mit einem der Attika vorgeblendeten Giebel bekrönen⁴³. Liegt von daher schon nahe, der sog. Attika die Funktion einer Statuenbasis zuzuweisen, so bestätigt sich der daraus abzuleitende Schluß, daß die sog. Attika auf römischen ‘Triumphbögen’ im genealogisch-typologischen Sinn eine solche gar nicht darstellt, sondern

³⁹ Genannt seien hier nur die Bögen in den Umfassungsmauern von Rimini (vgl. KÄHLER, S. 411, Nr. II 19; KLEINER, S. 28-30, Taf. VI 1), des Trajansforums (vgl. KÄHLER, S. 388, Nr. II 27; Paul ZANKER, „Das Trajansforum in Rom“, *Archäologischer Anzeiger* 1970, S. 505, Abb. 7) und des Forums von Sbeitla/Sufetula (Tunesien; vgl. KÄHLER, S. 440, Nr. V 43), deren geringe körperhafte Tiefe von der anschließenden Mauer abhängig gemacht wird. Solche Bogenmonumente verkörpern einen ‘Grenztypus’, der offenbar auch bei dem zwar frei stehenden, aber parallel zur Stadtmauer errichteten Sergierbogen von Pola (vgl. KÄHLER, S. 408-409, Nr. II 16; KLEINER, S. 36-37, Taf. VII 4) und dem am Beginn der Hafentmole errichteten trajanischen Bogen von Ancona (vgl. KÄHLER, S. 403, Nr. II 1 a) zum Tragen gekommen ist. Es versteht sich andererseits, daß keine strenge typologische Trennung zwischen einem frei stehenden körperhaften Bogen mit deutlicher Tiefenausdehnung und einem fassadenhaft-flachen ‘Grenztypus’ gezogen werden kann.

⁴⁰ Etwas anders WÖLFFLIN, a. O. (Anm. 6), S. 52, der von vorn herein die bekrönenden Statuen in die typologische Gliederung mit einbezieht.

⁴¹ KÄHLER, S. 404 -406, Nr. II 4 a; Franz Josef HASSEL, *Der Trajansbogen in Benevent*, Mainz 1966; KLEINER, S. 82, Taf. XV 1.2.

⁴² Vgl. auch KLEINER, Taf. XXII-XXXIV (zum Nerobogen).

⁴³ Vgl. KLEINER, Taf. IV,1.3; V; VI,1; VIII, 1.2; XI,1; vgl. dazu auch WÖLFFLIN, a. O. (Anm. 6), S. 57.

allenfalls ästhetisch-phänomenologisch mit dieser verglichen werden kann. Nach der von C. Krause kurz gefaßten Definition handelt es sich bei der Attika um einen glatten, oft Inschriften oder Reliefs tragenden Aufsatz über dem Hauptgesims eines Bauwerks⁴⁴, wobei vor allem zu beachten ist, daß gewöhnlich eine 'schwere' geschlossene Fläche über eine 'leichte' durchbrochene, zumeist aus Pfeilern oder Säulen bestehende Zone gesetzt wird, was mit dem tektonischen Verständnis des klassischen Griechen nicht vereinbar war. Folglich läßt sich das Motiv der 'Attika' in klassischer Zeit noch nicht belegen, und es spielt darüber hinaus in den klassischen Zentren Griechenlands auch später keine herausgehobene Rolle⁴⁵. Krause hat bereits auf die früheste und die vielleicht wichtigste 'Attika' in der antiken Architektur aufmerksam gemacht. Danach entwickelt sie sich offensichtlich im Laufe des späten 4. Jahrhunderts v. Chr. in den Randgebieten der zentralen griechischen Zivilisation und findet ihre entscheidende typologische Ausformung durch den Zwang, die äußere Gestalt eines Bauwerks einem neuen Verständnis des Innenraums anzupassen. Das von Krause genannte makedonische Kammergrab von Lefkadia⁴⁶ mag das veranschaulichen. Es besteht aus einer Haupt- und einer Vorkammer, die weniger tief, aber breiter und höher ist als die wie diese eingewölbte Hauptkammer⁴⁷. Bezogen auf die Fassade, die in ihrer Breiten- und Höhererstreckung nochmals über die Ausmaße der Vorkammer hinausgeht, liegt der Scheitel des Gewölbes der Vorkammer im oberen Bereich der ionischen Halbsäulen des oberen Fassadengesosses. Die Raumhöhe der Vorkammer geht also weit über die Höhe des unteren dorischen Fassadenstockwerks hinaus, das aus künstlerisch-ästhetischen Gründen der Proportionierung keine Höherausdehnung bis zum Giebel erfahren konnte. Somit mußte der Bereich zwischen dem dorischen Metopen-Triglyphen-Fries und dem Giebel durch eine zusätzliche Zone überbrückt werden, wofür die hier mit dem ionischen Kampffries und durch die darüber gesetzten Scheintüren zwischen den ionischen Halbsäulen gegliederte Attikazone Anwendung fand. Diese gewinnt folglich Gestalt aus der Unvereinbarkeit der traditionellen Gliederungselemente der Fassade mit dem erweiterten Innenraum; beide sind nach den Regeln klassischer Zeit nicht mehr kompatibel, als die Außener-

⁴⁴ *Lexikon der Alten Welt*, Zürich/München 1965, S. 393, s. v. Attika. Der Begriff hat keine antike Wurzel, sondern entspringt „der französischen Ästhetik der Architektur“, wie Gerhard RODENWALDT, *Griechisches und Römisches in Berliner Bauten des Klassizismus*, Berlin 1956, S. 14 angemerkt hat (dazu ausführlicher Wolf-R. MEGOW, in: ΔΑΦΝΗ. Festschrift für G. Berger-Doer, Basel 1996, S. 53-56, Taf. XV). Als eigenständiges Bauelement scheint die Attika in der Antike nicht wahrgenommen worden zu sein. Aber auch die moderne wissenschaftliche Rezeption der antiken Architektur hat die Attika zumeist ignoriert; einschlägige Lexika wie zuletzt *Der Neue Pauly* (bisher erschienen Bd. I-IV [1996/98]) verschweigen sie zumeist.

⁴⁵ Soweit ich sehe, hat es beispielsweise die 'Attika' in Attika nie gegeben.

⁴⁶ Photios M. PETSAS, *Ο Τάφος των Λευκάδιων*, Athen 1966; Berthild GOSSEL, *Makedonische Kammergräber*, Berlin 1980, S. 157-169, Nr. 18, Taf. III c; Hermann H. BÜSING, *Die griechische Halbsäule*, Wiesbaden 1970, S. 18.

⁴⁷ Vgl. PETSAS, a. O., S. 24-26, Abb. 1-3; vgl. auch die Maße bei GOSSEL, a. O., S. 158, Nr. 7.

scheinung eines künstlerisch anspruchsvolleren Baus direkten Bezug nahm auf die Innenraumgestaltung. Die Attika entsteht also aus dem Zwang, einen die traditionellen Maße sprengenden Innenraum nach außen hin abzuschließen; sie kaschiert einen Hohlraum, der anders in die Außengliederung nicht zu überführen ist. Das wird noch deutlicher bei dem zweiten von Krause angeführten Beispiel der Verwendung einer Attika, das späthellenistische Terrassenheiligtum der Fortuna von Praeneste⁴⁸. Dort steht auf der vierten Terrasse eine durch zwei ionische Hemizyklien gegliederte dorische Porticus, über deren Gebälk sich eine durch halbrunde senkrechte Lisenen in nahezu quadratische Felder eingeteilte Attika hinzieht. Diese kaschiert eine kassetten-geschmückte Halbtonne, mit der der schmale, vor den tabernae längs laufende Gang gewölbt ist⁴⁹. Diese ist mit den traditionellen Mitteln auf die Außenansicht nicht projizierbar, so daß über den Säulen eine geschlossene Wand eingeführt werden muß, die einen aus den Bedürfnissen der Innenraumgestaltung heraus einbezogenen Hohlraum nach außen in repräsentativer Weise abzuschließen hat.

Eine solcher Zusammenhang liegt bei der 'Attika' römischer 'Triumphbögen' nicht vor und kann auch nicht in Anwendung gebracht werden, wenn etwa bei den Bögen des Titus und des Septimius Severus die 'Attiken' mit Hohlräumen versehen waren⁵⁰. Diese sind echte, allseits von geschlossenen Wänden umgrenzte Hohlräume, die – anders als die skizzierten Beispiele hellenistischer Architektur – in keinem Kontext zu anderen Raumeinheiten desselben tektonischen Gebildes stehen⁵¹. Somit stellt die 'Attika' strukturell-funktional eine Statuenbasis dar, wie auch von Krause schon gesehen wurde⁵², und darf allenfalls außerhalb ihres tektonischen Zusammenhangs als äußerliches ästhetisches Phänomen als dasjenige Bauglied gelten, das aus dem Bemühen

⁴⁸ Furio FASOLO-Giorgio GULLINI, *Il Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*, Rom 1953; Heinz KÄHLER, *Das Fortunaheiligtum von Palestrina Praeneste*; in: *Annales Univ. Saraviensis* 7, 1958, S. 189-240 (wieder abgedruckt in: *Studi su Praeneste*, herausgegeben von F. COARELLI, Perugia 1978, S. 221-272); *Enciclopedia dell'Arte Antica* V, Rom 1963, S. 888-891, s. v. Palestrina (F. CASTAGNOLI).

⁴⁹ Vgl. FASOLO-GULLINI, a. O., S. 132-136, Abb. 195; S. 202 - 204, Taf. XVIII ,1; XX, 1 und dazu Heinz KÄHLER, *Gnomon* 30, 1958, S. 375 (s. auch Günter FUCHS, *Architekturdarstellungen auf römischen Münzen*, in: *Antike Münzen und Geschnittene Steine* I, Berlin 1969, S. 8: „Blendwand vor dem Tonnengewölbe“).

⁵⁰ Titusbogen: vgl. PFANNER, S. 19; Septimius Severus-Bogen: vgl. Richard BRILLIANT, „The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum“, in: *Memoirs of the American Academy in Rome* XXIX, Rom 1967, S. 63-71, Taf. V-VI.

⁵¹ Als Ausnahme könnte der Gavierbogen in Verona gelten (KÄHLER, S. 423, Nr. II 28 a; Giovanna TOSI, *L'Arco dei Gavi*, Rom 1983), dessen Durchgang nicht durch eine Tonne gedeckt ist, sondern in den in Höhe des Architravs eine flache Kassettendecke eingezogen ist, so daß der innere Hohlraum ein wenig über die eigentliche Durchgangszone hinausreicht (vgl. TOSI, a. O., Taf. IV), nicht aber bis in die 'Attika'. Zu beachten ist bei dem Gavierbogen zudem, daß er mit seinen seitlichen Zugängen eine Zwischenstellung zwischen dem 'normalen' eintorigen Bogen und dem Quadrifrons einnimmt.

⁵² Vgl. Anm. 44.

um eine künstlerisch gesteigerte Innenraumgestaltung hellenistischer Architektur erwachsen ist⁵³.

Wenn die 'Attika' folglich die Funktion der Statuenbasis einnimmt und in der Struktur des Fassadenaufbaus der 'Triumphbögen' tatsächlich auch stärker auf die bekrönende Statuengruppe bezogen scheint als auf den mittleren Bereich 2, wie oben angemerkt wurde, so muß eine Antwort auf die Frage nach der typologischen Herleitung des Denkmals 'Triumphbogen' offensichtlich zuerst von den erhöht aufgestellten Statuen ausgehen, und nicht von der Porta triumphalis, wie mehrfach erörtert wurde⁵⁴. Die erhöhte Aufstellung von Statuen⁵⁵ erlebt einen Höhepunkt in der Zeit des 3. Jahrhunderts v. Chr.⁵⁶, in jenem Zeitraum also, der dem durch die Quellen bezeugten Einsetzen der 'Triumphbögen' in Rom vorangeht. Allerdings läßt sich für diese Zeit ein den späteren Bögen typologisch direkt vergleichbares Monument weder im italischen Westen noch im griechischen Osten nachweisen; vielmehr handelt es sich gewöhnlich um Säulen- und Pfeilermonumente, die zu einer ehrenden Erhöhung des Porträtierten unter seine Statue gesetzt wurden. Will man den Typus des stadtrömischen Bogens von diesen Monumenten her abgeleitet sehen, so müßte man theoretische Wege gehen, die durch keinerlei antiken Befund zu stützen wären, etwa den, zwei eng zusammengerückte Pfeiler, die einen schmalen Durchgang lassen, mit einem horizontal darauf liegenden Element zu verbinden, das die Funktion der 'Attika' als Statuenträger gewinnt. Da liegt es schon näher, an einen Torbau zu denken, der aus seinem architektonischen Kontext – der Umfassungsmauer o. ä. – befreit und als autonome Architektur mit bekrönenden Statuen versehen wurde. Damit wäre allerdings wieder die theoretische Position zurückgewonnen, die bereits früher zur Ableitung des 'Triumphbogens' von der Porta triumphalis geführt hat⁵⁷. Eine solche könnte immerhin für sich in Anspruch nehmen, eine sakrale Verbindung zwischen beiden Monumenten zu schaffen, denn der religiös gebundene Akt des Triumphes ist Teil des stadtrömischen Kults des Iupiter Optimus Maximus⁵⁸. Das setzt allerdings voraus, daß der Typus 'Triumphbogen' tatsächlich mit dem Triumph selbst verbunden werden muß, was nach Meinung des größten Teils der Forschung nicht anzunehmen ist⁵⁹. Tatsächlich kann kein

⁵³ Wenn beim spätaugusteischen Sergierbogen von Pola (vgl. Anm. 11) für die bekrönenden Statuen Rialite aus der 'Attika' vorgezogen werden, so unterstreicht das nur deren Funktion als Statuenbasis.

⁵⁴ Vgl. KLEINER, S. 11-12.

⁵⁵ Zu den erhöht aufgestellten Monumenten vgl. Margrit JACOB-FELSCH, *Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen*, Waldsassen 1969, S. 82-84; Martina JORDAN-RUWE, *Das Säulenmonument*, Asia Minor Studien Bd. 19, Bonn 1995; Detlef WANNAGAT, *Säule und Kontext*, München 1995, S. 15-48.

⁵⁶ Vgl. JORDAN-RUWE, a. O., S. 14-51; WANNAGAT, a. O., S. 34-48.

⁵⁷ Vgl. Anm. 54.

⁵⁸ Vgl. Hendrik Simon VERSNEL, *Triumphus*, Leiden 1970, passim; KÜNZL, a. O. (Anm. 1) S. 85-108.

⁵⁹ Vgl. PFANNER, S. 93 mit Anm. 2; besonders dezidiert für eine solche Verbindung hat sich NOACK, a. O. (Anm. 34), S. 149-154 ausgesprochen; vgl. weiterhin KLEINER, S. 11-12.

steinerner ‘Triumphbogen’, dessen Erstellung einen langen Zeitraum in Anspruch genommen haben muß, für einen Triumphzug errichtet worden sein, und daß ein solcher das endgültige Produkt eines ad hoc aus vergänglichem Material errichteten gewesen sein soll, ist von vorn herein wenig wahrscheinlich. Es sind drei Dinge, die einen Bezug zum Triumph – zumindest im Ursprung – nahelegen, auch wenn der ‘Triumphbogen’ in seiner republikanischen Entwicklungsphase – und teilweise vor allem in den Provinzen auch später noch – offenbar ein privat errichtetes Denkmal war⁶⁰. Die frühen Bögen Roms scheinen, soweit diese von der Überlieferung erfaßt wurden, samt und sonders am Triumphweg gelegen zu haben; der Bildschmuck später Bögen, wie der des Titus, aber vor allem auch der des Trajan in Benevent, zeigen in ihrer figürlichen Ausgestaltung Bezüge zum Triumph, so daß deren Thematik eine gewisse Typenimmanenz gehabt zu haben scheint; soweit schließlich die Quellen zu den frühesten Bögen zum Anlaß oder den historischen Umständen für deren Errichtung Aussagen machen, wird immer auf einen Triumph oder wenigstens auf den Abschluß eines Feldzuges Bezug genommen. Besonders verräterisch mutet die Aussage des Livius zu den drei ältesten Bögen des Stertinius von 196 v. Chr. an, die dieser errichtete, „*ne temptata quidem triumphi spe*“, was darauf hindeutet, daß der Triumph üblicherweise den Anlaß zur Errichtung eines Bogens abgegeben haben muß. Die Stelle bezeugt aber auch, daß die Verleihung des Triumphes keine Voraussetzung dafür gewesen sein kann, einen Bogen ‘*de manubiis*’ in Auftrag zu geben. Tatsächlich aber wird offenbar der Triumph mitsamt der von diesem abgeleiteten Ikonographie des Bildschmucks ein so wesentlicher Bestandteil des ‘Triumphbogens’, daß dieser ursprüngliche Bezug auch später immer wieder erkennbar durchschlagen kann. Dabei ist der Triumph als die höchstmögliche Ehrung zu verstehen, die einem Römer zuteil werden konnte und die als das ausschlaggebende Moment für die Errichtung eines Bogens gelten muß. Auf dieser Ebene begegnen sich die letztlich gesellschaftlich geprägten Begriffe des ‘Triumphbogens’ und des ‘Ehrenbogens’, die zeitweilig – und das besonders am Anfang der Entwicklung – synonym gewesen sein müssen.

Pfanner hat bereits auf ein Tormonument hingewiesen, das, nachdem es archäologisch erschlossen werden konnte, in der Diskussion um die Entstehung des römischen ‘Triumphbogens’ einen zentralen Platz einnehmen sollte⁶¹. Pausanias I 15,1 erwähnt bei seiner Beschreibung der Nordseite der Athener Agora in der Nähe der bunten Halle „ein Tor (πύλη). Darauf befindet sich ein Siegeszeichen der Athener für ihren Sieg über Pleistarchos in einer Reiterschlacht, dem als Bruder das Kommando über die Kavallerie des

⁶⁰ Wie stark private Intentionen das ehrende Monument des ‘Triumphbogens’ bewirkt haben können, zeigt neben dem Sergierbogen in Pola (vgl. Anm. 11) vor allem der von Cicero, *Verr.* II 154 überlieferte Bogen *in foro Syracusis* mit den bekrönenden Statuen des Verres zu Pferd und seines *nudus filius* (vgl. KÄHLER, S. 412, Nr. II 24).

⁶¹ PFANNER, S. 94.

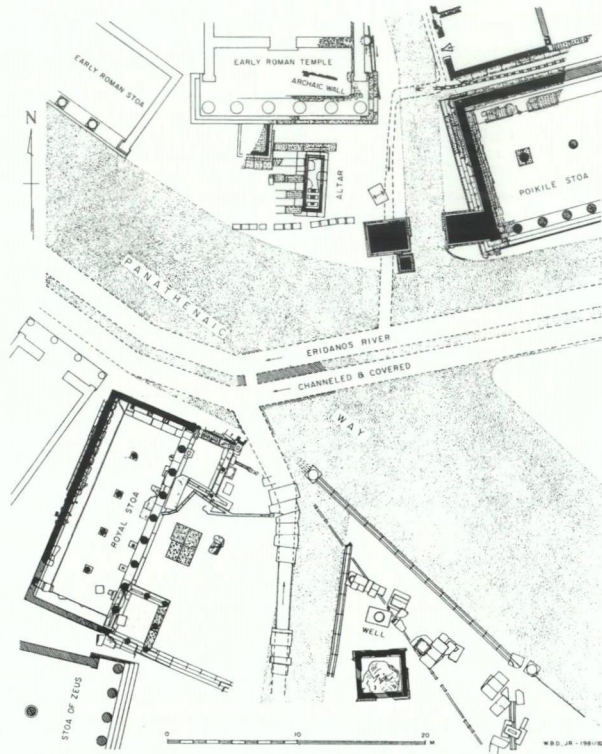


Abb. 5. Athen, Agora, Nordwest-Ecke.

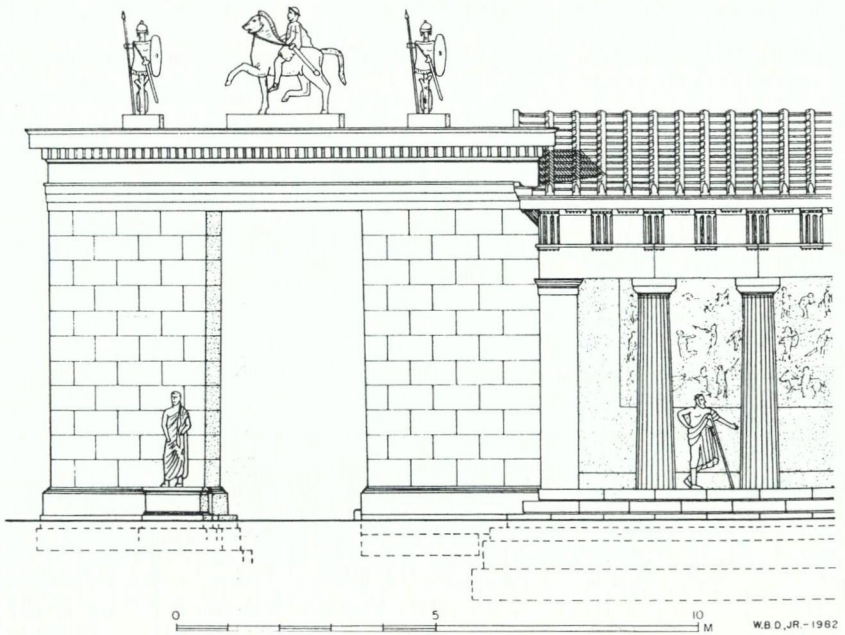


Abb. 6. Athen, Agora, Rekonstruktion des frühhellenistischen Tores.

Kassandros und das Söldnerheer anvertraut war⁶². Die historisch an sich wenig bedeutende Schlacht zwischen den siegreichen Athenern und der makedonischen Reiterei fand nach 307 v. Chr. statt⁶³ und hatte die Errichtung des sog. Markttores als Monument mit einem bekrönenden „Siegeseichen“ (Meyer; Pausanias: τροπαιον) zur Folge. Dieses konnte in seinen Fundamenten durch die amerikanischen Ausgrabungen wiedergewonnen werden (Abb. 5)⁶⁴. Danach wurde der östliche Pfeiler lückenlos an die vorhandene Stoa poikile angesetzt, während der westliche neben dem Heiligtum der Aphrodite Ourania frei stand. Zwischen beiden ergab sich ein Durchgang der von Norden auf die Agora zuführende Straße von ca. drei Metern⁶⁵. Der Aufbau des Tores scheint durch keinerlei Reste auch nur ansatzweise gesichert werden zu können; für eine Rekonstruktion des Tores (Abb. 6)⁶⁶ mit verwertet haben die Ausgräber hingegen die bronzenen Reste einer schon früher in der Nähe gefundenen Reiterstatue⁶⁷. Sicher zu Recht schließt das Tor in dem Rekonstruktionsversuch mit einem horizontal den Pfeilern aufliegenden Gebälk ab, so daß der Durchgang anders als bei dem ‘kanonischen’ römischen ‘Triumphbogen’ nicht tonnengewölbt erscheint und ein direkter Vergleich des Athener Tores mit den ältesten römischen Bögen folglich nicht möglich ist. Doch erweisen einige typologische Merkmale das frühhellenistische Tor als Vorläufer der römischen Bögen: die körperhafte Tiefe der Pfeiler, die keinem architektonischen Verbund eingepaßt sind (auch wenn der nördliche Pfeiler an die ältere Stoa poikile direkt anschließt, steht das Tor doch für sich), so daß das Tor den Charakter eines autonomen Monuments erhält, sowie die mögliche Bekrönung mit zumindest einer bronzenen Reiterstatue. Es dürfte zu weit führen, von eben diesem Athener Tor mit seiner Siegesymbolik die Anregung für die Schaffung des römischen Bögen im Laufe des späteren 3. oder am Beginn des 2. Jahrhunderts v. Chr. ausgehen zu lassen, doch kann nach dessen Kenntnis die Möglichkeit oder sogar die Wahrscheinlichkeit nicht mehr ausgeschlossen werden, daß der Typus des ‘römischen Triumphbogens’ von östlichen hellenistischen Vorbildern angeregt worden ist.

⁶² Zitiert nach PAUSANIAS, *Reisen in Griechenland*. Gesamtausgabe in drei Bänden auf Grund der kommentierten Übersetzung von Ernst MEYER, herausgegeben von Felix ECKSTEIN, Band I, Zürich 1986, S. 96.

⁶³ vgl. dazu T. Leslie SHEAR, JR., „The Athenian Agora: Excavations of 1980-1982“, *Hesperia* 53, 1984, S. 21-24.

⁶⁴ ebenda, S. 19-24, Taf. 4 a.b.

⁶⁵ ebenda, S. 4, Abb. 3; S. 20, Abb. 11.

⁶⁶ ebenda, S. 23, Abb. 12.

⁶⁷ T. Leslie SHEAR, JR., „The Athenian Agora: Excavations of 1971“, *Hesperia* 42, 1973, S. 165-168, Taf. 36 a-d; vgl. auch *Hesperia* 53, 1984, S. 24.

AUX ORIGINES DE L'ARC DE TRIOMPHE ROMAIN

WOLF-R. MEGOW

On fait en général débiter l'histoire de l'arc de triomphe romain avec celui élevé par l'empereur Titus sur la *Via triumphalis*, à Rome, dans le dernier tiers du 1^{er} siècle de notre ère (figg.1, 2). Mais l'arc de Titus ne saurait être considéré comme un point de départ; il est, en fait, l'héritier de traditions pluriséculaires. On a maintes fois observé que l'arc d'Aoste (fig.3) possède de nombreuses affinités formelles avec celui de Titus. La formule de base est la même: les piédroits reposent sur un socle massif et présentent, aux angles, des colonnes pourvues de chapiteaux corinthiens; entre ces colonnes ont été aménagées des niches de proportions étroites. Or, l'arc d'Aoste peut être daté du début de l'époque augustéenne; il commémore, selon toute vraisemblance, une victoire remportée sur les *Salassi* en 25 avant notre ère.

Les ressemblances entre les deux arcs autorisent à postuler un modèle commun, dont l'un et l'autre dériveraient. Ce modèle, qui a dû être élaboré à Rome, est, selon toute logique, antérieur à l'an 25 avant notre ère. Peut-il être reconnu dans l'un des deux arcs élevés par Marc-Antoine/Auguste avant cette date? Le premier commémorait la victoire navale de Naulochos en septembre 36, le second celle d'Actium en 29. Malheureusement, il est impossible, à l'heure actuelle, de se faire une idée précise de l'aspect de ces deux monuments. Rien ne permet donc de supposer que l'un ou l'autre ait pu constituer le modèle des arcs d'Aoste et de Titus. Faut-il rechercher ce modèle dans quelque arc élevé à Rome durant l'époque républicaine? C'est vraisemblable, car on trouve chez Tite-Live (33, 27; 33, 3) la mention de pas moins de 4 arcs de triomphe érigés en 196 et en 190 avant notre ère. L'arc de Titus se situerait ainsi dans la descendance de traditions qui prirent corps au cours du III^{ème} siècle avant notre ère, dans la Rome républicaine.

Peut-on remonter plus haut? L'arc de Titus présente une subdivision en trois 'étages' -socle, piédroits, attique-, qui constitue un trait définitoire de l'arc de triomphe romain. La présence d'un attique dans le monument semble être liée à celle des statues qui, en règle générale, à en juger par le témoignage des sources écrites, devaient surmonter les arcs de triomphe romains. L'attique constitue en fait une base de statue surélevée. Cette conclusion permet de replacer la question de la genèse de l'arc de triomphe romain dans une perspective plus générale: celle de l'exposition de statues en hauteur. On observe justement, en Grèce, au III^{ème} siècle avant notre ère, une tendance manifeste à privilégier ce type de mise en scène de l'image sculptée. Sans doute les bases monumentales grecques du début de l'époque hellénistique que l'on peut citer n'ont-elles pas la forme d'un arc, ou même d'un passage. On hésitera donc à établir une relation par trop étroite entre ces bases et l'arc de triomphe romain. En revanche, celui-ci peut être rapproché, avec de bons arguments,

d'une porte de l'Agora d'Athènes (fig.6), qui, selon le témoignage des fouilleurs, servait de base à une statue équestre en bronze. La porte en question, mentionnée par Pausanias (I, 15, 1), fut élevée pour commémorer une victoire remportée en 307 avant notre ère par les Athéniens sur la cavalerie macédonienne. Si l'on accepte de faire de ce monument un ancêtre lointain de l'arc de triomphe romain, un postulat traditionnel de l'archéologie romaine s'effondre: celui de son origine indigène. L'arc de triomphe romain aurait été inspiré par l'art grec hellénistique.

LA REPRÉSENTATION DU CERF DANS LA SCULPTURE SUR PIERRE IRLANDAISE DU V^e AU XII^e SIÈCLE *

SANDRINE BAERTS

Le présent article s'appuie principalement sur l'ouvrage de Peter Harbison¹. Il se donne pour objectif de répertorier et d'analyser les panneaux sculptés des croix irlandaises dont la datation est établie entre le V^e et le XII^e siècle et sur lesquelles apparaît la représentation de cerfs.

Les panneaux figuratifs composant ces croix ont déjà été analysés par de nombreux auteurs², mais c'est une autre approche qui sera proposée ici, puisque

* Cette étude s'inspire d'un mémoire de licence présenté à l'ULB sous la direction d'A. Dierkens, 1996 : *La représentation animale dans la sculpture sur pierre irlandaise du V^e au XII^e siècle*. J'utilise l'abréviation suivante : *JRSAI* : *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*.

¹ P. HARBISON, *The High Crosses of Ireland : an Iconographical and Photographic Survey*, Bonn, 1992.

² En premier lieu, il faut citer P. HARBISON, *op.cit.*, qui a établi un catalogue décrivant, par croix, toutes les scènes les composant et proposant une interprétation iconographique des scènes après avoir résumé les opinions de nombreux auteurs antérieurs, complétées par une riche bibliographie. En outre : C. BOURKE, *A Panel on the North Cross at Clonmacnois*, dans : *JRSAI*, 116, 1986, p. 116-121 ; H.S. CRAWFORD, *The Early Crosses of East and West Meath*, dans : *JRSAI*, 56, 1926, p. 1-10 et *JRSAI*, 57, 1927, p. 1-6 ; N. EDWARDS, *An Early Group of Crosses from the Kingdom of Ossory*, dans : *JRSAI*, 113, 1983, p. 5-46 ; N. EDWARDS, *The South Cross, Clonmacnois*, dans : J. HIGGIT, *Early Medieval Sculpture in Britain and Ireland*, Oxford, British series 152, 1986, p. 23-48 ; F. HENRY, *La sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, Paris, 1933 ; F. HENRY, *L'art irlandais*, Paris, 3 vol., 1963-64 ; E. HICKEY, *North Cross at Ahenny : a Suggested Interpretation*, dans : *JRSAI*, 85, 1955, p. 118-121 ; C. HICKS, *A Clonmacnois Workshop in Stone*, dans : *JRSAI*, 110, 1980, p. 5-35 ; J. HUNT, *The Cross of Muiredach, Monasterboice*, dans : *JRSAI*, 81, 1951, p. 44-47 ; D. KELLY, *Irish High Crosses : Some Evidence from the Plainer Examples*, dans : *JRSAI*, 116, 1986, p. 51-67 ; D. KELLY, *The Heart of the Matter : Models for Irish High Crosses*, dans : *JRSAI*, 121, 1991, p. 105-145 ; D. LOWRY-CORRY, *The Sculptured Crosses at Galloon*, dans : *JRSAI*, 64, 1934, p. 165-176 ; A.K. PORTER, *The Crosses and Culture of Ireland*,

les panneaux envisagés ont été classés en fonction de l'animal représenté. Les travaux antérieurs ont généralement traité de la sculpture irlandaise en considérant la croix entière ou un groupe de croix, mettant en évidence le programme iconographique du monument. En partant de la croix comme élément de base, on procède à l'analyse des scènes relevant de cet ensemble. La démarche proposée ici est autre : partant d'un élément précis composant le programme iconographique de la croix (la représentation d'un animal, en l'occurrence le cerf), elle propose d'en dégager les significations et ensuite de le réinsérer dans son contexte. Il va de soi que les deux démarches analysent les mêmes choses mais d'un point de vue différent.

La lacune principale de la démarche proposée est évidemment qu'elle considère de prime abord les scènes hors de leur contexte : si les scènes étudiées participent généralement d'une manière analogue au programme iconographique de la croix et sont donc facilement intégrées à ce contexte-là³, le contexte chronologique est moins pris en compte : la période considérée, allant du V^e au XII^e siècle, a été traitée comme un tout. Au cours de cette période, on assiste à l'apparition des stèles et des croix sculptées sur pierre, à leur développement et à leur déclin⁴.

Le problème chronologique est une question difficile à résoudre, comme en témoigne le nombre considérable de modèles chronologiques proposés⁵. Aussi ai-je traité l'époque considérée de manière globale. Néanmoins, dans une étude approfondie de l'élément chronologique, la période considérée permet des divisions complémentaires, susceptibles d'enrichir l'analyse.

L'apport principal de la démarche adoptée est d'avoir rassemblé les panneaux sculptés des croix, sur lesquels apparaît au moins un cerf, et ce dans le but de mettre en évidence des constantes dans la représentation de l'animal et, si possible, de comprendre l'intention qui a présidé à celle-ci.

New Haven, 1931 ; H. RICHARDSON, *Number and Symbol in Early Christian Irish Art*, dans : *JRSAI*, 114, 1984, p. 28-47 ; E. RYNNE, *North Munster Studies : Essays in Commemoration of Monsignor Michael Moloney*, Limerick, 1967 ; E. RYNNE, *Figures from the Past, Studies on Figurative Art in Christian Ireland in Honour of Helen M. Roe*, Dublin, 1987 ; H.M. ROE, *An Interpretation of Certain Symbolic Sculptures of Early Christian Ireland*, dans : *JRSAI*, 75, 1945, p. 1-23 ; H.M. ROE, *The « David Cycle » in Early Irish Art*, dans : *JRSAI*, 79, 1949, p. 39-59 ; H.M. ROE, *The Irish Cross : Morphology and Iconography*, dans : *JRSAI*, 95, 1965, p. 213-226 ; E.H.L. SEXTON, *A Descriptive and Bibliographical List of Irish Figure Sculpture in the Early Christian Period*, Portland, Maine, 1946 ; J. SKURDENSIS, *Silent Sentinels : the High Crosses of Ireland*, dans : *Archaeology*, 40, 1987, Janv./Févr., p. 64-87 ; R.B.K. STEVENSON, *The Chronology and Relationships of Some Irish and Scottish Crosses*, dans : *JRSAI*, 86, 1956, p. 84-96.

³ Cet élément de contexte mérite quelques explications qui seront données plus loin.

⁴ J. SKURDENSIS, *op.cit.*

⁵ P. HARBISON, *op.cit.*, p. 367-386 ; J. SKURDENSIS, *op.cit.* ; F. HENRY, *Les origines de l'iconographie irlandaise*, dans : F. HENRY, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, Londres, 2, 1985, p. 399-409 ; E.H.L. SEXTON, *op.cit.* ; N. CHADWICK, *Les royaumes celtiques*, Paris, 1974, p. 303-340 ; L. LAING, *The Archaeology of Late Celtic Britain and Ireland, c.400-1200 A.D.*, Londres, 1975, p. 170-171 ; J. FINLAY, *Celtic Art, an Introduction*, Londres, 1973.

La sculpture sur pierre en Irlande se subdivise en deux groupes : les stèles et les croix sculptées, d'un côté, la sculpture d'église de l'autre. La sculpture des linteaux et portails d'églises est essentiellement composée de feuillages, rinceaux et entrelacs. Les scènes figurées sont rares et d'un style différent⁶, de sorte qu'elles n'entrent pas dans la même étude iconographique que les stèles et les croix sculptées. Stèles et croix sculptées constituent deux phases de l'évolution d'un même monument, les stèles précédant les croix⁷. Les croix ont des proportions plus élancées que les stèles. Les croix reposent généralement sur une base et donnent naissance dans la partie supérieure du monument à quatre bras reliés par des arcs de cercle. Leur taille peut aller jusqu'à sept mètres de haut⁸. Là où la stèle comprenait deux faces sculptées, la croix en compte quatre. Tous ces monuments sont décorés d'ornements, de la représentation d'un personnage unique ou de panneaux figuratifs ou ornementaux.

Ces représentations figuratives illustrent en grande partie des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, ainsi que la vie des saints ermites Paul et Antoine. À côté de ces images chrétiennes, on rencontre également des scènes illustrant des épisodes de chasse, de guerre et de combat, ainsi que des représentations de personnages et/ou d'animaux isolés ou formant une composition. L'identification et la signification de ce dernier type de représentations ne sont pas unanimement établies et font toujours l'objet de nombreuses hypothèses. De telles scènes peuvent renvoyer à la vie quotidienne ou à des récits populaires ou hagiographiques irlandais concernant, par exemple, la vie de saint Patrick. L'identification des scènes tirées des récits populaires apparaît beaucoup moins aisée que celle des scènes chrétiennes, pour lesquelles des parallèles peuvent être trouvés ailleurs, à d'autres époques ou dans d'autres régions.

L'emplacement des différents types de scènes figuratives sur la croix peut également apporter un élément d'explication : dans un grand nombre de cas (mais sûrement pas pour toutes les croix), les scènes de chasse et de combat trouvent leur place sur la base de la croix, les scènes bibliques sur le fût et l'iconographie culmine souvent par une représentation du Christ du Jugement Dernier ou du Christ crucifié à l'intersection des bras de la croix. Visiblement, on peut reconnaître une valeur croissante aux scènes en fonction de leur position plus ou moins élevée.

Les croix irlandaises ont été interprétées de diverses manières. On les a considérées comme des monuments funéraires érigés à la mémoire d'un défunt. On y a vu aussi une sorte de «signal» délimitant un espace sacré d'un sanctuaire ou encore un pôle de méditation pour les moines dans les sites monastiques. On peut également imaginer une fonction d'instruction pour les laïques⁹. Quelle

⁶ F. HENRY, *L'art irlandais*, Paris, 2, 1964, p. 281.

⁷ F. HENRY, *op.cit.*, 1, 1963, p. 156 ; J. SKURDENSIS, *op.cit.*, p. 64.

⁸ F. HENRY, *op.cit.*, 1963, 2, p. 194 : il s'agit de la Croix Ouest, Monasterboice, Co. Louth et de la Croix d'Arboe, Co. Tyrone.

⁹ P. HARBISON, *op.cit.*, p. 352.



Fig. 1. Croix Sud, Castledermot, Co. Kildare, base, côté ouest. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 39-40) (photo de l'auteur).

A gauche, deux personnages l'un au-dessus de l'autre. Celui du bas tient un bouclier et une lance. Il chasse deux fois deux animaux superposés. Le premier est tourné vers lui et n'est pas identifiable. Tous les autres animaux se détournent des chasseurs. Au-dessus du premier quadrupède se trouve un chien. Devant eux il y a un lièvre au-dessus d'un cerf. Le personnage du haut tient une épée ou un bâton. Il chasse deux animaux allant vers la droite. Le premier est un sanglier, le second un oiseau à long cou, ressemblant à un cygne ou à une oie. Il a les ailes repliées sur le dos. Il convient sans doute de considérer cette composition comme un ensemble plutôt que deux scènes séparées et superposées.

qu'ait été la fonction de la croix sculptée, son programme iconographique est essentiellement chrétien.

Dans tous les cas, les cerfs sont représentés de profil. Ils avancent indifféremment vers la droite ou vers la gauche. Le cerf apparaît dans deux types de scènes : soit seul ou avec un seul autre animal occupant entièrement le panneau avec lui, soit intégré dans une scène un peu plus large et représentant un épisode de chasse. Cette chasse peut être une chasse au cerf en particulier, ou une chasse comprenant également d'autres animaux.

Les cerfs, au Moyen Age, peuplaient les forêts d'Irlande, comme celles de toute l'Europe occidentale et faisaient l'objet de la chasse¹⁰, activité que les Irlandais appréciaient beaucoup¹¹. L'apparition du cerf sur la croix irlandaise peut refléter la présence de celui-ci dans la vie quotidienne. La chasse, et plus particulièrement la chasse au cerf, constituait l'apanage des nobles et des rois, ainsi que de leur entourage¹², ce qui fournit une indication quant au statut des personnes représentées sur les monuments, ainsi que de celles qui sont à l'origine de leur érection.

Les différentes manières de chasser sont représentées. Il y a, d'une part, la chasse à pied ou à cheval, appelée chasse active¹³. Nous la retrouvons sur les croix suivantes¹⁴ : Croix de Bealin¹⁵, Croix Sud de Castledermot (fig.1), Croix des Ecritures de Clonmacnois (fig.2), Croix de Dromiskin (fig.5), Croix du Marché de Kells (fig.6), Croix des Saints Patrick et Coloman de Kells (fig.7), Croix Fragmentée de Moone¹⁶, Base de Oldcourt¹⁷. D'autre part, il y a la chasse par la pose de pièges ou chasse indirecte dont l'exemple unique se trouve sur la Croix de Banagher¹⁸.

¹⁰ N. EDWARDS, *op.cit.*, 1983, p. 29.

¹¹ *Ibid.*

¹² R. DELORT, *Les animaux ont une histoire*, Paris, 1984, p. 130-131.

¹³ B. HELL, *Le sang noir. Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Paris, 1994, p. 34.

¹⁴ La description des croix se fait du point de vue d'un spectateur qui regarde la scène.

¹⁵ Croix, Bealin, Co. Westmeath, fût, face nord, panneau inférieur. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 26-28)

La scène inférieure de cette face comprend trois animaux superposés, vus de profil. En bas, un cheval marche vers la droite ; sur son dos se trouve un cavalier tenant une crosse ou une arme ; au-dessus d'eux, un chien tourné vers la gauche et mordant la patte arrière d'un cerf aux abois, représenté au-dessus du chien et allant dans le sens opposé.

¹⁶ Croix Fragmentée, Moone, Co. Kildare, fût, face est, panneau inférieur. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 156-157). Il y a un petit quadrupède sur le dos d'un cerf. Par analogie avec les autres représentations, il s'agit probablement d'un chien. Le groupe est vu de profil et tourné vers la droite. Dans cet exemple, le chasseur est omis, mais par analogie aux autres scènes, elle peut en représenter la scène abrégée, cfr. J. LANG, *Anglo-Saxon Sculpture*, Aylesbury, 1988, p. 24.

¹⁷ Base, Oldcourt, Co. Wicklow, côté sud, panneau inférieur. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 158-159).

A gauche, un personnage porte un bâton ou une lance, avec un chien à ses pieds. Devant eux, quatre animaux avancent vers la droite. Le premier n'est pas identifiable. Au-dessus de celui-ci se trouve un sanglier. Dans la partie droite, un animal ressemble à un cerf, ou du moins un cervidé (il ne possède pas une grande ramure comme dans les autres exemples, mais plutôt de petits bois). Au-dessus de lui, un grand oiseau avec un long cou. Il s'agit probablement d'une oie. Tous sont représentés de profil.

¹⁸ Croix, Banagher, Co. Offaly, Musée National de Dublin, fût, face nord, deuxième panneau à partir du bas. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 25-26)

Un cerf, vu de profil, marche vers la droite et occupe le panneau entier. Il est placé dans un contexte de chasse : sa patte avant est prise dans un piège.



Fig. 2. Croix des Ecritures, Clonmacnois, Co. Offaly, base, côté sud, panneau inférieur. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 54-56) (photo de l'auteur).

A droite, deux personnages debout, l'un derrière l'autre, levant la main vers deux chiens superposés se trouvant devant eux. Ils semblent chasser deux cerfs, l'un derrière l'autre. Le cerf le plus proche des chasseurs retourne la tête et semble être transpercé d'une lance. Chasseurs et animaux vont tous vers la gauche.

Dans trois des quatre représentations de chasse au cerf où ce dernier est le seul animal chassé [Croix de Bealin, Croix de Dromiskin (fig.5), Croix du Marché de Kells¹⁹], c'est la mise à mort de l'animal, le moment culminant de la chasse²⁰, qui est représenté. Ces scènes mettent l'accent sur le cerf, gibier par excellence²¹. En revanche les scènes des Croix Sud de Castledermot (fig.1), de la Croix du Marché de Kells (fig.6), de la Croix des Saints Patrick et Colomban de Kells (fig.7) et de la Base de Oldcourt présentent plusieurs espèces d'animaux. Elles mettent l'accent sur cette multiplicité d'animaux plutôt que sur

¹⁹ Croix du Marché, Kells, Co. Meath, fût, face ouest, panneau inférieur (P. Harbison, *op.cit.*, p. 103-108). Un cerf est tourné vers la gauche avec un chien sur le dos. A droite, il y a un personnage tenant une arme et levant le bras dans le but de transpercer le dos du cerf.

²⁰ B. HELL, *op.cit.*, p. 32.

²¹ D. EDEL, *Tierherrvorstellungen in der frühen epischen Literatur Irlands*, dans : *Mediaevistik*, 2, 1989, p. 113.

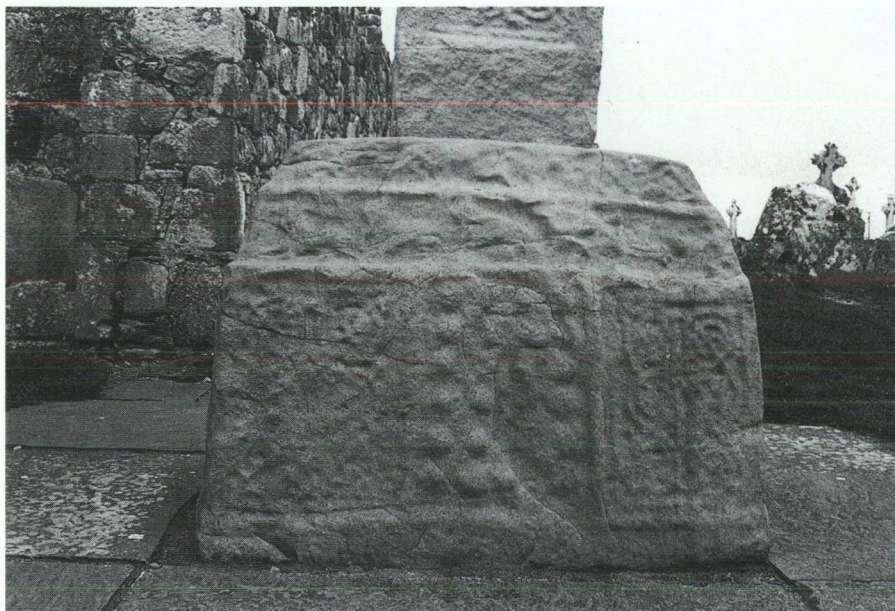


Fig. 3. Croix Sud, Clonmacnois, Co. Offaly, base, côté ouest, panneau central. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 54-56) (photo de l'auteur).

Cette représentation est assez abîmée. Nous pouvons deviner une série d'animaux et oiseaux avançant vers la gauche et chassés par un personnage. Néanmoins, il est possible de distinguer un cerf en tête du groupe. Derrière lui, trois quadrupèdes se suivent. Un oiseau aux ailes repliées ferme le cortège. Sa taille est la même que celle des quadrupèdes.

la chasse²² elle-même. En effet, des quatre exemples cités, seule la scène de la Croix Sud de Castledermot (fig.1) montre un personnage avec une lance. Dans les trois autres cas, la partie pointue de la lance ne se distingue pas, et peut-être n'est-ce qu'un bâton que portent les personnages. Cette observation a valu à la scène d'être identifiée par certains comme Noé poussant les animaux dans l'arche²³. De plus, dans ces scènes, les êtres humains ne semblent pas entretenir

²² Il est à noter qu'il y a également des scènes de ce type qui ne contiennent pas de cerf, comme la Croix Nord, Ahenny, Co. Tipperary, base, côté est (P. HARBISON, *op.cit.*, p. 11), la Croix Sud, Ahenny, Co. Tipperary, base, côté sud et côté nord (P. HARBISON, *op.cit.*, p. 14-15), Croix des Ecritures, Clonmacnois, Co. Offaly, base, côté nord (P. HARBISON, *op.cit.*, p. 52), Croix du Marché, Kells, Co. Meath, base, côté est (P. HARBISON, *op.cit.*, p. 104), Croix, Killamery, Co. Kilkenny, base, côté est (P. HARBISON, *op.cit.*, p. 121), Croix, Kilree, Co. Kilkenny, face est de la croix (P. HARBISON, *op.cit.*, p. 133), Croix, Lorrha, Co. Tipperary, base (P. HARBISON, *op.cit.*, p. 137-138).

²³ P. O'HEAILIDHE, *The Cross-Base at Oldcourt, near Bray, Co. Wicklow*, dans : E. Rynne, *op.cit.*, 1987, p. 101.



Fig. 4. Croix Composée, Donaghmore, Co. Tyrone, base, côté ouest, panneau supérieur. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 64-67) (photo de l'auteur).
Trois animaux se dirigent vers la droite. Le premier, à gauche, est un cerf reconnaissable à sa ramure. A droite, un cheval sur le dos duquel il y a peut-être un cavalier. Entre les deux, une masse qui semble être un troisième quadrupède que nous ne pouvons identifier.



Fig. 5. Croix, Dromiskin, Co. Louth, face est de la croix, bras gauche. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 69) (photo de l'auteur).
Trois animaux se suivent. A gauche, un cheval portant son cavalier armé d'une lance. Devant lui, un chien court derrière un cerf. Tous les trois se dirigent vers la droite.



Fig. 6. Croix du Marché, Kells, Co. Meath, base, côté nord. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 103-108) (photo de l'auteur).

Cette composition se déroule de la droite vers la gauche. A droite se tient un homme avec un bâton. Devant lui, huit animaux avancent vers la gauche : un chien qui tourne la tête en arrière ; au-dessus de lui, un griffon. De ce dernier, on ne voit que deux pattes, ce qui porterait à croire qu'il s'agit d'un oiseau. Mais sa taille fait pencher pour l'identification d'un griffon. En outre, la façon de représenter les ailes, les pattes et la tête se rapproche plus de la représentation d'un griffon que de celle d'un oiseau. Devant eux se trouve un second chien, précédé d'un quadrupède impossible à identifier clairement : dans les grandes lignes, il fait penser à un chien, mais sa silhouette fine le rapproche plus d'une biche ou d'un faon. Au-dessus de son dos se trouve un troisième chien, qui tourne la tête vers le spectateur. Devant, deux cerfs se suivent. Celui de droite tourne la tête en arrière. Au-dessus de ce cerf se trouve un sanglier.

un rapport de prédation avec les animaux comme dans les chasses au cerf isolé. Les scènes des croix de Killamery²⁴ et de Muiredach de Monasterboice (fig.8) laissent deviner les mêmes compositions. Mais ces deux scènes sont fortement abimées et ne permettent pas d'en faire une analyse iconographique.

La scène de la Croix Sud de Clonmacnois (fig.3), tout en montrant une multiplicité d'animaux et une figure humaine, présente encore une composition différente. Il s'agit cette fois d'une frise d'animaux se déroulant sur les quatre

²⁴ Croix, Killamery, Co. Kilkenny, face ouest de la croix, bras gauche. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 121-124).

Ce panneau est fortement abimé. S'appuyant sur des témoignages antérieurs (P. HARBISON, *op.cit.*, p. 123 ; F. HENRY, *op.cit.*, 1963, 1, p. 179), il est possible de deviner dans le bras gauche de la croix un cheval avec son cavalier (à gauche) précédé d'un cerf sur le dos duquel se trouve un chien. Le groupe avance vers la droite, c'est-à-dire vers le centre de la croix.



Fig. 7. Croix des Saints Patrick et Colomban, Kells, Co. Meath, base, côté est. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 108-111) (photo de l'auteur).

A droite, un homme tenant une lance dans la main gauche et un bouclier dans celle de droite, chasse une série d'animaux devant lui. Les énumérant de droite à gauche, nous trouvons : deux chiens, au-dessus du deuxième, un lièvre placé à la verticale. Ensuite, un oiseau, un chien avec un sanglier au-dessus de lui et devant, à la tête de ce groupe, un cerf. L'oiseau, ayant un long cou comme une oie est en plein vol, les ailes déployées.

faces de la croix. La frise ne s'insère donc pas dans les limites d'un panneau sculpté comme les scènes précédemment citées. Elle est intégrée à la croix elle-même et ne renvoie pas nécessairement à un épisode particulier. En revanche, le panneau, qui semble comme appliqué sur la surface de la croix, pourrait renvoyer à l'un ou l'autre épisode distinct de la croix et extérieur à celle-ci. Nous retrouvons la même composition sur la croix Composée de Donaghmore (fig.4).

Les trois scènes restantes [Croix de Moone (fig.9), Croix Fragmentée de Moone²⁵ et Pilier de Tybroughney²⁶] ne montrent pas des épisodes narratifs comme les croix précédentes. Sur la Croix de Moone (fig.9), la manière de

²⁵ Croix Fragmentée, Moone, Co. Kildare, face ouest de la croix, panneau inférieur. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 156-157).

Ce panneau contient deux animaux superposés. L'animal du bas va vers la droite. Il s'agit du cerf. Celui du haut, le cheval, sautillant, va vers la gauche. Tous deux sont vus de profil.

²⁶ Pilier, Tybroughney, Co. Kilkenny, fût, face nord, panneau supérieur. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 179-180). Les deux animaux occupent tout le panneau. Celui du bas est un lion marchant vers la droite avec la tête tournée vers l'avant, reconnaissable à sa crinière et ses pattes. Au-dessus de lui, un cerf se dirige également dans cette direction.



Fig. 8. Croix de Muiredach, Monasterboice, Co. Louth, base, côté ouest, registre supérieur. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 140-146) (photo de l'auteur).

A droite, un personnage ; devant lui, un grand oiseau aux ailes déployées, un ou deux quadrupèdes non identifiables, peut-être un personnage sur le dos de l'un d'entre eux, et un cerf. Tous se dirigent vers la gauche. La scène étant fortement abîmée, il est impossible de donner plus de précisions.

représenter l'animal l'emporte sur son éventuel contenu narratif : en effet, ce type de panneau, illustrant un seul animal, se répète plusieurs fois sur les quatre faces du fût de cette croix et une telle répétition paraît de prime abord manifester un goût décoratif plutôt que renvoyer à un programme symbolique particulier.

La scène du Pilier de Tybroughney, associant un lion et un cerf dans le même panneau, ne saurait comporter une référence à la vie quotidienne. En effet, le lion ne vivait pas en Irlande et ne pouvait donc être connu de ses habitants que par des sources venues de l'extérieur²⁷. Peut-être ce type de représentation répond-il à une intention purement décorative et non narrative. Toutefois, il n'est pas inutile de rechercher la valeur narrative ou symbolique de ces animaux, puisqu'elle a dû exister au moins à un moment donné, lorsque la représentation du lion fut adoptée en Irlande : en effet, le lion en tant que symbole de l'évangéliste Marc est attesté dans la plupart des manuscrits irlandais.

²⁷ C. HICKS, *op.cit.*, p. 9.



Fig. 9. Croix, Moone, Co. Kildare, fût, face ouest, troisième panneau à partir du bas. (P. Harbison, *op.cit.*, p. 154-156) (photo de l'auteur).
Ce panneau contient un cerf vu de profil et marchant vers la droite. Ici, le cerf figure sur une croix où d'autres animaux apparaissent de la même façon, c'est-à-dire en tant qu'animal occupant tout le panneau.

Dans ces conditions, il est également légitime de rechercher une éventuelle signification symbolique du cerf qui se surajouterait à la valeur décorative des scènes précédemment citées.

La chasse représente une activité se déroulant en temps de paix. Elle remplace les combats et batailles des périodes plus mouvementées que sont les guerres²⁸. Comme les croix sculptées offrent également des scènes de combats et de guerre, ces deux types de scènes renvoient à deux facettes différentes et complémentaires de la vie de l'homme.

Il convient de rechercher les éventuelles significations symboliques que peut prendre le cerf dans le christianisme. Dans le contexte chrétien, le cerf peut assumer deux significations différentes. Dans un premier cas, il représente le Christ en tant que Sauveur, dans le second, il symbolise les âmes ou les fidèles suivant le Christ²⁹. Ce sont ces significations que véhiculent, par exemple, les cerfs des sarcophages romains et ceux des catacombes paléochrétiennes, avec lesquels on fait volontiers des comparaisons³⁰. Représenter un cerf et/ou une chasse au cerf ajoutait donc à l'image une valeur symbolique ou justifiait symboliquement sa représentation, en concordance avec la religion chrétienne.

Le contexte dans lequel est placé le cerf donne aussi, à l'occasion, des éléments explicitant cette symbolique chrétienne. Ainsi, dans l'exemple de la Croix de Bealin, Françoise Henry voit dans le noeud à trois boucles un symbole de la Trinité³¹. Dans la scène de la Croix de Banagher, le cavalier semble porter une crosse d'évêque³².

Les cerfs chassés ou pris au piège ne semblent pas s'accorder avec une telle explication. En effet, il est difficilement concevable que dans un contexte résolument chrétien, le sculpteur et/ou son commanditaire aient eu l'intention de représenter le Christ chassé et pris au piège. Nous devons donc nous tourner vers une autre explication. Pour Carola Hicks³³, la chasse au cerf représenterait plutôt la poursuite des âmes effectuée par le Christ lui-même. Celui-ci assumerait le rôle du chasseur. Le cerf mordu à la patte par le chien chasseur ou le cerf dont la patte est prise dans un piège nous expliciterait le résultat de cette action : on verrait ainsi le Christ ayant saisi les âmes et ayant converti les âmes pécheresses.

²⁸ B. HELL, *op.cit.*, p. 40-41 : on retrouve entre autres des parentés au niveau du langage de la chasse et de la guerre.

²⁹ L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955, p. 82 ; J. VOISENET, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Age (VI^{ème}-XII^{ème} siècle)*, Toulouse, 1994, p. 138-140.

³⁰ N. EDWARDS, *op.cit.*, 1983, p. 29 ; F. HENRY, *op.cit.*, 1963, I, p. 179 ; C.A. RALEGH RADFORD, *The Mediterranean Sources of Sculpture in Stone among the Insular Celts and the Survival into the Full Medieval Age*, dans : L. LAING, *Studies in Celtic Survival*, Oxford, 37, 1977, p. 113-123. Ce dernier article démontre l'influence méditerranéenne de l'art classique sur l'art celtique insulaire.

³¹ F. HENRY, *op.cit.*, 1963, I, p. 179 ; H.S. CRAWFORD, *op.cit.*, 1927, p. 3.

³² C. HICKS, *op.cit.*, p. 31.

³³ *Id.*, p. 14.

Mais on peut également trouver d'autres interprétations. Ainsi peut-on envisager que le cerf chassé renvoie plutôt au fidèle poursuivi par les passions et les tentations terrestres³⁴. Une autre explication peut aussi être avancée. Dans certaines légendes de chasse, par exemple la légende de saint Hubert, le cerf est l'animal à travers lequel le Christ se manifeste à une âme exceptionnelle³⁵. On notera que, dans aucune de ces légendes, le cerf n'est mis à mort.

Dans la mythologie celtique, le cerf faisait l'objet d'un culte important bien attesté³⁶. Généralement il est associé à Cernunnos, le dieu cornu, le maître des animaux³⁷. Sur le Continent, il existe différentes représentations de ce dieu sous la forme d'un personnage cornu³⁸, portant sur la tête une ramure de cerf et accompagné de son attribut, le cerf³⁹. Ainsi, la représentation d'un cerf isolé, un cerf pris au piège ou un cerf chassé, représentant le dieu qui meurt et renaît⁴⁰, pourrait renvoyer à ce dieu⁴¹. Toutefois, l'absence de l'association du cerf à un personnage cornu laisse l'interprétation ouverte.

Les représentations de cerfs peuvent faire référence à d'autres dieux : Cocidios et Silvanus, dieux cornus également. Cocidios est un dieu guerrier et chasseur, étroitement lié à Silvanus, dieu des forêts. Leur personne, ainsi que leurs représentations, sont associées à des scènes de chasse et des scènes sylvestres, et plus particulièrement avec le cerf⁴².

Chez les Celtes, le cerf est parfois considéré comme un animal privilégié, établissant, par sa ramure, le lien entre ce monde et le monde divin (ou le ciel)⁴³.

La tradition indigène permet aussi d'attribuer des significations aux représentations de chasse et de cerfs. Plusieurs légendes concernaient la chasse magique au cerf, qui apparaît cette fois comme un animal de l'autre monde. Il guide ses chasseurs en les amenant dans des situations inattendues et surnaturelles⁴⁴. Parfois, il les guide vers l'autre monde⁴⁵, leur ouvrant la porte de Tir-na-n'Og⁴⁶. Il arrive que ces épisodes entraînent la mort d'un ou de plusieurs guerriers. La scène de procession funéraire que nous trouvons sur le bras

³⁴ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le bestiaire du Christ*, Bruges, 1940, p. 255.

³⁵ B. HELL, *op.cit.*, p. 283.

³⁶ A. ROSS, *Pagan Celtic Britain : Studies in Iconography and Tradition*, Londres, 1967, p. 333.

³⁷ *Ibid.* ; J. VOISENET, *op.cit.*, p. 139.

³⁸ Sur les croix irlandaises, un personnage cornu apparaît une seule fois : Croix du Marché, Kells, Co. Meath, fût, face est, quatrième panneau à partir du bas ; P. HARBISON, *op.cit.*, p. 103-108.

³⁹ A. ROSS, *op.cit.*, p. 334.

⁴⁰ J. VOISENET, *op.cit.*, p. 139.

⁴¹ F. HENRY, *op.cit.*, 1932, p. 123.

⁴² A. ROSS, *op.cit.*, p. 169-170.

C. STERCKX, *op.cit.*, Dieux d'eau : Apollons celtes et gaulois, Bruxelles, 1996, p. 119.

⁴³ J. DUCHAUSSOY, *op.cit.*, p. 48.

⁴⁴ A. ROSS, *op.cit.*, p. 334-335.

⁴⁵ E. SALIN, *La civilisation mérovingienne d'après les sépultures, les textes et le laboratoire*, Paris, 4, 1959, p. 144 ; M. THIEBAUX, *The Stag of Love, the Chase in Medieval Literature*, Londres, 74, p. 44 ; J. VOISENET, *op.cit.*, p. 140.

⁴⁶ F. HENRY, *op.cit.* 1932, p. 123.

gauche de la Croix de Dromiskin (fig.5)⁴⁷ pourrait être replacée dans ce contexte-là.

Le cerf joue parfois aussi le rôle d'un animal surnaturel, aidant à accomplir une prophétie faite à un héros. Dans ce cas, il se laisse chasser, attraper et manger⁴⁸.

Les scènes de chasse sont nombreuses dans les récits des héros de la mythologie celtique. Certains parallèles peuvent être établis⁴⁹. Ainsi Arthur Kingsley Porter⁵⁰ voit-il dans les scènes de chasse où le personnage est accompagné d'un chien, Fergus chassant le cerf à l'aide de son fidèle compagnon, le chien Tuiren. Mais le thème du chien accompagnant un chasseur est tellement général, qu'il serait arbitraire de vouloir y associer une légende précise⁵¹.

Après cet examen des significations symboliques que le cerf peut assumer dans différents contextes (chrétien ou celtique) de la culture irlandaise, il convient de voir dans quelle mesure celles-ci peuvent s'appliquer aux représentations des croix sculptées irlandaises.

Expliquer les représentations des cerfs sur les croix par un simple souci d'observation objective de la vie quotidienne, semble insuffisant. On sait que le Moyen Age était enclin à rechercher «derrière les vaines apparences les vérités cachées»⁵². En outre, quand on prend en considération le nombre de significations qui ont été attribuées au cerf au cours du temps, on imagine difficilement comment elles auraient pu s'effacer entièrement au profit du seul goût d'un motif réduit à sa valeur pittoresque voire décorative.

Déterminer quelle est la signification exacte de ces représentations est probablement impossible. Il est toutefois normal, à une époque où le christianisme déterminait la structure de la société irlandaise⁵³, de chercher à analyser ces scènes dans le contexte chrétien.

Le rôle du cerf en tant que guide vers l'autre monde est bien attesté dans la tradition irlandaise⁵⁴. Il me paraît de ce fait très probable qu'une telle conception ait pu influencer les représentations de cerfs sur les croix.

⁴⁷ P. HARBISON, *op.cit.*, p. 69.

⁴⁸ A. ROSS, *op.cit.*, p. 338.

⁴⁹ F. HENRY, *L'art irlandais du VIII^{ème} siècle et ses origines*, dans : F. HENRY, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, Londres, 2, 1985, p. 10.

⁵⁰ A.K. PORTER, *op.cit.*, p. 10.

⁵¹ Il faut signaler que A.K. Porter, *op.cit.*, a tendance à expliquer beaucoup de représentations par un épisode particulier concernant un héros irlandais.

⁵² J. VOISENET, *op.cit.*, p. 227.

⁵³ F. HENRY, *Art irlandais*, Dublin, 1962, p. 3-4.

⁵⁴ F. DU BOST, *Les merveilles du cerf : miracles, métamorphoses, médiations*, dans : *Revue des Langues Romanes*, 48, 1994, p. 287-310.

C. PSCHMADT, *Die Sage der verfolgten Hinde*, Greifswald, 1911.

L'importance du cerf et de la symbolique attachée à sa chasse dans la culture et la mythologie celtiques, ainsi que la parenté entre les significations qu'il revêt et les significations symboliques chrétiennes, laissent entrevoir des traditions qui remontent à une période précédant l'introduction du christianisme en Irlande. Le caractère particulier de l'Eglise irlandaise⁵⁵ permet d'assimiler ces traditions et de les intégrer dans la religion chrétienne. Soit la signification ancienne fut actualisée⁵⁶, soit on christianisa les divinités celtiques⁵⁷.

Le cerf et la chasse au cerf étaient associés à une symbolique importante, que l'on retrouve dans la vie quotidienne, dans la religion chrétienne, dans la religion celtique et dans les traditions vernaculaires irlandaises. L'existence de cette symbolique a dû contribuer à faire de ces représentations une imagerie populaire, que l'on aima à répéter sur les croix celtiques⁵⁸. On notera que les Celtes, à toutes les époques, semblent avoir eu un penchant particulier pour le symbolisme⁵⁹. Ils semblent avoir pu donner plusieurs interprétations à une même image⁶⁰, sans se sentir obligés de l'enfermer dans une seule signification. Différentes significations peuvent donc se combiner sans se faire concurrence. C'est probablement la même attitude que nous devons adopter : accepter que l'image puisse revêtir plusieurs sens qui ne s'excluent pas ni nécessairement se complètent, mais se superposent.

⁵⁵ A. EVEN, *Sources médiévales pour l'étude de l'antiquité celtique*, dans : *Ogam*, 9, (1), 1957, p. 46 ; F. HENRY, *L'art irlandais du VIII^e siècle et ses origines*, dans F. HENRY, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, p. 3.

⁵⁶ J. FINLAY, *op.cit.*, p. 120 ; F. HENRY, *op.cit.*, 1, 1963, p. 177 ; E. SALIN, *op.cit.*, p. 144 ; J. VOISENET, *op.cit.*, p. 160.

⁵⁷ L. LEMOINE, *Le scriptorium de Landévennec et les représentations de saint Marc*, dans : F. KERLOUEGAN, *Mélanges*, Paris, 1994, p. 371.

⁵⁸ N. EDWARDS, *op.cit.*, 1983, p. 29.

⁵⁹ J. FINLAY, *op.cit.*, p. 98.

⁶⁰ N. EDWARDS, *Review Article : the Iconography of the Irish Crosses : Carolingian Influence in Ireland in the Ninth Century*, dans : *Early Medieval Europe*, 3, (1), 1994, p. 65 ; F. HENRY, *op.cit.*, 1963, 1, p. 178.

LA PEINTURE «HISPANO-FLAMANDE»: APPROCHE HISTORIQUE ET ANALYSE DU CONCEPT

DELPHINE COOL

C'est à l'important courant d'influence de la peinture flamande sur la peinture espagnole du XV^{ème} siècle que l'on associe, le plus couramment, le concept d'art «hispano-flamand». Le *Petit Larousse de la Peinture* attribue ainsi l'épithète d'*hispano-flamand* aux «peintres espagnols du XV^{ème} siècle et du début du XVI^{ème} siècle qui ont travaillé en s'inspirant des maîtres flamands contemporains».¹

À cette époque, en effet, le succès de la peinture flamande est retentissant en Espagne et plus particulièrement en Castille qui, depuis le déclin de la Couronne d'Aragon, est devenu le principal pôle économique de la péninsule ibérique. Combinant sujets religieux et extrême finesse d'exécution, les œuvres du nord correspondent tout à fait aux attentes d'une société espagnole oscillant entre quête du luxe et intense dévotion. Panneaux peints et retables sont importés en masse. Certains maîtres flamands s'établissent sur place, attirés par les perspectives offertes par le marché espagnol ou appelés à la Cour par Isabelle de Castille, dont l'engouement pour la peinture des Pays-Bas est bien connu. Pour les peintres espagnols, il n'est d'autre choix que de s'adapter à la demande. Ceux-ci vont tous, tant bien que mal, reprendre le style et la technique des compositions flamandes pour créer un art parfois très proche des modèles septentrionaux.

Mais s'il est indéniable que l'influence flamande fut déterminante dans l'évolution de la peinture espagnole du XV^{ème} siècle, pourquoi qualifier d'*hispano-flamande* une production à l'identité finalement nettement espagnole? Comme l'observait déjà Charles Sterling en 1973, cette influence

¹ *Petit Larousse de la Peinture*, sous la direction de M. LACLOTTE, Paris, 1979, p. 819-820.

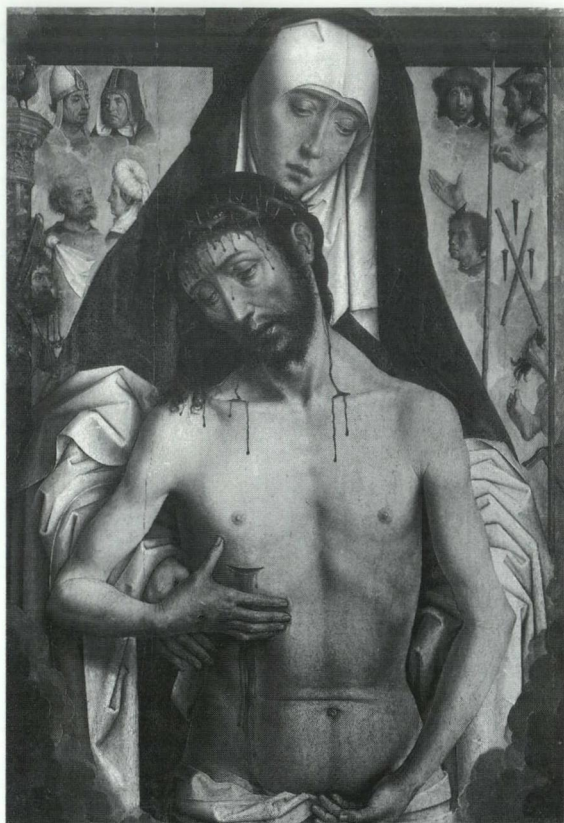


Fig. 1
Vierge et Christ de Pitié, Grenade, Capilla Real. Oeuvre réalisée par un «disciple hispano-flamand de Memling» originaire des Pays-Bas mais venu s'établir en Espagne. Tormo y Monzo (1904, p. 490-491).

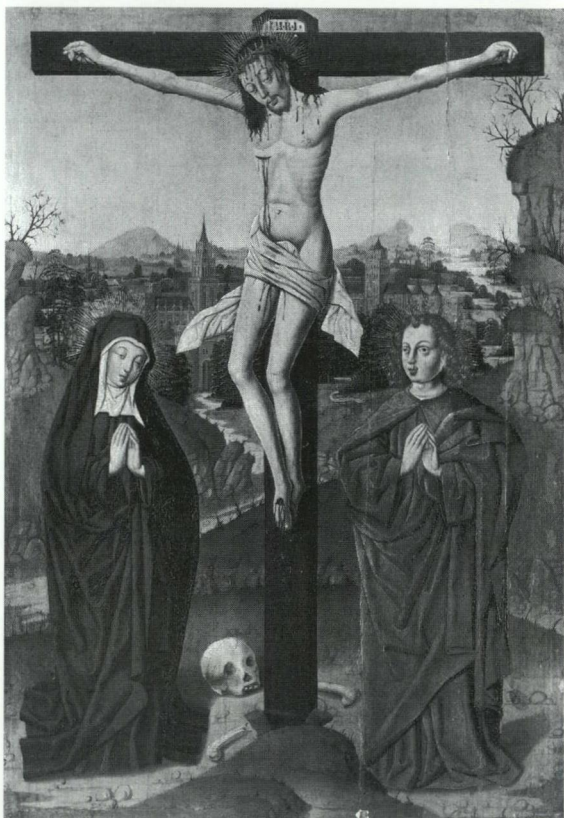


Fig. 2
Calvaire, Grenade, Capilla Real. Oeuvre «hispano-flamande» réalisée par un peintre d'origine espagnole familiarisé avec la technique et le style des compositions flamandes. Tormo y Monzo (1904, p. 491).

flamande n'est pas spécifique à la péninsule ibérique.² Les ateliers des Pays-Bas Méridionaux, véritablement organisés pour l'exportation, assurèrent le rayonnement de l'art flamand dans toute l'Europe de la fin du XV^{ème} siècle. Nombreuses étaient les œuvres de commande ou de série (répétitions de modèles et prototypes créés par de grands maîtres flamands) envoyées en France, en Allemagne, en Italie, dans les Pays baltes ou en Europe centrale. Dans toutes ces régions, comme en Castille, l'influence flamande aura d'importantes répercussions sur l'activité artistique locale. S'il fallait en tenir compte, «la moitié de la peinture allemande et autrichienne est à qualifier de *germano-flamande*, la belle école colonaise la première».³

Un problème se pose donc quant à l'origine et à l'évolution du concept d'«hispano-flamand», concept controversé dont il a déjà été question dans ces *Annales* et qu'il convient de définir précisément.⁴

L'introduction du terme «hispano-flamand» date du début du siècle et, plus particulièrement, de 1904, date à laquelle l'historien d'art espagnol Elias Tormo y Monzo nous en donne une première définition. Dans un article consacré à la collection de tableaux de la reine Isabelle de Castille, Tormo y Monzo attribue en effet certains panneaux à «l'art *hispano-flamand* du temps des Rois Catholiques», plus précisément à des «artistes flamands de deuxième ou troisième ordre venus s'établir en Espagne et ayant quelque peu oublié la délicatesse et la subtilité artistique des grands maîtres de leur école», ou encore à des «artistes espagnols, imitateurs de ces Flamands et d'autant plus aptes à l'imitation qu'ils se sont libérés de leur brusquerie et de leur maladresse locales».⁵ Les œuvres «hispano-flamandes» de meilleure qualité sont à attribuer au premier groupe cité; cinq œuvres de la Capilla Real de Grenade sont ainsi attribuées à «un ou plusieurs disciples hispano-flamands de Memling» (fig. 1).⁶ D'autres œuvres de la Capilla Real, «moins caractéristiques de l'imitation fidèle

² Ch. STERLING, *Tableaux espagnols et un chef d'œuvre portugais méconnus du XV^{ème} siècle*, dans: *España entre el Mediterraneo y el Atlantico. Actas del XXIII Congreso Internacional d'Historia del Arte*, 1, Grenade, 1973, p. 503.

³ *Ibid.*

⁴ Voir: C. PERIER-D'ETEREN, *L'auteur du diptyque de la Descente de Croix de Grenade attribué à Memling serait-il espagnol?*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Bruxelles*, 15, 1993, p. 39-64. Et plus récemment: M. D. TEIJEIRA, *Juan de Bruselas: un artiste flamand de la fin du Moyen Âge en Castille*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Bruxelles*, 17, 1995, p. 47-56.

⁵ «Quizas todas ellas, sin violencia alguna, pueden atribuirse al arte hispano-flamenco del tiempo de los Reyes Catolicos, es decir, el arte de flamencos de 2e y 3e orden venidos a España, aqui algun tanto olvidados de las delicadezas y sutileza artisticas de los grandes maestros de su escuela, o de españoles imitadores de estos antes puestos a imitar que libertados de la dureza y brusquedad nativas.» E. TORMO y MONZO, *El retablo de Robledo, Antonio del Rincón, pintor de los Reyes y la colección de tablas de Dona Isabel la Catolica*, dans: *Boletin de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1, 1904, p. 477-492 et plus particulièrement les pages 490-491.

⁶ «Entre estas obras son mas excelentes algunas que quizas habria que atribuir a los flamencos castellanzados». Tormo y Monzo se réfère à une *Annonciation*, une *Vierge en pâmouison*, un *Saint*, une *Nativité* et une *Vierge au Christ de Pitié* (fig. 2). *Ibid.*, p. 490-491.

du grand style flamand» mais assez proches des œuvres du nord pour être qualifiées d'«hispano-flamandes» sont, quant à elles, probablement dues à un artiste espagnol familiarisé avec la technique flamande (fig. 2).⁷

Pour l'historien d'art espagnol, l'utilisation de l'épithète «hispano-flamand» est donc étroitement liée au degré d'apprentissage du peintre en question.⁸ Le peintre «hispano-flamand», qu'il soit flamand ou espagnol, aura été formé dans l'atmosphère même de l'école à laquelle il adhère, alors que chez d'autres peintres l'assimilation de l'art flamand n'aura été que partielle, ne permettant aucun doute quant à l'origine de l'œuvre.⁹ Dans *L'Imposition de la chasuble à Saint Ildefonse* du Louvre, par exemple, «types et ossatures des têtes, degré de réalisme et vulgarité de l'exécution» témoignent d'un art «absolument espagnol», et non «hispano-flamand» (fig. 3).¹⁰

Replacée dans le contexte de l'époque, l'approche de Tormo y Monzo est extrêmement novatrice. En effet, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, ses prédécesseurs s'étaient surtout intéressés aux nombreuses compositions de Van der Weyden, de Memling ou de Gerard David conservées dans la péninsule ibérique. Ou alors ils s'étaient consacrés aux grands maîtres espagnols du XV^{ème} siècle, comme Fernando Gallego ou Bartolomé Bermejo, dont l'importance se dessine peu à peu grâce à l'apport de Stirling-Maxwell (1848)¹¹, de Passavant (1853)¹², de Hymans (1894)¹³ ou de Justi (1908).¹⁴ La problématique de l'influence flamande en Espagne est abordée mais ne constitue pas encore le véritable objet des recherches et des études. Certains auteurs observent le «nombre incroyable de copies d'après les artistes flamands» et «le sillon laissé par l'art flamand dans l'école espagnole elle-même» (Rousseau, 1867).¹⁵ Le plus souvent, les œuvres anonymes des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, dont les églises castillanes regorgent, restent cependant dans

⁷ «...menos características de la imitación fiel de un gran estilo flamenco que nos sea conocido, pero, ello no obstante, obras hispano-flamencas tambien;...». Il s'agit ici d'un *Saint Jérôme pénitent*, d'une représentation du *Calvaire* et d'une *Nativité avec Joseph et Marie*. *Ibid.*, p. 491.

⁸ Pour reprendre les mots de Tormo y Monzo lui-même, au degré de «métissage» des œuvres. E. TORMO y MONZO, *Sobre algunas tablas hispano-flamencas sacadas de Castilla la Vieja*, dans: *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 3, 1907-1908, p. 15.

⁹ «Todavía, sin embargo, puede y debe marcarse una profunda diferencia entre los artistas de cualquier época artística educados en el mismo ambiente de la escuela a que se muestran adheridos y aquellos otros que de lejos remedan, en muy otra atmosfera, las direcciones del arte por el que sienten predilección». *Ibid.*

¹⁰ «...es evidente la condicion de español, castellano viejo con bastante verosimilitud, que al autor de la *Descension* hay que atribuir (...) por la textura osea de las cabezas, por el grado de realismo y cierta vulgaridad de ejecución...». *Ibid.*

¹¹ W. STIRLING-MAXWELL, *Annals of the Artists of Spain*, 3 vol., Londres, 1848.

¹² J. D. PASSAVANT, *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig, 1853.

¹³ H. HYMANS, *Notes sur quelques œuvres d'art conservées en Espagne*, dans: *Gazette des Beaux-Arts*, 12, 1894, p. 157-167.

¹⁴ C. JUSTI, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin, 1908, p. 308-314.

¹⁵ J. ROUSSEAU, *Les peintres flamands en Espagne*, dans: *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 6, 1867, p. 318.

Fig. 3

Maître de San Ildefonso :
*Imposition de la chasuble à
Saint Ildefonso*, Paris, Musée
du Louvre.

Oeuvre «aux bourgeons
provoqués par l'irrigation
flamande» mais trop éloignée
des modèles flamands pour
être considérée comme
«hispano-flamande». Tormo
y Monzo (1907-1908, p. 15).



l'ombre, généralement considérées comme des œuvres flamandes de second ordre.¹⁶ Pour contrer cette tendance à attribuer toute œuvre influencée par les modèles du nord à l'art flamand proprement dit, en ne réservant à l'Espagne que les œuvres les plus faibles ou celles aux accents les plus populaires, Tormo y Monzo introduit le double terme d' «hispano-flamand».¹⁷ Il souligne ainsi

¹⁶ Il faut pourtant citer Weale qui en 1900 préparera le terrain à Tormo y Monzo en attribuant la *Fontaine de Grâce* du Prado à un «peintre ayant séjourné dans la péninsule ibérique ou à un espagnol travaillant sous l'influence directe des Van Eyck». W. H. J. WEALE, *Exposition de peintures des maîtres néerlandais antérieurs à la Renaissance à la New Gallery de Londres*, dans: *Revue de l'Art Chrétien*, 11, XLIII, 1900, p. 253.

¹⁷ «Il est déjà arrivé et arrivera encore souvent que des créations de nos artistes nationaux ou d'étrangers déjà hispanisés par adoption ou parce qu'ils résident en Espagne soient, par le seul fait que ces créations ressemblent à celles des artistes imités (alors que dans certains cas c'était l'inverse), considérées comme des œuvres de ces mêmes étrangers. Ces glissements augmentent les lacunes de l'histoire artistique de la péninsule ibérique en ne réservant à l'Espagne que la paternité des œuvres les plus faibles ou celles aux accents les plus populaires». E. TORMO y MONZO, *Sobre algunas tablas hispano-flamencas sacadas de Castilla la Vieja*, dans: *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 2, 1905-1906, p. 530.

la dualité intrinsèque d'œuvres qui, bien que paraissant flamandes, pourraient être espagnoles.

L'intérêt suscité par ces premières œuvres «hispano-flamandes» sera malheureusement de bien courte durée. Souffrant d'une comparaison trop étroite avec les chefs-d'œuvres de la peinture des Pays-Bas méridionaux (à une époque où la problématique des copies d'œuvres n'est pas encore à l'ordre du jour), représentant un véritable casse-tête pour des historiens de l'art espagnol encore hésitants, elles sombrent dans l'oubli au profit d'une production artistique plus à même de conférer une identité non controversée à l'art espagnol: la peinture espagnole locale.

Réalisée par des artistes n'ayant pas été formés dans la rigueur des ateliers du nord mais ayant repris les modèles flamands à leur manière, la peinture espagnole locale a le grand avantage d'être indubitablement *espagnole*. Elle est, de plus, nettement plus aisée à différencier d'une région, d'un maître ou d'un atelier à l'autre, modes et degrés d'influence flamande variant grandement selon les cas. Ainsi, certains peintres auront eu l'occasion d'œuvrer dans l'environnement d'un artiste du nord travaillant pour des commanditaires locaux. D'autres se seront inspirés de panneaux importés, de tapisseries, de modèles d'ateliers, de vitraux ou même de peintres espagnols sous l'influence des maîtres flamands.

Ce contexte artistique complexe engendrera une production picturale assez hétérogène, qu'il faudra tâcher de réunir en une seule catégorie historique.

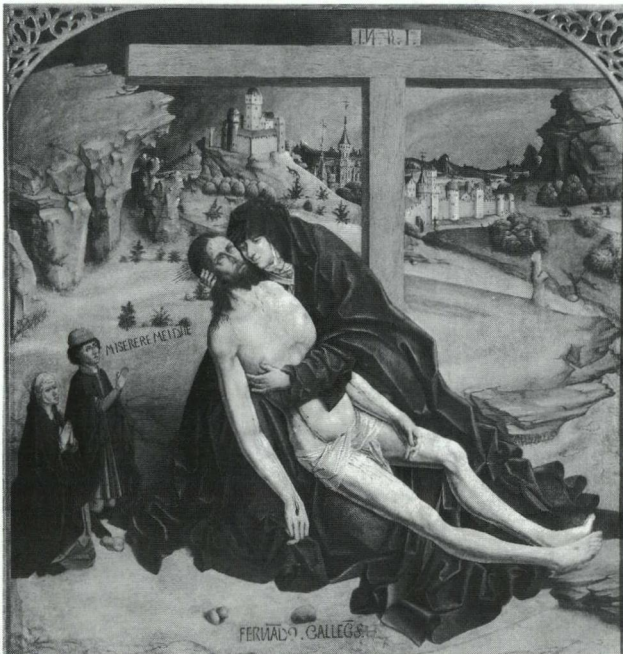


Fig. 4
Fernando Gallego: *Pietà*,
Madrid, Musée du Prado.
«École hispano-flamande
de Castille». Bertaux
(1911, p. 790).

L'appellation «hispano-flamand» est récupérée à cet effet, car elle permet de rassembler ces nombreuses œuvres disparates en sous-entendant l'influence flamande qui leur est commune. En 1911, Émile Bertaux regroupera ainsi un grand nombre de panneaux espagnols du XV^{ème} siècle au sein d'une véritable «école hispano-flamande de Castille», généralisant un épithète qui, chez Tormo y Monzo, était uniquement réservé aux œuvres particulièrement proches de l'art flamand (fig. 4).¹⁸

La véritable généralisation de l'appellation «hispano-flamand» sera cependant due à Charles Rathfon Post qui, dans son importante *Histoire de la peinture espagnole* (1930-1939), englobera la totalité de la production

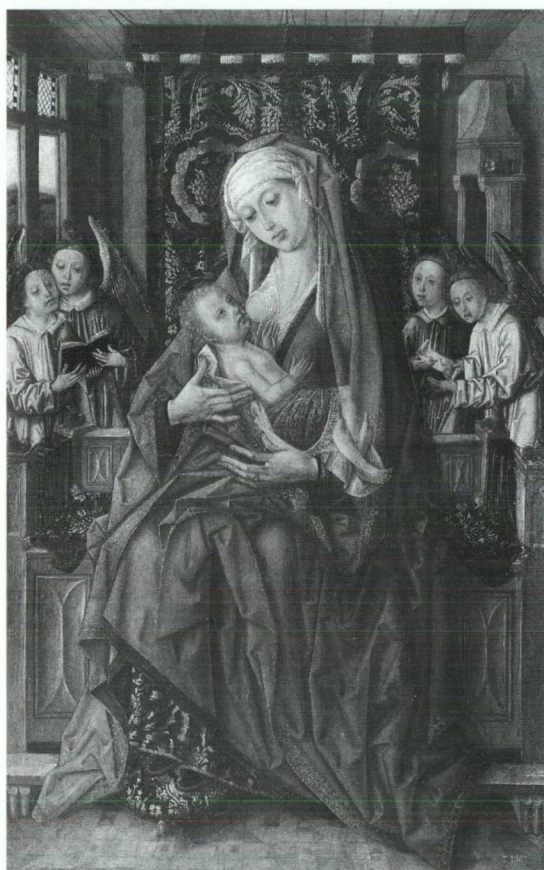


Fig. 5
Maître d'Alvaro de Luna : *Vierge allaitant*, Madrid, Musée du Prado. Peinture «hispano-flamande» en connection avec Tolède. Post (1933, p. 370).

¹⁸ «C'est à l'écart des villes maritimes, sur les hauts plateaux de la Vieille-Castille, que le XV^{ème} siècle a laissé des séries entières de panneaux peints à l'huile et que l'on peut appeler *hispano-flamandes*. Nombre de ces peintures, encore peu connues, sont de race vigoureuse et fière». E. BERTAUX, *La peinture et la sculpture espagnoles au XIV^{ème} et au XV^{ème} siècles jusqu'au temps des Rois Catholiques*, dans: *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* (ss. la dir. d' A. MICHEL), III, 2, *Le Réalisme et les Débuts de la Renaissance*, Paris, 1911, p. 741-828 et plus particulièrement p. 783.



Fig. 6
Bartolome Bermejo: *Saint Michel*
Londres, National Gallery.
Style «hispano-flamand»
d'Andalousie. Post (1934,
p. 136).

picturale espagnole de la seconde moitié du XV^{ème} siècle, à l'exception de Valence et de la Catalogne, sous cette seule appellation.¹⁹ Le terme d'«hispano-flamand», désignant à l'origine une *partie* de la production picturale du XV^{ème} siècle conservée en Espagne, fera désormais office de dénominateur commun. *L'Imposition de la Chasuble à Saint Ildefonse*, œuvre espagnole pour Tormo y Monzo, sera considérée comme une «œuvre hispano-flamande de la région de Valladolid» par Post.²⁰ Tant Fernando Gallego, peintre castillan actif dans le dernier tiers du XV^{ème} siècle, que le Maître d'Alvaro de Luna, auteur de la *Vierge allaitant* du Prado ou que le célèbre Bartolomé Bermejo seront désormais réunis à l'enseigne d'un «style hispano-flamand» devenu, vers la moitié du siècle, le synonyme d'une période entière de l'histoire de l'art espagnol (figs. 5 et 6).

Or, à partir des années cinquante, la manière d'approcher l'art de cette période va se modifier. C'est en effet à cette époque que l'étude de la peinture ibérique prend son véritable essor. D'éminents historiens d'art comme Angulo Iñiguez (1955),²¹ Gudiol Ricart (1955),²² Gaya Nuño (1963)²³ et Camón Aznar (1966)²⁴ réunissent de nouvelles données, tentent des attributions inédites et stimulent l'œil critique qui s'habitue progressivement à reconnaître le caractère individuel et spécifique de l'art espagnol.

Aux alentours des années soixante, des analyses de laboratoire porteront pour la première fois sur des œuvres du XV^{ème} siècle ibérique. En 1958, Jacques Lavalleye notera ainsi que les peintres «hispano-flamands» s'inspirent de la tradition technique flamande mais avec une tendance aux contrastes beaucoup plus marquée que chez leurs contemporains du nord.²⁵ En 1964, Thyssen et Vynckier ajouteront que la technique «hispano-flamande» s'inspire des traditions flamandes du XV^{ème} siècle avec quelques écarts dus à la mise en œuvre de matériaux différents et à la recherche d'une exécution plus rapide.²⁶ Il apparaît petit à petit que, malgré son étroite parenté avec l'art flamand, la peinture espagnole est liée à un tout autre environnement. Une meilleure

¹⁹ Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, 14 vol., Cambridge, Harvard University Press, 1930-1939. Voir plus particulièrement les tomes 4 et 5 intitulés respectivement *Peinture hispano-flamande de l'ouest de la péninsule* (1933) et *Peinture hispano-flamande en Andalousie* (1934).

²⁰ *Ibid.*, p. 401-402

²¹ D. ANGULO IÑIGUEZ, *Pintura del Renacimiento (Ars Hispaniae, 12)*, Madrid, 1955.

²² GUDIOL RICART, *Pintura Gotica (Ars Hispaniae, 9)*, Madrid, 1955.

²³ J. A. GAYA NUNO, *Historia del arte español*, Madrid, 1963.

²⁴ J. CAMÓN AZNAR, *La pintura medieval española*, dans: *Summa Artis*, 22, 1966, p. 371-378.

²⁵ J. LAVALLEYE J., *Collections d'Espagne. (Les Primitifs flamands. II. Répertoire des peintures flamandes, 2)*, Anvers, 1958, note p. 26; *Considérations sur les Primitifs flamands conservés à la Capilla Real de Grenade*, dans: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, Bruxelles, 41, 1959, p. 21-29.

²⁶ Les peintres «hispano-flamands» utilisent ainsi des supports de noyer, de tilleul ou même de pin. La préparation est à base de gypse. La couche picturale présente des similitudes dans les pigments et le liant à base d'huile siccatrice mais elle est moins élaborée et les empâtements beaucoup plus prononcés. J. THYSSEN & J. VYNCKIER, *Note de laboratoire sur les œuvres de Juan de Flandres et de son école à Palencia et à Cervera*, dans: *Bulletin de l'IRPA*, 7, 1964, p. 235-246.

connaissance de cet environnement achève de réhabiliter l'art espagnol de tradition locale qui cessera, petit à petit, d'être considéré comme un satellite de l'art flamand. L'influence des peintres du nord, jadis au centre des préoccupations, ne sera plus perçue que comme une caractéristique parmi d'autres.

Ce changement d'optique est illustré par Quinn qui écrira en 1961: «Le style hispano-flamand est plus qu'une simple imitation de la peinture flamande. C'est une véritable transformation de la formule flamande en un langage indigène. L'influence flamande est tout simplement la contribution extérieure majeure au développement d'une production nationale vigoureuse».²⁷ Plus tard, Elisa Bermejo rappellera que «la majorité des peintres espagnols, bien que parfois très proches des modèles flamands, ne reprennent pas ces derniers de manière servile et impersonnelle. Au contraire, ils arrivent à combiner le style des écoles du nord avec leur conception esthétique spéciale et transforment types morphologiques, expressions et modes pour les adapter à la tradition espagnole. En un mot, ils ne réalisent pas de simples copies mais créent un style nouveau, de forte personnalité, mieux connu sous le nom d'hispano-flamand»(1980).²⁸ Pour conclure avec les mots de Maria Pilar Silva Maroto, qui consacra sa thèse à la peinture «hispano-flamande» de Burgos et Palencia: «la peinture hispano-flamande n'est pas une copie fidèle du style flamand mais une interprétation du langage flamand dans le but de traduire une autre réalité, celle de la société castillane de l'époque»(1990).²⁹

Force est de constater que l'appellation «hispano-flamand» n'a plus la même utilité qu'à son apparition au début du siècle. Introduite à l'origine pour souligner la dualité intrinsèque d'une production picturale anonyme dont l'origine exacte restait un point d'interrogation, elle est récupérée ensuite pour faciliter l'approche globale d'un contexte hétérogène en sous-entendant une influence flamande commune aux différentes écoles espagnoles. Aujourd'hui, cependant, cette influence flamande est perçue comme secondaire et un problème survient donc quant à la validité du terme d'hispano-flamand. En effet, comme l'observait déjà Sterling en 1973, qualifier d'«hispano-flamande» une œuvre dont l'identité espagnole ne fait aucun doute présente peu d'intérêt. Cette appellation, maintenue par habitude, est devenu embarrassante.

²⁷ «The Hispano-Flemish style is no mere imitation of Flemish painting, but a true naturalization of the Flemish form into a native idiom. The Flemish is simply the major foreign contribution to a sturdy indigenous development» QUINN, *Fernando Gallego y el retablo de Ciudad Rodrigo*, Tucson, 1961, p. 7.

²⁸ «No obstante, conviene recordar que la mayoría de los pintores españoles, aun aquellos mas identificados con los modelos flamencos, no los siguen de una forma servil e impersonal sino que llegan a combinar el estilo propio de las escuelas septentrionales con su especial concepción estética y transforman los tipos, las expresiones y las modas para acomodarlos a la tradición española. En una palabra, no hacen meras copias sino que crean un estilo nuevo, de fuerte personalidad, al que se conoce el acertado nombre de hispanoflamenco». E. BERMEJO, *La Pintura de los Primitivos Flamencos en España*, Madrid, 1, 1980, p. 34-35.

²⁹ M. P. SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia; obras en tabla y sarga*, Valladolid, 1, 1990, p. 40-41 et 56.

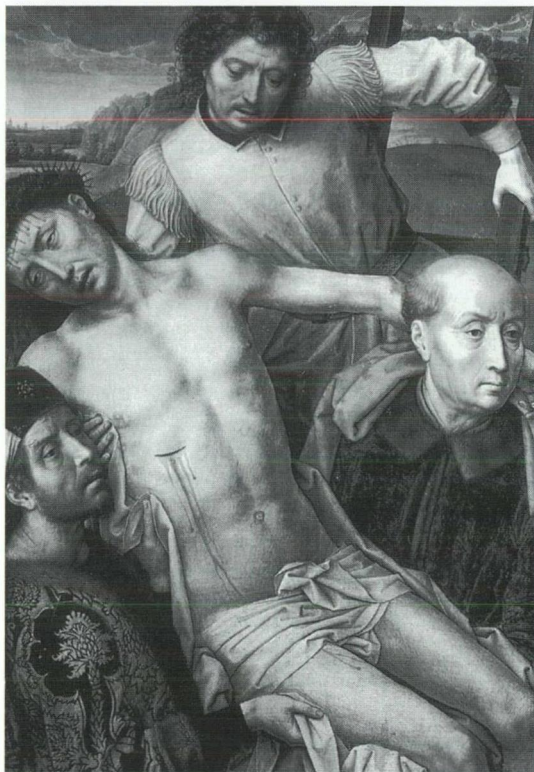


Fig. 7 Attribué à Memling : *Diptyque de la Descente de Croix*, Grenade, Capilla Real.
Oeuvre «hispano-flamande» probablement réalisée par un Espagnol, formé à Bruges dans
l'atelier de Memling. Périer-D'eteren (1993, p. 63).
Haut: vue d'ensemble du volet gauche; bas: détail du volet droit.

Faut-il, comme le suggérait récemment Ximo Company, sacrifier à la tradition et consolider l'utilisation du mot hispano-flamand pour désigner la majeure partie de la production espagnole dans la seconde moitié du XV^{ème} siècle?³⁰ Ou faut-il revenir à une compréhension plus logique du terme en le réservant, comme à l'époque de Tormo y Monzo, au cas où subsiste une réelle hésitation entre la qualification d'un peintre espagnol ayant appris le langage flamand et celle d'un peintre flamand faisant des concessions au goût espagnol? Longtemps restés à l'arrière-plan, ces cas ont en effet repris leur place dans l'actualité, comme en témoigne un récent article de Catheline Périer-D'Ieteren paru dans les *Annales* de 1993. L'auteur y abordait un diptyque de la *Descente de Croix* attribué à Memling et conservé à la Capilla Real de Grenade.³¹ Ce diptyque révélait, après un examen approfondi (*de visu* et de laboratoire), certains aspects étrangers à la peinture du maître brugeois, aspects permettant en outre de former l'hypothèse d'un peintre d'origine espagnole. Fait significatif, Périer-D'Ieteren relançait alors la problématique du concept d'hispano-flamand en proposant d'élargir celui-ci par rapport à sa définition actuelle pour y *ajouter* la catégorie de l'auteur présumé de la *Descente de Croix*, soit une catégorie d'artistes espagnols «formés dans les Pays-Bas et réalisant des œuvres ou des copies d'œuvres, le plus souvent exactes, dans lesquelles ils ont assimilé à un point tel la technique des peintres flamands et l'esprit de leur composition que seuls des détails trahissent leur origine» (fig. 7).³²

Au terme de cet article, il nous semble que *seule* cette catégorie d'artistes mérite d'être désignée du double épithète d' «hispano-flamand». Peut-être espagnols, créant des œuvres dénotant une connaissance approfondie du style et de la technique picturale des maîtres flamands du XV^{ème} siècle, ces artistes sont ceux dont Tormo y Monzo soulignait déjà l'importance. Désormais, cependant, nous avons l'espoir qu'avec l'aide des nouvelles méthodes d'investigation scientifique il sera possible de compléter les informations sur le phénomène du rayonnement de l'art flamand en Espagne – trop longtemps étudié uniquement en terme d'influence sur la peinture locale – tout en redéfinissant le rôle exercé par l'environnement socio-culturel espagnol sur les peintres de formation flamande œuvrant dans la péninsule.

³⁰ X. Company écrit en effet: «si toutes les nomenclatures historiographiques ont un certain degré d'imperfection, elles deviennent nécessaires au niveau méthodologique et sont indispensables. Il est donc utile de récupérer et de consolider le mot hispano-flamand pour désigner la majeure partie de la production péninsulaire dans la seconde moitié du siècle, malgré les difficultés sémantiques qu'il peut contenir». X. COMPANY, *La Pintura hispano-flamenca*, Valence, 1990, p. 7.

³¹ C. PERIER-D'IETEREN, *L'auteur du diptyque de la Descente de Croix de Grenade attribué à Memling serait-il espagnol ?*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 15, 1993, p. 39-64.

³² *Ibid.*, p. 63-64.

LE VAUDEVILLE DE BRUXELLES, HISTOIRE D'UN THÉÂTRE DE GALERIES AU XIX^e SIÈCLE

MICHÈLE HERLA

Grâce à divers documents inédits, dont les archives de la Société Civile des Galeries Saint-Hubert, la présente étude propose un nouvel éclairage sur l'histoire et le style d'un théâtre de galeries, le Théâtre du Vaudeville.

Le Théâtre du Vaudeville se situe au sein du complexe commercial et culturel réalisé en 1847 par l'architecte Jean-Pierre Cluysenaar, les Galeries Saint-Hubert¹. Dans la conception d'un tel ensemble architectural, ce sont essentiellement des motifs d'ordre économique qui imposent la présence d'une salle de spectacle car celle-ci fournit par son public les clients potentiels des commerces du passage, et les promeneurs sont les spectateurs potentiels du théâtre. Le théâtre participe aussi à la célébrité du passage en tant que pôle d'attraction et d'animation : à l'instar du Palais-Royal de Paris, les spectacles du Vaudeville s'efforçaient de faire rire le public par des pièces légères, amusantes et à multiples rebondissements, qui remportaient auprès des Bruxellois un immense succès.

Si le Théâtre du Vaudeville fut construit au sein des Galeries Saint-Hubert en 1884, son histoire débute bien avant la création du Passage en 1847. Dans le projet initial des galeries établi en 1837, Jean-Pierre Cluysenaar n'avait pas prévu la présence du Théâtre du Vaudeville, mais bien celle d'un marché couvert pour «*légumes, fruits et fleurs*»². Celui-ci constituait un embran-

L'abréviation suivante est utilisée :

A.S.C.G.S.-H. = Archives de la Société Civile des Galeries Saint-Hubert

¹ Sur les Galeries Saint-Hubert, voir : J. F. GEIST, *Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, Munich, 1979; M.-F. WILLAUMEZ, *Les passages-galeries du XIX^e siècle à Bruxelles*, Bruxelles, 1984.

² Société Anonyme des Galeries Saint-Hubert et de leurs Embranchements, fondée à Bruxelles par un acte passé devant MMes. De Doncker et Vanderlinden, notaires, le 5 juillet 1845, p. 5.

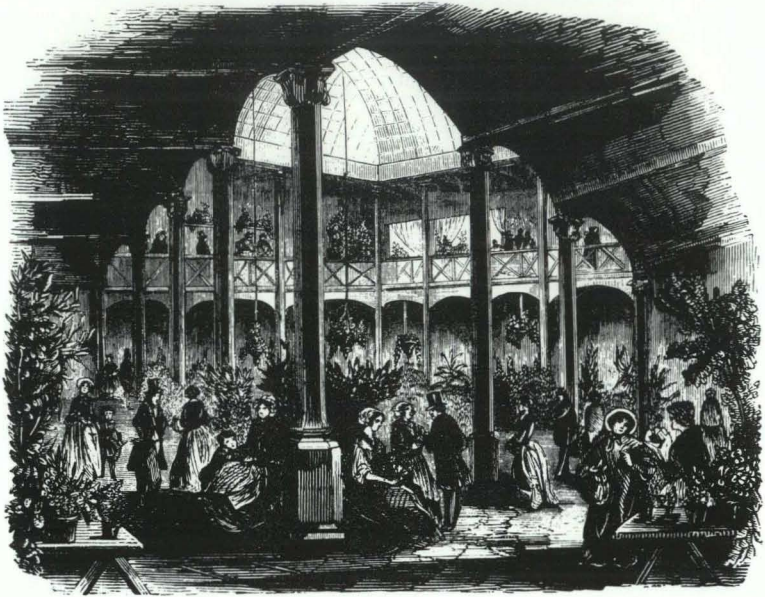


Fig. 1. Anonyme, *Le Marché aux Fleurs*, 1949 (*L'illustration, Journal universel*, 329, 6.6.1849, p. 523).

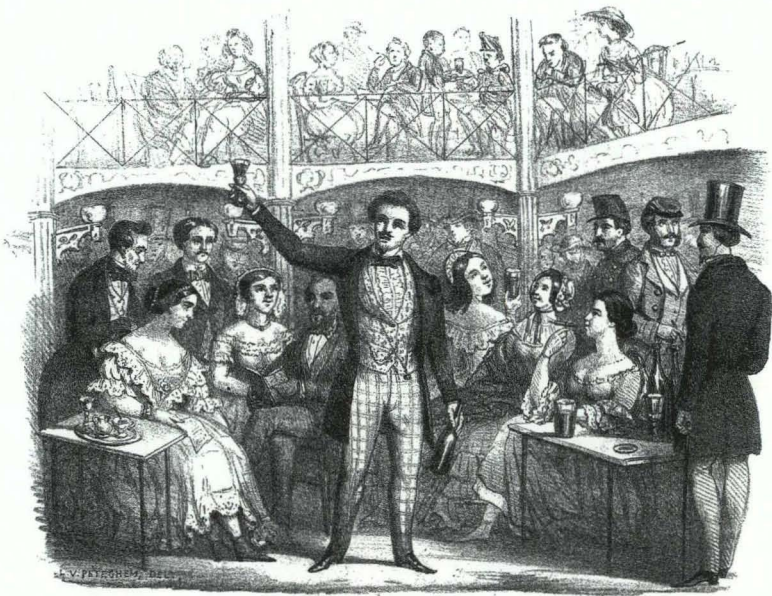


Fig. 2. Anonyme, *Les Casinonnes de Bruxelles*, s.d. (Archives de la Ville de Bruxelles, Fonds Fauconnier).

chement supplémentaire par rapport aux Galeries du Roi et de la Reine, utile comme voie de communication car il offrait une issue de la Galerie de la Reine vers la rue de la Montagne. Ce marché fut construit à l'emplacement de l'Hôtellerie du Faucon, située près de la chapelle Saint-Anne, rue de la Montagne. Point de départ des messageries, la cour de cet hôtel servait également deux fois par semaine de marché aux fleurs. Lorsque Jean-Pierre Cluysenaar érigea le Passage Saint-Hubert, il eut l'idée de «tirer parti de la clientèle qui avait l'habitude d'aller aux ventes de fleurs de l'Hôtel du Faucon, et c'est ainsi que, dans la construction de la Galerie de la Reine, la cour de l'hôtel fut conservée, aménagée, agrandie et qu'on y installa le marché aux fleurs»³. Seul un dessin anonyme, daté de juin 1849 et publié dans *L'Illustration*, offre une vue intérieure du marché couvert⁴ (fig. 1). Il apparaît coiffé d'un toit vitré et supporté par des colonnes en fonte qui en délimitaient le pourtour carré. Ces colonnes recevaient les solives métalliques entre lesquelles furent construites des voussettes qui supportaient une galerie faisant le tour du marché.

Le Marché aux Fleurs, exploité par la Société des Galeries Saint-Hubert, son propriétaire, était bien situé et d'une taille suffisante pour contenir tous les fleuristes de la ville. Aussi la Société avait-elle espéré que le Conseil Communal supprimerait tous les étalages de la voie publique pour assurer au marché un revenu convenable. Le Conseil Communal, craignant sans doute une réaction populaire, n'en fit rien. La concurrence des fleurs vendues à bas prix sur la voie publique décida la Société à modifier la destination du Marché aux Fleurs des Galeries⁵.

En 1851, le comte de Juvisy, proscrit français exilé à Bruxelles, proposa à la Société des Galeries Saint-Hubert d'aménager le marché en un établissement typiquement parisien, alors à la mode à Bruxelles: un café-concert, également appelé casino. La proposition séduisit et fut acceptée par les administrateurs de la Société, ce «casino» devant doter les Galeries d'un nouveau pôle d'attraction et ainsi, d'une nouvelle source de rentabilité⁶. Selon Flor O'Squarr, «les galeries, les piliers, les escaliers et les dégagements (du marché) sont restés debout et intacts» lors des travaux d'aménagement du marché couvert en casino⁷. Ces propos sont confirmés par la découverte d'une gravure de L.P. Peteghem, intitulée *Les Casinonnes de Bruxelles* (s.d.) (fig. 2), qui représente une vue intérieure du Casino et qui illustre les paroles d'une chansonnette révélatrice de l'atmosphère qui devait y régner. Si l'on compare

³ Ch.-M. FLOR O'SQUARR, *Histoire anecdotique du Casino Saint-Hubert, Souvenirs du vieux Bruxelles*, 1e éd., Bruxelles, 1884, nouv. éd., Bruxelles, 1994, pp. 6-9.

⁴ *L'Illustration, journal universel*, n°329, 6.6.1849, p. 253.

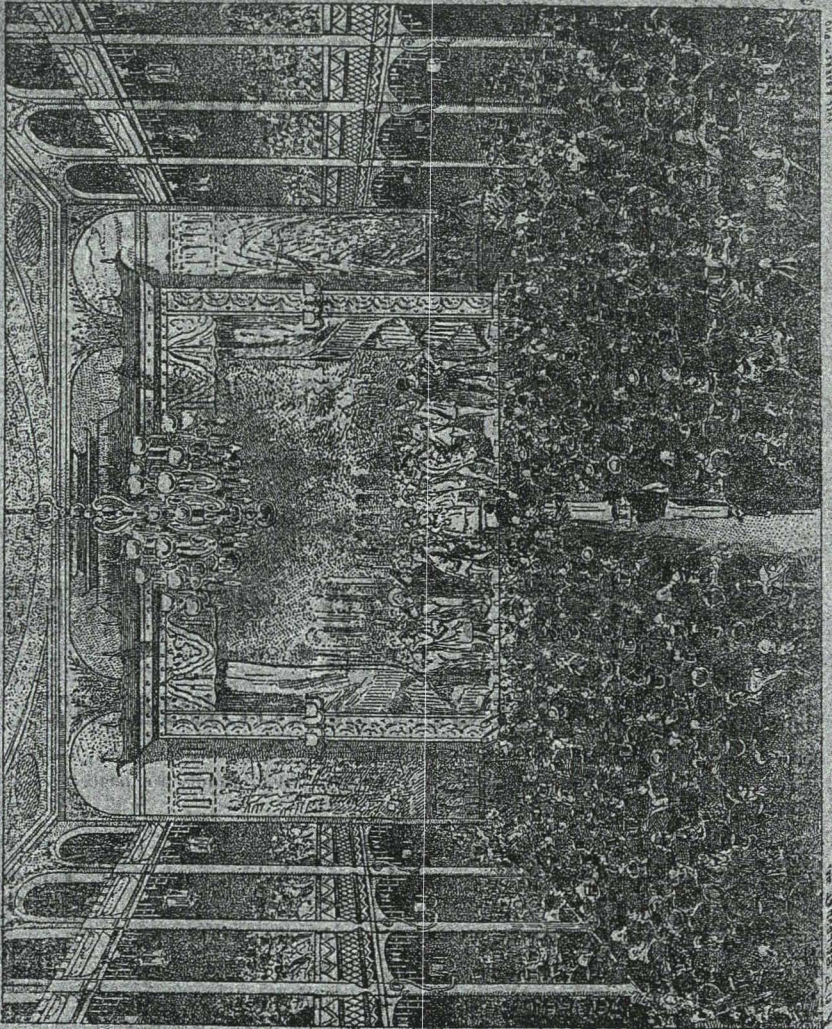
⁵ Bruxelles, A.S.C.G.S.-H., lettre du 12 mars 1850 adressée aux Bourgmestre et Échevins de la ville de Bruxelles dans un cahier de copies de lettres du 03.06.1848 au 10.12.1864, p. 115.

⁶ Bruxelles, A.S.C.G.S.-H., lettre du 13.05.1851 dans un cahier de copies de lettres du 03.06.1848 au 10.12.1864, p. 161.

⁷ FLOR O'SQUARR, *op. cit.*, p. 9.

Tous les soirs, Spectacle-Concert.

CASINO DES GALERIES SAINT-HUBERT.



15. Galerie de la Reine 15. Bruxelles.

Tous les soirs, Spectacle-Concert.

Fig. 3. A. et P. BELLOQUET, *Bouffes Bruxellois*, s.d. (Archives de la Ville de Bruxelles).

cette gravure avec le dessin du journal *L'Illustration* (1849), on reconnaît parfaitement à l'arrière-plan les colonnes et la galerie en fonte de l'ancien marché. Le café-concert fut inauguré le 15 novembre 1851 sous le nom du « Casino des Galeries Saint-Hubert. »

Fruit d'une mode, le Casino des Galeries connut une existence éphémère, comme la plupart des cafés-concerts bruxellois⁸. Si certains fermèrent définitivement, d'autres se transformèrent en théâtre. C'est ce qui advint du Casino Saint-Hubert à l'initiative de Léopold Boyer, un ancien ténor qui, en 1855, avait fait ses débuts au Casino. Devenu directeur le 15 juillet 1872, il fit entièrement transformer la salle pour lui donner le caractère d'un petit théâtre doté d'une ornementation d'inspiration orientale⁹. La réouverture de l'établissement eut lieu le samedi 7 septembre 1872¹⁰. Il reçut pour titre le « Spectacle-concert des Bouffes Bruxellois », une nouvelle dénomination qui correspondait au changement du répertoire dorénavant consacré à l'opérette en trois actes du théâtre et au vaudeville, type de spectacle originaire des théâtres parisiens. Ce furent surtout les revues de fin d'année de Flor O'Squarr qui assurèrent le succès aux Bouffes Bruxellois¹¹.

La Société des Galeries Saint-Hubert n'intervint pas dans les travaux de réaménagement du Casino, comme le stipule le procès-verbal du 21 novembre 1872 de l'Assemblée générale de cette Société¹². Les frais ayant été exclusivement à charge de Léopold Boyer, le rapport ne fournit aucune information précise quant à la véritable nature des transformations. Toutefois, une gravure signée A. et P. Belloquet et montrant une vue intérieure de l'ensemble de la nouvelle salle laisse supposer que l'ancienne structure en fonte du Marché aux Fleurs fut conservée lors des transformations (Fig. 3) : de part et d'autre de la salle dotée d'une scène de théâtre, des colonnes scandent l'espace qui présente, selon Flor O'Squarr, une forme carrée¹³; les voussettes soutenant la galerie semblent identiques à celles observées sur le dessin du Marché aux Fleurs (1849) ainsi que sur la gravure des *Casinonnes* (s.d.). Cette récupération est d'autant plus compréhensible que Léopold Boyer dut assumer seul les frais de construction. L'ancienne galerie fut ainsi pourvue d'un balcon et les colonnes de la salle du Casino furent rehaussées par l'installation d'une suite de baies semi-circulaires faisant le pourtour de la salle. Le nouveau directeur ne rompit pas entièrement avec les habitudes du café-concert puisque le public continua à consommer dans la salle, comme en témoigne la gravure des Belloquet où l'on peut voir des garçons de café circulant au milieu des spectateurs.

⁸ L. RENIEU, *Histoire des théâtres de Bruxelles depuis leurs origines jusqu'à nos jours*, 1, Paris, 1926, p.63, 64.

⁹ FLOR O'SQUARR, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰ *L'Indépendance Belge*, n°251, 07.09.1872, p.2 (v), col. 6.

¹¹ FLOR O'SQUARR, *op. cit.*, p. 77; RENIEU, *op. cit.*, 2, p. 1074.

¹² Bruxelles, A.S.C.G.S. - H., Procès-verbal rédigé par l'Assemblée Générale de la S.C.G.S. - H. en la séance du 21.11.1872.

¹³ FLOR O'SQUARR, *op. cit.*, p. 78.

En 1882, le Collège de la Ville de Bruxelles nomma une commission d'inspection des théâtres chargée de visiter les salles de spectacles et d'indiquer, pour chacune d'elles, les mesures à prendre pour limiter les risques d'incendie¹⁴. Dans le cadre de cette inspection, la commission pria les propriétaires d'envoyer les plans de leur théâtre aux Bureaux de l'Administration Communale; la Société des Galeries soumit au Bourgmestre Charles Buls le plan du théâtre des Bouffes le 23 juin 1882¹⁵.

Selon l'arrêté du Collège en date du 18 juillet, l'Administration obligea la Société des Galeries Saint-Hubert à effectuer de nouveaux aménagements au théâtre afin d'amoinrir les risques d'incendie¹⁶. Les travaux étaient en cours lorsque le Conseil d'administration de la Société des Galeries, en sa séance du mois de juin 1883, décida la transformation complète de la salle pour l'année 1884¹⁷. Ainsi le 5 avril 1884, Charles De Mot, directeur de la Société, soumit au Collège de Bruxelles, en vue de leur approbation, les plans «*d'un projet de transformation des installations de la salle du théâtre des Bouffes Bruxellois faisant partie de l'immeuble de la Société des Galeries Saint-Hubert*»¹⁸. Conformément aux attentes des autorités communales, le but de ce projet était d'assurer au public ainsi qu'au personnel un maximum de sécurité. L'architecte transforma l'ancienne salle des Bouffes en un véritable théâtre bénéficiant de vastes dégagements: trois larges couloirs-foyers cantonnèrent la salle; des communications furent établies des deux côtés entre la salle, les loges et la scène; des passages souterrains aménagés sous la scène et l'orchestre permettaient une évacuation rapide vers les Galeries Saint-Hubert et la rue de la Montagne. La présence, dans les Galeries Saint-Hubert, de ce nouveau théâtre, plus rentable qu'un simple café-concert, représentait pour la Société qui les administrait une plus-value pour ses actionnaires¹⁹.

L'inauguration officielle de la nouvelle salle de spectacle, appelée Théâtre du Vaudeville, eut lieu le mardi 28 octobre 1884 en présence du Bourgmestre Charles Buls et du Collège Echevinal. Un vaudeville inédit du Parisien

¹⁴ «Commission spéciale des théâtres - Mesures contre l'incendie - Rapport déposé, au nom du Collège, par Monsieur le Bourgmestre», dans: J. WYBAUW, *Précautions contre l'incendie dans les théâtres. Rapport adressé à Monsieur le Bourgmestre*, Bruxelles, 1882, p.1.

¹⁵ Bruxelles, A.S.C.G.S.-H., lettres de Charles De Mot datées du 23 juin 1882 et du 5 avril 1884, adressées à Monsieur le Bourgmestre de la ville de Bruxelles Charles Buls, p. 183, 414.

¹⁶ Bruxelles, A.S.C.G.S.-H., lettre de Charles De Mot datée du 27 juillet 1882, adressée aux Bourgmestre et Echevins de la ville de Bruxelles, pp. 194-197; lettre datée du 5 juillet 1883, adressée aux Bourgmestre et Echevins de la ville de Bruxelles, p. 292.

¹⁷ Bruxelles, A.S.C.G.S.-H., lettre de Charles De Mot datée du 5 juillet 1883, adressée aux Bourgmestre et Echevins de la ville de Bruxelles, p. 292.

¹⁸ Bruxelles, A.S.C.G.S.-H., lettre de Charles De Mot datée du 5 avril 1884, adressée à Messieurs les Gouverneur de la Province du Brabant et Membres de la (illisible) permanente, p. 414.

¹⁹ La Société Anonyme des Galeries Saint-Hubert avait été créée en décembre 1837, à l'occasion de la construction du passage, et consistait en une association financière au capital constitué par la vente d'actions portant intérêt.

Raymond, *Séduisez-madame*, leur fut présenté²⁰. Dès lors, le genre du vaudeville, très apprécié du public bruxellois, devint la spécialité de l'endroit et le théâtre remporta un immense succès.

Les livres de comptes de la Société ont révélé les noms de l'architecte, du décorateur et des entrepreneurs auxquels furent confiés les travaux : le plan fut projeté par l'architecte géomètre Le Comte, la décoration de la salle et du rideau réalisée par le peintre-décorateur Giovanni Bertieri et les dorures par Staadt. La Société fit également appel à Schaep pour réaliser la machinerie ainsi qu'à diverses entreprises pour les autres travaux : Bernardin pour un pavement en mosaïque, l'entreprise Huet-Mathys pour la livraison des toiles du rideau, le maçon-entrepreneur Michel Ronsmans; la Société de Merbes-le-Château livra le marbre jaune des escaliers, Vander Borgh t fournit le papier peint et la compagnie Snyers-Rang et Cie, les sièges²¹.

Les archives ne fournissent aucune information quant aux modifications architecturales et décoratives du théâtre car la Société ne s'était intéressée qu'à l'aspect financier des travaux. Les plans ont disparu, probablement jetés lors d'un changement de direction comme le furent les devis et les contrats.

Les plans primitifs du Vaudeville ayant disparu, des hypothèses quant à sa construction ont été émises suite à l'observation attentive de la salle de spectacle, telle qu'elle se présente actuellement, confrontée avec un plan du rez-de-chaussée du théâtre projeté en 1926 par Gaston Ide, les brèves descriptions fournies par la presse de l'époque, l'*Histoire anecdotique du Casino Saint-Hubert* du revuiste Flor O'Squarr, et la gravure de A. et P. Belloquet²² (fig. 3).

La salle est enfermée par une ossature faite de colonnes en fonte formant, au cœur du théâtre, un noyau parfaitement carré. À la périphérie de ce noyau sont venus se greffer le vestibule d'entrée, les couloirs-foyers et la scène. Les couloirs-foyers latéraux du premier et deuxième étages sont séparés de la salle par un mur qui s'élève sur la hauteur des deux balcons, entre les colonnes en fonte. Les couloirs-foyers du rez-de-chaussée sont un peu plus étroits parce qu'à cet endroit, l'architecte a fait construire le mur légèrement en retrait par rapport aux colonnes. Cette disposition laisse voir, sous le premier balcon, les voussettes qui se prolongent depuis la salle jusque dans les couloirs qui la cantonnent (fig. 4).

²⁰ *L'Etoile Belge*, n°304, 30.10.1884, p.1 (r), col.4 et p.1 (v), col.1.; *L'Indépendance Belge*, n°304, 30.10.1884, p.1 (r), col.6 et p.1 (v), col.1. Le Théâtre du Vaudeville des Galeries Saint-Hubert ne fut pas le premier à porter ce nom : le premier fut inauguré en 1847, rue de l'Évêque. Il fut démoli en 1869 lors des travaux de voûtement de la Senne. Voir L.P. MAHRE, *Nos théâtres 1897. 150 portraits et biographies. Aperçus historiques*, Bruxelles, 1897, p.57.

²¹ Bruxelles, A.S.C.G.S.-H., livre de comptes de la Société, Journal G, du 1er mai 1880 au 7 février 1891 : les paiements sont mentionnés sous le titre «Travaux au Casino».

²² FLOR O'SQUARR, *op. cit.*



Fig. 4. LE COMTE, *Théâtre du Vaudeville*, 1884, Bruxelles, Galerie de la Reine (les colonnes et les voussettes dans la salle de spectacle) (Photo de l'auteur).

Il est fort probable que Le Comte ait décidé de conserver et d'intégrer le squelette en fonte du marché afin de réduire les frais de construction considérables pour la Société : les dépenses avaient absorbé une partie des bénéfices, ce qui causait des retards dans le paiement des dividendes aux actionnaires de cette même Société²³.

À partir de la structure métallique du marché couvert, le Théâtre du Vaudeville dut être aménagé de la façon suivante. Les colonnes en fonte du marché ne s'élevaient pas jusqu'à hauteur du plafond du Vaudeville, mais s'arrêtaient à hauteur du second balcon (fig. 5). À partir de ce deuxième balcon, de nouvelles colonnes en fonte furent superposées à la première série de façon à augmenter la nouvelle salle en hauteur et permettre ainsi l'aménagement de ce second balcon (fig. 6). Cette proposition explique les propos de Flor O'Squarr : par rapport aux Bouffes Bruxellois, «*on augmente le bâtiment en hauteur, en y ajoutant une seconde galerie*»²⁴.

Contraint de respecter les limites du théâtre des Bouffes Bruxellois auquel il devait donner de plus vastes dégagements, Le Comte dut diminuer la salle en

²³ Bruxelles, A.S.C.G.S.-H., cahier de correspondances de Charles De Mot; ce cahier contient plusieurs lettres du directeur en réponse aux plaintes qu'il dut recevoir des actionnaires de la Société car elles expliquent la raison du retard du paiement de leur dividende.

²⁴ FLOR O'SQUARR, *op. cit.*, p. 80.

largeur pour aménager, dans les galeries du rez-de-chaussée de l'ancienne salle, les couloirs-foyers latéraux du Vaudeville. Il perdit par conséquent quelques fauteuils qu'il récupéra par l'installation du deuxième balcon.

Les couloirs-foyers latéraux du premier étage furent relégués dans l'ancienne galerie des Bouffes - ou du marché -, de même que les stalles de l'amphithéâtre face à la scène et disposé derrière les colonnes.

L'ensemble supérieur de la salle se compose de baies semi-circulaires faisant le tour du vaisseau et reposant sur l'entablement des colonnes, une disposition qui s'observait déjà au théâtre des Bouffes Bruxellois. Cet ensemble fut très probablement récupéré et rehaussé d'un étage au moment de la construction, en 1884, lorsqu'on augmenta la hauteur des colonnes. Cette hypothèse se fonde sur la lettre de Charles De Mot où il est question de «fenêtres existant(e)s, placées un étage plus hauts qu'elles ne le sont actuellement; chacune de ces fenêtres armée d'un vantail s'ouvrant automatiquement» (sic)²⁵. Les baies semi-circulaires du côté latéral gauche face à la scène de la salle sont les fenêtres en question car elles s'ouvrent effectivement de l'extérieur par un vantail. Cette information confirme en outre l'hypothèse du rehaussement de l'ancienne salle des Bouffes.

À l'instar des théâtres parisiens, Le Comte organisa l'intérieur de la salle du Vaudeville selon les principes propres au théâtre dit à l'italienne²⁵. Le choix d'une telle typologie inscrit le théâtre dans le contexte d'influence que Paris exerça sur Bruxelles au XIX^e siècle, le Théâtre Royal de la Monnaie (1855) et le Théâtre de l'Alhambra (1846) ayant servi d'intermédiaires entre les deux capitales²⁷.

Le Vaudeville présente un décor éclectique à dominante néorenaissante - en plâtre - utilisant les motifs habituellement dévolus à ce genre d'institution tels que les cartouches portant des noms d'auteurs célèbres, les putti musiciens, le laurier et la lyre d'Apollon, le sceptre du bouffon, les guirlandes florales. Le plafond, en forme de coupole, est supporté par quatre caryatides à l'allure exotique et aux formes suggestives faisant écho aux paroles grivoises des vaudevilles qui étaient joués au théâtre. Une guirlande héraldique composée de blasons aux armes des neuf provinces belges, expression du sentiment national propre à l'époque, parachève la décoration (fig. 6).

Les toiles marouflées de la coupole du Vaudeville arborent un trompe-l'œil néobaroque caractéristique de l'esprit français du Second Empire²⁸ (fig. 7). Outre la technique du marouflage, ces toiles présentent de nettes parentés

²⁵ Bruxelles, A.S.C.G.S.-H., lettre du 19 mai 1884, adressée au Dr Janssens, Inspecteur en chef du service de santé de la ville de Bruxelles, dans le cahier de correspondances de Charles De Mot, p. 425.

²⁶ A. ROY, *Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne*, Paris, 1992.

²⁷ RENIEU, *op. cit.*, 1, p. 152.

²⁸ P. VAISSE, «Le décor peint des théâtres français à la fin du XIX^e siècle», dans: L. M. CORDONNIER, *Théâtre et architecture*, Lille, 1985, pp. 69-70.



Fig. 5. LE COMTE, *Théâtre du Vaudeville* (niveau du premier balcon) (Photo de l'auteur).

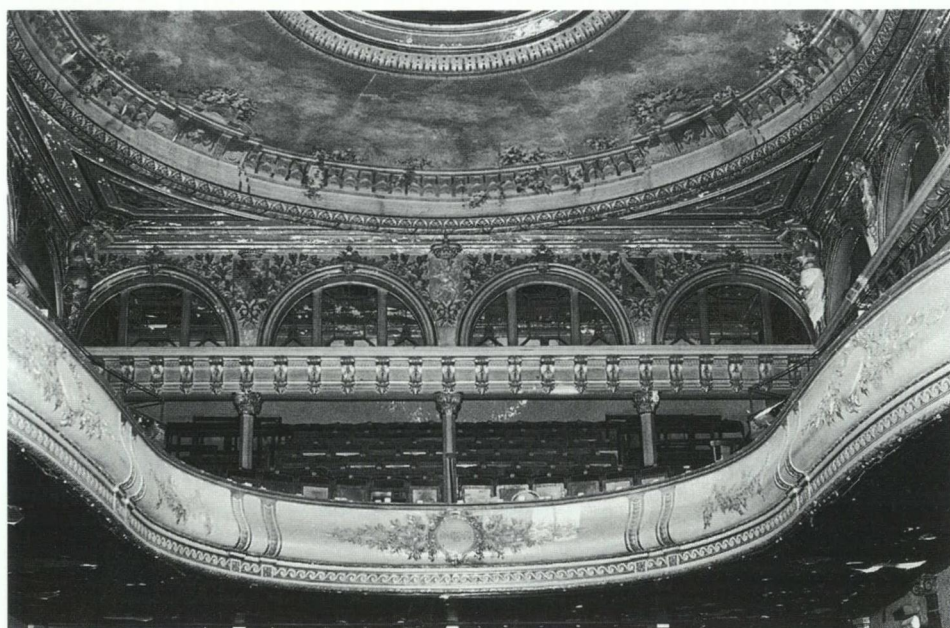


Fig. 6. LE COMTE, *Théâtre du Vaudeville* (niveau du second balcon) (Photo de l'auteur).

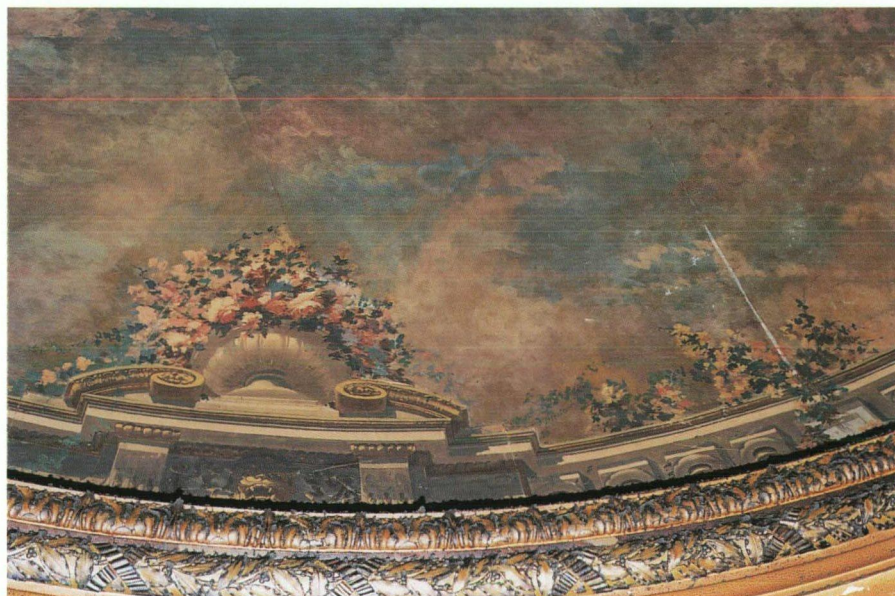


Fig. 7. LE COMTE, *Théâtre du Vaudeville* (toiles marouflées de la coupole) (Photo de l'auteur).

stylistiques et décoratives avec celles qui ornent le plafond du Théâtre Royal de la Monnaie entre 1887 et 1897, exécutées par l'atelier parisien d'Auguste-Alfred Rubé et Philippe-Marie Chaperon²⁹. À l'instar de la Monnaie, on retrouve au Vaudeville la qualité exceptionnelle du trompe-l'œil, les couleurs douces et pastel (bleu, rose, beige et vert), l'exécution rapide des guirlandes florales et la balustrade en pierre, pratiquement identique à celle qui figure à la Monnaie au niveau du second entablement supporté par les montants portant les blasons des neuf provinces belges.

Les sources historiques ne précisent ni la date d'exécution ni les auteurs des toiles de la coupole du Vaudeville. Ces dernières présentent bien deux signatures mais leur intégration dans le décor rend leur lecture difficile; les seules lettres lisibles - «E Emm. et .insa.» - ne permettent pas d'identifier les décorateurs. Toutefois, les affinités stylistiques mentionnées laissent penser que les toiles ont été exécutées par des décorateurs de l'atelier de Rubé et Chaperon.

La distribution initiale des couleurs dans la salle de spectacle du Vaudeville se conformait aux principes appliqués dans les théâtres de la seconde moitié du XIX^e siècle³⁰. Ces principes imposaient que l'on adopte une coloration claire

²⁹ E. CABRIS, *La Monnaie. Chronique architecturale de 1696 à nos jours*, s.l., 1996, p.106, 109.

³⁰ La polychromie originale du Vaudeville fut recouverte par deux surpeints que nous avons respectivement situés en 1898 et 1926. Un vernis brun transparent, datant de l'après-guerre, recouvre actuellement l'ensemble de la décoration.

pour les éléments architecturaux en saillie et la couleur rouge pour le plan de fond, cette couleur étant la seule à produire par ses reflets «*un effet de fraîcheur et de santé sur la peau des spectateurs*»³¹. Au Vaudeville, les murs des loges étaient recouverts d'un papier peint aux minces rayures rouges et beiges tandis qu'une couleur gris beige clair avait été choisie pour les balcons, les loges d'avant-scène et les colonnes en fonte. Cette couleur claire et douce mettait en valeur les ornements rehaussés de dorures³².

Au XIX^e siècle, le théâtre constituait l'un des divertissements favoris des Bruxellois. En réponse à cette ferveur, de nombreuses salles furent construites dans la capitale mais, aujourd'hui, le Théâtre du Vaudeville constitue l'un des derniers témoignages de l'architecture théâtrale bruxelloise du siècle dernier.

³¹ G. GARNIER, *Le théâtre*, Paris, 1871, pp. 170-183.

³² Les informations concernant la polychromie du Vaudeville en 1884 sont issues du rapport réalisé par M. Decroly et J.-F. Theyskens, de l'Atelier de Conservation et Restauration d'œuvres d'art, et du rapport de J. Sanyová (laboratoires de l'I.R.P.A., octobre 1995).

Remerciements

Cette recherche n'aurait pu être menée à bien sans les membres de la Commission des Monuments et des Sites, de la Société des Galeries et du Bureau d'Architecture A₂RC, qui m'ont donné accès aux documents et informations nécessaires.

CE QUE MODERNISER VEUT DIRE (A PROPOS DU PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE)

MONIQUE RENAULT

Il serait mal venu de vouloir contester la réussite de la rénovation du Palais des Beaux-Arts de Lille (qui a ouvert ses portes le 8 juin 1997 après six années de travaux) et de ne pas souscrire à de nombreux points positifs de cette rénovation, parmi lesquels nous retiendrons la redécouverte et le nettoyage des premiers volumes (dessinés par les architectes Bérard et Delmas, et construits de 1889 à 1892), l'extension des surfaces d'exposition de 5000 m² (dont une salle de 700 m² pour les expositions temporaires), l'exposition d'œuvres (peintures et sculptures) qui dormaient dans les réserves ainsi que la création de trois nouveaux départements (les œuvres du Moyen Age et de la Renaissance, les sculptures françaises du XIX^e siècle, les plans en relief) et enfin les restaurations nombreuses qui ont été effectuées à l'intérieur de l'enveloppe budgétaire consacrée à l'ensemble de ces réalisations¹.

Cependant, et malgré les indéniables qualités professionnelles dont le nouveau Palais des Beaux-Arts fait preuve désormais, il nous vient un vent de nostalgie de ces musées un peu vétustes mais au fond patinés par le temps, dont les craquements de parquets nous transportaient subtilement dans un autre âge et rythmaient la plénitude d'un silence propice à la contemplation, à

¹ Nous renvoyons, pour la description de la rénovation et le programme muséologique qui y a présidé, à l'article très complet du conservateur en chef du musée: Arnauld BRÉJON DE LAVERGNÉE, *La rénovation du Palais des Beaux-Arts de Lille*, dans: *Revue du Louvre. La revue des musées de France*, n°3, juin 1997, pp.26-30; pour le département du Moyen Age et de la Renaissance, cf. l'article de: Marie-Hélène LAVALLÉE, *Les collections du Moyen Age au musée des Beaux-Arts de Lille*, *ibid.*, pp. 85-92; quant à celui des sculptures du XIX^e siècle, cf.: Annie SCOTTEZ DE WAMBRECHIES, *La nouvelle galerie des sculptures du musée de Lille. Renaissance d'une collection, maintien d'une tradition*, *ibid.*, pp. 31-34.

la méditation. Il n'est pas question ici de vouloir conserver l'ancien à tout prix, ni de faire semblant d'en ignorer les insuffisances techniques et les inadéquations muséologiques. Néanmoins, ce que la visite du nouveau musée de Lille vient de nous révéler, c'est que l'âme de l'ancien musée, son atmosphère d'après-guerre, encore présentes avant rénovation, ne sont plus, et que là où le musée aurait pu, en quelque sorte, conserver sa propre mémoire (être à lui-même son propre musée), c'est l'esthétique muséale post-moderne qui prévaut désormais.

Il n'est, encore une fois, pas question ici de nostalgie sentimentale, ni de fétichisme du passé². Le problème eût été différent si, par exemple, les architectes avaient réalisé, en accord avec la conservation, une extension qui aurait fait l'objet d'une création originale pour abriter des espaces spécifiques (tels que les salles d'expositions temporaires, ou bien la section d'art moderne), sans remanier les espaces préexistants, plutôt que d'adopter une «*rhétorique de la non-architecture*» dans le but de «*ressusciter une architecture morte*»³.

*

* *

La rénovation que les architectes Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart, disciples de Jean Nouvel, ont effectuée en concertation avec les conservateurs, nous semble redonner un caractère d'actualité aux avertissements et aux analyses que rédigeait Quatremère de Quincy à l'époque révolutionnaire puis sous l'Empire, suite au retour des butins napoléoniens effectués lors de la campagne d'Italie d'une part, et en réaction à la multiplication en Europe des collections, cabinets et «*muséums*» d'autre part⁴; les mises en garde de Quatremère – qui furent en fait des pressentiments d'une lucidité et d'une intelligence sans précédent – portaient notamment sur ce qu'il appelait la «*destination morale*» des ouvrages de l'art, ainsi que sur le contexte de leur création et surtout de leur réception par le public. Selon lui, le musée, en tant qu'espace de neutralité, sans rapport avec les œuvres qu'il allait devoir conserver, ne pouvait que provoquer une modification, sinon une altération du message des «*ouvrages qui, déplacés*

² C'est le cas par exemple de l'éditorial de : F. S. [François SOUCHAL], *Éditorial. La rénovation du Palais des Beaux-Arts de Lille*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, n°s 1542-1543, juillet-août 1997, pp. 1-3.

³ Manuel DELLUC, *Une rénovation conceptuelle signée Ibos et Vitart*, dans : *Le Journal des Arts*, n°39, 30 mai 1997, p. 11.

⁴ «*On s'est persuadé que le secret de faire fleurir les Arts devait consister dans la vertu de ces rassemblements d'ouvrages qu'on appelle Collections, Cabinets, Muséum [sic]. Toutes les nations en ont fait à l'envi. Chose singulière, qu'on ne se soit pas encore avisé de remarquer que les chefs-d'œuvre ou modèles, recueillis et amassés à grands frais, ont tous préexisté aux recueils et aux amas de modèles, et que depuis qu'on a fait des Musées pour créer des chefs-d'œuvre, il ne s'est plus fait de chefs-d'œuvre pour remplir les Musées.*» Antoine Chrysostome, dit QUATREMERE DE QUINCY, *Considérations morales sur la destination 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*, Paris, Crapelet, 1815, rééd. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1989, p. 36.

et enlevés à leurs anciennes destinations, ne sont plus que des sujets de critique, de simples objets d'observation pour l'esprit. Le public perd de vue, au milieu de ces collections, les causes qui firent naître les ouvrages, les rapports auxquels ils étaient soumis, les affections avec lesquelles ils demanderaient à être considérés, et cette multitude d'idées morales, d'harmonies intellectuelles qui leur donnaient tant de moyens d'agir sur notre âme»⁵. C'est ce que l'on appelle aujourd'hui la décontextualisation, c'est ce que Jean-Louis Déotte nomme, plus philosophiquement, la «*suspension*»⁶.

Mais si le musée en effet suspend l'objet d'art d'une part importante de ses fonctions originelles – que, pour reprendre les catégories énoncées par Krzysztof Pomian, l'on peut différencier selon des finalités liturgiques, commémoratives, cognitivo-éducatives ou encore décoratives⁷ –, il est aussi, comme le disait André Malraux, «*une confrontation de métamorphoses*»⁸: car c'est à la suite en quelque sorte de cet affaiblissement du sens des œuvres que vont alors se tisser entre celles-ci des relations horizontales, non seulement entre les œuvres elles-mêmes⁹, mais aussi avec l'espace du musée pour nouer d'autres relations plus complexes et plus secrètes, notamment avec son architecture – ses structures, l'agencement de ses volumes, de ses perspectives, ses rapports avec la lumière naturelle, ses ouvertures sur l'extérieur –, ainsi qu'avec les nombreux éléments constitutifs de la mise en valeur des objets – les cadres, les supports, les vitrines, le type d'éclairage, diffus ou ponctuel, diaphane ou contrasté, les éléments de «*décoration intérieure*» tels que les rideaux, les tentures, les fonds colorés tout comme les éléments de mobilier, le matériel d'information écrite, panneaux, étiquettes, etc.: «*Il ne peut plus y avoir des musées assimilables à un album aux pages arrachées et affichées sur une cimaise linéaire. Il faut que la totalité de l'espace travaille au corps le visiteur, le détende, l'anime et le réanime, le charge et le décharge d'impressions multiples toutes confondues*»¹⁰.

Outre les composantes spatiales – sans compter le sens engendré par un facteur comme la densité des œuvres exposées par rapport à la superficie des cimaises ou au volume des espaces¹¹ –, il convient de faire état également

⁵ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁶ Jean-Louis DEOTTE, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, Editions l'Harmattan, 1993, p. 90.

⁷ Krzysztof POMIAN, *Le musée face à l'art de son temps*, dans: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1989, n° hors-série *Le musée et l'art contemporain*, pp. 6-7.

⁸ «*Le musée sépare l'œuvre du monde «profane» et la rapproche des œuvres opposées ou rivales.*» André MALRAUX, *Le Musée imaginaire*, Paris, NRF, 1951, p. 12.

⁹ Notamment historiques - Walter Benjamin ne disait-il pas que la collection est «un système historique nouveau» (cité par Jean-Louis DEOTTE, *op. cit.*, p. 313) ?

¹⁰ Jean-Pierre LAURENT, *Le musée, espace du temps (1985)*, dans: *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 2, s.l., éditions W - M.N.E.S., 1994, p. 235.

¹¹ Pour prendre un exemple, la concentration des peintures et des esquisses et modèles réduits des sculptures de Jean-Baptiste Carpeaux au musée de Valenciennes, lui aussi rénové récemment d'ailleurs, produit très judicieusement chez le spectateur une impression d'effervescence et de créativité de l'artiste qu'une muséographie épurée de style «clinique» n'aurait pas réussi à engendrer.

d'une autre dimension, à savoir celle du temps que le musée en effet traverse et qui le patine, le transforme à son tour et l'enrichit des strates d'une histoire dont il est à la longue le dépositaire et qui tout compte fait le caractérise, quand il ne l'habite pas : et ce sont les multiples niveaux, répercussions et témoignages de cette histoire qui entrent à nouveau en résonance avec les œuvres exposées et qui contribuent à faire du musée un *monument* à part entière¹² et à lui faire acquérir, comme Quatremère l'écrivait à propos des monuments anciens, «une sorte de droit de nature»¹³, c'est-à-dire à lui donner un statut qui dépasse le simple «album» utilitaire.

Le musée se définit ainsi tout autrement que par la somme algébrique des unités de ses collections, il est bien plus que le simple fonds qu'il possède, encore plus également que ses cimaises ou que son architecture, mais en même temps singulièrement plus indéfinissable et par conséquent infiniment plus fragile. Un musée ne consiste, au fond, ni dans son contenu ni dans son contenant seulement : son caractère, son atmosphère, son «âme», et en définitive son *aura*, se dégagent progressivement, tout au long de sa traversée dans le temps, au fur et à mesure de la succession de ses conservateurs, au fur et à mesure de la fréquentation des générations de visiteurs, au fur et à mesure enfin des interrelations qui vont se développer et s'entre-tisser entre les œuvres, les nombreuses composantes spatio-temporelles évoquées plus haut et les facteurs humains – l'ensemble, analogue finalement à une sorte de sédimentation du temps, constituant alors un nouveau *contexte* pour les objets d'art qu'il renferme et dans lequel ces derniers finissent pour ainsi dire par prendre racine.

On comprend peut-être mieux désormais quel est le véritable enjeu de toute «rénovation» muséale – tout comme la prudence avec laquelle celle-ci devrait être nécessairement menée – et dans le cas présent de la remise à neuf du Palais des Beaux-Arts de Lille, puisque c'est bien cet ancien «texte» du musée, qui «se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel»¹⁴ de significations, d'interactions multiples d'espaces et de temps, qui a été oblitéré et en fin de compte décontextualisé, pour être remplacé par le texte même de la rénovation qui, parce qu'il a fait disparaître la succession, parfois la superposition d'époques et d'événements passés, tranche brusquement comme une confrontation (une sorte de collage) de deux fins de siècle que plus rien ne semble relier, tout au moins dans leur intervalle – car ce qui les relie et les justifie dans le présent, c'est un programme ambitieux sur le contenu duquel nous ne reviendrons pas, mais sur le sens et les effets desquels par contre il convient de s'interroger.

¹² A moins que, pour reprendre un néologisme de Montaigne, le passé n'«*artialise*» le musée (cité par : Alain ROGER, *Le génie du lieu. Essai sur l'artialisation de la nature*, dans : *Le Sens du lieu*, actes du colloque, Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand et Collège International de Philosophie, avril 1994, Bruxelles, éditions Ousia, 1996, p. 98)

¹³ QUATREMERE DE QUINCY, *op. cit.*, p. 67 ; «effacer et faire disparaître des ouvrages antiques l'empreinte de l'antiquité, et leur redonner un faux air de jeunesse, c'est leur enlever en partie leur valeur et leur beauté» (*ibid.*).

¹⁴ Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 101.



Fig. 1 Département des Peintures. Salle Rubens.

© DMF/Palais des Beaux-Arts de Lille - Photo H. Abbadie.

*
* *

La question qui se pose ici est du même ordre que celles que n'en finissent pas de susciter les aménagements muséographiques de l'architecte Gae Aulenti pour installer les collections françaises du XIX^e siècle dans l'ancienne gare d'Orsay devenue en 1987 le musée d'Orsay¹⁵: la nouvelle enveloppe est-elle là pour mettre en valeur l'art ancien, et/ou n'aurait-elle pas tendance à *s'exposer*, à s'afficher sur le même plan, sinon au premier plan¹⁶?

¹⁵ Nous renvoyons au très bon dossier que la revue *Le Débat* lui a consacré dans son n° 44, mars-mai 1987.

¹⁶ (...) «dans un musée comme celui d'Orsay, on est obligé d'admirer de magnifiques chefs-d'œuvre du XIX^e siècle (souvent entassés de manière suffocante) écrasés par la lourdeur d'un néomonumentalisme post-moderne, qui ne concède, aux œuvres, pas le moindre pan de liberté face aux nuisances et interférences visuelles du contexte architectural». *Artistes et musées*. Francesco POLI, dans: *Archicrédé*, n°246, janvier-février 1992, p. 152.

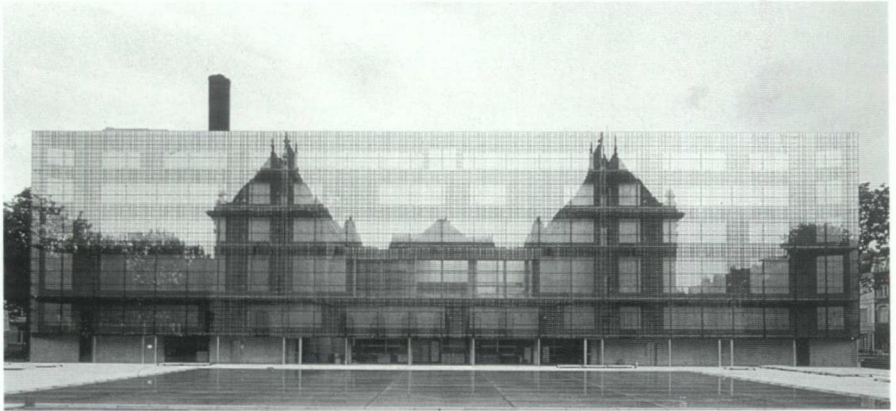


Fig. 2. Vue générale du Palais des Beaux-Arts se reflétant sur le nouveau bâtiment-lame.

© DMF/Palais des Beaux-Arts de Lille - Photo H. Abbadie.

C'est ce qui nous a semblé en effet, toute proportion gardée certes, mais comme un symptôme relevant de cette même tendance, de la peinture rouge sang des cimaises du premier étage du palais de Lille (fig. 1) : cette peinture rouge – dont la mode remonte d'ailleurs au XVII^e siècle et qui était alors destinée à faire ressortir les peintures sombres¹⁷ – nous paraît indiquer au visiteur, à chacun de ses déplacements, d'une peinture à l'autre, que c'est bien grâce au présent que l'art du passé est montré ou, en d'autres termes, que le dénominateur commun à toutes ces œuvres, ce n'est pas tellement l'histoire (ce dont témoigne une enveloppe qui a déjà vécu¹⁸), mais c'est bien plutôt l'époque actuelle, et plus précisément celle de la rénovation – dont par ailleurs, le style muséographique post-moderne est fortement marqué (daté). Ce qui le caractérise, c'est notamment l'importance (grandiloquente et solennelle) donnée aux espaces d'accueil et de circulation pour conduire le flux (la masse) des visiteurs, la froideur de certains espaces (le béton brut du double escalier menant au sous-sol, comme celui du restaurant), sans compter l'esprit de redondance des créations architecturales et plastiques : le «bâtiment-lame», qui se tient à l'arrière du palais et qui clôt le futur jardin de sculptures, est un simple et mince parallélépipède partiellement dissimulé derrière un miroir qui reflète

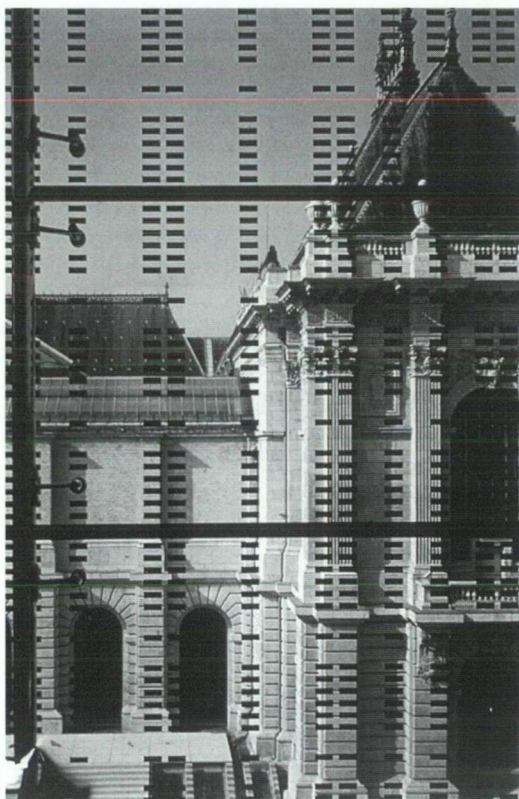
¹⁷ Peu répandue au XVIII^e siècle, elle reparait au siècle suivant (cf. Germain BAZIN, *Le temps des musées*, Liège-Bruxelles, Desoer S.A. Editions, 1967, p. 133) ; on pourrait discuter de la pertinence de ce fond coloré qui est bien peu indiqué pour faire ressortir les couleurs chaudes des tableaux exposés.

¹⁸ Ou qui tend à s'y conformer : c'est le cas des tentures de velours (gris-vert) apposées sur les cimaises des deux salles Rubens du musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers qui avaient de cette manière été très discrètement «rénovées» en 1995.

Fig. 3

Le Palais des Beaux-Arts (vue depuis le nouveau bâtiment-lame)

© DMF/Palais des Beaux-Arts de Lille - Photo H. Abbadie.



(qui cite) la façade postérieure du musée (fig. 2 et 3) ; quant à l'installation de Giulio Paolini, située dans l'atrium, elle est supposée nous faire prendre conscience de celui-ci, notamment grâce au plan sérigraphié de cet atrium sur la face supérieure de chacun de ses quarante-huit cubes de verre.

De plus, n'est-ce pas toujours à notre «post-modernité» que le visiteur est confronté lorsqu'il entre au musée, mais aussi lorsqu'il en sort, puisque les premières œuvres d'art qui s'offrent à sa vue proviennent de créateurs contemporains (et que l'Etat français a commandées pour «l'occasion»), à savoir d'une part, les deux sculptures de Gaetano Pesce (qui «garnissent» les coupes des deux pavillons latéraux de l'entrée), et d'autre part, après avoir franchi ce premier seuil, l'œuvre de Paolini qui occupe l'entièreté de l'espace de l'atrium autour et à partir duquel, et c'est significatif, s'articulent les différentes sections et activités du musée: pour n'en retenir que les principales, nous citerons la cafétéria et la librairie-boutique dans l'atrium même sur lequel débouchent aussi le département des sculptures et celui des céramiques, le département des peintures au premier étage, les départements de l'archéologie du bassin méditerranéen, du Moyen Age et de la Renaissance, et des plans en relief au premier sous-sol, les salles d'expositions temporaires au

deuxième sous-sol, enfin le restaurant qui se tient dans le bâtiment-lame, à l'arrière¹⁹. Ainsi, chaque fois qu'il passe d'un département à l'autre, chaque fois qu'il quitte un espace d'exposition pour un autre, le visiteur doit-il interrompre son voyage dans l'histoire de l'art pour se retrouver à nouveau dans *l'actualité* que représente, que signifie cet atrium que le conservateur, à juste titre d'ailleurs, appelle «*le cœur, le poumon du musée*»²⁰ – et dont nous doutons, nous aussi, qu'il ait fallu, le «*condamner (...) à un immobilisme sans le moindre rapport – autre que laborieusement rhétorique – avec les collections*»²¹.

Or, ce qui est frappant, parfois même irritant lorsque l'on parcourt ce nouvel établissement, c'est l'omniprésence de notre époque, c'est la référence répétée au temps de la rénovation : répétée non seulement à cause des éléments déjà évoqués (peinture rouge des cimaises, langage muséographique, œuvres d'artistes contemporains), mais aussi à cause de l'événement sociologique que cette modernisation a engendré : c'est la deuxième question que nous semble poser le nouveau musée des Beaux-Arts de Lille et c'est ce que nous nous proposons d'examiner maintenant.

*

* *

Il serait mal venu à l'heure actuelle de vouloir discuter des efforts considérables que la plupart des grands musées européens et américains ont entrepris, au lendemain de la crise de 1968, pour tenter de combler le fossé qui les séparait du «grand public», notamment en mettant en œuvre des stratégies pour «faire venir» ce public au musée. Ils n'ont sans doute pas pu prévoir, pour citer Paul Valéry, «*les effets des effets*»²² de celles-ci, car on assiste de nos jours à un tel accroissement de la fréquentation des grands musées qu'il est difficile de discerner si la politique d'exposition, d'animation et de communication de ces derniers est engendrée par les conséquences, au niveau des nouvelles pratiques culturelles, du développement de la société de consommation, des loisirs et du temps libre, ou bien si cette politique n'est pas plutôt destinée à répondre à une demande sociale que les musées eux-mêmes ont en définitive largement contribué à provoquer.

La politique française de modernisation des musées, depuis les années soixante-dix, correspond à cette même recherche de dynamisation des institutions et surtout de leur adaptation à l'évolution de la société et de ses besoins en matière de patrimoine, de culture et d'art – elle s'inscrit en fait dans

¹⁹ A ces sections s'ajoutent, au premier sous-sol, la bibliothèque d'histoire de l'art, les espaces pédagogiques, le vestiaire et les commodités, au deuxième sous-sol l'auditorium, enfin, dans le bâtiment-lame, les bureaux de l'administration et de la conservation.

²⁰ Arnauld BRÉJON DE LAVERGNÉE, *op. cit.*, p. 26.

²¹ Frédéric EDELMANN et Emmanuel de ROUX, *Rénové, le Musée de Lille rouvre ses portes*, dans : *Le Monde*, 8-9 juin 1997, p. 24.

²² Paul VALÉRY, *Regards sur le monde actuel*, dans : *Oeuvres*, t. II, Paris, Gallimard NRF, Bibl. de La Pléiade, 1960, p. 924.

une tendance plus générale, répandue également en Angleterre et aux États-Unis, celle de l'entrée des musées (et de la culture) dans le monde de l'économie : en effet, étant de plus en plus préoccupés par des problèmes de coûts, de financements et de rentabilité, ils sont de plus en plus soumis à des lois qui sont celles du marketing²³ – et le nouveau Palais des Beaux-Arts de Lille n'échappe pas à une telle situation.

En tout état de cause, ce que la remise à *neuf* de ce musée a eu principalement pour conséquence, c'est de mettre en évidence, de porter à la visibilité, au moins autant que les œuvres d'art et avant elles, l'ingénierie culturelle, le déploiement de la « machine » qu'est l'entreprise culturelle d'aujourd'hui – avec ses techniques de vente (le *nouveau* se vend mieux que l'ancien), avec son personnel en nouvel uniforme, avec les files d'attente de sa clientèle qu'est le « public », avec ses espaces destinés à la consommation (la cafétéria et le restaurant) et à la vente de ses produits (la librairie-boutique) et enfin avec ses services (le vestiaire, la bibliothèque, les activités pédagogiques, les visites guidées, les conférences). Et ce que l'on est bien obligé de constater, c'est que la clarification et le nettoyage des anciens volumes du bâtiment ont servi également à installer les activités de la nouvelle entreprise qui ressortent *en avant* du musée, et dont il faut traverser les espaces (dits « de libre circulation ») pour se rendre à l'intérieur des salles muséales proprement dites – c'est-à-dire les salles d'exposition permanente et temporaire – repoussées, pour la majeure partie d'entre elles, hors visibilité et hors accès immédiats.

Si une telle répartition des espaces est liée aux développements d'une société de consommation de masse qui évolue aussi avec une augmentation de l'importance de la place accordée aux loisirs et à la culture en général – et dont les « phares » sont le Grand Louvre et la National Gallery de Washington –, il n'en reste pas moins qu'elle dénote une nouvelle échelle des valeurs qu'il serait bon d'examiner : cette intégration croissante des espaces de circulation, de commerce et de détente n'indique pas seulement la hausse de la fréquentation des visiteurs, elle est aussi le résultat d'une transformation muséale susceptible de satisfaire les besoins immédiats des consommateurs potentiels qu'il s'agit de toucher et de conquérir en grand nombre, de préférence. Ceci suppose à la fois l'ouverture des frontières du musée à l'espace de la vie socio-économique – ce qui aboutit à désacraliser fortement l'ancien « musée-temple » pour le faire devenir ce que l'on a appelé justement le « musée-forum »²⁴ – et à la fois son implantation dans le temps présent de « *la société du spectacle* » grâce à la production d'événements frappants et attractifs : c'est notamment ainsi qu'il faut interpréter l'ampleur du programme muséologique de

²³ Jean-Michel TOBELEM, *De l'approche marketing dans les musées*, dans : *Publics et musées*, n°2, décembre 1992, pp. 49-67.

²⁴ Duncan F. CAMERON, *Le musée : un temple ou un forum*, dans : *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, s.l., éditions W-M.N.E.S., 1992, pp. 77-97.

la rénovation lilloise et la solennité de son architecture, tout comme l'importance des moyens nécessaires à leur réalisation²⁵, mais aussi les répercussions médiatiques qui l'ont suivie, augmentées de surcroît par l'attente occasionnée par la fermeture de l'établissement pendant six ans.

Ce qui est sujet à caution, ce n'est pas la démocratisation du musée, ce n'est pas son ouverture à des publics nouveaux et de plus en plus nombreux, ce n'est pas non plus l'éducation de ces publics par des moyens plus développés et plus ciblés ; ce qui se produit néanmoins, c'est une confusion (démagogique?) entre phénomène individuel d'enrichissement culturel et consommation de masse, entre public et clientèle, entre écoute des besoins en matière d'éducation et étude de marketing ; ce qui est alors à redouter, c'est un malentendu entre expérience esthétique et distraction, entre visite de musée et activité occasionnelle de loisir, de détente et de passe-temps ; et ce qui en résulte finalement, c'est la médiatisation de l'événement de la rénovation qui compte pour le moins autant comme signal émis dans le monde professionnel (et international) des musées et comme événement spectaculaire (et touristique) produit dans le corps social que comme contribution importante au patrimoine culturel et artistique. C'est ce qui explique d'une part notre sentiment d'avoir vu, en définitive, pour le moins autant de démonstrations du savoir-faire muséographique d'aujourd'hui que d'art²⁶, c'est ce qui explique d'autre part notre souvenir ému des vieux musées, ces «*solitudes cirées*»²⁷ qui nous mettaient d'emblée *en situation avec les œuvres* (et avec l'histoire de l'art), situation davantage propice au *recueillement*, à l'émotion et à la délectation esthétiques, au contraire des dérives de la distraction ou, pour reprendre les termes d'un texte célèbre de Walter Benjamin, du *divertissement*²⁸. «*La culture, écrit Jean Baudrillard, est un lieu du secret, de la séduction, de l'initiation, d'un échange symbolique restreint et hautement ritualisé.*»²⁹

En fin de compte, la modernisation du Palais des Beaux-Arts de Lille aura abouti dans un premier temps à une décontextualisation relevée aussitôt par le nouveau contexte qu'est précisément celui de la société de consommation

²⁵ «*Le plus long chantier de l'histoire récente des musées de France aura finalement coûté 220 millions de francs hors taxes*». Guillaume ADAM, *Les collections du musée sortent de leur réserve*, dans : *Journal des Arts*, *op. cit.*

²⁶ Le «clou» étant constitué par la scénographie des plans en relief du plus bel effet, mais dont malheureusement, le fait d'une part, de les avoir plongés dans une quasi obscurité théâtralisante et déréalisante (au niveau notamment de la perte des repères spatio-temporels) et d'autre part, de les avoir isolés du spectateur dans des cages de verre, augmente leur éloignement et ne favorise aucunement leur observation.

²⁷ Paul VALÉRY, *Le Problème des musées*, dans : *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1290.

²⁸ (...) «*celui qui se recueille devant une œuvre d'art se plonge en elle, il y pénètre comme ce peintre chinois dont la légende raconte qu'il se perdit dans le paysage qu'il venait de peindre ; au contraire, dans le cas du divertissement, c'est l'œuvre d'art qui pénètre dans la masse. Rien de plus significatif à cet égard qu'un édifice.*» Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, dans : *Essais*, t. 2, 1935-1940, Paris, Denoël/Gonthier, Bibl. Médiations, 1983, p. 122.

²⁹ Jean BAUDRILLARD, *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Editions Galilée, 1977, p. 18.

de masse qui a ainsi pénétré dans le musée, et qui touche, non seulement aux espaces de libre circulation mais aussi aux espaces plus spécifiquement muséologiques, rendant plus manifeste encore, pour ne pas dire ostentatoire parfois, le passage de la *présence* à la *présentation* et de la *communion* à la *communication*³⁰, ce qui n'en révèle pas moins la distance (renforcée par l'organisation même des espaces) qui sépare le public de l'œuvre d'art, ce qui enfin est à l'opposé d'une définition du musée qu'Edouard Pommier écrivait récemment et à laquelle nous souscrivons pleinement: *«le lieu où peut s'opérer le miracle de la transcendance, c'est-à-dire la rencontre, dans le silence et l'intimité, d'un être humain avec une image à laquelle, hier ou jadis, ici ou très loin, un autre être humain a conféré une vie qui les dépasse, l'un et l'autre. Le musée n'est pas fait pour des «publics» découpés de manière plus ou moins totalitaire, mais pour l'homme dont la solitude est le seul garant de la liberté. Le musée n'est pas le lieu du bavardage politico-sentimental qui prétend l'animer, ni des techniques vulgarisatrices qui prétendent le médiatiser. Le musée est le lieu de la contemplation et de l'adoration.»*³¹

*

* *

Il est certain que cette rénovation finira, elle aussi, par s'enfoncer dans le temps et il est à espérer que des relations en viendront progressivement à se tisser entre l'environnement muséal et les objets qu'il contient. Et si, à n'en pas douter, un tel «*lifting*» a rajeuni considérablement le musée, il est regrettable toutefois qu'il ait effacé d'un coup, en voulant retrouver le bâtiment d'origine, un siècle d'histoire pour le remplacer par l'époque actuelle, dont nous doutons fort de l'éminence, pour qu'il ait fallu lui donner ainsi la prééminence.

³⁰ Ces termes sont empruntés à Georges DUTHUIT, *Le musée inimaginable. Essai*, Paris, Librairie José Corti, 1956, p. 15.

³¹ Edouard POMMIER, *Prolifération du musée*, dans: *Le Débat*, n°65, mai-août 1991, pp. 145-146.

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 1997.

a) THÈSES DE DOCTORAT

Brigitte D'HAINAUT-ZVÉNY, *Les retables d'autel sculptés dans les Pays-Bas à la fin de l'époque gothique (XV^e - début XVI^e siècle). Raisons, thèmes et usages*; directeur : Mme L. Hadermann-Misguich.

Peter EECKHOUT, *Pachacamac (côte centrale du Pérou). Aspects du fonctionnement, du développement et de l'influence du site durant l'Intermédiaire récent (c. 900-1470)*; directeur : M. M. Graulich.

Anne-Françoise PENDERS, *PARTIR-REVENIR. Étude des concepts de déplacement et de voyage dans la mouvance du Land Art*; directeurs : MM. P. Hadermann et V. Ginsburgh.

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

BLERO Pierre - *Étude des neuf ensembles sépulcraux néolithiques de Waulsort (province de Namur, Belgique)*; directeur: Mme R. Orban.

BROUCKE Cécile - *Étude chronologique du mobilier archéologique de l'Âge du Bronze Final et du début du Premier Âge du Fer découvert sur le site des «Hautes-Chanvières» (Ardennes, France)*; directeur: M. P. P. Bonenfant.

DUMONT Jean-Yves - *Étude du site de Nekkerspoel découvert en 1904 lors des travaux de dérivation de la Dyle à Malines*; directeur: M. P. P. Bonenfant.

KERGER Pascal - *Le site archéologique de La Panne. Essai sur la chronologie du matériel archéologique conservé aux M.R.A.H. Étude comparative des matériaux de briquetage*; directeur: M. P. P. Bonenfant.

LAMBERT Marie - *Étude chronologique du matériel archéologique de l'Âge du Bronze découvert sur le site des Hautes-Chanvières à Mairy (Ardennes - France)*; directeur: M. P. P. Bonenfant.

RAHMANI Myriam - *Henri Breuil et son déchiffrement des gravures mégalithiques du Morbihan*; directeur: M. P. P. Bonenfant.

VAN DER DUSSEN Ghislaine - *Historique et fondement de l'hypothèse du piège à Solutré, Torralba et Ambrona*; directeur: M. P. P. Bonenfant.

VANDER LINDEN Marc - *Essai d'ethnomarketing à usage archéologique: la céramique des Faro (Nord-Cameroun)*; directeur: M. P. de Maret.

VANDERVEKEN Stéphane - *Étude anthropologique des sépultures néolithiques de Maurenne et Hastière (province de Namur)*; directeur: Mme R. Orban.

WIBAUT Tanguy - *Analyse métrique des bâtiments du village gaulois d'Acy-Romance (Ardennes)*; directeur: M. P. P. Bonenfant.

Sous-section Antiquité

BONATO Stéphanie - *Les mausolées hellénistiques de la nécropole de Jérusalem. Étude de la propagation et de l'assimilation de l'hellénisme en Judée*; directeur: M. J. Ch. Balty.

CORTALS Angélique - *Dieux et héros cavaliers dans l'Antiquité orientale*; directeur: M. R. Tefnin.

GODARD Stéphanie - *Aspects du culte de l'arbre dans l'art romain, Attis et le pin*; directeurs: MM. J. Ch. Balty et C. Deroux.

HAUMONT Caroline - *Les vestiges gallo-romains du site de la Tournette, à Nivelles: étude des plans et du matériel céramologique*; directeur: M. G. Raepsaet.

IMBERECHTS Cécile - *Les peintures murales minoennes de Tell el-Dab'a. De nouvelles perspectives pour l'étude des relations entre l'Égypte et la Crète*; directeur: M. R. Tefnin.

ROUSSEL Gérard - *Pausanias et l'art romain*; directeur: M. J. Ch. Balty.

Sous-section Moyen Âge – Temps Modernes

BRACHOT Isadora - *Iconographie de la Translation des reliques de saint Jacques le Majeur*; directeur: M. D. Martens.

DE PLEE Cathy - *Jacques Dubroeuq dans le contexte de l'art contemporain en France et aux Pays-Bas*; directeur: Mme L. Hadermann-Misguich.

GILLIS Eric - *Remarques sur Claude Mellan (1598-1688)*; directeur: M. D. Martens.

GOFFART Anne - *Les représentations iconographiques de saint Jérôme dans les anciens Pays-Bas méridionaux au XVII^e siècle*; directeur: M. D. Martens.

KOCHELEFF Tamara - *Valeur de l'instant dans la peinture de genre hollandaise du XVII^e siècle*; directeur: M. Th. Lenain.

LAMBERT Edith - *La mémoire collective de l'«œuvre» religieuse médiévale occidentale*; directeur: Mme M. Renault.

LOIR Christophe - *Conséquences de la sécularisation des œuvres d'art dans le département de la Dyle: institutionnalisation d'un musée, prise de conscience d'un patrimoine artistique (inventoriage, conservation, restauration) et le sort des œuvres de G. de Crayer*; directeur: M. D. Martens.

MATTHYS Catherine - *Rebuts de l'atelier de Jacques Bertrand Visnon, potier de Bouffioulx (vers 1600). Les fouilles de sauvetage, place de France à Bouffioulx (Ministère de la Région wallonne, 1994)*; directeur: M. M. de Waha.

MIHAIL Benoît - *Les ossuaires de Bretagne: une vue d'ensemble*; directeur: M. A. Dierkens.

OXENIUS Miriam - *Johann Liss (ca. 1597-1631). Étude sur la première partie de son œuvre*; directeur: M. D. Martens.

PATERNOSTER Didier - *Texte et image dans la peinture des anciens Pays-Bas aux XV^e et XVI^e siècles: le cas des triptyques avec volets à inscriptions religieuses*; directeur: M. D. Martens.

VAN LIEFFERINGE Stefaan - *Abbés et évêques, donateurs d'objets d'orfèvrerie aux XI^e et XII^e siècles*; directeur: Mme J. Leclercq-Marx.

Sous-section Art Contemporain

ALEXANDRE Sophie - *Zizanie dans le métro. Problématique de la conservation de l'art dans le métro bruxellois*; directeur: Mme C. Périer-D'Ieteren.

ANDRE Jérôme - *Le visage de Louvain-la-Neuve*; directeur: M. M. Draguet.

BEAUTRIX Philippe - *Regard sur l'architecture monastique contemporaine à travers l'étude de deux monastères bénédictins de Jean Cosse: Saint-André de Clerlande et Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire*; directeurs: MM. A. Dierkens et Th. Lenain.

BRANDENBOURGER Laurence - *L'Institut National de Radiodiffusion*; directeur: M. M. Draguet.

BROSENS Nathalie - *Le textile Art Déco. La matière: de la surface à la texture (Raoul Dufy et Sonia Delaunay)*; directeur: M. M. Draguet.

CAMUS Marjorie - *La correspondance entre Jean-Jacques Gaillard et Michel de*

- Ghelderode. *Analyse de l'aspect littéraire et artistique* ; directeur: M. A. Dierkens.
- CARRE Anne - *Le Square du Petit Sablon (1878-1890)* ; directeur: M. A. Dierkens.
- CLEUTINX Christelle - *La restauration par le particulier du patrimoine privé à Bruxelles* ; directeur: M. M. de Waha.
- DE FAUW Sandra - *Le passage de la bande dessinée du classicisme à la modernité à travers le style pictural* ; directeur: M. M. Draguet.
- DE THURET Tanguy - *Introduction au cinéma baroque* ; directeur: M. F. Gérard.
- DRESSE Géraldine - *Giuseppe Penone et la nature* ; directeur: M. M. Draguet.
- GODTS Sophie - *Henri-Georges Clouzot (1907-1977) et le cinéma français sous l'Occupation* ; directeur: M. F. Gérard.
- GONAY France-Marie - *Les dessins de Seurat et leur relation à la photographie* ; directeur: M. M. Draguet.
- HENKINET Catherine - *L'éducation dans les musées: analyse des différents moyens muséographiques mis en œuvre par les musées pour accomplir cette fonction* ; directeur: M. D. Cahen.
- HERLA Michèle - *Le Vaudeville à Bruxelles. Histoire d'un théâtre de galeries au XIX^e siècle et problématiques de sa future restauration* ; directeur: Mme C. Périer-D'Ieteren.
- HERMANT Olivier - *Le corps et ses déformations chez Egon Schiele (1910-1912). Lieu d'expression dans la crise «Fin de siècle»* ; directeur: M. J. Sojcher.
- LAMBERT Cécile - *L'œuvre de George Minne au regard des premières manifestations liées à la personnalité et à l'art de Michel-Ange* ; directeur: M. M. Draguet.
- LAOUREUX Denis - *Contribution à l'étude des affinités symbolistes entre l'œuvre de Maurice Maeterlinck et l'art de Fernand Khnopff, George Minne et Léon Spilliaert* ; directeur: M. M. Draguet.
- LEENAERTS Daniëlle - *Séquence et narration en photographie, particulièrement dans l'œuvre de Duane Michals* ; directeur: M. Th. Lenain.
- LOOR Alexandra - *Sir Edward Burne-Jones et la Renaissance italienne* ; directeur: M. M. Draguet.
- MOTTART Natacha - *Patricia Kinard* ; directeur: M. M. Draguet.
- OGER Yungi - *Le Théâtre Royal de Namur ou une appropriation du passé, ouverture sur l'avenir* ; directeur: M. M. de Waha.
- RANSART Myriam - *Galerie Art en Marge, moteur d'un art naissant. «L'art des handicapés mentaux»* ; directeur: M. M. Draguet.
- ROZENBERG Evelyne - *L'apport de la psychologie de la perception dans la compréhension du Post-Suprématisme de Kasimir Malévitch* ; directeur: M. Th. Lenain.
- SOLBREUX Aude - *La photographie de mode dans l'œuvre de Man Ray* ; directeur: M. M. Draguet.
- STASSE Véronique - *Giacomo Balla (1871-1958) et la lumière* ; directeur: M. M. Draguet.
- VANAISE Marie-Jeanne - *Analyse critique de la carrière, de l'œuvre et de la théorie formelle d'Henri Focillon. Les conséquences de ses idées nationalistes* ; directeur: M. Th. Lenain.

VANLISHOUT Thomas - *La réception de l'œuvre de Marx Ernst dans le contexte surréaliste belge* ; directeur: M. M. Draguet.

VERMEULEN Caroline - *Le livre d'artiste comme lieu de création dans les années 1970-1980: analyse du contexte en général et du livre d'artiste publié en Belgique en particulier* ; directeur: M. M. Draguet.

VERSAEN Frédérique - *Autour de l'allusion temporelle dans l'œuvre de Piero Manzoni* ; directeur: M. Th. Lenain.

Sous-section Civilisations non-européennes

COPPENS Isabelle - *Rencontre entre le Soufisme et l'art de la miniature persane à travers l'étude de la danse rituelle des Derviches, illustrée dans des manuscrits de la seconde moitié du XV^e siècle jusqu'à la fin du XVI^e siècle* ; directeur: Mme A. Destrée-Donckier de Donceel.

DE COSTA Isabelle - *Les pipes en Afrique de l'Ouest: les pipes chez les Ashanti du Ghana* ; directeur: Mme D. Hersak.

DE LANGE Sophie - *Le décor céramique du Néolithique marocain et son évolution* ; directeur: M. P.-L. van Berg.

DEBROCK Vincent - *Identité culturelle et culture matérielle: les enjeux du musée en Afrique subsaharienne* ; directeur: M. P. de Maret.

DUYCKAERTS Valérie - *Etude iconographique de quatre Bodhisattva dans le Gandhara et le nord de l'Inde sous les Kusana et les Gupta* ; directeur: Mme Cl. Bautze-Picron.

GANTY Céline - *L'anthropologie de l'art: émergence et développements actuels* ; directeur: Mme D. Jonckers.

MARTIN Valérie - *Les jouets, objets de socialisation chez l'enfant en Afrique de l'Ouest* ; directeur: M. Ph. Jaspers.

MEINERTZHAGEN Elisabeth - *L'art de la fresque sous le règne de Narasimhavarman II Râjasimba Pallava: le Kailâsanâtha et le Tâlagirishvara* ; directeur: Mme Cl. Bautze-Picron.

MENDELS FLANDRE Nanon - *Évolution de la déesse nue. Qadesh ou Astarté? Son iconographie de la Mésopotamie à l'Égypte* ; directeur: M. R. Tefnin.

MUND Sabine - *L'Historia verdadera de la conquista de la Nueva España de Bernal Díaz. Analyse critique de l'épisode du séjour des Espagnols à Mexico (chapitres 86-128)* ; directeur: M. M. Graulich.

OLBRECHTS Catherine - *Le rôle de la danse dans la région mandingue. Réflexions sur l'anthropologie de la danse* ; directeur: M. Ph. Jaspers.

THIEREN Vincent - *Structure de l'iconographie Chavin (Pérou, Horizon ancien). Aspects géométriques et combinatoires* ; directeur: M. M. Graulich.

Sous-section Musicologie

BENIMEDOURENE Eddy - *Le réemploi musical dans les œuvres de G. F. Haendel: Vol. I* ; directeur: M. W. Corten.

GABELE Elise - *Technique et esthétique de la voix de soprano dans la mélodie française (1900-1935)* ; directeur: M. M. Couvreur.

KOLP Pierre - *Entre le logos, le symbolisme et l'artifice: les espaces d'expression des jeunes compositeurs. Etude et réflexions sur la création musicale contemporaine et la nouvelle génération d'artistes à Bruxelles (1988-1997)* ; directeur: M. H. Sabbe.

PAGANOU Melina - *La lyra crétoise* ; directeur: M. D. Demolin.

PETERFALVI Christophe - *Essai d'une approche philosophique de l'originalité musicale* ; directeurs: M. W. Corten et Mme A.-M. Roviello.

VERBEEK Bénédicte - *Henri Vieuxtemps et la Musique de Chambre (1820-1881). Petit aperçu de la musique de chambre au XIX^e siècle à travers les activités de chambriste d'Henri Vieuxtemps* ; directeur: M. W. Corten.

WERY Marianne - *Retour aux sources de la musique de film. L'accompagnement musical des films muets en France (1895-1928)* ; directeurs: M. W. Corten et Mme D. Nasta.

II. RÉSUMÉS DE THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1997).

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

a) THÈSES DE DOCTORAT

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables d'autel sculptés dans les Pays-Bas à la fin de l'époque gothique (XV^e - début XVI^e siècle). Raisons, thèmes et usages*. Vol. I: *Introduction (...)*, IV, 241 p. ; vol. II: *Fonctions et Usages. Conclusions*, I-246 p. ; vol. III-IV: *Catalogue*, I-306 et I-295 p. ; vol. V: *Illustrations*, I-3 p. et 343 p.

Réagissant à une bibliographie marquée par une prédilection pour des approches de type monographique ou stylistique, cette étude, qui se propose comme une «théorie du retable», entend rendre aux images d'autel toute leur dimension d'*objet*. *Aber was ist das, ein Altarbild?*, c'est à cette question, fondamentale et primordiale, que nous avons entrepris de répondre ici dans une perspective anthropologique, dont les concepts, comme les méthodes, ont considérablement enrichi, ces dernières années, les modes d'analyse historique.

Dans la première partie de cette recherche, nous nous sommes attachée à reconstituer l'origine et l'évolution de la structure des retables d'autel depuis le XI^e jusqu'au XVI^e siècle. Cette perspective diachronique large nous a permis de mettre en évidence une évolution dans la nature des supports choisis pour matérialiser la présence du sacré sur l'autel. Au Temps des reliques, succèdent le Temps des images, puis celui du Saint Sacrement, qui reconnaissent à ces différents supports une efficacité équivalente dans l'établissement d'une relation avec le sacré.

Nous occupant ici de retables d'images, nous avons entrepris, à la suite des travaux de H. Belting, de J. Wirth et de J.-Cl. Schmitt, notamment, de définir la nature de ces images d'autel et des ressorts, affectifs ou mentaux, mobilisés pour dynamiser à travers elles un contact avec la divinité. La perception du sacré s'opère, en effet, en Occident,

moins par la valeur intrinsèque de l'image que par le «rejeu» mental, fusionnel et affectif, qu'elle organise de certains épisodes de l'histoire sainte. L'image fonctionne, dans ce cas, comme une sorte de théâtre, de structure projective qui propose le cadre et le script d'une série de rôles à investir dans un espace dont la structure en relief révèle le souci d'accueillir la translation mentale du dévot. Installées sur la table rituelle, à l'épicentre du sacré, les images du retable ont un statut à part que nous avons proposé de définir en termes sacramentels, puisque ces représentations sont considérées par certains auteurs spirituels de l'époque comme un mode de présence de la divinité, de communion avec celle-ci (*manducatio spiritualis*) et de sanctification, au travers de la démarche d'*imitatio* et de *conformatio* qu'elles suscitent du modèle divin (*forma*).

Dans la deuxième partie de ce travail, nous avons identifié certains principes sous-tendant l'iconographie de ces œuvres, dont la production est dominée par trois thèmes majeurs, consacrés à la Passion et l'enfance du Christ, à la vie de la Vierge, ainsi qu'à la geste et au martyre de certains saints. Autant de sujets de méditation alimentant un mysticisme pratique et affectif qui, avec la *Devotio Moderna* notamment, aménagent les conditions d'une individualisation de la pratique au travers d'une subjectivation de la relation avec Dieu, tout en proposant certains modèles de comportements, d'*imitation*, de *compassion* ou de *co-rédemption*, constituant les ressorts d'une démarche fondamentalement «in-volutive», axée sur le sentiment d'empathie ubiquitaire (*enstase*) que le fidèle tend à réaliser avec son principe créateur.

Nous avons ensuite élargi les termes de notre analyse aux «modes iconographiques», c'est-à-dire à certains éléments de mise en page de l'image, qui concourent également à l'efficacité des performances qui lui sont assignées. Nous avons ainsi reconsidéré le rôle des baldaquins qui scandent les huches en les mettant en rapport avec certaines techniques mnémotechniques, mobilisées dans le cadre des grandes mémoires artificielles de la fin du Moyen Âge, et nous avons montré que le caractère «pittoresque» des scènes relaie l'incitation de nombreux auteurs spirituels à détailler l'environnement matériel des sujets médités (*constitution de lieu*). Enfin, nous avons mis le caractère narratif de ces représentations, trop souvent invoqué pour leur dénier toute fonction de *transitus*, en rapport avec la nécessité psychologique qu'éprouve l'homme de poser des gestes pour appréhender toute forme de réalité, s'en souvenir ou l'évoquer.

Le dernier volet de cette thèse reconstitue les principales fonctions, au sens d'usages, de finalités sociales, rituelles ou sotériologiques, assumées par ces objets. Des fonctions que nous avons envisagées dans différentes perspectives, à la fois spatio-temporelles, religieuses et existentielles. Sur le plan spatial, nous leur avons reconnu un rôle d'emblème et de *titulus* du sacré, tout en mettant en évidence leur rôle dans la configuration d'un espace réservé autour de l'autel et dans la dispersion des divers sacrés rassemblés à l'intérieur des sanctuaires médiévaux. Nous avons également souligné la part que ces retables ont prise dans la scansion du calendrier liturgique et montré que, durant la liturgie, ceux-ci se posent à la fois comme la matérialisation des abstractions présidant à la réalisation du rite et comme l'illustration des thèmes proposés à la méditation de ceux qui, dans la tradition allégorique, entendent s'y associer au travers d'une *communion spirituelle*. Enfin, dans un chapitre consacré aux fonctions «existentielles», nous avons rendu compte des différentes pratiques d'affirmation de soi et des ambitions qui impliquent ces œuvres dans la volonté des fidèles de se créer un destin, tant dans la sphère sociale que dans l'Au-delà.

Cette recherche, qui a fondamentalement consisté dans l'effort entrepris pour reconstituer un ensemble de sens polarisés par les retables d'autel à la fin de l'époque gothique, établit, pour la première fois, une prise en considération systématique du statut

et des fonctions assumées par ces objets symboliques. Elle apporte également de nouvelles perspectives à ceux qui travaillent à une reconsidération de l'image religieuse médiévale.

Peter EECKHOUT, *Pachacamac (côte centrale du Pérou). Aspects du fonctionnement, du développement et de l'influence du site durant l'Intermédiaire récent (c. 900-1470)*. Vol. I: *Texte*, 396 p., 23 fig. ; vol. II: *Texte*, pp. 397 à 732 ; vol. III: *Annexes*, pp. 733 à 1091, 7 annexes et *Bibliographie*, pp. 1092 à 1125 ; vol. IV: *Illustrations (céramique)*, 280 pl. ; vol. V: *Cartes, plans et profils architecturaux*, 53 plans.

Le fameux centre monumental de Pachacamac a fait l'objet d'investigations incessantes depuis la fin du siècle dernier, mais c'est surtout depuis les années soixante que l'intérêt des chercheurs s'est porté sur les pyramides à rampe. Les pyramides à rampe sont des édifices monumentaux construits en briques d'adobe et en *tapia*, sur le même modèle architectural général. On compte quatorze pyramides à rampes sur le site de Pachacamac et d'autres dans la vallée du Lurín et les vallées voisines. La plupart des auteurs considèrent que ces constructions remontent à la période Intermédiaire récent (c. 900-1470) ; le site portait alors le nom de la divinité principale de la Côte centrale, Ychsma, rebaptisé Pachacamac par les Incas à l'Horizon récent. Le consensus s'est fait autour du modèle explicatif de la «théorie des ambassades», que l'on peut résumer de la façon suivante : lors de la période Intermédiaire récent, une série de sanctuaires dédiés chacun à un membre de la parentèle mythique du dieu auraient été établis dans divers paliers écologiques. Ces sanctuaires auraient eu chacun leur correspondant, leur «ambassade», dans l'enceinte du centre cérémoniel. Le tribut récolté dans les «provinces» était ainsi concentré à Pachacamac-Ychsma, où il faisait l'objet d'échanges entre les différentes «ambassades». Celles-ci, du point de vue architectural, comprendraient un certain nombre d'éléments structurels communs permettant de les ranger sous un même patron, désigné par l'appellation de «pyramide à rampe». Ce modèle aux bases discutables a été largement commenté et étoffé. En réalité, la révision des données disponibles indique que les hypothèses relatives au fonctionnement, au développement et à l'influence du site nécessitent une réévaluation. Celle-ci a constitué l'objectif principal des recherches menées par l'auteur sur le terrain durant quatre campagnes successives comprenant des prospections, des ramassages de surface, des relevés planimétriques et des fouilles à Pachacamac et dans l'ensemble du bas-Lurín.

Les résultats des fouilles indiquent qu'à l'Intermédiaire récent, ces structures étaient occupées par une élite restreinte, qui y donnait des banquets et présidait vraisemblablement à des cérémonies. L'ensemble des données convergent vers l'hypothèse selon laquelle les pyramides seraient avant tout des palais, occupées par des personnages de haut statut, auxquels les structures servent de tombeau. Chaque pyramide correspondrait au palais d'un chef, qui la construit, l'occupe de son vivant et y est enterré à sa mort. La pyramide en tant que siège du pouvoir serait alors abandonnée au profit d'une autre, construite par le successeur du chef défunt. Le modèle de succession dynastique fournit une explication plausible à la multiplication des pyramides à rampe dans le site de Pachacamac, mais s'avère difficilement compatible avec la théorie des ambassades. Ainsi, la distribution des pyramides à rampe montre qu'un site spécifique entretenait des relations privilégiées avec Pachacamac dans le Lurín : Pampa de las Florès. Les autres sites comprenant des pyramides à rampe centrale dans le Lurín fonctionnaient par paires selon le même principe, mais à un niveau d'autorité inférieur. Certains sites d'élite, sans pyramides à rampe, faisaient également partie de la chefferie. Celle-ci englobait vraisemblablement le bas Lurín, une partie du moyen Lurín, le moyen

Chilca (au sud du Lurín) et, peut-être, le bas Chilca. L'hypothèse selon laquelle les pyramides constitueraient autant de palais successifs de chefs locaux permet d'expliquer aussi bien, sinon mieux, le fonctionnement du site. En effet, si l'on accepte de considérer l'idée que les seigneurs ychsma résidant à Pachacamac exerçaient leur autorité sur l'ensemble de la chefferie et recevaient une part des surplus de production locaux, il n'est pas nécessaire de faire appel à d'hypothétiques foules de fidèles «étrangers» (?) pour justifier la construction des diverses pyramides du site et l'entretien de leurs occupants. Les ressources humaines locales suffisaient largement à construire et à entretenir une pyramide par génération (voire même plusieurs pyramides dans l'éventualité d'une autorité bi-partite ou quadri-partite). Il ressort également des recherches que le développement spatial de Pachacamac suit un processus complexe que l'on ne saurait réduire à une simple croissance centrifuge ou à une addition des complexes pyramidaux les uns aux autres au cours du temps. Il est vraisemblable que ce processus a été dicté à la fois par des critères physiques, sociaux et conjoncturels. En ce qui concerne l'influence du site, Pachacamac présente davantage de points communs avec certains établissements et cultures de la Côte centrale-sud et centrale-nord qu'avec sa propre vallée haute, pourtant plus proche dans l'espace. Il est possible de situer la limite supérieure de l'influence du site vers 1000 - 1200 m. Sous l'impulsion des peuplades issues des hautes terres à la fin de l'Intermédiaire récent et à l'Horizon récent, cette limite a sans doute reculé jusqu'en vallée moyenne, vers 450 - 700 m. D'autre part, les éléments archéologiques semblent confirmer les données ethnohistoriques évoquant l'existence de la seigneurie de Ychsma dans la zone Rimac-Lurín et l'appartenance des diverses chefferies qui la composaient à une même culture, dont la spécificité reste à définir.

Lors de la conquête inca de Pachacamac, le pouvoir local ychsma est relégué à un rôle subalterne. L'occupation inca se manifeste sous différentes modalités : les anciens palais, abandonnés depuis une période plus ou moins lointaine, sont utilisés comme campements et dépotoirs par les pèlerins. Les autorités incas ne réoccupent pas les pyramides à rampe, mais construisent leurs propres structures administratives et résidentielles. La situation est différente dans le reste de la zone d'étude, où l'on observe que les structures locales d'autorité et de production continuent de fonctionner à l'Horizon récent, mais sous le contrôle plus ou moins direct de l'Empire. Tout cela sera radicalement bouleversé au XVI^e siècle, lors de la colonisation du Pérou par les Espagnols.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Sophie ALEXANDRE, *Zizanie dans le métro. Problématique de la conservation de l'art dans le métro bruxellois*. Vol. I: *Texte*, 155 p., 10 annexes ; vol. II: *Figures*, 61 p., 71 fig. (sous-section Art Contemporain ; directeur: Mme C. Périer-D'Ieteren).

Ce travail vise à établir un bilan de la conservation de l'art dans le métro bruxellois, afin de déterminer les origines des dégradations actuelles et de proposer une ébauche de solution. Dans un premier temps, le projet bruxellois est inscrit dans un contexte historique et géographique plus large, permettant ainsi de cerner ses caractéristiques propres. Le chapitre suivant analyse en profondeur les atouts et faiblesses de ce programme artistique original, du point de vue de la conservation. Ensuite, cette étude présente une typologie des dégâts divers rencontrés sur les œuvres d'art «métropolitaines». Enfin, la politique d'«entretien» de ce patrimoine actuellement pratiquée par

la Région de Bruxelles-Capitale est analysée, critiquée et confrontée aux théories de la restauration de Cesare Brandi.

Stéphanie BONATO, *Les mausolées hellénistiques de la nécropole de Jérusalem. Étude de la propagation et de l'assimilation de l'hellénisme en Judée*. Vol. I: *Texte*, 146 p., 1 annexe ; vol. II: *Planches*, 194 p., 262 fig., 3 cartes (sous-section Antiquité ; directeur: M. J. Ch. Balty).

Le premier chapitre vise à établir la liste des tombeaux monumentaux des diverses nécropoles de Jérusalem. Les neuf monuments les plus significatifs bénéficient d'une description la plus complète possible. L'étape suivante se consacre à la définition de la conception du monde funéraire chez les peuples sémitiques (notion de *nefesh* et pratiques juives). Le plan et l'élévation des sépulcres sont ensuite analysés d'un point de vue typologique en comparaison avec d'autres tombeaux de Méditerranée orientale - Alexandrie et Pétra en particulier -, afin de déterminer la propagation de l'hellénisme dans cette région. Une approche stylistique des principales composantes architectoniques cerne le degré d'acculturation de ces tombes et démontre qu'elles sont les manifestations d'un art composite. Enfin, le dernier chapitre a pour objet la présentation des différents indices sociologiques disponibles.

Nathalie BROSENS, *Le textile Art Déco, La matière: de la surface à la texture (Raoul Dufy et Sonia Delaunay)*. 1 vol., 83 p., 122 fig., 15 annexes (sous-section Art Contemporain ; directeur: M. M. Draguet).

Le peintre abandonnant la surface de la toile tendue sur châssis au profit de la surface mobile du tissu découvre le vocabulaire intrinsèque de la matière. Représentant des années dix, Raoul Dufy explore les diverses techniques textiles qui le font évoluer vers la découverte des propriétés suivantes: technique d'impression et mouvement de la dissociation fond/forme, grattage et inversion fond/forme, rongage et association de la couleur et de la matière révélant une perspective colorée, etc. Représentante des années vingt, Sonia Delaunay utilise la matière en tant que telle, comme un matériau de construction dans un sens architectural (patchworks), forme et couleur ici se confondent dans le fragment, les matériaux se juxtaposent et contrastent (impression au bloc) et le mouvement de l'oeil unifie les fragments dans une vision simultanée. A l'aube des années trente, lorsque la texture rejette le décor et impose sa haute technicité, l'impossibilité du peintre à se dégager de la surface se révèle et son intérêt se détourne du textile au profit d'une autre surface, stable et immuable, celle du mur.

Vincent DEBROCK, *Identité culturelle et culture matérielle: les enjeux du musée en Afrique subsaharienne*. Vol. I: *Texte*, 112 p. ; vol. II: *Annexes*, 22 fig. (sous-section Civilisations non européennes ; directeur: M. P. de Maret).

Ce travail examine le musée en tant que moyen de définition d'identité dans l'Afrique subsaharienne. La démarche choisie considère d'abord l'introduction du musée en Afrique. Elle observe ensuite sa récupération par les états issus de la décolonisation politique. Une première conclusion en est tirée, qui est la base de la deuxième moitié du travail. On trouvera dans la suite du travail une analyse basée sur des cas concrets (Musée National du Niger, notamment), autant que sur une mise en question du musée lui-même (déconstruction du musée en ses composants et recherche de ces composants sous d'autres formes). Une interprétation en est tirée en considérant les

différents partis en présence, à savoir la communauté culturelle locale, l'état et le musée lui-même.

Tanguy de THURET, *Introduction au cinéma baroque*. 1 vol., *Texte*, 118 p., *Figures*, 117 p., 148 fig. (sous-section Art Contemporain ; directeur : M. F. Gérard).

Le «cinéma baroque» n'est pas l'art de la contre-réforme, mais une expression visuelle qui diffère par son faste, sa volonté de puissance. Un cinéma où l'austérité et la pauvreté sont éliminées pour célébrer toutes les ressources de l'imagination et de la virtuosité humaine. Après une introduction historique sur le sens du mot baroque chez les théoriciens, tels Wölfflin, Eugenio d'Ors et Jean Rousset, ce mémoire s'efforce, à travers un choix de réalisateurs (Josef von Sternberg, Max Ophüls, Orson Welles, Federico Fellini et Ken Russell), d'illustrer différents tempéraments de ce courant au cinéma. Un choix conditionné par ce même goût qu'ont ces créateurs pour l'illusion, l'ostentation, les mouvements complexes de caméra (plan séquence, ellipse et reflet, entre autres) dans un monde en crise qui sacrifie tout à la «société du spectacle».

Céline GANTY, *L'anthropologie de l'art : émergence et développements actuels*. 1 vol., 115 p., 2 annexes (sous-section : Civilisations non européennes ; directeur : Mme D. Jonckers).

Ce travail retrace l'émergence et les orientations actuelles d'une discipline encore peu connue en Europe : l'anthropologie de l'art. Née aux États-Unis après la deuxième Guerre Mondiale, cette nouvelle science propose d'étudier les objets issus de cultures non européennes en combinant approche esthétique et approche anthropologique. La première aborde les objets dans leur matérialité, en analysant les formes, les ornements, les couleurs et les matériaux constitutifs de ceux-ci. La seconde replace l'objet dans son contexte humain de création et d'utilisation. L'anthropologie de l'art permet de mettre en évidence à la fois l'universalité des préoccupations humaines (comme la sensibilité à la beauté) et les particularismes culturels (par exemple, la variation des canons de beauté selon les lieux et les époques). Une grande partie de ce travail présente quelques sujets de recherche spécifiques à l'anthropologie de l'art, tels que le statut de l'artiste africain, les modalités d'expression du jugement esthétique et l'inscription des sociétés africaines dans la «modernité» culturelle.

Éric GILLIS, *Remarques sur Claude Mellan (1598-1688)*. Vol. I : *Texte*, 111 p. ; vol. II : 101 ill. (sous-section Moyen Âge - Temps Modernes ; directeur : M. D. Martens).

Au-delà du panorama biographique et bibliographique développé au cours du premier chapitre, cette étude s'attache à cerner la personnalité artistique de ce graveur au travers de son étroite collaboration avec Simon Vouet et Gian Lorenzo Bernini. Poursuivant cet objectif, l'auteur s'interroge également sur les relations de Mellan avec les milieux intellectuels franco-romains et les «libertins spirituels» menés par le philosophe Nicolas de Peiresc et attirés par l'anamorphose. Cette recherche se consacre ensuite à l'hypothétique activité de Mellan comme peintre, par l'analyse des attributions précédentes et le développement de nouvelles propositions. Enfin, la conclusion porte sur la syntaxe graphique élaborée par Mellan, désignée par le terme de «gravure blanche», et qui constitue une véritable écriture de la méthode.

Michèle HERLA, *Le Vaudeville de Bruxelles. Histoire d'un théâtre de galeries au XIX^e siècle et problématiques de sa future restauration*. 1 vol., 124 p., 2 annexes (92 ill., 1 plan) (sous-section Art Contemporain ; directeur: Mme C. Périer-D'Ieteren).

L'étude consiste, dans un premier temps, à retracer l'historique du théâtre du Vaudeville au XIX^e siècle ; elle définit également l'importance d'une institution théâtrale comme facteur d'animation d'une galerie bruxelloise du XIX^e siècle. Une étude stylistique comparative est ensuite établie sur la base d'exemples de théâtres belges et étrangers contemporains. Une seconde partie est consacrée en particulier à l'état de conservation actuel du théâtre et permet d'aborder les problématiques posées par le nettoyage et le dégagement de la polychromie initiale.

Tamara KOCHLEFF, *Valeur de l'instant dans la peinture de genre hollandaise du XVII^e siècle*. Vol. I: *Texte*, 115 p., 9 pl. ; vol. II: *Figures*, 55 fig. (sous-section Moyen Âge - Temps Modernes ; directeur: M. Th. Lenain).

L'étude désire interroger la validité critique d'une assimilation de la peinture de genre hollandaise au concept de l'*instantané*. Dans un premier temps, l'analyse cherche à délimiter le champ théorique à l'intérieur duquel prit naissance la «peinture de genre» et se penche sur la valorisation de la *lisibilité* de l'œuvre d'art développée par la théorie de l'*Ut pictura poesis*. Le second chapitre étudie la technique picturale de quelques œuvres hollandaises maîtresses en choisissant comme fil conducteur l'*inachèvement* de la forme. Enfin, une visée conceptuelle s'intéresse au statut de l'*emblématique* et à la structure *métaphorique* de l'image.

Danielle LEENAERTS, *Séquence et narration en photographie, particulièrement dans l'œuvre de Duane Michals*. Vol. I: *Texte*, 112 p. ; vol. II: *Illustrations*, 36 p. (sous-section Art Contemporain ; directeur: M. Th. Lenain).

La première partie de ce travail situe l'avènement du dispositif séquentiel dans l'histoire de la photographie, en procédant à une étude comparative de l'image photographique unique et des images en séquence. Les arguments historiques et théoriques sur lesquels elle repose résultent d'une confrontation de la théorie photographique et de la théorie picturale. L'étude de la narration par la succession d'images photographiques, mise en relation avec la narration littéraire et cinématographique, constitue la seconde partie du mémoire. L'analyse des œuvres séquentielles de Duane Michals illustre les potentialités de la séquence photographique à véhiculer un *récit* narratif, ainsi que le recours à des paramètres tels que la mise en scène ou la fiction.

Christophe LOIR, *Conséquences de la sécularisation des œuvres d'art dans le département de la Dyle: institutionnalisation d'un musée, prise de conscience d'un patrimoine artistique (inventoriage, conservation, restauration) et le sort des œuvres de G. de Crayer*. Vol. I: *Texte*, 161 p., 9 ill. ; vol. II: *Annexes*, 78 p. (sous-section Moyen Âge - Temps Modernes ; directeur: M. D. Martens).

La première partie de ce mémoire - qui fait suite à celui présenté en section d'Histoire (1996) - analyse la création du musée de Bruxelles au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, sa situation administrative et la formation de ses collections. La deuxième partie étudie la prise de conscience d'un patrimoine artistique (1770-1830). Elle traite de la typologie des arguments avancés pour appuyer la création du musée, des fonctions

muséales, du jugement artistique, des débuts de la muséographie, de l'évolution des catalogues, des méthodes de conservation et de restauration des œuvres d'art. La dernière partie traite du sort de la production de Gaspard de Crayer à travers le mouvement de sécularisation des œuvres d'art.

Catherine MATTHYS, *Rebuts de l'atelier de Jacques Bertrand Visnon, potier de Bouffioulx (vers 1600). Les fouilles de sauvetage, place de France à Bouffioulx (Ministère de la Région Wallonne, 1994)*. Vol. I: *Texte*, 138 p. ; vol. II: *Catalogue illustré du matériel et des motifs décoratifs et tableau typologique* (sous-section Moyen Âge - Temps Modernes ; directeur: M. M. de Waha).

Bouffioulx fonde son passé pré-industriel sur une production de grès utilitaires et sur des potiers dont la période de gloire se situe aux XVI^e et XVII^e siècles. C'est cette facette de l'activité régionale qui est le sujet du présent mémoire. C'est la première fois, depuis le XIX^e siècle, qu'une fouille nouvelle, opérée par un service officiel, a permis la récolte scientifique de matériel céramique. Un examen des sources historiques permet de mieux situer le matériel récolté dans l'environnement sociologique des potiers. Des données empruntées à la technologie de la poterie éclairent tout le savoir-faire de nos ancêtres. La mise au point d'un glossaire et des définitions de l'usage des produits finis permettent une compréhension univoque du tableau typologique. La conclusion met au point la chronologie et rassemble les éléments nécessaires à l'attribution des rebuts produits au potier Jacques Bertrand Visnon. Enfin, le volume illustré facilite, par sa qualité photographique, l'attribution d'autres artefacts trouvés ailleurs, à la production potière de Bouffioulx.

Sabine MUND, *L'Historia verdadera de la conquista de la Nueva España de Bernal Díaz. Analyse critique de l'épisode du séjour des Espagnols à Mexico (chapitres 86-128)*. 1 vol., 114 p., 9 annexes (sous-section Civilisations non européennes ; directeur: M. M. Graulich).

Le présent travail étudie la nature et la fiabilité des renseignements fournis par l'*Historia verdadera* de Bernal Díaz en ce qui concerne le séjour des Espagnols à Mexico. Il s'intéresse aussi bien aux événements qu'aux descriptions du monde Mexica. La confrontation minutieuse du texte avec les autres sources - récits des conquistadores (Cortez, Aguilar, Andres de Tapía, etc.), chroniques des historiens en chambre (Anghiera, Oviedo, Gómara) et certaines archives ayant trait aux *pleitos* - montre que le témoignage de Bernal Díaz ne doit pas être accepté sans contrôle et que l'homme est loin d'être aussi «naïf» que ses admirateurs le prétendent.

Christophe PETERFALVI, *Essai d'une approche philosophique de l'originalité musicale*. 139 p. (sous-section Musicologie ; directeurs: Mme A.-M. Roviello et M. W. Corten).

Peut-on penser la musique ? Comment la penser ? La partie majeure de ce travail est une tentative de dégager l'horizon historique des conceptions philosophiques de l'originalité musicale.

Nous avons examiné plus précisément les conceptions de dix philosophes ; notre méthode a consisté à mettre ceux-ci en résonance deux à deux, afin de donner un aperçu à la fois synchronique et chronologique (Platon / Aristote ; saint Augustin / Boèce ; Descartes / Mersenne ; Rousseau / Diderot ; Schopenhauer / Nietzsche).

Le second chapitre a envisagé la question de l'originalité musicale de notre point de vue, à l'aide de l'approche phénoménologique et, plus précisément, de celle de Maurice Merleau-Ponty.

Myriam RAHMANI, *Henri Breuil et son déchiffrement des gravures mégalithiques du Morbihan*. Vol. I: *Texte*, 114 p. ; vol. II: *Planches*, 98 pl., 104 fig. (sous-section Préhistoire - Protohistoire ; directeur: M. P. P. Bonenfant).

Dans une première partie, nous avons procédé à une comparaison iconographique des relevés de tous les spécialistes (les nôtres compris) qui se sont penchés sur les gravures de trois dolmens du Morbihan (Bretagne), avec les données de H. Breuil. Le constat de la grande complexité des relevés de Breuil nous a permis, dans une seconde partie, d'effectuer une analyse exhaustive des raisons qui l'ont fait aboutir à un résultat non conforme aux données de terrain.

Gérard ROUSSEL, *Pausanias et l'art romain*. 1 vol., 245 p., VII pl., 1 annexe (sous-section Antiquité ; directeur: M. J. Ch. Balty).

Ce travail tente d'établir comment Pausanias, écrivain grec du II^e siècle de notre ère, auteur d'une description de la Grèce en dix volumes, aborde l'art romain du pays qu'il parcourt. Pour ce faire, il nous fallait d'abord comprendre quels sont les intérêts du Périégète, quelles sont ses méthodes de travail, les choix qu'il opère, comment il procède à travers les villes et les régions traversées. Comprendre aussi ce qu'est la Grèce d'époque impériale, ce que les Romains y introduisent de neuf, ce en quoi elle diffère de la Grèce classique ou hellénistique. Nous avons donc emboîté le pas à Pausanias à Athènes et à Delphes principalement, à Corinthe également, ainsi que, par allusion, dans d'autres villes. Suivant son itinéraire pas à pas, nous avons ainsi pu voir ce qu'il dit et ce qu'il passe sous silence, et surtout saisir le but de sa démarche. Allant plus loin que le Périégète, nous avons voulu faire un relevé aussi exhaustif que possible des vestiges romains des villes par lui parcourues, pour ensuite confronter cet «inventaire archéologique» à la description de Pausanias. Et c'est de cette confrontation entre ce qui existait et ce que Pausanias en a décrit que nous avons pu tirer des conclusions quant à la démarche de l'auteur.

Ghislaine van der DUSSEN de KESTERGAT, *Historique et fondement de l'hypothèse du piège à Solutré, Torralba et Ambrona*. Vol. I: *Texte*, 104 p. ; vol. II: *Illustrations*, 64 p. (sous-section Pré-Protohistoire ; directeur: M. P. P. Bonenfant).

Les hommes paléolithiques ont-ils exploité les pièges naturels offerts par la topographie pour chasser ? Cette hypothèse a été largement et durablement diffusée à propos du rocher de Solutré (France) et des marais de Torralba et d'Ambrona (Espagne). L'historique du concept de piège de chasse dans la littérature, établi pour comprendre le contexte d'élaboration et de diffusion de cette hypothèse, et la confrontation de celle-ci aux résultats des fouilles menées dans les trois sites ont mis en évidence les raisons de sa pérennité, son caractère fantaisiste à Solutré et sa fragilité à Torralba et Ambrona.

Marc VANDER LINDEN, *Essai d'ethno-marketing à usage archéologique: la céramique du Faro (Nord-Cameroun)*. Vol. I: *Texte*, 128 p. ; vol. II: *Illustrations*, 188 p., 8 annexes, 117 fig., 55 cartes (sous-section Pré-Protohistoire ; directeur: M. P. de Maret).

L'ethnoarchéologie est susceptible d'aider les archéologues en testant les méthodes formelles et les modèles théoriques dans des situations géographiques mieux documentées. Ainsi, l'étude de la répartition des styles céramiques est un point essentiel dans la pratique archéologique. La recherche menée ici explore donc, au travers de

contextes ethnographiques, les divers facteurs - sociaux, culturels, économiques, écologiques, etc. - susceptibles de modeler la distribution de la poterie. Ce mémoire est le résultat de deux mois de travail de terrain effectué en 1996 dans le département du Faro (Nord-Cameroun), dans le cadre du projet «Céramiques et Sociétés» de l'U.L.B.

Frédérique VERSAEN, *Autour de l'allusion temporelle dans l'œuvre de Piero Manzoni*. I vol., 1^e partie: *Texte et Bibliographie*, 106 p., 2^e partie: *Illustrations*, 34 p., 40 fig. (sous-section Art Contemporain ; directeur: M. Th. Lenain).

Le premier chapitre traite du phénomène de la répétition et de la production en série. Dans le second chapitre, il est question du «temps suspendu»: par l'usage de la boîte, du plexiglas ou du kaolin, l'artiste «capture» des matières organiques. Il étudie ainsi leur dégradation, les soustrayant aux effets du temps. La dernière partie analyse les notions d'infinitude et d'immortalité au sein de l'œuvre de Manzoni considéré dans sa globalité. L'artiste concevait en effet sa création comme un processus continu, qui, par un étonnant phénomène de contamination artistique, pourrait se poursuivre par delà sa mort précoce.

Marianne WERY, *Retour aux sources de la musique de film. L'accompagnement musical des films muets en France (1895-1928)*. Vol. I: *Texte*, 156 p.; vol. II: *Annexes* (partitions, synopsis et illustrations) (sous-section Musicologie; directeurs: Mme. D. Nasta et M. W. Corten).

Dans ce travail, l'auteur traite d'abord de l'aspect théorique de l'accompagnement musical des films muets en France et de toutes les questions esthétiques s'y rapportant, à travers de multiples revues musicales et cinématographiques, ainsi que des journaux du début du siècle; cela afin de se forger une opinion exacte sur la variété des conceptions existantes, à la fois dans le milieu cinématographique et musical. Ensuite, l'auteur envisage l'aspect pratique de l'application des théories précédemment examinées, par l'analyse de trois partitions porteuses chacune de différences individuelles importantes et ainsi représentatives des divers genres d'accompagnements musicaux spécifiquement composés pour des films bien caractéristiques. Ceci permet d'avoir une vue globale et complète de la musique de film à l'époque du muet, par le mariage de la théorie et de la pratique.

Tanguy WIBAUT, *Analyse métrique des bâtiments du village gaulois d'Acy-Romance (Ardennes)*. Vol. I: *Texte*, 74 p.; vol. II: *Annexes et base de données*, 180 p. (sous-section Préhistoire - Protohistoire; directeur: M. P. P. Bonenfant).

Ce mémoire constitue la première étude exhaustive des 160 bâtiments issus de la fouille 1988-1996 du site d'habitat La Tène finale d'Acy-Romance (Ardennes françaises). A partir des données métriques des bâtiments (longueur, largeur), des dimensions des trous de poteau et de leur répartition sur le site, nous élaborons une typologie des formes de bâtiments La Tène finale de cette région.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU
CORPS ACADÉMIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET
L'ARCHÉOLOGIE (1997 ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES).

Daniel ABADIE

- *À l'intérieur du silence*, préface au catalogue de l'exposition *Lee Ufau*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1997.
- *Entretiens avec César, À voix nue*, France-Culture, Radio France / Catalogue de l'exposition César, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1997.
- *Gnoli, una estètica de la fragmentació*, Palma de Majorque, Centre de Cultura Sa Nostra, 1997.
- *Una luz de Eternidad*, préface au catalogue de Bernard FAUCON, *Alcobas de Amor*, Bordeaux, William Blake & Co éd., 1997.
- Zurich, Galerie Nathan, 30 janvier 1997 ; conférence sur Lopicque.
- Vallaurès, Musée Magnelli, 10 octobre 1997 ; conférence sur Magnelli.

Christine BALLMAN

- *Technique du chant au luth d'après le ms. Cavalcanti (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, II 275)*, dans : Chr. BALLMAN, M. CORNAZ et H. VANHULST (éds), *Manuscrits de musique polyphonique des anciens Pays-Bas / Manuscrits de musique polyphonique conservés en Belgique (c. 1550-1850)*, (= *Revue Belge de Musicologie*, L), Bruxelles, 1996 (= Actes du colloque international, Université Libre de Bruxelles, 30-31 mars et 1^{er} avril 1995), pp. 35-48.
- Bruxelles, Journée belge du luth, 12 octobre 1997 ; communication : *La musica ficta dans les mises en tablature de musique polyphonique au XVI^e siècle*.

Marie-Louise BASTIN

- Légende de la fig. 55, dans : *Africa. The Art of a Continent: 100 Works of Power and Beauty*, New York, Guggenheim Museum, 1996.
- *Le réceptacle au pays des Tshokwe : utilitaire, rituel ou de prestige*, dans : *Réceptacles*, Paris, Éditions Dapper, 1997, pp. 117-139 et 304-305.

Claudine BAUTZE-PICRON

- *From God to Demon, from Demon to God: Brahma and Other Hindu Deities in Late Buddhist Art of Eastern India*, dans : *Journal of Bengal Art* (Dhaka), 1, 1996, pp. 109-135.
- Rome, Museo Nazionale d'Arte Orientale, *South Asian Archaeology 1997, 11th International Conference of South Asian Archaeologists in Western Europe*, juillet 1997 ; communication.

Laurent BAVAY

- *Matière première et commerce à longue distance : le lapis-lazuli et l'Égypte pré-dynastique*, dans : *Archéo-Nil*, 1997, p. 79-100.

– (avec R. TEFNIN) *Tanis / Sân el-Hagar (Égypte). Campagnes 1994 - 1995 - 1996*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, XIX, 1997, pp. 183-185.

– Bruxelles, U.L.B., 4 janvier - 28 mars 1997 ; collaboration à l'exposition *Peintures de l'ancienne Égypte*, organisée par le Centre Ouserhat (U.L.B.) à la Bibliothèque des Sciences Humaines.

– Toulouse, 4 au 7 avril 1997 ; séjour d'étude dans le cadre de la Mission Archéologique d'Adaïma (Égypte), dirigée par B. Midant-Reynes (CNRS/IFAO).

– Oasis de Siwa (Désert occidental, Égypte), 4 - 14 mai 1997 ; séjour d'étude.

– Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale (IFAO), 15 mai - 30 juin 1997 ; participation aux travaux du Laboratoire de Céramologie ; mission d'étude à Giza, plateau des pyramides ; mission d'étude à Abou Rawash.

– Kiekrz-Poznań (Pologne), colloque international *Recent Research into the Stone Age of Northeastern Africa*, 23 - 26 août 1997 ; communication: *Provenancing Predynastic Egyptian Obsidian: New Analytical Perspectives*.

– Sân el-Hagar (Égypte), 1^{er} - 30 octobre 1997 ; participation à la XLIV^e campagne de la Mission Française des Fouilles de Tanis.

– El-Adaïma (Égypte), 5 - 29 novembre 1997 ; participation à la campagne de fouilles de l'Institut Français d'Archéologie Orientale (IFAO) sur le site d'habitat prédynastique.

Jean BLANKOFF

– *Icônes sculptées, encolpions, lit'ë dans l'art russe ancien*, dans: *Slowianszczyna w Europie sredniowiecznej* (Wrocław), 2, 1996, pp. 243-244.

– *Melkaja plastika Drevnej Rusi: ob enkolpione-zmeevike*, dans: *Istorija Rusi-Ukraïni*, Kiev, 1997, pp. 78-83.

– Moscou, Institut des Relations Internationales, avril 1997 ; cycle de cinq conférences sur l'histoire des relations belgo-russes.

– Novgorod, campagne de fouilles archéologiques, août 1997.

Laurent BUSINE

– *Notes de lecture*, dans: *Patrick Corillon, Une Minute - Un Siècle ! - s'écoula*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1997, pp. 25-30.

– *Introduction, Les Bourgeois de Calais et Les Torses*, dans: *Rodin et la Belgique*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1997, pp. 24-27, 147-149 et 235-237.

– *Du Soir à l'Aube*, dans: *José Maria Sicilia - L'Horabaixa*, Madrid, Palacio de Velasquez, 1997, et Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1998, pp. 16-74.

– *Aile*, dans: *Balthasar Burkhard - Éloge de l'Ombre*, Genève, Musée Rath, 1997.

– Charleroi, Palais des Beaux-Arts, organisation des expositions suivantes: *Patrick Corillon - Une Minute - Un Siècle ! - s'écoula*, 8 février - 30 mars 1997 et *Rodin et la Belgique*, 7 septembre - 14 décembre 1997.

– Hornu, Grand-Hornu, exposition *Christian Boltanski, Les Registres du Grand Hornu*, 26 juin, - 21 septembre 1997.

– Madrid, Palacio de Velasquez, exposition *José Maria Sicilia - L'Horabaixa*, 16 octobre 1997 - 11 janvier 1998 ; commissaire invité par le Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

– Co-président de l'a.s.b.l. *Culture et Démocratie*, depuis 1997.

Sébastien CLERBOIS

– Conception scientifique de la rétrospective consacrée au sculpteur Art Nouveau Arthur Craco (1869-1955).

Marie CORNAZ

– *L'oratorio La Giuditta de Benedetto Marcello: découverte d'une source inconnue*, dans: Chr. BALLMAN, M. CORNAZ et H. VANHULST (éds), *Manuscrits et musique polyphonique des anciens Pays-Bas / Manuscrits de musique polyphonique conservés en Belgique (c. 1550-1850)* (= *Revue Belge de Musicologie* L), Bruxelles, 1996 (= Actes du colloque international, Université Libre de Bruxelles, 30-31 mars et 1^{er} avril 1995), pp. 129-140.

– *Overzicht van het muzikale fonds in de archieven van de familie van Arenberg te Edingen*, dans: *Het Oude Land van Aarschot*, XXXII/3, 1997, pp. 129-137.

– *Les éditions parisiennes de livrets d'opéras et de leur contrefaçon bruxelloise dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, dans: *IMS 97 Abstracts du 16th International Congress of the International Musicology Society, Musicology and Sister Disciplines: Past, Present and Future*, p. 32.

– Co-édition (avec Chr. BALLMAN et H. VANHULST) de *Manuscrits de musique polyphonique des anciens Pays-Bas / Manuscrits de musique polyphonique conservés en Belgique (c. 1550-1850)* (= *Revue Belge de Musicologie*, L), Bruxelles, 1996 (Actes du colloque international, Université Libre de Bruxelles, 30-31 mars et 1^{er} avril 1995).

– Louvain, Katholieke Universiteit Leuven, colloque *Sources musicales aux Pays-Bas (18^e siècle): le fonds Di Martinelli et le fonds Sainte-Gudule*, 11-12 février 1997; communication: *Les manuscrits de la collection Sainte-Gudule du Conservatoire de Musique de Bruxelles*.

– Louvain, Katholieke Universiteit Leuven, table ronde dans le cadre du séminaire pour candidats au doctorat, 25 mars 1997; communication: *L'édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle*.

– Londres, 16th International Congress of the International Musicological Society: *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present and Future*, 15 août 1997; communication: *Les éditions parisiennes de livrets d'opéras et leur contrefaçon bruxelloise dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*.

– Chercheur à crédit extérieur dans le cadre du programme de recherche financé par le S.S.T.C. Centres de service & Réseaux de recherche et consacré à l'élaboration du *Catalogue descriptif des manuscrits de musique (c. 1600-1850) conservés en Belgique*.

Manuel COUVREUR

– *Watelet (Claude-Henri)*, dans R. TROUSSON et Fr. S. EIGELDINGER (éds.), *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Champion, 1996, pp. 941-942.

– Catalogue de mes livres actuels et de ceux que je veux avoir. *Nageon le Jeune*, dans *En marge du livre: le livre insolite*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 1996, notice 159, pp. 69-70.

– *Les théâtres et opéras*, dans: *La ville et la transmission des valeurs culturelles au Bas Moyen Âge et aux Temps Modernes. Actes du 17^e colloque international de Spa (16-19 mai 1994)*, Bruxelles, Crédit Communal (coll. *Histoire*), n°96, 1996, pp. 291-301.

– *De Munstschouwburg in de XVIII^e eeuw, Un amateur de ballets longs et de jupons courts: le prince Charles-Joseph de Ligne* et (en collaboration avec

J.-Ph. VAN AELBROUCK) *Gio Paolo Bombarda et la création du Grand Théâtre de Bruxelles*, dans M. COUVREUR (éd.), *Le théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Cahiers du Gram, 1996, pp. XXI-LV, 196-239 et 1-27.

– (en collaboration avec Em. VERSCHUEREN) *Het theater*, dans: *De blinde hertog: Louis Englebert van Arenberg en zijn tijd (1750-1820)*, Bruxelles, Crédit Communal, 1996, pp. 136-143.

– (en collaboration avec B. SZALKOWSKA) *Bruxelles et la musique polonaise (1875-1925)*, dans: P. ARON et St. KRYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA (dir.), *Art nouveau polonais*, Bruxelles, Crédit Communal, 1997, pp. 113-132.

– *La Petite Académie et la tradition des manuscrits à peintures*, dans: *XVII^e siècle*, n° 192, 1996 (= *Le manuscrit au XVII^e siècle*, vol. composé par B. BEUGNOT), pp. 513-521.

– Grignan, Conseil général de la Drôme et Centre méridional de Rencontres sur le XVII^e siècle, *Madame de Sévigné (1626-1696). Colloque international du tricentenaire*, 29 mai - 1^{er} juin 1996 ; communication: *L'oreille de Madame de Sévigné*.

– Athènes, Centre d'études néo-helléniques, *L'image de la Grèce en Occident, XV^e - XX^e siècle: nouvelles approches et recherches*, avril 1997 ; communication: *Antoine Galland à la découverte de Smyrne et de l'archipel*.

– Londres, Royal Holloway College, colloque international *Sedaine*, octobre 1997 ; communication: *Sedaine's adaptation of Aline, reine de Golconde by Boufflers*.

Nicole DACOS-CRIFÓ

– *Kempeneer, Peter de*, dans: J. TURNER (éd.), *The Dictionary of Art*, Londres, 16, 1996, pp. 895-897.

– Introduction à *Les papiers peints en arabesque de la fin du XVIII^e siècle*, Seneffe, catalogue de l'exposition, 1997, pp. 7-24.

– *Giulio Aquili, Andres de Melgar et leurs grotesques. Rome, Valladolid, Santo Domingo de la Calzada*, dans: *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 4-5, 1997, pp. 24-33.

– *La Galerie Borghèse etc.*, dans: *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1997, pp. 14-15.

René DALEMANS

– *La abstracción geometrica en Bélgica tras la segunda Guerra Mundial et La primera abtracción lirica o la fuerza del gesto en la pintura belga*, dans: *Escri-Artes* (Madrid), 1997.

– Direction des expositions à la galerie *Regard 76* a.s.b.l., Bruxelles.

– Messery (Haute-Savoie), direction de l'Académie d'Été en 1997.

Pol DEFOSSE

– Participation au chantier de fouilles de Liberchies, juillet 1997.

Luc de HEUSCH

– *Postures et impostures. Nations, nationalisme, etc.*, Bruxelles, Labor (Collection Quartier Libre), 1997, 93 p.

- *Ritos del fuego en el mundo bantú*, dans: J. A. GONZALEZ ALCANTUL et M. J. BUXÓ REY (éds.), *El fuego, mitos, ritos y realidades*, Diputación Provincial de Granada, *Anthropos*, n° 31, 1997, pp. 169-178.
- *Le mythe fondateur de Cobra*, dans: *Cobra Copenhague Bruxelles Amsterdam. Art expérimental 1948-1951*, Lausanne, Hirmer, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1997, pp. 17-27.
- *À la recherche de l'esthétique perdue*, dans: *L'Homme*, n° 141 (janv.-mars), 1997, pp. 137-142.
- *La crise nationale belge, un regard d'anthropologue* (version revue et corrigée de *Regard anthropologique sur la crise nationale belge*, paru dans: *La Revue Générale*, 1996), extrait du *Débat* n° 94, Paris, Gallimard, 1997, pp. 42-60.
- *The Symbolic Mechanism of Sacred Kingship: Rediscovering Frazer*, dans: *The Journal of the Royal Anthropological Institute (incorporating Man)*, vol. 3, n° 2, 1997, pp. 213-232.
- *Pour Jean Pouillon*, dans: *L'Homme*, n° 143 (juil.-sept.), 1997, pp. 57-59.
- *L'ethnie: les vicissitudes d'un concept*, dans: *Archives Européennes de Sociologie*, vol. XXXVIII, n° 2, 1997, pp. 185-206.

Pierre de MARET

- *Savanna States*, dans: J. O. VOGEL (éd.), *Encyclopedia of Precolonial Africa*, Sage, Walnut Creek, Altamira Press, 1997, pp. 496-501.
- (en collaboration avec P. PETIT et C. BOULLIER) *Plan de sauvetage du patrimoine de l'Afrique francophone*, dans: *Le Fonds International pour le Développement des Études sur les langues et les civilisations africaines (FIDELCA): bilan et perspectives*, Paris, Agence de la Francophonie, 1997, pp. 53-164.
- *Un siècle d'archéologie belge en Afrique*, dans: *Nouvelles du Patrimoine*, n° 74, 1997, p. 25.
- *Forêts tropicales: un espoir?*, dans: *La Libre Belgique*, Rubrique Université d'été, 11 août 1997, p. 4.
- Vanuatu, mission d'évaluation des aspects socio-culturels de la conservation des forêts tropicales, 27 mars - 13 avril 1997.
- Yaoundé (Cameroun), programme A.P.F.T., présidence d'un séminaire sur les relations villes/forêts en Afrique centrale, 17 - 24 avril 1997.
- Washington, The National Museum of African Art (Smithsonian), Archaeology Symposium *Four Rivers of Africa: Historical Archaeology and Art in Africa*, 9 mai 1997; communication: *The Zaïre River Basin*.
- Harare (Zimbabwe), réunion du Permanent Council of the Panafrikan Association for Prehistory and Related Studies, 28 - 29 juin 1997.
- University of Zimbabwe, The Inter-Disciplinary Post-Graduate Seminar, juin 1997; cours: *Archaeology and the Congo-Zimbabwe Connection: Symbols of Power and Power of Symbols*.
- Luanda (Angola), *II Seminário internacional de Historia de Angola Construindo a Historia de Angola. As fontes e a sua interpretação*, à l'invitation des gouvernements portugais et angolais, 4 - 9 août 1997; communication: *Historiadores, Arqueólogos, Linguistas: todos da familia? Um apelo para uma arqueologia histórica de Angola*.

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY

- Collaboration à la rédaction des notices sur les primitifs flamands, dans : P. PHILIPPOT, *Peinture flamande et Renaissance italienne*, Paris, Flammarion, 1994, p. 279-301.
- Notices sur les artistes belges du XVI^e et du XVII^e siècle, dans : *Dictionnaire des peintres belges*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995.
- Direction scientifique de *La Place des Martyrs*. Bruxelles, Bruxelles, CFC Editions, 1994, 324 p. (en collaboration avec Arl. SMOLAR-MEYNART, P. VALENTE SOARES, E. HENNAUT, M. GALAND, A. VANRIE, I. VANDEN EYNDE, V.-G. MARTINY et P. PUTTEMANS ; préface de P. PHILIPPOT).
- *Réflexions sur un déplacement d'accent des supports de la mémoire dans notre société contemporaine*, dans : *La Place des Martyrs*. Bruxelles, op. cit., 1994, pp. 13-22.
- *Les messes de saint Grégoire dans les retables des Pays-Bas. Mise en perspective d'une image polémique, dogmatique et utilitariste*, dans : *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts*, 1992-1993 1/4, 1998, p. 35-61.

Alain DIERKENS

- (avec P. PERIN) *Death and Burial in Gaul and Germania, 4th-8th Century*, dans : L. WEBSTER et M. BROWN (éds.), *The Transformation of the Roman World, AD 400-900*, Londres, The British Museum, 1997, pp. 79-95.
- *Lire la mort pour découvrir la vie, La vie religieuse et Omniprésence de l'écrit*, dans : *Les Francs, précurseurs de l'Europe. Catalogue de l'exposition, Musée du Petit-Palais, 23 avril - 22 juin 1997*, Paris, Paris-Musées, 1997, pp. 20-31, 92-101 et 104-108.
- *Du baptême de Clovis au baptême des Francs*, dans : *Les Francs ou la genèse des nations* (= *Dossiers d'Archéologie*, n° 223), mai 1997, pp. 72-77.
- *Des Francs aux Carolingiens*, encadrés *Le baptême de Clovis et La vie monastique et le culte des saints*, dans : *Les Francs* (= *Connaissance des Arts*, n° hors série 107), 1997, pp. 8-15, 6 et 17.
- *Les Francs, précurseurs de l'Europe*, dans : *Connaissance des Arts*, n° 539, mai 1997, pp. 112-119 (réimpr., avec une nouvelle iconographie, de l'article précédent, sans les encadrés).
- *La Gaule Belgique, de la romanisation à la fin de l'époque mérovingienne*, dans : *Trésors archéologiques du Nord de la France (gallo-romains et mérovingiens)*, Musée des Beaux-Arts, Valenciennes, 1997, pp. 18-25.
- Édition (et Note de l'éditeur dans) de *L'antimachiavélisme, de la Renaissance aux Lumières* (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, VIII), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1997, 144 p.
- *Le Moyen Âge. Introduction* et (avec E. THIRION) *Amay. Les fouilles de la collégiale Saint-Georges-et-Sainte-Ode et le sarcophage de Chrodoara*, dans : M.-H. CORBIAU (coord.), *Le patrimoine archéologique de Wallonie*, Namur, Ministère de la Région Wallonne (D.G.A.T.L.P., Division du Patrimoine), 1997, pp. 419-420 et 444-448.
- (avec P. PERIN) *Les Francs : histoire et archéologie, III^e - VIII^e siècles*, cassette vidéo produite par la Mairie de Paris, Arts et Éducation pour l'Action Culturelle, série *Le Canal du Savoir*, 1997.
- Membre de la Commission Royale des Monuments, des Sites et des Fouilles de la Région Wallonne (renouvelé comme membre de la Commission provinciale de Namur et comme vice-président de la Section Fouilles de cette Commission provinciale par le gouvernement wallon en séance du 18 décembre 1997) ; représentant des Fouilles de la Chambre Régionale au Bureau de la CRMSF de la Région Wallonne (27 février 1998).

- Commissaire scientifique de l'exposition *Les Francs, pionniers de l'Europe (IV^e-VIII^e siècles)*, Paris, Musée du Petit-Palais, 23 avril - 22 juin 1997.
- Boulogne-sur-Mer, Université du Littoral, membre du comité scientifique du colloque international *Les reliques : objets, culte, symboles*, 4-6 septembre 1997.
- Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, membre du comité scientifique de l'exposition *Trésors archéologiques du Nord de la France*, 1997.
- Amay, président du colloque *Le sarcophage de Sancta Chrodoara. Vingt ans après sa découverte exceptionnelle*, 29-30 août 1997.
- Université Charles-de-Gaule Lille III: CAPES/Agrégation Histoire: leçon *Christianisation et archéologie*; DEA Histoire Médiévale et Centre de Recherches sur le haut Moyen Âge: leçon de séminaire *Les survivances du 'paganisme' au début du Moyen Âge*.
- Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales, cycle de conférences *Clovis, premier roi d'Occident*, 15 janvier 1997; conférence: *Paganisme et christianisme dans le monde mérovingien*.
- Université Charles-de-Gaule Lille III, colloque international *La royauté et les élites laïques et ecclésiastiques dans l'Europe carolingienne, du début du IX^e siècle aux environs de 920*, 21 mars 1997; communication: *Les liens de fidélité à l'épreuve; l'aristocratie face aux invasions normandes*.
- Paris, Musée du Petit-Palais, 21 avril 1997; cours-conférence: *Le royaume mérovingien, particulièrement du point de vue de la religion*.
- Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales, XVIII^{èmes} Journées Internationales d'Archéologie Mérovingienne, 23 et 24 avril 1997; présentation et résumé en français de la communication d'Alfried Wiczorek, *Die Franken, Wegbereiter Europas* et communication: *Du baptême de Clovis au baptême des Francs*.
- Louvain-la-Neuve, U.C.L., Cinquième séance d'Hagiologia, Atelier belge d'Études sur la Sainteté, 25 avril 1997; remarques sur la communication de François Dolbeau, *L'expertise d'un texte hagiographique: la Vie de saint Ursmer par Rathier de Vérone*.
- 's-Hertogenbosch, Azijnfabriek/Cultureel Centrum, 7^{de} symposium Signum, *Bedevaart en welvaart*, 24 mai 1997; communication: *Vragen over de middeleeuwse verering van de Heilige Hubertus, beschermheilige tegen de razernij en patroon van de jacht*.
- San Vincenzo al Volturno - Montecassino - Isernia, Final Plenary Conference du programme de l'European Science Foundation *The Transformation of the Roman World, 4th-9th Century*, 28 juin - 3 juillet 1997; rapport des activités du groupe 4a (*The Transformation of Beliefs and Culture*); organisation (avec P. PERIN) des séances du groupe 4a et (avec M. MOSTERT) des *joint-meetings* avec le groupe 4b (*The Transformation of Tradition*); participation à la réunion du Steering Committee; communication (avec P. PÉRIN): *Iconographie, liturgie et architecture entre Antiquité et Moyen Âge: le chancel de Saint-Pierre-aux-Nonnains à Metz*.
- Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail et Conques, Centre Européen d'Art et de Civilisation Médiévale, table ronde internationale *Langages et peuples d'Europe. Cristallisation des identités romanes et germaniques, VII^e-XI^e siècles*, 11-13 juillet 1997; communication: *Deux textes de la fin du IX^e siècle conservés dans un manuscrit unique: le Ludwigslied et la Cantilène de sainte Eulalie*.
- Amay, Cercle Archéologique Hesbaye-Condroz et Ministère de la Région Wallonne (DGATLP), colloque *Le sarcophage de Sancta Chrodoara: vingt ans après sa découverte exceptionnelle*, 29-30 août 1997; présentation du thème du colloque, organisation des débats, conclusions générales; communication: *La réalisation du sarcophage et sa mise en valeur dans la collégiale d'Amay, du VIII^e au XIII^e siècle*.

- Boulogne-sur-Mer, Université du Littoral, colloque international *Les reliques : objets, cultes, symboles*, 4-6 septembre 1997 ; communication : *Du bon (et du mauvais) usage des reliquaires au Moyen Âge*.
- Canterbury, University of Kent, colloque international *St Augustine of Canterbury and the Conversion of England*, 11-13 septembre 1997 ; communication : *Insular Missionaries and Merovingian Kingdoms in the 7th Century*.
- Saint-Hubert, Basilique et Centre Pierre-Joseph Redouté, 6 juillet-29 septembre 1997 ; coordination générale (avec J.-M. DUVOSQUEL, J. GUILLAUME, G. LEEMANS et N. NYST) de l'exposition *La basilique de Saint-Hubert : l'église abbatiale en chantier*.
- Istanbul, Institut Français d'Études Anatoliennes, 11-14 décembre 1997 ; organisation (avec P. PERIN et M. YERASIMOS) de la réunion de l'European Science Foundation *The Transformation of the Roman World*, thème 4a : *The Transformation of Beliefs and Culture* ; réunion surtout consacrée à l'architecture religieuse dans la partie orientale de l'Empire romain.

Michel DRAGUET

- Coordination scientifique de Ph. ROBERT-JONES (dir.), *Bruxelles, fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994.
- *Cobra en fange. Vandercam-Dotremont : dessin-écriture-matière (1958-1960)*, Bruxelles, U.L.B., et Paris, Centre Wallonie-Bruxelles, 1994.
- *Du génie au démon : le Mozart et Salieri de Pouchkine revisité par Vroubel*, dans : J. L. LAM (éd.), *Mozart. Origines et transformation d'un mythe* (= Actes du colloque organisé dans le cadre du Bicentenaire de la mort de Mozart), Berne-Berlin-Francfort-New York-Paris-Vienne, 1994, pp. 217-230.
- *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Bruxelles, Crédit Communal, et Paris, Flammarion, 1995.
- *Mendelson*, Bruxelles, GRAM-Crédit Communal, 1995.
- *L'Éden et le progrès. Laermans et la culture symboliste*, dans : *Eugène Laermans*, Bruxelles, Crédit Communal, 1995, pp. 114-147.
- *Conversación muy difícil. [Entretiens avec Marc Mendelson]*, Gerpennes, Tandem, 1996.
- *Idéalisme et symbolisme en Belgique : une perspective*, Tokyo, White Public, 1996.
- Direction scientifique de *Rops - De Coster. Une jeunesse à l'Université Libre de Bruxelles*, Bruxelles, GRAM, 1996.
- Direction scientifique de *Splendeurs de l'Idéal*, Bruxelles, U.L.B., et Anvers, Pandora, 1996.
- *Vassily Kandinsky. La revolució del llenguatge pictòric*, Barcelone, Museu d'Art Contemporani, 11 octobre 1995 - 6 janvier 1996, pp. 35-45.
- *Le théâtre virtuel de Monsieur René [Magritte]*, dans : *Ensor, Spilliaert, Permeke, Magritte, Delvaux*, Ostende, Musée Provincial d'Art Moderne, 1996.
- *Points, lignes et plans. L'abstraction, l'oeil et l'optique*, dans : *Vasarely - Hommages*, Aix-en-Provence - Charleroi, Musée des Beaux-Arts - Fondation Vasarely, 1996.
- *Horta : un architecte évolutionniste ? Notes à propos de la ligne dans l'architecture Art Nouveau*, dans : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, VII, n° 7-12, 1996, pp. 191-209.
- *La guerre de 1870 vue depuis Bruxelles. Une perspective wagnérienne ou l'annonce de la décadence latine ?*, dans : *Deutsch-Französischer Kulturtransfer 1789-1914* (= Actes du colloque organisé les 27 et 28 septembre 1996 par le Centre Marc Bloch / Centre franco-allemand de Recherches en Sciences Sociales de Berlin), Berlin, 1996.

- *Chronologie de l'art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion (*Tout l'art - Encyclopédies*), 1997.
- Paris, Musée National d'Art Moderne, 19 mai 1994 ; présidence de la table-ronde consacrée à *Cobra et l'écriture*.
- Clermont-Ferrand, colloque international *Autour du Père Castel et de son clavier oculaire*, 1 - 3 décembre 1994 ; communication : *L'œuvre d'art totale : de l'idée au déchet*.

- Paris, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, coprésidence du colloque international *Gontcharova - Larionov*, 20 - 22 juin 1995 ; communication : *Mikhail Larionov et l'abstraction*.
- Louvain-la-Neuve, colloque international consacré aux relations culturelles belgo-germaniques, 16-18 septembre 1996 ; communication : *Khnopff et Stefan George : une rencontre picturale et poétique autour de Mallarmé*.
- Berlin, Centre Marc Bloch / Centre franco-allemand de Recherches en Sciences Sociales, colloque international *La guerre de 1870 vue depuis Bruxelles. Une perspective wagnérienne ou l'annonce de la décadence latine ?*, 27 et 28 septembre 1996 ; communication : *La guerre de 1870 vue depuis Bruxelles. Une perspective wagnérienne ou l'annonce de la décadence latine ?*
- Bruxelles, Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique, 5 novembre 1996 ; communication dans le cadre du Festival Europalia : *Horta : un architecte évolutionniste ? Notes à propos de la ligne dans l'architecture Art Nouveau*.
- Gand, Fondation Maeterlinck, colloque international *Maeterlinck et les peintres*, 6 décembre 1997 ; communication : *Khnopff et Maeterlinck*.

Fabien GÉRARD

- *The Days of the Dragon*, dans : B. H. Sklarew, B. S. Kaufman, E. Handler Spitz et D. Borden (éds.), *Bertolucci's 'The Last Emperor'*. *Multiple Takes*, Detroit, Wayne State University Press, 1998, pp. 65-81.

Annick GODFRIND-BORN

- (avec C. PÉRIER-D'ETEREN) *Les trois versions de la Vierge montrant l'Homme de Douleurs de Grenade, Melbourne et Bilbao*, dans : *Memling Studies. Proceedings of the International Colloquium, Bruges, 10 - 12 November 1994*, Bruges, 1997, pp. 323-339.
- Participation à l'organisation de l'exposition *Ensor et les médecins : un diagnostic*, présentée au Musée de la Médecine, Campus d'Érasme, du 28 février au 28 mars 1997, en juillet 1997 au Musée des Sciences de Parentville (Couillet) et en janvier 1998 au Wauxhall de Nivelles. Participation à l'édition du catalogue de l'exposition (= Série spéciale des *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B., Cahier d'Études V*).
- Pulheim, Rheinisches Amt für Denkmalpflege, abbaye de Brauweiler, réunion pour la création de l'*International Workgroup «Antwerpse Retabels»*, 26 août 1997.

Michel GRAULICH

- *Fêtes mobiles et occasionnelles des Aztèques (suite et fin)*, dans : *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études, Section des Sciences Religieuses*, 103 (1994-1995), 1996, pp. 33-39.

- *Jésus, Horus, Shiva et Quetzalcoatl. De quelques similitudes entre les mythes de l'Ancien et du Nouveau Monde*, dans : *Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, Bulletin des Séances*, 42, 3, 1996, pp. 397-410.
- *Los dioses del Altiplano central*, dans : *Arqueología Mexicana* 4, 20, 1996, pp. 30-39.
- «*La mera verdad resiste a mi rudeza*»: forgeries et mensonges dans l'Historia verdadera de la conquista de la Nueva España de Bernal Díaz del Castillo, dans : *Journal de la Société des Américanistes*, 82, 1996, pp. 63-95.
- *Chronique bibliographique : Religions amérindiennes*, dans : *Hieros, Bulletin annuel de la Société belgo-luxembourgeoise d'Histoire des Religions*, 1, 1996, 62-65.
- *R. Hassig and the Spanish Conquest of Mexico*, dans : *The Nahua Newsletter* (Indiana, University-Purdue Univ. Fort Wayne), 22, 1996, pp. 19-23.
- *Myths of the Ancient Mexico*, University of Oklahoma Press, 1997 (traduction américaine de la première partie de *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique*).
- *Le sacrifice aztèque 1*, dans : *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études, Section des Sciences Religieuses*, 104 (1995-1996), 1997, pp. 50-60.
- *Autóctonos y recién llegados en el pensamiento mesoamericano*, dans A. GARRIDO ARANDA (éd.), *Pensar América. Cosmovisión mesoamericana y andina*, Cordoue, Cajasur et Ayuntamiento de Montilla, 1997.
- *La matanza de Cholula*, dans : *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia* (Mexico), XL, 1997, pp. 5-27.
- *Reflexiones sobre dos obras maestras del arte azteca : la Piedra del Calendario y el Tocalli de la Guerra Sagrada*, dans X. NOGUEZ et A. LOPEZ AUSTIN (éds), *De Hombres y Dioses*, Zinacantepec (Mexique), El Colegio de Michoacán, El Colegio Mexiquense, 1997, pp. 155-207.

- VI Jornadas del Inca Garcilaso, *Cosmovisión indígena en Mesoamérica y los Andes*, septembre 1996 ; communication : *Autóctonos y recién llegados en el pensamiento mesoamericano*.
- Pérou, mission d'information archéologique sur la côte nord, janvier 1997.
- Mexico, CEMCA, colloque *El héroe entre el mito y la historia*, avril 1997 ; communication : *Tlahuicole, un héroe tlaxcalteca controvertido*.
- Londres, University of London, colloque *Archaeology and Ethnohistory of the Americas, Symposium in honour of Prof. José Alcina Franch*, mai 1997 ; communication : *Lords of the Days in the Aztec Codex Borgia*.

Jacqueline GUISET

- *À propos des Passions humaines de Jef Lambeaux*, dans : *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1994, pp. 335-339.
- *Louis Buisseret révélé par ses écrits : influence des Primitifs et peinture du réel*, dans : *Louis Buisseret 1888-1956. Rétrospective*, Mons, 1997, pp. 55-64.
- *Forces murales, Espaces d'Art*, La Louvière, Maison de la Laïcité, 1997.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

- *L'exploitation d'une gravure maniériste du Jugement Dernier dans le codex de Georges Klontzas à la Biblioteca Marciana (gr. VII, 22)*, dans : K. DEMOEU et J. VERECKEN (éds.), *La spiritualité de l'univers byzantin dans le verbe et l'image. Hommages offerts à Edmond Voordeckers*, Turnhout, 1997, pp. 91-100.
- *Mort et survie dans l'œuvre de Georges Klontzas*, dans : *Zographe*, XXV, 1996 (1997), pp. 71-74.

– Université de Provence-Aix-Marseille I, 8^e Journées de l'Antiquité, avril 1997 ; leçon : *Le peintre Georges Klontzas et les Oracles de Léon IV le Sage* ; conférence : «Fin de siècle» et visionnaire : le maître de Kurbinovo.

Malou HAINE

– *Derniers voyages de Franz Liszt en Belgique et à Paris, mars-juin 1886*, dans : *Liszt Saeculum* [Stockholm], n° 57, 1996/II, pp. 3-10.

– *Un élève particulièrement doué de Franz Liszt : Jules Zarembski et Dix-neuf lettres de la correspondance entre Franz Liszt et les époux Zarembski*, dans : *Liszt Saeculum* [Stockholm], n°58, 1997/I, pp. 3-12 et 13-26.

– *Le ténor Ernest Van Dyck devant l'interprétation des rôles wagnériens*, dans : *Bulletin Richard Wagner* (Cercle belge francophone), 4, 1997, pp. 2-10.

– Stockholm, International Liszt Centre, *International Liszt Symposium*, 9-12 mai 1996 ; communication : *Franz Liszt Celebrated in Belgium in 1881 by his Former Pupils (Jules de Zarembski, Johanna Wenzel, Anna Falk-Mehlig and Franz Servais)*.

– Gmunden (Autriche), Österreichische Akademie der Wissenschaften / Kommission für Musikforschung & Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, *Internationaler Brahms-Kongress*, 23-27 octobre 1997 ; communication : *Did Nineteenth Century Belgium like Brahms ?*

Vincent HEYMANS

– *Ensor et les médecins. Un diagnostic (= Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Cahier d'études V)*, Bruxelles, U.L.B., 1997, 120 p.

– *James Ensor (1860-1949)*, dans : *L'art de guérir. Images de la pensée médicale à travers les temps*, Anvers, Bibliothèque des Amis du Fonds Mercator, 1997, pp. 193-196.

– *La grande modernisation 1850-1914 : les ensembles et l'invention de la modernité et Habiter Bruxelles*, dans : *Ensembles architecturaux en région bruxelloise*, Bruxelles, Racine, 1997, pp. 62-66 et 99-103.

– *Ernest Solvay bâtisseur. L'architecture privée et industrielle*, dans : *Ernest Solvay et son temps*, Bruxelles, Archives de l'U.L.B., 1997, pp. 271-297.

– Bruxelles, Service des Monuments et Sites de la Région de Bruxelles-Capitale, journée d'études *L'Art Nouveau à Bruxelles. Recherches sur les métamorphoses d'un style*, 14 mars 1997 ; communication.

– Organisation de l'exposition *Ensor et les médecins. Un diagnostic*, présentée en mars 1997 au Musée de la Médecine du Campus Érasme, en juillet 1997 au Musée des Sciences de Parentville (Couillet) et en janvier 1998 au Wauxhall de Nivelles.

– Membre de la Cellule «Patrimoine historique» de la Ville de Bruxelles, depuis mars 1997.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

– *Les œuvres romanes accompagnées d'une inscription. Le cas particulier des monstres*, dans : *Cahiers de civilisation médiévale*, XL, 1, 1997, pp. 91-103.

– *L'art roman en Belgique. Architecture, art monumental*, Bruxelles, Collet, 1997.

Genevière LE FORT

– (en collaboration avec M. QUENON) *Rebirth and Resurrection in Maize God Iconography*, dans : *Maya Vase Book* (New York, Kerr Associates) V, 1997, pp. 884-902.

– Copenhague, Université de, 24 mai 1997 ; conférence : *Introduction to Hieroglyphic Writing on Maya Ceramics*.

– Copenhague, Université de, 23-25 mai 1997 ; (avec E. BOOT) supervision du *Second European Workshop on Maya Hieroglyphic Writing*.

– Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, atelier d'initiation à l'écriture maya, 21-24 octobre 1997.

– Leyde, Université, supervision du groupe des débutants en épigraphie maya au Workshop *Amerindian Cosmivision and History, Maya Iconography and Epigraphy*, 19-21 décembre 1997.

Thierry LENAIN

– *Monkey Painting*, trad. de C. BEAMISH, Londres, Reaktion Books (préface de D. MORRIS), 1997, 207 p., 67 ill.

– *Le faux en art et ses valeurs. Repères pour une archéologie*, dans : B. LIBOIS et A. STROWELL (éds.), *Profils de la création*, Actes du colloque tenu aux Facultés Universitaires Saint-Louis (Bruxelles, 1994), Bruxelles, Presses Universitaires Saint-Louis, 1997, pp. 177-187.

– Édition scientifique et introduction du volume collectif *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Annales de l'Institut de Philosophie de l'U.L.B., Paris, Vrin, 1997.

– Brême, Universität Bremen, Society of Intercultural Philosophy, congrès international *Einhalt und Vielfalt. Die Verstehen der Kulturen*, octobre 1997 ; communication : *Understanding the Past. History as an Intercultural Process*.

François MAIRESSE

– (en collaboration avec F. RAGNI) *Préservation ou mémoire ?*, dans : *Icofom Study Series* (Paris), 27, 1997, pp. 72-76.

– *Les limites de l'analyse d'efficacité dans le secteur des musées*, dans : *International Association for the Management of Arts & Culture, 4th Biennial Conference, Proceedings*, 1997, pp. 401-412.

– *Toward a New Definition of the Concept of «Museum Evaluation»*, dans : Z. STRANSKY (éd.), *Museology for Tomorrow's World*, Munich, Verlag Dr. Müller-Straten, 1997, pp. 93-101.

– (en collaboration avec V. GINSBURGH), *Defining a Museum: Suggestions for an Alternative Approach*, dans : *Museum Management and Curatorship*, 16, 1, 1997, pp. 15-33.

– *La stratégie du prix*, dans : *Publics & Musées*, 11-12, 1997, pp. 141-163.

– Grenoble, ICOM International Committee for Museology, colloque *Muséologie et Mémoire*, 25-27 juin 1997 ; communication : *Préservation ou mémoire ?* (cf. ci-dessus).

– San Francisco, Golden Gate University, *4ème Conférence Internationale sur le management des arts et de la culture*, 29 juillet - 2 août 1997 ; communication : *Les limites de l'analyse d'efficacité (...)* (cf. ci-dessus).

Didier MARTENS

- *Der 'Westfälische Meister von 1473' in Soest und Mühlhausen (Nelahozeves)*, dans : *Westfalen*, 73, 1995 (1997), pp. 71-94.
- *Le rayonnement européen de Rogier de la Pasture (vers 1400-1464), peintre de la Ville de Bruxelles*, dans : *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 61, 1996, pp. 9-78.
- *Un tondo de Jan Baegert dans l'ancienne collection Weyer de Cologne*, dans : *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, 29, 1996, pp. 41-46.
- *Entre l'Italie et les Flandres : la Virgo inter Virgines de Hans Holbein l'Ancien et ses sources*, dans : *Revue de l'Art*, 117, 1997, n°3, pp. 36-47.
- *Une énigme iconographique dans la peinture des anciens Pays-Bas au XVI^e siècle : Charles Quint, Shâhpuhr I^{er} ou saint Sébastien ?*, dans : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60, 1997, pp. 352-376.
- *L'illusione del reale*, dans : S. DANESI SQUARZINA et al. (éds), *Tracce per lo studio della cultura figurativa fiamminga e olandesa dal XV al XVII secolo*, Rome, Apeiron, 1997, pp. 86-98 (trad. par Natalia GOZZANO).
- *Les deux triptyques jumeaux du Maître de la Légende de sainte Catherine : analyse des sources et chronologie relative*, dans : *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 66, 1997, pp. 35-73.
- *Notices Genii cucullati et Medros*, dans : *Lexicon iconographicum Mythologiae classicae*, VIII, Zurich/Düsseldorf, 1997, pp. 598-599 et 820.
- (en collaboration avec H. MUND) *Un fragment inédit de Jan Baegert. Analyse stylistique, iconographique et typologique*, dans : *Jaarboek van het Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1997, pp. 9-43.

Georges MAYER

- Publication des travaux des lauréats des Prix de Fondation (1996/1997) de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, dans : *Revue Identité de la Haute École Francisco Ferrer*, 2, 1997.
- Nommé, à titre définitif, Maître-Assistant chargé de la Gestion Culturelle de la Haute École Francisco Ferrer.
- Nommé, à titre honorifique, Maître de Stage de l'Agrégation en Histoire de l'Art et Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles.
- Délégué par la Direction de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles pour la gestion du prêt de documents photographiques exposés lors des Manifestations Commémoratives du 100^e anniversaire de la naissance de Paul Delvaux à Antheit (Wanze), septembre 1997.
- Chargé de la coordination générale des manifestations organisées par l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles dans la perspective de *Bruxelles 2000*.
- Chargé de l'exposition des œuvres d'étudiants de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles aux cimaises de la Haute École Francisco Ferrer, mars et avril 1997.

Domnica NASTA

- Coordination du numéro 40 de la *Revue Belge du Cinéma, Jacques Ledoux, -l'Éclairneur*, novembre 1995.
- Ghislain Cloquet et *Age et Scarpelli*, dans : *International Dictionary of Films and Film-makers*, St James Press (U.S.A.), IV, février 1997.
- *Chorégraphie de l'âme : jalons pour une rhétorique du mélodrame muet*, dans : Le Service National des Ciné-Clubs (éd.), *Un regard neuf sur le Mélodrame*, mars 1997.

- *Rêves et musique de cinéma : des concepts isomorphes ?*, dans A. NYSENHOLC (coord.), *Rêve et Cinéma* (= *Revue Belge du Cinéma*, 42), sept. 1997.
- *Figures de l'excès dans les Mélodrames Pathé d'avant 1915*, dans : *Actes du Quatrième Colloque International Domitor*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, décembre 1997.
- (en collaboration avec J. AUBENAS) organisation du Séminaire *Cinéma et bande-dessinée*, Benoît Peeters, octobre 1996.
- (en collaboration avec Sintesi-Europa) *Lino Micchichè : le cinéma néo-réaliste et Luchino Visconti*, novembre 1996.
- *Alison Mc Mahan : Le scénario et ses techniques aux U.S.A.*, avril 1997.
- Bruxelles, Programme Européen Archimédia, février et avril 1997 ; exposés : *La programmation des cinémathèques européennes* et *La pédagogie du cinéma*.
- Bruxelles, Théâtre Poème, table-ronde sur *Le cinéma d'André Delvaux* organisée par A. NYSENHOLC, février 1996 ; intervenant.
- RTBF, Émission *Memo*, intervenant sur *L'Allemagne dans le cinéma de R. W. Fassbinder*.
- Émission *L'oreille à l'oeil*, intervenant à propos du numéro de la *Revue Belge de Cinéma* consacré à *Jacques Ledoux, l'Éclaireur*.
- Bruxelles, Théâtre Poème, table-ronde *Rêve et cinéma*, 15 novembre 1997 ; intervenant.

Nathalie NYST

- Rédaction de cinq fiches-peuples (*Bafut, Bali-Nyonga, Mankon, Bamileke, Populations des Grassfields occidentaux*) pour les Editions Larousse, en vue de la préparation d'un CD Rom consacré aux peuples du monde.
- Participation à l'organisation de l'exposition *Ensor et les Médecins. Un diagnostic*, organisée par le Centre de recherche et d'études technologiques des arts plastiques, la Gestion Culturelle et le Musée de la Médecine de l'U.L.B., exposition présentée au Musée de la Médecine (Campus Erasme) du 28 février au 28 mars 1997.
- Coordination générale (en collaboration avec A. DIERKENS, J.-M. DUVOSQUEL, J. GUILLAUME et G. LEEMANS) de l'exposition *L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert*, présentée dans la basilique de Saint-Hubert du 5 juillet au 28 septembre 1997 et prolongée jusqu'au 3 novembre 1997.
- Conseiller à l'édition de l'Editorial Board du *Bafut Research Group*, depuis octobre 1997.
- Membre fondateur du B.C.A.S. (*Brussels Centre of African Studies*), depuis octobre 1997.

Judith OGOVZSKY-STEFFENS

- *La «bohème» belge à Paris au XIX^e. Des peintres belges en quête de formation, de reconnaissance et de réseaux*, dans : A. MORELLI (dir.), *Les Émigrants belges. Réfugiés de guerre, émigrés économiques, réfugiés religieux et émigrés politiques ayant quitté nos régions du XVI^e à nos jours*, Bruxelles, EVO, 1997, pp. 319-335.
- Obtention du Prix du concours annuel 1997 en Histoire et Critique de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique. Troisième question : *On demande une étude sur la peinture d'histoire monumentale dans les édifices civils en Belgique de 1830 à 1914*.

– Bruxelles, U.L.B., Centre d'Études Canadiennes de l'U.L.B., colloque international *La construction des paysages nationaux*, 3 - 5 mai 1997 ; communication : *La «grande» aventure du bord de mer. Vivre autre chose, peindre autrement à la côte belge au XIX^e siècle.*

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

– *L'interdisciplinarité : outil d'une meilleure collaboration entre conservateurs-restaurateurs et historiens de l'art*, dans : *Actes de la réunion d'Encore (European Network for Conservation-Restoration Education, Hochschule für Bildende Künste)*, Dresde, 8-9 novembre 1997, pp. 37-39.

– (avec A. GODFRIND-BORN) *Les trois versions de la Vierge montrant l'Homme de Douleurs de Grenade, Melbourne et Bilbao*, dans : *Memling Studies, Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10-12 November 1994)*, Louvain, 1997, pp. 323-339.

– Introduction et édition scientifique du catalogue de l'exposition *Ensor et les médecins : un diagnostic*, (= Série spéciale des *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, Cahiers d'études V), Bruxelles, U.L.B., 1997.

– Rapport de coordination (1ère phase) du programme *Raphaël : 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* (Commission Européenne, DG X).

– Membre titulaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, depuis février 1997.

– Paris, ARSAG, présidence de la table-ronde sur *La conservation : une science en évolution*, 23 avril 1997.

– Paris, réunions du Conseil scientifique chargé du *Vocabulaire de la peinture - Série des Principes scientifiques d'analyse de l'Inventaire général des richesses artistiques de la France*, 23 mai et 24 octobre 1997.

– Rome et Milan, réunions du Comité scientifique chargé d'organiser le sommet international *Protection du patrimoine culturel : vers un profil européen du restaurateur de biens culturels* (Fondation Secco Suardo), 31 mai et 1^{er} juin 1997 (Rome), 29-30 août 1997 (Milan). Lors du sommet, 18 - 23 octobre 1997 (Pavie), présidence de la session thématique *Perspective historique de la conservation-restauration* ; communication introductive : *Évolution de la profession et nouveaux défis* ; collaboration à la rédaction du *Document de Pavie*.

– Coordination générale de l'exposition *Ensor et les médecins. Un diagnostic*, présentée en mars 1997 au Musée de la Médecine du Campus Érasme, en juillet 1997 au Musée des Sciences de Parentville (Couillet) et en janvier 1998 au Wauxhall de Nivelles.

– Rouen, Musée des Antiquités, 4 décembre 1997 ; conférence : *La production des retables brabançons des XV^e et XVI^e siècles et le marché d'exportation.*

Paul PHILIPPOT

– *La peinture et les dessins d'Albert Philippot*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, XVIII, 1996, pp. 77-110.

Herman SABBE

– «*All that music !*». *Een Anthropologie van de Westerse Muziekcultuur*, Louvain, Amersfoort, 1997 (2^e édition).

Roland TEFNIN

– *La peinture égyptienne, fragile trésor*, dans : *Égypte, Afrique & Orient*, 2, 1996, pp. 2-6.

– Édition de *La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver*, Actes du Colloque international de Bruxelles 1994, Bruxelles, FERE, 1997, 175 p., XXIV pl. coul. (= *Monumenta Aegyptiaca* VII, Série *Imago*, n°1).

– *Réflexions liminaires sur la peinture égyptienne, sa nature, son histoire, son déchiffrement et son avenir*, dans : R. TEFNIN (éd.), *La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver*, Actes du Colloque international de Bruxelles 1994, Bruxelles, FERE, 1997 (= *Monumenta Aegyptiaca* VII, Série *Imago*, n°1), pp. 3-9.

– Édition de *Peintures de l'Égypte Ancienne*, Bruxelles, catalogue d'une exposition à la Bibliothèque de l'U.L.B., janvier 1997.

– *En guise d'introduction* et (en collaboration avec D. LABOURY) *En deuxième lecture, comment effeuiller les sens (l'essence) des images?*, dans : *Peintures de l'Égypte Ancienne*, Bibliothèque de l'U.L.B., 1997, pp. 9-18 et 25-39.

– *La Bataille de Qadesh*, dans : *Ramsès II le roi soleil* (= *Monde de la Bible*, 102), 1997, pp. 12-13.

– Nubie, direction scientifique du voyage de la Fondation Égyptologique Reine Elizabeth, décembre 1996 - janvier 1997.

– Avignon, Centre Vauclusien d'Égyptologie, 29 avril 1997 ; conférence : *Réflexions sur l'art égyptien, la mesure et le jeu*.

– Égypte, Tanis, direction de l'antenne U.L.B. au sein de la Mission Française des Fouilles de Tanis, octobre-décembre 1997.

Paul-Louis VAN BERG

– *Le corps recomposé : la figure humaine dans le Néolithique occidental*, dans : G. RODRIGUEZ (éd.), *2^{ème} colloque international sur la statuaire mégalithique, Saint-Pons de Thomières, 10 - 14 septembre 1997, résumé des communications*, Saint-Pons de Thomières, Féd. Archéologique de l'Hérault, 1997, 2 p.

– *Espaces néolithiques*, dans : N. CAUWE et P.-L. VAN BERG (éds.), *Organisation néolithique de l'espace en Europe du Nord-Ouest. XXIII^e Colloque interrégional sur le Néolithique, Bruxelles, 24 - 26 octobre 1997, Résumés des communications*, 1997, pp. 71-73.

– *La céramique et son décor en Eurasie*, dans : C. JEUNESSE (éd.), *Le Néolithique danubien et ses marges entre Rhin et Seine. XXII^e Colloque interrégional sur le Néolithique, Strasbourg, 27 - 29 octobre 1995, Cahiers de l'A.P.R.A.A. (suppl. n°3)*, Strasbourg, 1997, pp. 223-264.

– *Arts géométriques et sociétés dans le mégalithisme atlantique*, dans : *Coloquio Internacional O Neolitico Atlantico e as orixes do megalitismo : Santiago de Compostela 1996* (Union Internationale des Sciences Pré- et Protohistoriques), 1997, pp. 739-761.

– Saint-Pons de Thomières, *2^e Colloque international sur la statuaire mégalithique*, 10 - 14 septembre 1997 ; communication (en collaboration avec N. CAUWE) : *La figure humaine mégalithique - Quelques réflexions*.

– Bruxelles, *XXIII^e Colloque interrégional sur le Néolithique*, 24 - 26 octobre 1997 ; communication : *Espaces néolithiques*.

– (en collaboration avec N. CAUWE) Organisation à l'U.L.B. du XXIII^e Colloque interrégional sur le Néolithique (INTERNEO, Saint-Germain-en-Laye, France), 24 - 26 octobre 1997.

– Syrie, Hassake, Tell Beydar, participation au chantier de fouilles du projet international euro-syrien des fouilles du palais de l'époque dynastique archaïque, Bronze ancien.

Henri VANHULST

– (en collaboration avec Chr. BALLMAN et M. CORNAZ) *Manuscrits de musique polyphonique des anciens Pays-Bas / Manuscrits de musique polyphonique conservés en Belgique. Actes du colloque organisé en 1995 à l'Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 1997* (= *Revue Belge de Musicologie*, L).

– (en collaboration avec I. BOSSUYT e. a.), *Jean de Castro : Opera omnia*. Vol. IV : *Tricinium sacrorum... liber unus*, 1574, Louvain, University Press, 1997, 181 p.

– *La diffusion des œuvres de Boccherini d'après les catalogues du marchand de musique bruxellois Weissenbruch (1804-1813)*, dans : M.-C. MUSSAR, J. MONGRÉDIEN et J.-M. NECTOUX (éds.), *Échos de France et d'Italie. Liber amicorum Yves Gérard*, Paris, Buchet / Castel - Société Française de Musicologie, 1997, pp. 359-369.

– *Die Südlichen Niederlande 1580-1830*, dans : L. FINSCHER (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Cassel, et Stuttgart, Metzler, II, 1997, col. 182-187.

– Société Internationale de Musicologie, table ronde *La diffusion de la musique et la circulation des musiciens 1600-1850*, 15 août 1997 ; communication : *Quelques remarques et suggestions à propos des sources secondaires*.

– Milan, Université de Milan, *Simposio internazionale nel quinto centenario dalla nascita di Francesco da Milano*, 23 - 24 octobre 1997 ; communication : *La musique de Francesco da Milano dans les recueils de luth publiés à Louvain par Pierre Phalèse (1546-1571)*.

– Paris IV, Université de Paris - Sorbonne, Observatoire Musical Français, *Musique et musiciens à Paris dans les années trente*, 17-20 novembre 1997 ; communication : *La musicologie*.

Christine VAN SCHOONBEEK

– *Les Portraits d'Ubu*, Séguier, 1997.

– Commissaire des expositions : *Jarry Ymagier*, Musée Félicien Rops, Bruxelles, 5 novembre - 31 décembre 1997 ; *Ecce Ubu*, Maison du Spectacle - La Bellone, 8 novembre - 20 décembre 1997.

Olivia WAHNON de OLIVEIRA

– Grand Théâtre de Bordeaux, Centre Ledoux de l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, colloque international *Les métamorphoses et les éléments de la nature*, 17-21 septembre 1997 ; communication : *Du temps, de la mise en musique et de la valeur dramatique des métamorphoses dans les tragédies lyriques de Lully et de Quinault*.

Eugène WARMENBOL

– *Feydeau et la momie, pharaon et Du Camp. Aux sources du Roman de la Momie de Théophile Gautier, Un pied serre-papier* et 57 des 202 notices du catalogue,

dans : *Le Roman de la Momie. Les amours d'une princesse égyptienne*, Namur, 1997, pp. 12-22 et 66-70.

– Louis Delgeur (1819-1888) : «Les Égyptiens étaient des gens extrêmement positifs», dans : *Scriba*, 4, 1995, pp. 207-224.

– *Les tombes royales I et II de Byblos : la puissance et les apparences. Cent notes avec texte*, dans : *Les moyens d'expression du pouvoir dans les sociétés anciennes*, Louvain, 1996, pp. 157-186.

– *Égypte et éléphants, Les Indes au Caire et Architectures égyptiennes et franc-maçonnerie*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, n° 72, 1997, pp. 12-13, 21 et 22-23.

– *Les fouilles d'El Kab. Présences belges en Égypte*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, n° 74, 1997, pp. 23-24.

– *L'Égypte à l'Orient de Bruxelles*, dans : *Espace de libertés*, n° 252, 1997, pp. 4-5.

– *Pseudo-Iside*, dans : E. A. ARSLAN (éd.), *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, Milan, 1997, p. 634 (cat. X.1).

– *Une plaquette égyptisante trouvée à Sint-Agatha-Rode (Br.) : d'un Orient à l'autre*, dans : *Lunula. Archaeologia protohistorica*, V, 1997, pp. 92-94.

– El Kab (Haute-Égypte), participation à la campagne d'études 1997 de la mission belge (sous les auspices du FWO Vlaanderen), 19 janvier - 10 février 1997.

– Amsterdam, Vlaams Cultureel Centrum De Brakke Grond, Archon-symposium *De late IJzertijd in Vlaanderen en Nederland : cultus en continuïteit*, 28 février 1997 ; communication (en collaboration avec K. VERLAECKT) : *Rivierdeposities in de IJzertijd en de Romeinse periode in Vlaanderen*.

– Namur, 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), 11 janvier 1997.

– Membre du Comité scientifique de l'exposition *Peintures de l'ancienne Égypte*, Bibliothèque des Sciences Humaines de l'U.L.B., 6 janvier au 28 février 1997.

– Membre du comité scientifique de l'exposition *Le Roman de la Momie. Les amours d'une princesse égyptienne*, Abbaye Saint-Gérard de Brogne, 3 mai au 31 octobre 1997.

IV. PRIX MASUI ET BEHERMANN

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p.191) a été attribué, pour la dix-septième fois, le 19 février 1998. Il a couronné Danielle Leenaerts pour son mémoire intitulé *Séquence et narration en photographie, particulièrement dans l'œuvre de Duane Michals* (voir le résumé, *supra*).

Le prix Thierry Stanley Behermann (cfr. *A.H.A.A.*, XVIII, 1996, p. 223) a été attribué, le 19 février 1998, à Anne Delvingt, pour son mémoire intitulé *Simon Vouet et le retable architectural parisien. Le cas particulier des retables à deux étages peints* (voir le résumé dans *A.H.A.A.*, XIX, 1997, p. 160).

V EXPOSITIONS

a) *Dans la basilique de Saint-Hubert*

Suivant l'accord (voir *A.H.A.A.*, XIII, 1991, p.169) établi entre la Gestion Culturelle de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'U.L.B. et la Commune de Saint-Hubert (Centre Pierre-Joseph Redouté) - l'évolution interne du Crédit Communal de Belgique a amené cette institution à se désengager d'une série de projets culturels, notamment à Saint-Hubert -, des étudiantes de la Gestion Culturelle, Marie CHADEFaux, Anne LIEURADE et Cécile MARÉCHAL, ont participé à la réalisation et au montage de l'exposition annuelle d'été durant l'année académique 1996-1997, exposition intitulée *L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert*, présentée dans la basilique de Saint-Hubert du 5 juillet au 28 septembre 1997 et prolongée jusqu'au 3 novembre 1997².

L'exposition était subdivisée en deux sections : une série de panneaux explicatifs illustrés de magnifiques photographies en couleur, réalisées par Guy FOCANT (Ministère de la Région Wallonne), étaient disposés dans le déambulatoire et les chapelles rayonnantes. Ces panneaux présentaient successivement : l'architecture du bâtiment avant et après le XVI^e siècle - l'église fut incendiée en 1568 par les Huguenots -, ainsi qu'un historique des restaurations, enrichi d'une chronologie commentée et illustré de gravures anciennes; l'architecture intérieure de l'édifice : stalles, pierres tombales, sculptures, tableaux, orgues, mobilier de la sacristie et de la trésorerie, autels, etc.; la vie et la légende de saint Hubert; et, enfin, le culte du saint et ses manifestations. Quelques autres panneaux étaient disséminés dans la basilique, à proximité d'œuvres architecturales ou sculpturales importantes, tels que l'autel de saint Hubert, les stalles ou encore l'autel des Émaux ou autel de la Passion. Le second volet de l'exposition consistait en une série de vitrines disposées dans la crypte et qui présentaient les plus belles pièces conservées dans le Trésor de la basilique, parmi lesquelles les reliques historiques de saint Hubert (crosse, cor et peigne liturgique) et la pyxide romane du XIII^e siècle.

L'exposition présentée à la basilique était harmonieusement complétée d'une seconde exposition, plus didactique celle-là, montée au Centre Pierre-Joseph Redouté par la Division du Patrimoine du Ministère de la Région Wallonne de Saint-Hubert (R. JUSSERET et E. DABE) et de Namur (V. PITTIE). Le sujet principal en était les différents corps de métier qui participaient à la construction d'un tel édifice : manœuvres, carriers, charpentiers, maçons, verriers, forgerons et autres cloutiers. Il faut encore mentionner la présence exceptionnelle des relevés aquarellés des fresques datant du XIII^e siècle, qui ornent la tour nord de la basilique d'une ou de plusieurs scènes de martyres. Ces relevés furent effectués en 1926, à la demande de la Commission Royale des Monuments et des Sites; ils ont été retrouvés dans les archives de la Région Wallonne durant la préparation de l'exposition.

Un livre-catalogue, intitulé *L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert*, est sous presse (1998). Il constitue le huitième tome de la collection *Saint-Hubert en Ardenne. Art - Histoire - Folklore* et le deuxième tome de la série *Monuments et Sites* de la collection *Études et Documents* éditée par la Division du Patrimoine de la D.G.A.T.L.P. (Ministère de la Région Wallonne).

Nathalie NYST

² Nous tenons à remercier le doyen de la paroisse de Saint-Hubert, Guy LEEMANS, pour son accueil et sa précieuse collaboration.

b) *Au Musée de la Médecine, campus Érasme*

Dans le cadre des manifestations organisées à l'occasion du XX^e anniversaire de l'Hôpital Érasme, le Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques de l'U.L.B. a mis sur pied une exposition didactique, *Ensor et les médecins: un diagnostic*, autour du tableau *Les Mauvais Médecins* d'Ensor, un des fleurons du patrimoine mobilier de l'Université. Le Centre, initiateur et coordinateur du projet scientifique, bénéficia du concours d'étudiants de la Gestion Culturelle (Stéphanie CNUDDE, Fr. COLLIER, Brigitte DEWANDRE, Stéphane LHOEST) et du Musée de la Médecine, où l'exposition fut présentée du 28 février au 28 mars 1997.

L'exposition reposait sur la présentation, d'une part, d'œuvres originales - peintures, dessins, gravures, sculptures et documents d'archive - et, d'autre part, de panneaux didactiques. Ces derniers s'articulaient autour de cinq thèmes majeurs replaçant l'œuvre dans son contexte historique, artistique, biographique et stylistique. Le dernier volet de l'exposition, consacré à l'examen technologique des *Mauvais Médecins*, mit en évidence l'état de conservation du tableau et les particularités de la technique picturale et de l'écriture d'Ensor. Des objets médicaux contemporains à l'époque du peintre furent également présentés.

L'étude détaillée du tableau des *Mauvais Médecins*, peint en 1892, permit de dégager sa signification profonde, d'apporter des éléments de réflexion historique sur l'Université et ainsi d'expliquer la genèse de cette œuvre qui avait choqué de nombreuses générations.

Les recherches menées à cette occasion furent publiées dans un ouvrage de V. HEYMANS, *Ensor et les Médecins: Un diagnostic (= Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Cahier d'Études V)*, Bruxelles, U.L.B., 1997, 120 p.

Dans le cadre de l'exposition, deux autres événements furent organisés :

- la présentation par Luc de HEUSCH de son film sur James Ensor, *Je suis fou ou je suis sot, je suis méchant*, le 3 mars 1997 à la Salle Delvaux (campus du Solbosch); le film fut aussi diffusé, tous les jours pendant la durée de l'exposition, dans la salle média-conférence du Musée de la Médecine;
- une conférence-débat animée par Xavier TRICOT et intitulée *Un triptyque imaginaire ou trois chefs-d'œuvre de James Ensor: Les bons juges, Les mauvais médecins, Les cuisiniers dangereux*, organisée au Musée de la Médecine le 11 mars 1997.

Enfin, vu le succès remporté par l'exposition, elle fut demandée pour être présentée au Musée des Sciences et des Techniques de Parentville, du 1^{er} juillet au 31 août 1997, puis au Waux Hall de Nivelles, du 15 au 31 janvier 1998.

Au total, cette exposition accueillit 4.557 visiteurs. Des visites guidées furent assurées par des étudiants de la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.

Annick GODFRIND-BORN

VI. ACTIVITÉS DES CENTRES DE RECHERCHE

a) *Groupe de recherche «Espaces et Sociétés»* (cfr. *A.H.A.A.*, XIX, 1997, pp. 181-182).

20.01.97: Viviane BAEKE (M.R.A.C.), *Les frontières des maléfices chez les Wuli du Cameroun*.

- 10.02.97: Lambros COULOUBARITSIS (U.L.B.), *La dimension typologique dans la pratique du mythe*.
- 03.03.97: Marc VANDER LINDEN (U.L.B.), *Etrangeté de l'espace dorien. Style et histoire*.
- 14.04.97: Françoise LABRIQUE (U.L.B.), *Le temple égyptien: structure spatiale et production implicite du sens*.
- 12.05.97: Pierre PETIT (U.L.B./U.Lg), *Esprits du territoire et de l'ailleurs: la conception religieuse de l'espace chez les Luba du Shaba (Zaïre)*.
- 02.06.97: David BERLINER (U.L.B.), *La maison mossi (Burkina Faso): pour une herméneutique de l'espace*.
- 16.06.97: Philippe JESPERS et Paul-Louis VAN BERG (U.L.B.), *De la truellerie à la philosophie: bilan d'une expérience spatio-culturelle*.

b) Centre de recherche «Espaces et sociétés, approches comparatives»

Le groupe de recherche informel mis sur pied en 1996 a été transformé en 1997-1998 en Centre de recherche *Espaces et sociétés, approches comparatives*, sur une base interfacultaire (Faculté de Philosophie et Lettres, Faculté des Sciences sociales, politiques et économiques). Il est toujours coordonné par Philippe Jaspers et Paul-Louis Van Berg. Les travaux de 1997-1998 portent sur *L'espace des vivants et l'espace des morts*, abordés dans leurs similitudes et leurs différences intra- et interculturelles. Il s'agit, d'une manière générale, de mettre en évidence les isomorphismes qui relient les productions spatiales à un message idéologique et à un fonctionnement institutionnel. Ces isomorphismes assurant la cohérence de l'espace culturel, sa transparence et la pérennité des manières de penser qui l'ont engendré.

Ce séminaire s'adresse à tous les chercheurs (anthropologues, archéologues, historiens, philologues, philosophes, sociologues, etc.) intéressés par les rapports entre espaces, idéologies et sociétés.

- 10.11.97: Luc de HEUSCH (U.L.B.), *Topologie des temples vodou en Haïti (Histoire et structure)*.
- 02.12.97: Ph. JESPERS (U.L.B.), *Décrire «sa maison», décrire sa méthode: un espace domestique africain*.

Paul-Louis VAN BERG

VII. CHRONIQUE DES FOUILLES DE LA SECTION

a) Fouilles de la pyramide à rampe n° III de Pachacamac, Côte centrale du Pérou

La campagne 1995 constitue le fruit d'une collaboration scientifique, logistique et financière entre l'U.L.B. (Département des Relations Internationales) et les Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (association Per Musea). Les codirecteurs du projet étaient Michel Graulich (U.L.B.) et Francis Van Noten (M.R.A.H.); je me suis vu confier la direction des fouilles.

Pachacamac est l'un des établissements les plus importants de l'ancien Pérou. S'étendant sur une superficie de quelque 300 hectares à l'embouchure du fleuve Lurín, au bord de l'Océan Pacifique, le site a connu une occupation de caractère monumental, depuis les premiers siècles de notre ère jusqu'à la conquête espagnole. C'est durant la période Intermédiaire récent (c. 900-1470) que son essor architectural est le plus

remarquable. Une série d'édifices en adobe sont alors construits dans le périmètre archéologique. Ils correspondent tous à un même modèle, appelé «pyramide à rampe». Composée d'une plate-forme orthogonale reliée par un plan incliné à une place horizontale aménagée sur l'un des côtés, la pyramide à rampe comprend le plus souvent une enceinte entourant la place, une entrée frontale ou en chicane, une série de pièces disposées en forme de U au sommet de la plate-forme et d'autres pièces et cours annexes en contrebas de celle-ci.

Les fouilles menées dans la pyramide n° III, l'une des plus grandes du site (40.000 m²), avaient pour objectifs principaux la récolte de données relatives au caractère de l'occupation des différents secteurs de l'édifice, l'éclaircissement de la chronologie par le biais de l'étude de la céramique récupérée en stratigraphie et la reconstitution du processus de construction du bâtiment. Trois équipes de fouilleurs, totalisant près de trente personnes, ont ouvert neuf unités de 10 à 240 m² dans l'ensemble de la pyramide. Les recherches ont permis d'établir qu'il existait trois ensembles pyramidaux successifs : la pyramide D (date inconnue), la pyramide B (Intermédiaire récent 7 : c. 1400-1430/40) et la pyramide A (Intermédiaire récent 8 : c. 1430/40-1470). Les données se rapportant au fonctionnement de la pyramide D sont presque inexistantes ; aussi me concentrerai-je sur les deux autres ensembles pyramidaux A et B. En ce qui concerne la pyramide B, on remarque que l'occupation de la place présente des points communs et des différences avec celle de la plate-forme. En effet, les restes alimentaires sont bien moins nombreux sur la plate-forme que dans la place. Contrairement à ce qui a été observé dans la place, aucun foyer, trous de poteaux pour les hamacs, restes de matériel de tissage ou excrément de cochon d'Inde (animal domestique élevé à des fins alimentaires) n'a été découvert sur la plate-forme, dont les deux sols successifs sont d'ailleurs assez bien préservés, du moins dans les rares portions épargnées par les



La pyramide à rampe III-B vue du Nord.

chasseurs de trésors. On peut penser que la préparation des aliments se faisait seulement dans la place, tandis que leur consommation se faisait dans la place et sur la plate-forme (de façon beaucoup moins intense).

L'hypothèse suivie est que la plate-forme était occupée par un ou plusieurs individus au statut particulier qui présidaient à des banquets et à des cérémonies qui se tenaient sur la place. La plate-forme était un espace d'accès réservé et la place un espace dévolu aux activités quotidiennes (tissage, élevage de cochons d'Inde, cuisine, etc.). En toute logique, les pièces situées aux abords directs de la plate-forme B, au même niveau que celle-ci, sont également des endroits d'accès réservé destinés à l'élite, comme en témoignent par exemple la présence d'une tombe d'ancêtre (?), datée du III^e siècle de notre ère, et la découverte de fragments d'argent (métal dont l'usage était notoirement réservé aux classes sociales élevées). L'occupation de la pyramide B est associée à celle d'une grande esplanade (3000 m²) située en contrebas et vraisemblablement utilisée comme espace rituel pour des réunions ponctuelles de masse.

En ce qui concerne la pyramide A, on remarque que la place a subi une occupation domestique intense comprenant l'utilisation de céramiques de prestige, tout comme dans le cas de la pyramide B. Dans la partie supérieure de l'édifice, la finition soignée et le caractère de l'architecture suggèrent que les pièces disposées autour de la plate-forme constituaient vraisemblablement des quartiers réservés à une élite restreinte. Le patron général d'occupation défini pour la pyramide B semble donc pouvoir être appliqué à la pyramide A. Par ailleurs, le parallèle entre la phase d'abandon de la pyramide A et celle de la pyramide B ne peut manquer d'être établi. Dans les deux cas, on constate un recouvrement total ou partiel des structures avec du matériau sélectionné (sable fin et offrandes), une condamnation systématique des accès et l'aménagement de tombes d'élite aux abords directs de la plate-forme. On notera également que la durée d'utilisation de chacune des pyramides est de l'ordre de trente ans environ et que, selon toute évidence, l'une succède directement à l'autre. Tous ces éléments, combinés au caractère de l'occupation, permettent de formuler un modèle général de développement et de fonctionnement de l'édifice.

Les pyramides sont des palais construits pour un nombre restreint de personnes, sans doute un seigneur et ses proches. Elles sont bâties en utilisant une partie des structures anciennes comme soubassement, l'autre partie étant soigneusement enfouie. Ainsi, la pyramide A est construite en partie sur la pyramide B, elle-même construite en partie sur la pyramide D. L'effort colossal que représente la construction d'une pyramide est concentré sur un laps de temps relativement court, au maximum huit ans, comme en témoignent les datations absolues du début de la construction de la pyramide B et de la première phase d'occupation de ce même édifice. Le patron architectonique est défini de façon très précise dès le départ : une fois la pyramide achevée, elle subit peu de remodelages durant sa période d'utilisation. Le seigneur y donne des fêtes et des banquets et participe à des cérémonies qui se déroulent à l'intérieur et en dehors de la pyramide, par exemple dans la grande esplanade en contrebas. C'est à l'occasion de ces cérémonies qu'il accueille de nombreuses personnes dans sa résidence. Celle-ci comporte donc une partie publique (la place au bas de la rampe), une partie réservée au seigneur et aux dignitaires sur la plate-forme, et des quartiers d'habitation aux abords de cette dernière. À proximité se trouvent des entrepôts destinés à emmagasiner des biens divers sans doute issus d'une forme quelconque de tribut, dont une partie est redistribuée à l'occasion des réunions organisées dans la pyramide.

À la mort du seigneur, on l'inhume dans son palais avec un important mobilier funéraire et des accompagnants plus ou moins nombreux. Les funérailles sont associées

à des offrandes diverses et directement suivies par l'abandon rituel du palais, dont les accès sont condamnés et les pièces recouvertes d'une couche de matériau sélectionné. Cette phase de fermeture et d'enfouissement rituel marque le début de la construction d'un nouveau palais, dont le plan général est semblable au précédent. La fondation et l'occupation d'un édifice couvrent au total 30 à 35 ans au maximum, ce qui paraît pouvoir correspondre à la durée d'un règne. On peut par conséquent postuler que les pyramides correspondent aux palais de dignitaires qui se succèdent selon une règle dynastique. Dans la pyramide A, il est possible que certaines tombes intruses découvertes dans la place soient celles de descendants ou de membres de la lignée du dernier seigneur, qui n'ont pas eu l'opportunité de se faire construire leur propre palais à cause de l'arrivée des Incas (c. 1470), lesquels ont détourné toute la force de travail régionale pour l'édification de leurs propres bâtiments.

La révision des données issues de deux autres pyramides fouillées antérieurement par des équipes locales confirme le modèle de succession de type dynastique, lequel pourrait donc être appliqué à l'ensemble du site et fournir une explication cohérente à la présence des quelque 14 pyramides à rampe qui y ont été répertoriées jusqu'ici. Ce modèle explicatif concorde avec ce que l'on sait d'autres grands sites préhispaniques andins, comme Chan Chan, capitale du royaume chimu de la côte nord du Pérou, et le Cuzco, capitale de l'Empire inca. Il contredit totalement les hypothèses jusqu'ici proposées pour Pachacamac, hypothèses principalement basées sur l'exégèse de quelques sources ethnohistoriques et qui faisaient des pyramides des sortes de temples-ambassades d'ethnies et de groupes lignagers inféodés au culte de la divinité tutélaire du site.

La poursuite des recherches à Pachacamac, d'abord dans la pyramide n° III et ensuite dans les autres pyramides, est prévue dans le cadre d'un projet quinquennal qui débutera en 1999 et dont la direction sera conjointement assurée par Michel Graulich, Carlos Farfán (Universidad Villareal, Lima) et moi-même.

Peter EECKHOUT

b) *Recherches archéologiques dans la basse et moyenne vallée du fleuve Lurín, Côte centrale du Pérou*

La campagne menée en 1995 a été financée par l'U.L.B. et le F.N.R.S. Les recherches s'inscrivent dans le cadre de la problématique régionale des périodes récentes (entre le X^e et le XV^e siècle), et visent notamment à mettre en évidence les rapports entretenus entre le grand centre côtier de Pachacamac, situé à l'embouchure du fleuve, et sa sphère d'influence directe. Selon les comptes rendus des chroniqueurs de l'époque coloniale, Pachacamac portait, avant la conquête inca (c. 1470), le nom de Ychsma, et constituait la capitale d'une chefferie dont le territoire s'étendait dans le Lurín et peut-être au-delà.

Sur base des données récoltées lors de la campagne de prospection et de relevés planimétriques conduite en 1994, une série de quatre sites ont fait l'objet de fouilles plus ou moins extensives : Pampa de las Florès A, Tijerales B, Molle et Chontay. Quinze unités de fouilles de dimensions diverses ont été ouvertes à Pampa de las Florès. Les investigations menées dans le cimetière qui jouxte la partie monumentale du site ont permis de mettre au jour une douzaine de momies d'adultes et d'enfants datant de la période Intermédiaire récent (c. 900-1470), ainsi qu'une série d'offrandes funéraires d'un exceptionnel intérêt. Nous épingleons parmi celles-ci une somptueuse coiffure en mosaïques de plumes d'oiseaux d'Amazonie, dont l'iconographie - illustrant le thème bien connu du personnage coupeur de tête à coiffure en croissant - signale d'indiscu-



Découverte de la sépulture E11 dans la plate-forme de la pyramide n° 3, Pampa de las Florès.

tables convergences avec les cultures contemporaines de la côte nord du Pérou. L'objet, d'une grande qualité artistique, est en ce moment en cours de restauration et sera prochainement intégré aux collections exposées en permanence dans le Musée du Site de Pachacamac.

C'est cependant la partie monumentale de Pampa de las Florès qui a réservé les découvertes les plus spectaculaires, sous la forme d'un ensemble de sépultures intactes, dont le patron et l'analyse anthropophysique indiquent la pratique probable du sacrifice humain. Ces découvertes ont été faites sous le dernier sol constructif d'une des pyramides à rampe du site, la pyramide n° 3. L'hypothèse suivie est que, comme à Pachacamac, ces enterrements soient associés à la phase d'abandon du monument et que les individus en question aient servi d'accompagnants à un défunt de statut élevé dont la tombe reste à découvrir dans la pyramide n° 3.

Par ailleurs, il existe dix autres pyramides à rampe à Pampa de las Florès. Ce fait, ajouté au caractère du matériel, à la similitude des patrons d'occupation et à certaines données ethnohistoriques, a amené à proposer l'hypothèse que le site a constitué, durant l'Intermédiaire récent, le chef-lieu de l'*ayllu* (groupe lignager) Manchay, qui gouvernait la région avec l'*ayllu* Ychsma résidant à Pachacamac. Les études portant sur les structures andines du pouvoir ont en effet démontré la prégnance du principe de dualité hiérarchisée, dont les éléments rapportés ici fournissent toutes les caractéristiques.

Les fouilles effectuées dans deux des quatre pyramides à rampe du site de Tijerales ont confirmé le patron d'occupation de ce type d'édifice. Les recherches menées à Molle et Chontay, deux établissements d'élite sans pyramide, ont permis de mettre en évidence le fait que la fondation et l'abandon des structures liées à l'autorité étaient en

relation directe avec le décès de l'occupant principal des dites structures. C'est ce que j'ai désigné comme principe de croissance générationnel : le chef est enterré dans son palais, dont les accès sont condamnés et la plus grande partie rituellement abandonnée, tandis que son successeur construit à proximité son propre palais.

En ce qui concerne la problématique régionale évoquée en introduction, la combinaison des données ethnohistoriques et archéologiques permet de formuler le modèle interprétatif suivant : le chef des Ychsma, seigneur principal de la chefferie, résidait dans le grand centre côtier et régnait sur le territoire qui s'étendait depuis le littoral jusqu'à 5 km en amont. Cette zone offre la plus grande surface cultivable de la vallée et l'avantage de l'accès à la mer. Il est vraisemblable qu'une grande partie des sites de type «hameau» de l'*ayllu* Ychsma ont été détruits, suite à l'urbanisation progressive de la frange côtière et l'extension des cultures.

Le chef des Manchay jouissait d'un statut presque équivalent à celui de son homologue de Pachacamac, mais lui était néanmoins soumis, notamment par l'obligation de lui fournir des corvées pour les grands travaux. Les Manchay, à leur tour, étaient organisés de façon hiérarchique et dualiste ; ils occupaient la vallée du Lurín au moins jusqu'à Chontay (700 m) durant l'Intermédiaire récent, mais leur territoire s'est vu réduit à la fin de cette période ou durant l'Horizon récent (période inca : c. 1470-1533), ce qui explique que les sources ethnohistoriques limitent l'*ayllu* Manchay à Molle (450 m).

Dans son ensemble, ce modèle permet d'expliquer le caractère particulier du site de Pampa de las Florès, véritable *alter ego* de Pachacamac : les pyramides à rampe constituaient en quelque sorte un privilège réservés aux seigneurs de haut rang, dans la partie *Hanan* (Pampa de las Florès) comme dans la partie *Hurin* (Pachacamac) de la capitale bicéphale de la chefferie.

Il permet également d'expliquer les similitudes observées entre les sites de troisième et quatrième classe, c'est-à-dire les ressemblances formelles observées entre Tijerales et Panquilma (fouillé en 1978 par l'archéologue anglaise Jane Feltham) d'une part, et entre Molle et Huaycan (fouillé dans les années septante par l'archéologue péruvien Alberto Bueno Mendoza) d'autre part : il s'agirait dans chaque cas de «paires» de sites, fonctionnant selon le principe de l'autorité duale hiérarchisée.

Enfin, ce modèle permet de comprendre pourquoi on trouve des pyramides à rampe en vallée basse et pas en vallée moyenne : ces édifices sont spécifiques à la chefferie de Ychsma et participent d'un concept fondamentalement et strictement côtier.

Les fouilles menées dans les pyramides du Lurín (à Pampa de las Florès et Tijerales) ont cependant mis en évidence l'aspect court et tardif de la construction et de l'occupation de ces bâtiments. Le système constructif employé est différent de celui de Pachacamac, dans la mesure où il semble refléter une imposition brutale du modèle architectonique sur d'anciennes structures locales, particulièrement à Tijerales.

La poursuite des fouilles dans la région, et particulièrement à Pampa de las Florès, permettrait de vérifier et de préciser les hypothèses proposées.

Peter ECKHOUT

VIII. NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

La place réservée à l'Afrique³ dans : J. TURNER (éd.), *The Dictionary of Art*, Grove's Dictionaries, Londres, 1996, in-8°, 34 vol., 15.000 ill., 300.000 réf. bibl.

Si les centaines d'entrées relatives à l'Afrique sont logiquement disséminées par ordre alphabétique dans les 34 volumes du *Dictionary of Art*, une importante section consacrée à l'Afrique (sous l'entrée *Africa*) occupe néanmoins 227 pages du premier volume du dictionnaire. Outre cette section concentrée, 350 autres pages contiennent 65 entrées relatives à des groupes ethniques, 47 aux pays africains membres des Nations Unies, environ 20 renvoyant à des sites ou des villes et quelques 65 noms d'artistes. Il faut encore ajouter des mentions de l'Afrique dans des entrées telles *Color*, *Ethnographic*, *Textiles* ou *Wood*.

La section *Africa*

Inserée dans le premier volume du *Dictionary of Art*, cette section (vol. 1, pp. 213-440) couvre la totalité du continent africain, à l'exception de l'Égypte, répertoriée sous une entrée propre. La section est subdivisée en quinze parties (I-XV)⁴, rédigées par une cinquantaine d'auteurs, essentiellement américains et européens.

Les thèmes abordés dans certaines parties sont illustrés par des exemples particuliers; ainsi, deux études de cas consacrées aux Akan et aux Yoruba explicitent la notion d'esthétique africaine. D'autres subdivisions laissent apparaître des lacunes, telle la partie VI traitant des formes d'art qui, si elle présente l'architecture, les arts corporels ou les ustensiles ménagers *i.e.*, passe sous silence les jouets, les autels ou les festivals. De même, la partie suivante, qui présente sept régions⁵ de production artistique de façon déjà réductrice, omet en outre inexplicablement une zone fondamentale, celle du golfe de Guinée, pourtant extrêmement riche, tant en sites archéologiques (Ancien Benin, Ife, etc.) qu'en ethnies réputées (Yoruba, Fon, Cross River, etc.). Une autre critique à formuler concerne la subdivision consacrée aux développements contemporains de l'art africain; J. Povey, qui y brosse un tableau schématique des mouvements artistiques des années trente aux années septante, semble avoir oublié l'existence des évolutions postérieures de l'art contemporain.

Un professeur de la section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie a participé à la rédaction de la cinquième partie (*Art Forms*); Pierre de MARET est en effet l'auteur de *Tools and Implements* (vol. 1, p. 364-5, fig. 103). Après avoir tracé un rapide tableau de l'évolution technologique des outils du continent africain, parmi lesquels se trouvent «les plus anciens outils au monde» (c. 2,5 millions d'années BC), il aborde la problématique de la confusion qui s'opère fréquemment entre «l'usage technique et symbolique de l'objet». P. de MARET passe ensuite en revue les outils les plus répandus, tels l'herminette ou le couteau, avant de citer quelques objets plus rares, comme les

³H. M. Cole a récemment publié un important compte-rendu du *Dictionary of Art* dans la revue américaine *African Arts*, 30, 1, 1997, pp. 58-65 et 85-88.

⁴I. *Introduction*; II. *Art and Aesthetics*; III. *Context of Production and Use*; IV. *Imagery and Iconography*; V. *Materials and Techniques*; VI. *Art Forms*; VII. *Regions*; VIII. *The Diaspora*; IX. *Contemporary Developments*; X. *Forgery*; XI. *Historiography*; XII. *Museums*; XIII. *Exhibitions*; XIV. *Collectors and Dealers*; XV. *Art Libraries and Photographic Collections*.

⁵Afrique du Nord, Nord-Est, Soudan occidental, Côte de Guinée, Équateur occidental, Afrique centrale, Afrique de l'Est, Afrique du Sud.

pagaies, les maillets de bois ou les poulies de métier à tisser, ou des outils spécialisés, parmi lesquels la houe ou le ciseau destiné à collecter le vin de palme.

Les 46 pays de l'ONU

Les présentations des pays africains varient en longueur, allant de quelques paragraphes (comme pour la Guinée équatoriale ou Djibouti) à plusieurs pages, pour les pays riches sur le plan artistique (Ethiopie ou République Démocratique du Congo). Dans ce dernier cas, une brève introduction du pays concerné est suivie de trois rubriques consacrées successivement à l'architecture, à la sculpture et à la peinture. Quelquefois, une dernière rubrique informe sur le patronage et les institutions artistiques modernes.

Les 66 groupes ethniques

Les textes relatifs aux groupes ethniques, aux régions (cultures du Moyen Niger, par exemple) et aux sites (Ife ou Igbo Ukwu notamment) omettent inévitablement une série de références. Ainsi, si l'on trouve des entrées pour les Shona ou les Nupe, les Agni, les Turkana ou les We (Gere) ne sont pas repris. Chaque présentation suit un schéma quasiment identique: géographie, économie, histoire culturelle, architecture (si existante), sculpture, masques et autres formes artistiques. Les centres d'intérêts des différents auteurs transparaissent à la lecture des textes, ce qui induit un certain manque d'homogénéité entre les diverses présentations.

Dunja HERSAK, enseignante de la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, est l'auteur du texte présentant les Songye (*Songye*, vol. 29, p. 68-72, fig. 1-2). Dans son introduction, elle rappelle que l'histoire des Songye (R.D.C.) est étroitement liée à celle des Hema et des Luba voisins et présente les productions artistiques les plus connues de cette population: les figures de pouvoir magique *nkishi / mankishi* et les masques de bois *kifwebe*. D. HERSAK énumère également d'autres objets produits par les Songye, qu'ils soient en bois (coupes, boucliers et autres sièges), en cuivre ou en fer (lames de haches), en raphia (corde, pagnes) ou en argile (refroidisseurs d'eau).

Après cette introduction, l'auteur présente plus avant la sculpture figurative, d'une part, et les masques et mascarades, d'autre part. Les figures magiques appartiennent à deux catégories d'objets: ceux d'usage communautaire et ceux d'usage individuel. Dans les deux cas, elles sont utilisées pour lutter contre les maladies, la stérilité et d'autres fléaux. Si les figures communautaires sont souvent couvertes d'une variété impressionnante de matériaux (peaux, perles, métal, etc.), les statues individuelles sont elles plus sobrement «vêtues». Les objets des deux catégories sont cependant tous chargés d'un mélange de substances magiques, qui les métamorphosent en *nkishi*, mécanisme censé interagir avec les esprits bienveillants. La puissance potentielle d'un *nkishi* est fonction de divers facteurs, notamment du respect, par son utilisateur, d'une série d'interdits déterminés par le devin (*nganga*).

Sur le plan plastique, les figures individuelles sont pour la plupart sculptées par des amateurs, tandis que les statues communautaires sont réalisées par des sculpteurs réputés.

Alors que les mascarades ont décliné ou ont totalement disparu dans grand nombre de groupes songye, les Songye orientaux ont conservé la société *Bwadi Bwa Kifwebe*, du moins jusque dans les années septante. Cette société est un instrument de pouvoir de l'élite, qui s'en sert pour asseoir son contrôle sur la vie sociale et politique de la chefferie.

D. HERSAK termine ce bref aperçu de la production artistique des Songye en mentionnant la transformation des mascarades *kifwebe* en danses populaires, métamorphose qui a entraîné une prolifération d'un type de masque, le *ndoshi*. Le *ndoshi* mêle des éléments formels de la région centrale du pays songye au style de la zone occidentale.

Quelques critiques émises par H. M. Cole⁶

La majorité des quelque 120 auteurs africanistes qui ont rédigé les entrées relatives aux arts du continent noir sont d'origine nord-américaine; certains sont européens et les Africains sont rares, ce qui est pour le moins paradoxal. Ce constat entraîne un autre: une approche occidentalocentrique imprègne la plupart des textes.

Cole déplore encore l'inégalité quantitative et qualitative des différents textes, notamment ceux relatifs aux ethnies, ainsi qu'un trop petit nombre d'illustrations, qui ne seraient pas toujours judicieusement sélectionnées.

Nathalie NYST

⁶ H. M. Cole, *op. cit.*, p. 88.

COMPTES RENDUS

Christine VAN SCHOONBEEK, *Les portraits d'Ubu*, Pré-texte d'ANDRÉ BLAVIER, Paris, Séguier, 1997, 172 p., 167 ill.

On le sait, l'oeuvre d'Alfred Jarry a surtout été étudiée d'un point de vue littéraire, et son personnage d'Ubu a vite éclipsé ses autres écrits. Les deux portraits qu'il a laissés de son antihéros ont jeté les bases d'une iconographie foisonnante que le livre de Christine van Schoonbeek explore avec rigueur et drôlerie.

Pour qui veut suivre les développements iconographiques de la figure d'Ubu, le rappel du contexte dans lequel le personnage est né facilite l'approche du lecteur. En partant des deux portraits types d'Ubu par Jarry lui-même et en passant par la trentaine de représentations connues de la main de l'auteur, Christine van Schoonbeek montre comment Jarry développe une stratégie qui consiste à introduire des écarts par rapport au type, le point commun de toutes les représentations restant toujours la dimension humoristique ou ironique. L'auteur recherche l'origine graphique du personnage dont les sources possibles se trouvent probablement dans les dessins de potaches, chez Rabelais et dans la célèbre caricature de Louis-Philippe par Philipon.

Caricature et stylisation se révèlent être les composantes essentielles des portraits d'Ubu par Jarry, qui vont permettre « l'exploitation » du thème iconographique à tous les niveaux de l'échelle des statuts de l'image artistique: peinture, lithographie, collage, dessin, caricature, bande dessinée, photographie, cinéma, vitrail,... L'auteur relève cependant que le personnage d'Ubu est essentiellement graphique et qu'il n'a donné lieu que rarement à des interprétations sculptées.

Du vivant de Jarry, Ubu connut une fortune considérable et fut popularisé par des affiches de théâtre, des costumes, des marionnettes. Quelle surprise de découvrir l'existence à Bruxelles du groupe « Les UBUS », qui réunissait, entre autres, Henry Van de Velde, Charles Lefébure, Raphaël Petrucci! Après la disparition prématurée de Jarry, les continuateurs furent nombreux. Les portraits d'Ubu se suivent sans se ressembler jusqu'aux toutes récentes peintures d'Aline Gagnaire.

Les Surréalistes font entrer Ubu dans les arts dits « majeurs ». C'est à l'occasion des représentations de *l'Ubu enchainé*, en 1937, que l'on voit Max Ernst, Yves Tanguy,

Man Ray, Roger Blin, Maurice Henry, Magritte, et Picasso peignent le bonhomme. Tant Miró que Roberto Matta développeront largement le thème. Chez tous, les métamorphoses sont saisissantes, sans jamais empêcher l'identification du personnage.

Les représentations d'Ubu par Enrico Baj occupent une place particulière dans le livre de Christine van Schoonbeek. Baj a d'ailleurs créé tout spécialement un portrait d'Ubu pour la couverture de l'ouvrage. Plus que toute autre, ses représentations jouent sur la confusion entre portrait d'Ubu et autoportrait de l'artiste.

Au-delà des Surréalistes et des Pataphysiciens, la place d'Ubu dans la culture du XX^e siècle est passée en revue. De Cobra, avec Karel Appel et Asger Jorn, à la statue monumentale de Robert Tatin, en passant par la caricature ou les duk-duk du Pacifique, Ubu devient universel.

A travers une analyse formelle rigoureuse, l'auteur montre combien l'iconographie des portraits d'Ubu fonctionne essentiellement sur la déformation du personnage, toujours relié à l'original par le caractère ludique de la représentation et par la présence de l'un ou l'autre attribut facilement identifiable, comme la célèbre gidouille.

Entré dans le langage courant, Ubu fait partie de notre culture; c'est avec beaucoup d'amusement que l'on découvre la richesse des interprétations qu'il a suscitées parmi les artistes d'horizons très divers. L'illustration abondante et la présentation ludique du livre nous font « sentir » les portraits d'Ubu autant que le texte nous les fait comprendre.

« Ubu était-il peintre? » interroge l'auteur dès la première page de son étude. Ce qu'était ou n'était pas Ubu donnerait matière à une autre étude. Après la lecture du livre de Christine van Schoonbeek, il semble indéniable en revanche que bien des peintres ont parfois été Ubu. Et le lecteur aussi?

Véronique BÜCKEN

Philippe BRUNEAU et Pierres-Yves BALUT, *Artistique et Archéologie*, Mémoires d'Archéologie Générale 1-2, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, 389 pages (avec index et table des fascicules de la revue RAMAGE).

Artistique et archéologie livre l'élaboration complète et systématisée du cadre théorique sur lequel repose l'entreprise de rénovation de la science archéologique menée par Philippe Bruneau et son équipe de la Sorbonne. Connue depuis 1982 à travers les douze numéros de la *Revue d'Archéologie Moderne et d'Archéologie Générale (RAMAGE)*, cette entreprise n'avait encore dévoilé ses propres assises que sous une forme incomplète, en 1989. La matière de ce noyau initial se retrouve ici, revue et augmentée, dans les six premiers chapitres d'un livre qui en compte plus du double et où interviennent de nombreuses mises au point ou corrections par rapport à l'état des concepts mis en oeuvre dans RAMAGE.

Forts de cette armature théorique désormais explicite, les auteurs définissent leur projet sans demi-mesure : « C'est d'une refondation radicale de l'archéologie qu'il s'agit. » (p. 9). Alors que la science archéologique a généralement tenté de se définir par ses méthodes et conditions d'observation - principalement dans le cadre de la fouille -, elle se fonde ici, résolument, sur la définition de son *objet*. L'archéologie est posée comme science de l'activité outillée. Elle étudie, à même les cas concrets qui s'offrent à l'investigation, les phénomènes relatifs à la fabrication et à l'utilisation des artefacts, quelle qu'en soit la nature. De cette décision découlent plusieurs corollaires capitaux.

Tout d'abord, une *généralisation* de la discipline. Celle-ci envisagera tout artefact sans restriction aucune. Sans restriction chronologique, d'abord : l'archéologie générale se veut déperiodisée; elle s'attachera au passé récent, voire au présent, autant qu'aux époques les plus reculées. Sans restriction relative aux conditions d'observation, ensuite, car l'archéologue n'aura pas à se limiter aux objets désuets ou à ceux qu'il trouve enfouis dans le sol. Bruneau et Balut récusent vigoureusement comme «fouillocentrisme» (p. 298) le privilège indu d'une démarche archéologique parmi bien d'autres, qui ne saurait fonder la discipline tout entière et dont le prestige tient, pour l'essentiel, à certaines conditions purement sociologiques de la profession d'archéologie.

Mais la définition par l'objet entraîne du même mouvement une sévère *restriction* du champ épistémologique de l'archéologie. Science de l'artefact, celle-ci ne saurait inclure l'objet non artificiel. Les auteurs rejettent dès lors catégoriquement l'idée courante selon laquelle l'archéologie serait l'étude du passé humain à travers ses «vestiges matériels». Outre qu'une telle conception aurait, à leurs yeux, le tort de se restreindre au domaine de l'obsolète, ils estiment que les restes non artificiels (tels que des ossements humains découverts hors de tout contexte funéraire) ne sauraient relever que des sciences naturelles et non de l'archéologie; et si de tels éléments peuvent certes intervenir comme «données» (parfois utiles à la reconstitution d'un contexte opératoire), ils ne constituent en aucune façon des «objets» archéologiques. En résumé, l'archéologie étudie «tout ce qui est produit technique et rien que cela» (p. 43).

Bruneau et Balut font reposer tout l'édifice de leur définition de l'archéologie - édifice complexe et très articulé - sur l'oeuvre de l'anthropologue Jean Gagnepain. Ce dernier a mis au point un modèle global de la raison humaine soutenu par l'observation clinique de ses troubles. En vertu de cette théorie, la raison humaine, fait unitaire, se diffracte en quatre plans distincts. Ces plans se recoupent dans la réalité concrète des comportements humains, mais ils n'en sont pas moins indépendants et de statut égal, comme en témoigne l'observation des cas cliniques où les différentes fonctions de la raison ne sont généralement pas atteintes toutes à la fois : le langage, la socialité, la morale et la technique.

Cette quadripartition détermine la distinction des différentes disciplines de l'étude des phénomènes culturels, attachées respectivement aux faits de langage, de socialité, d'expérience de la valeur et de technique. Ainsi l'ergologie, théorie formelle de l'outil, qui aborde le fait technique en tant qu'intrinsèquement humain (tout aussi humain que le langage ou le règne des valeurs), forme le socle d'une «artistique», c'est-à-dire d'une théorie de la production d'ouvrages et de leur usage en fonction des recouvrements des quatre plans de rationalité. Cette «artistique», nommée selon l'acception pré-moderne du terme «art», fournit à son tour le fondement de l'archéologie, conçue comme «casuistique rétrospective» de la raison technique. De ce modèle découlent, par voie de système, toutes les définitions et les choix conceptuels qui vont déterminer la pratique du savoir archéologique, depuis les principes fondamentaux jusqu'aux aspects «politiques», en passant par la méthode, les procédures et les démarches à mettre en oeuvre «sur le terrain».

Comme une corne d'abondance, cette réflexion théorique dont les auteurs revendiquent hautement la nécessité (alors qu'elle se voit si souvent délaissée par les archéologues) engendre une cascade de bénéfices : cohérence, transparence de la terminologie, définition stricte des frontières de la discipline, clarification des présuppositions qui orientent trop souvent la recherche de manière inconsciente (et ainsi l'entravent). On ne peut qu'admirer la fécondité épistémologique de certains concepts de base avancés par Bruneau et Balut. Ainsi le couple fabriquant-fabriqué, calqué sur l'opposition structuraliste du signifiant et du signifié, dont découle une approche

remarquablement ouverte et incisive de l'univers des techniques, et qui permet la résolution tout en souplesse de paradoxes où beaucoup d'entre nous se sont plus d'une fois empêtrés (chapitre IV).

Nombreuses seront probablement aussi les réticences suscitées par le livre - et pas seulement, sans doute, en raison du ton polémique, quelquefois lassant, qu'y adoptent les auteurs. L'une des questions que le lecteur est amené à se poser concerne l'exclusion du non-artificiel (et la récusation subséquente de l'interdisciplinarité). Bruneau et Balut font fort bien de condamner toute confusion entre le côté proprement technique et les aspects strictement matériels (physiques ou chimiques) d'un artefact, tant il est vrai que la poussée des méthodes issues des «sciences dures» encourage souvent cette confusion. Mais ne jettent-ils pas le bébé avec l'eau du bain? Tout d'abord, on se demande qui, sinon l'archéologue, s'occupera de vestiges humains non liés au règne des artefacts, tels qu'une piste (chemin non bâti). Un simple «lieu de passage», même dépourvu de tout aménagement, est un fait humain à part entière dont la prise en compte peut s'avérer capitale pour comprendre la vie d'un groupe, y compris au plan culturel (son rapport à l'espace, etc.). Or, à qui appartiendra un tel fait si l'archéologue n'en veut pas? Plus encore, si ce dernier laisse absolument les pollens au palynologue, les couches stratigraphiques au pédologue et la faune au zoologiste, comment saura-t-il quelles questions leur poser au sujet de ces «données» dont les auteurs ne nient évidemment pas l'importance? L'archéologue ne doit-il pas - sans bien sûr s'en faire une spécialité - intégrer de quelque manière, dans le cadre de sa propre science, tout ce qui peut être découvert dans un site, ne serait-ce qu'afin d'interroger de manière pertinente les spécialistes de ces «données» non-artificielles? Et peut-on vraiment tenir que le sol où l'on découvre des vestiges de l'activité technique des hommes du passé lointain n'est pas lui-même une construction scientifique, et qu'il doit dès lors être écarté de l'objet archéologique (p. 300)? Enfin, comment, sans prendre en compte *a priori*, dans le cadre du raisonnement archéologique, tous les éléments repérables dans un site, pourra-t-on ensuite séparer ce qui est artificiel de ce qui ne l'est pas? Sur quel principe s'effectuera cette distinction? Ne vaudrait-il pas mieux, malgré tout, et sans pour autant retomber dans les confusions très justement dénoncées par Bruneau et Balut, définir l'archéologie comme science visant à la reconstruction de comportements humains sur la base de tous leurs témoins, notamment matériels (ce qui implique, du fait même, une forte disposition interdisciplinaire)? Il me semble que la spécification d'une discipline étudiant exclusivement le règne des artefacts ne peut advenir que dans un second temps, sur la base de ce qu'une archéologie plus ouverte a déjà permis de mettre au jour quant aux contextes opératoires des comportements culturels.

D'autres questions émergent aussi du côté des fondements. Ainsi, lorsqu'est prononcée l'exclusion de l'herméneutique se pose le problème de savoir selon quels principes s'opèrera la production des «congruences» (rapprochements sériels de traits étrangers à l'auto-formalisation rationnelle de l'objet technique), dont dépend la compréhension des faits. On pourra aussi s'étonner de l'éclipse totale de la philosophie dans un traité théorique aussi ambitieux. A croire que les réflexions des philosophes quant aux manières de *poser* les questions de l'homme et de la technique (non pas d'y répondre) comptent ici pour rien, comme si elles étaient rendues désuètes par le modèle de Jean Gagnepain. Mais comment, sans contact avec la philosophie, faire émerger les présuppositions de la théorie fondatrice elle-même? Le fait que ce modèle théorique contrôle ses propres propositions sur le mode expérimental (par l'observation clinique) ne saurait lui tenir lieu de fondement - c'est philosophiquement impossible. A l'inverse, si ce modèle détermine la recherche «casuistique», celle-ci ne le détermine pas en retour. Leur relation n'est pas d'ordre dialectique, la recherche exploite et illustre une théorie qu'elle ne contribue pas à faire bouger. Il semble, étrangement, que le modèle fondateur

s'érige ici en absolu, édifice intangible et inaltérable. L'impression est que l'archéologie générale se retranche derrière la forteresse immobile des concepts monosémiques et des présuppositions explicitées. Ainsi fermée sur elle-même, s'extrayant du flux où se remodelent sans cesse les savoirs au gré des tourbillons dialectiques entre l'épistémologie et l'épistémique, comment pourra-t-elle s'engager et se remettre d'elle-même en jeu dans le mouvement d'une histoire à faire ?

Mais au vrai, c'est encore l'un des mérites à porter au crédit du livre que d'éveiller de telles interrogations critiques, plutôt que de les laisser dormir sagement dans les limbes du discours archéologique - si ce n'est entre les lignes des listes typologiques, des dénombrements de matériel et des rapports de fouilles.

Thierry LENAÏN

Jacqueline LECLERCQ-MARX, *L'Art roman en Belgique. Architecture, art monumental*, Braine-l'Alleud, J.-M. Collet, 1997, 176 pages.

L'ouvrage présente un panorama de l'époque romane en Belgique depuis l'an 1000 jusqu'au milieu du XIII^e siècle, panorama dans lequel l'architecture se taille la part du lion. L'auteur, qui enseigne depuis plusieurs années l'histoire de l'art du Moyen Âge aux étudiants de candidature de l'Université Libre de Bruxelles, a fait bénéficier le texte de son expérience pédagogique : celui-ci peut, en effet, être lu avec profit par une personne ignorant à peu près tout de l'architecture romane. Jacqueline Leclercq prend son lecteur par la main et le conduit pas à pas de monument en monument, attirant l'attention, devant chacun des édifices considérés, sur les relations, souvent complexes, qui s'y nouent entre forme, fonction, statut et époque. L'exposé, rédigé dans un style simple et vivant, est complété par une iconographie abondante qui le rend pleinement intelligible, et, à l'intention de ceux qui désireraient en savoir plus, par une bibliographie sélective.

On peut dire que le livre se présente comme la relation d'un voyage idéal à travers la Belgique romane. Ce voyage est idéal parce que, grâce aux documents photographiques, tous les édifices étudiés par Jacqueline Leclercq sont parfaitement visibles, y compris de l'intérieur, une situation qui, comme on le sait, est loin de se vérifier sur le terrain, où tant d'églises sont perpétuellement fermées. En outre, ces mêmes édifices bénéficient d'un soleil généreux, mettant bien en valeur leurs volumes et leur articulation dans l'espace. Sous nos latitudes, ce n'est pas si souvent le cas, même en été. Idéal, ce voyage l'est enfin par son caractère ordonné, qu'il emprunte au discours d'histoire de l'art. Après avoir examiné les constructions civiles (donjons, fortifications urbaines, maisons...), l'auteur passe en revue l'architecture religieuse, qu'elle subdivise, comme le veut la tradition historiographique, en 'groupe mosan' et 'groupe scaldien'. Elle décrit successivement les cathédrales, collégiales, abbatiales et simples églises paroissiales des deux groupes.

Un livre consacré à l'art roman en Belgique doit être continuellement réécrit. Les nouvelles découvertes, liées aux fouilles et aux campagnes de restauration, mais aussi l'évolution du discours sur le style roman en général, obligent de manière périodique à remettre sur le métier ce genre d'ouvrages de synthèse. Le travail de Jacqueline Leclercq se situe à la suite de ceux du regretté André Courtens (*Belgique romane*, Bruxelles, 1969) et de Xavier Barral i Altet (*Belgique romane*, Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire, 1989) et on peut affirmer, sans hésitation, qu'il les remplace. À l'heure actuelle, il présente, incontestablement, l'état de la question le plus à jour qui soit. Mais le flux

des découvertes ne s'arrête pas. Ainsi, il est clair qu'une nouvelle synthèse sur l'art roman en Belgique devra rendre compte des résultats des fouilles entreprises dans le chœur de Sainte-Gudule à Bruxelles. Celles-ci permettent de reconstituer avec une grande précision le plan de la collégiale romane et de sa crypte (voir, à ce sujet, Pierre-P. Bonenfant/ Michel Fourny/ Madeleine Lebon, *Fouilles archéologiques à Sainte-Gudule : 1987-1998. Un premier bilan d'ensemble*, dans : *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 62, 1998, pp. 223-257).

Didier MARTENS

Ont collaboré à ce numéro :

Sandrine BAERTS, Licenciée en Histoire et Archéologie (U.L.B.)

Ch^{ée} de Boondael 313 b^{ée} 11

B - 1050 Bruxelles

Stéphanie BONATO, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)

rue Tantenne 38

B - 6043 Ransart

Delphine COOL, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)

41 Meriden Court

Chelsea Manor Street

GB - London SW3 3TT

Michèle HERLA, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)

Bd. Fostier 42

B - 9600 Renaix

Prof. Dr. Wolf MEGOW,

Redaktion L.I.M.C.

24 Gerbergasse

Postfach 614

CH - 4001 Basel

Dr. Paula MURPHY, University College Dublin

Department of the History of Art

University College Dublin

Belfield, Dublin 4

Monique RENAULT, Maître de conférences à l'U.L.B.

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 + 100 FB de port
- Etranger: 900 FB + 150 FB de port

Vente au numéro

- Belgique: 800 FB + 100 FB de port
- Etranger: 1.000 FB + 150 FB de port

Compte Crédit Communal: 068-0716860-57 (Gérance - Annales)

Pour l'étranger par mandat postal international (international money order in belgian currency) uniquement en francs belges ou par Carte VISA ou Eurocard/Master Card.

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

*Pour toute commande du cahier n° III, s'adresser à Conservart éditions,
Chaussée d'Alseberg, 965 - B - 1180 Bruxelles (Belgique)*

Tel. 32.2/332.25.38 - Fax. 32.2/375.40.40

Paiement au compte n° 551-3620600-47

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

- Vincent Heymans, **Ensor et les Médecins - Un diagnostic**

— Belgique: 800 FB + 100 FB de port

— Etranger: 800 FB + 150 FB de port

Cahier d'études VI, 1997

- Marc Groenen, **Ombre et lumière dans l'art des grottes**

— Belgique: 850 FB + 100 FB de port

— Etranger: 850 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.

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie

Etudiant et abonnement annuel (1 parution)

- Belgique: 700 FB + 100 FB de port
- Etranger: 900 FB + 150 FB de port

Vente au numéro

- Belgique: 800 FB + 100 FB de port
- Etranger: 1.000 FB + 150 FB de port

Bulletin de commande

A renvoyer dûment complété au Secrétariat d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (C.P. 175)
Faculté de Philosophie et Lettres, U.L.B.
Avenue Fr. Roosevelt, 50 - 1050 Bruxelles
Tel. 32.2/650.24.19 - Fax. 32.2/650.43.49

Nom, prénom:

Adresse

Tel - fax

Prière de m'envoyer..... exepaire(s) des volumes Annales AHAA, n°:
Cahiers d'Etudes n°:

Je verse ce jour la somme de BEF au compte du Crédit Communal
n° 068-0716860-57 «Gérance Annales», avenue Fr. Roosevelt, 50 - 1050 Bruxelles
et, pour l'étranger, **exclusivement au C.C.P. n° 000-1457623-04 de G. Raepsaet**,
rue Champ l'Abbé, 42, 1332 Genval **ou par virement postal international**.
PS. Les paiements par chèques étrangers seront refusés. Seus *les eurochèques libellés
en francs belges* sont acceptés.

Je souhaite payer par carte VISA ou EUROCARD / MASTER CARD

J'autorise le débit de ma carte n° _ _ _ _ _

Date d'expiration: _ _ / _ _

du montant de BEF (montant en francs belges obligatoire).

Date:

Signature:

Imprimé en Belgique

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

Pour les œuvres soumises aux droits d'auteur, les A&B ont pris le soin de conclure un accord avec leurs auteurs ou ayant droits afin de permettre leur numérisation, le cas échéant, leur mise à disposition en ligne et leur utilisation dans les conditions régies par les règles d'utilisation précisées dans le présent texte. Ces conditions particulières d'utilisation, de reproduction et de communication de la copie numérique sont précisées sur la dernière page du document protégé.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre de l'œuvre, le titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur des Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir [Article 3](#)) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les Archives & Bibliothèques.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.