

## **DIGITHÈQUE**

**Université libre de Bruxelles**

---

*Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Bruxelles : L'Université, 1999.

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117\\_1999\\_000\\_21\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1999_000_21_f.pdf)

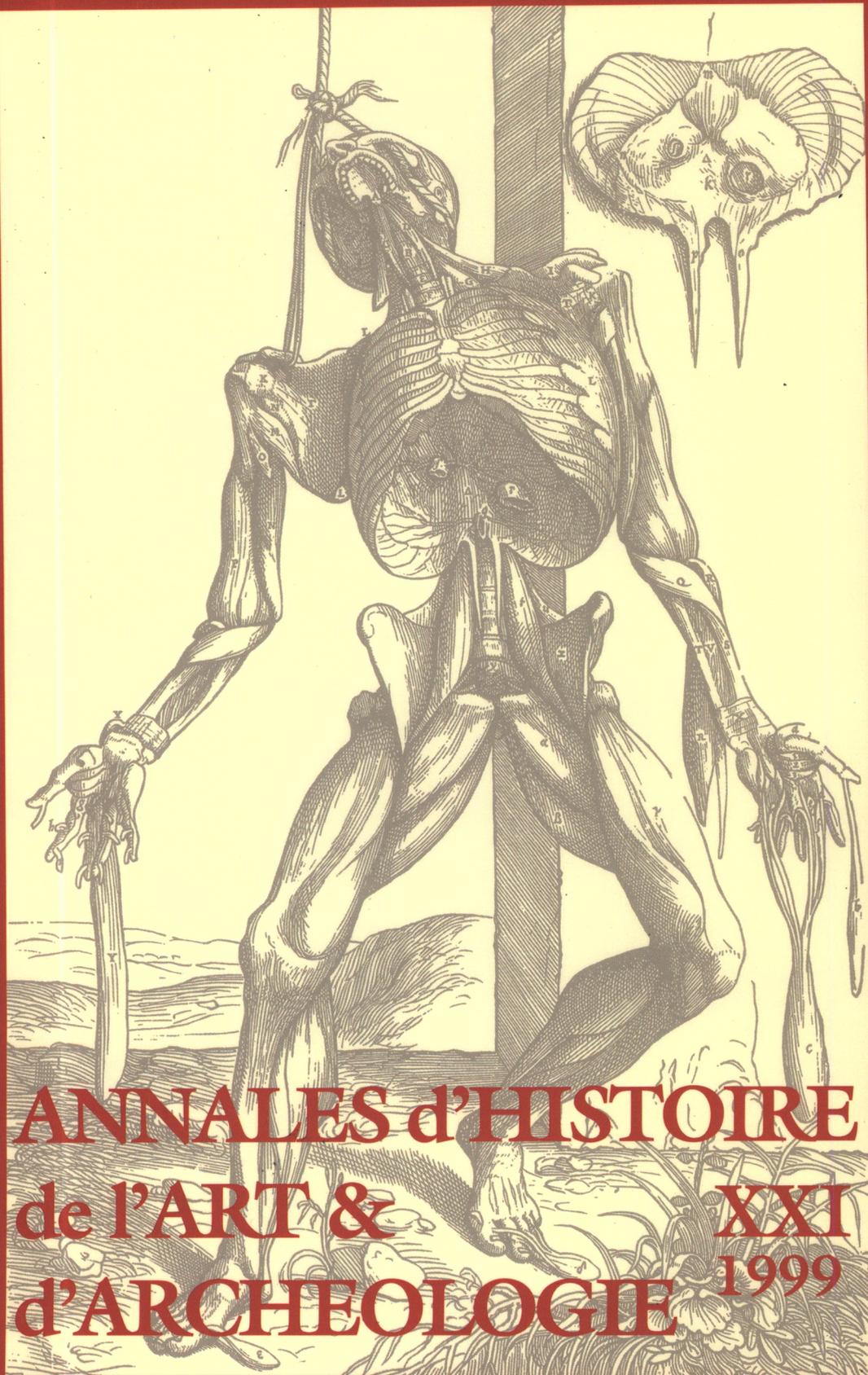
---

**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 &** **XXI**  
**d'ARCHEOLOGIE** **1999**









# 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*.  Véronique 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).

MARIA CLELIA GALASSI

La *Crucifixion* de Hans Memling du Museo Civico de Vicence : apports de  
l'examen en réflectographie dans l'infrarouge  
p. 7-24

CAROLINE SCHUSTER CORDONE

La *Gloria* de Titien : une image au service du pouvoir  
p. 25-39

JEAN-PHILIPPE HUYS

Raffaellino da Reggio (1550-1578).  
La personnalité d'un jeune artiste maniériste  
p.41-58

OLIVIER MOTTAZ

Anatomie de la nature morte.  
Fragments pour une histoire des genres impurs  
p. 59-76

LAURENCE VANDER VEKEN

Représentation et conception de la mort dans le monument funéraire  
du maréchal de Saxe de Jean-Baptiste Pigalle  
p. 77-94

CATHERINE SCHALLER

Edgar Degas et la physiognomie  
p. 95-115

ISABELLE COLLET-CASSART.

Le fragment dans l'œuvre d'Auguste Rodin (1840-1917)  
p. 117-126

DANIELLE LEENAERTS

Temps et image : particularités de la pratique séquentielle en photographie  
p. 127-145

Chronique de la Section

p. 114-201

Compte-rendus et notes de lectures

p. 203-209



LA CRUCIFIXION DE HANS MEMLING  
DU MUSEO CIVICO DE VICENCE :  
APPORTS DE L'EXAMEN EN RÉFLECTOGRAPHIE  
DANS L'INFRAROUGE\*

MARIA CLELIA GALASSI

**Introduction**

Le tableau de Hans Memling représentant la *Crucifixion avec saints et donateur* du Museo Civico de Vicence (fig. 1) constituait à l'origine le panneau central d'un triptyque dont les faces et le revers des volets sont conservés respectivement à New York (Pierpont Morgan Library) (fig. 2 a et b) et à Bruges (Groeningemuseum). Malheureusement, on ne peut suivre l'histoire des éléments de cet ensemble démembré qu'à partir du siècle dernier, pour être précis depuis 1865. C'est à cette date que le panneau central a été donné au musée de Vicence par les comtes Matteo et Ludovico Folco et que les faces des volets, représentant une *Femme âgée en prière avec sainte Anne* et un *Jeune homme en prière avec saint Guillaume*, sont attestés dans la collection S. Rogers de Londres.

Encore plus récente est l'histoire des revers qui représentent l'*Annonciation*. La première mention remonte à l'année 1939, quand les panneaux furent achetés par le Brugeois E. Renders de la collection Todd en Surrey <sup>1</sup>.

\* Je suis reconnaissante à Mme Catheline Périer -D'Ieteren pour ses conseils scientifiques et pour m'avoir offert la possibilité de publier ce travail dans les *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*. Je désire encore remercier Mme Maria Elisa Avagnina, directrice du Musée municipal de Vicence, qui m'a donné la permission d'effectuer l'examen en réflectographie dans l'infrarouge sur la peinture de Memling ; M. Giovanni Villa, qui m'a aidée dans la réalisation des photographies à Vicence ; Mmes Maryan W. Ainsworth, Serenella Castri, Marcella Galassi et M. Till Borchert et Noël Geirnaert pour leurs précieux conseils. La version originelle du texte a été écrite en italien.

<sup>1</sup> Pour l'histoire du triptyque et la bibliographie complète, voir D. DE VOS, *Hans Memling. L'œuvre complète*, Anvers, 1994, p. 90-93, n. 5; voir ill. 1-5 ; Idem, *Hans Memling*, Catalogue, Bruges, 1994,

On ignore donc quand et où les comtes Folco acquièrent l'œuvre de Memling et si seul le panneau central se trouvait dans leur collection dès le début. Il est fort possible que le triptyque ne fut démembré qu'en 1865, au moment de la donation du panneau central au musée de Vicence. Les volets auraient alors été vendus à l'étranger. Le fait que, l'année même de la donation Folco,

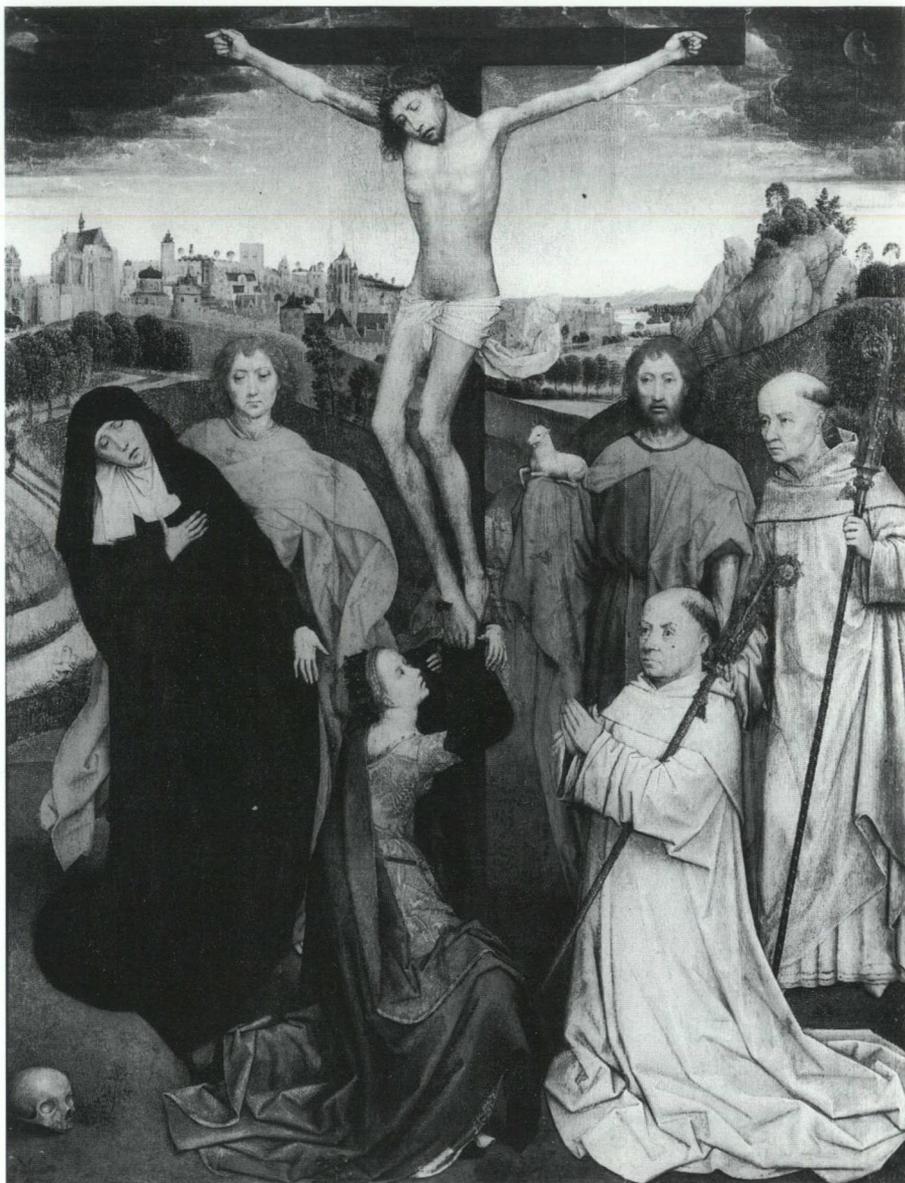


Fig. 1. Hans Memling, *Crucifixion avec saints et donateur*, Vicence, Museo Civico (photo musée).

les revers sont attestés à Londres pourrait être soit une simple coïncidence, soit justement un indice qui confirme la deuxième hypothèse.

En dépit du manque total d'informations anciennes, les chercheurs s'accordent à dire qu'à l'origine, l'ensemble ne se trouvait pas en Italie, mais en Flandre.

Comme j'aurai l'occasion de le démontrer, la reconstitution de l'histoire de cette peinture se base uniquement sur des hypothèses d'ordre historico-critique. Certaines reposent sur des indices très forts ; d'autres, au contraire, ne sont pas entièrement convaincantes.

L'abbé cistercien agenouillé au pied de la croix, sur l'épaule duquel saint Jean-Baptiste et saint Bernard posent les mains d'un geste protecteur, a déjà été identifié de façon vraisemblable par Renders <sup>2</sup> avec Jan Crabbe, abbé de l'abbaye des Dunes à Coxyde (de 1457 à 1488), le seul abbé de l'ordre cistercien en Flandres du temps de Memling ayant comme prénom "Jan". Cette identification constitue le premier jalon certain dans la reconstitution de l'histoire de la peinture. L'œuvre est directement associée aux trésors artistiques commandés par Crabbe, personnage illustre et cultivé, conseiller politique de Marie de Bourgogne et de Maximilien d'Autriche, ainsi qu'habile financier et amateur d'art <sup>3</sup>. Au contraire, la présence sur les volets de deux autres donateurs, la femme âgée et le jeune homme – placés respectivement sous le patronage de sainte Anne et de saint Guillaume de Maleval – semble insolite. On a postulé leur appartenance à la famille Crabbe. Il s'agirait de la mère de l'abbé, Anne Willemszoon, et de Guillaume de Winter, neveu ou cousin de Jan <sup>4</sup>.

Un autre problème qui reste encore ouvert est la destination du triptyque, qui sûrement a été conçu comme retable d'autel, et la datation qui en découle. Selon la plus ancienne des hypothèses, avancée par Renders, la peinture a été réalisée à l'occasion du quinzième anniversaire de la prélature de Crabbe, c'est-à-dire en 1472. Des recherches récentes sur les sources archivistiques et littéraires ont permis de mieux préciser le rôle joué par Crabbe en sa qualité de commanditaire d'œuvres artistiques et de promoteur d'entreprises religieuses. Elles suggèrent, au contraire, de lier la réalisation du triptyque à la fondation de la chapelle du Refuge de l'abbaye des Dunes, située dans la Snaggaardstraat à Bruges, la seule chapelle fondée par Crabbe pendant

p. 42-45, n. 3. La reconstitution du triptyque repose sur une copie qui présente la totalité de la scène. Celle-ci fut offerte par l'aristocrate vénitien Girolamo Molin (testament de 1813) à l'Académie de Venise. Cette copie est encore l'objet d'une discussion critique : elle est, en effet, considérée comme une peinture du XVIIIe-XIXe siècle par D. DE VOS (*Hans Memling, op. cit.*, p. 246, n° 97) et au contraire une copie du début du XVIe siècle par L. DEVLIEGHER (*Une copie du Triptyque de la Crucifixion de Memling pour l'Abbé Jan Crabbe, dans : Memling Studies. Proceedings of the International Colloquium*, Louvain, 1997, p. 31-33). J'ai analysé la peinture à l'aide de la réflectographie dans l'infrarouge et les résultats vont être publiés.

<sup>2</sup> E. RENDERS, *Découverte d'un Memling*, dans : *Le Soir*, 25 sept. et 2 oct. 1940.

<sup>3</sup> Sur ce personnage, voir N. GEIRNAERT, *Abt Johanne Crabbe (1457-1488): van economisch herstel tot bankiersactiviteiten op Europees niveau*, dans : *De Duinen*, 20, 1990, p. 135-142.

<sup>4</sup> Pour le résumé de la question, voir DE VOS, *L'œuvre complète, op. cit.*, p. 92-93.

son abbatiait, dont la construction fut terminée en 1478. On sait par la chronique de l'abbaye que la chapelle fut consacrée le 4 février 1479 "*in honore gloriose virginis Marie, sanctorum Joannis Baptiste et Evangeliste atque patris nostri Bernardi*", autant de personnages qui apparaissent dans la *Crucifixion* de Memling. Le 14 juillet de la même année, Jan Crabbe institua une messe quotidienne à l'autel de la chapelle, pour le salut de son âme et de celle de ses prédécesseurs, des moines, de leurs parents, des amis et des bienfaiteurs <sup>5</sup>.

Si, à l'origine, le triptyque était destiné à la chapelle du Refuge de l'abbaye des Dunes à Bruges, il doit remonter à la fin des années 70. Il s'agit, toutefois, d'une chronologie tardive qui est en évidente contradiction avec les caractéristiques stylistiques de la peinture, encore étroitement liées au style de jeunesse de Memling et aux modèles rogièresques <sup>6</sup>. Pour cette raison, on a suggéré que la peinture aurait été réalisée avant la construction de la chapelle (dont le projet est mentionné dans les chroniques de l'abbaye dès 1462). Le triptyque n'aurait été placé qu'ultérieurement sur l'autel de celle-ci, à l'occasion de la donation de plusieurs lots de terrain de la part d'Anne Willemszoon Crabbe en faveur de son fils et de l'Abbaye des Dunes, en 1468; le lien avec ce geste de charité pourrait justifier la présence du portrait d'Anne sur le volet de gauche du triptyque <sup>7</sup>.

Pour apporter de nouvelles données objectives à cette histoire critique, nous avons étudié le panneau de Vicence à l'aide de la réflectographie dans l'infrarouge. Les résultats obtenus, qui s'ajoutent à l'étude récente des revers des volets <sup>8</sup>, révèlent le caractère spécifique du dessin sous-jacent et permettent de mieux comprendre les rapports entre le jeune Memling et Rogier van der Weyden. Ils aident à suivre les étapes du processus de mise au point de la composition et à reconnaître les choix iconographiques spécifiques introduits par l'artiste en cours d'exécution. Enfin, ils permettent d'établir une fourchette chronologique plus précise.

## Caractéristiques du dessin sous-jacent

L'examen en réflectographie dans l'infrarouge de l'ensemble du tableau révèle la présence d'un dessin sous-jacent exécuté avec un *médium* liquide et sombre, en utilisant des pinceaux d'une épaisseur différente. Par contre, il n'a

<sup>5</sup> N. GEIRNAERT, *Le Triptyque de la Crucifixion de Hans Memling pour Jan Crabbe, Abbé de l'Abbaye des Dunes (1457-1488). Témoignage des documents contemporains*, dans : *Memling Studies*, *op. cit.*, p. 23-30.

<sup>6</sup> DE VOS, *L'œuvre complète*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>7</sup> GEIRNAERT, *Le Triptyque*, *op. cit.*, p. 28

<sup>8</sup> M. W. AINSWORTH, *Hans Memling as a Draughtsman*, dans : *Hans Memling. Essays*, Bruges, 1994, p. 78-87, fig.4-5 ; des réflectographies sur le panneau de Vicence ont déjà été exécutées par Molly Faries, mais elles n'ont jamais été l'objet d'une étude spécifique, à l'exception d'une simple allusion faite par T. H. BORCHERT, *Large and Small-Scale Paintings and the Underdrawing in the Memling-Group*, dans : *Le dessin sous-jacent et la technologie de la peinture, Colloque XI, Perspectives*, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 220-221, pl.112b.

pas mis en évidence l'usage de la pierre noire qui, comme on le sait, fut utilisée par Memling dès le *Jugement Dernier* de Dantzig, œuvre probablement commencée en 1467 et sûrement terminée avant 1473<sup>9</sup>.

Dans l'état actuel de nos connaissances sur la technique de Memling, on peut affirmer que la présence d'un dessin sous-jacent réalisé au pinceau est l'indice d'une chronologie précise<sup>10</sup>. Elle peut aussi être la preuve d'une phase qui précède l'arrivée du maître à Bruges (1465) et qui correspond aux années passées dans l'atelier bruxellois de Rogier van der Weyden, hypothèse sur laquelle la plupart des critiques, même s'il n'y a pas de preuves absolues, s'accordent actuellement<sup>11</sup>.

Le dessin sous-jacent du tableau de Vicence a été exécuté avec un seul instrument et il paraît fondamentalement uniforme dans le tracé. Il révèle cependant la coexistence de deux manières graphiques – correspondant à un rapport fonctionnel différent entre tracé préliminaire et construction formelle – manières qu'on peut reconnaître exactement à l'intérieur de la composition. La première concerne la partie gauche, c'est-à-dire le groupe principal de la *Crucifixion* avec les figures de la Vierge, de saint Jean l'Évangéliste, de la Madeleine et du Christ ; la deuxième intéresse la partie droite, et donc les saints Patrons – saint Jean-Baptiste et saint Bernard – et le donateur.

Dans les visages du Christ, de la Vierge (fig. 3), de saint Jean l'Évangéliste (fig. 4) et de la Madeleine, les traits campent de façon très synthétique les contours, marquant seulement les lignes de construction des principaux détails anatomiques et le mouvement des chevelures, avec de nombreuses reprises. Le dessin révèle une évidente tension créative et, en général, comme il est habituel chez Memling, les formes sont, dans une première phase, conçues plus larges et ensuite précisées par un trait définitif et plus épais.

Les figures de droite montrent, au contraire, de nombreux exemples de déplacements et de modifications plus importantes dans la position et l'orientation des visages. En particulier, le visage de saint Jean-Baptiste (fig. 5) est tourné de façon plus frontale par rapport au spectateur et les yeux sont baissés, tandis que l'agneau, d'abord porté par la main gauche, est déplacé à droite, en cours d'exécution. De manière analogue, la silhouette

<sup>9</sup> DE VOS, *L'œuvre complète*, op. cit., p. 82-89, n. 3.

<sup>10</sup> C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1985, p. 29 ; AINSWORTH, *Hans Memling as a Draughtsman*, op. cit., p. 78-79 ; M. FARIES, *The Underdrawing of Memling's Last Judgement Altarpiece in Gdańsk*, dans : *Memling Studies*, op. cit., p. 297-311

<sup>11</sup> On peut voir, à ce propos, les différentes positions de M. FARIES, favorable à l'hypothèse d'un apprentissage chez Rogier (*Master and Pupil : a North-Netherlandish Example*, dans : *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque IX, Dessins sous-jacent et pratique d'atelier*, Louvain-la-Neuve, 1993, p. 102-103) et de B.G. LANE, contraire à cette position (*The Question of Memling's Training*, dans : *Memling Studies*, op. cit., p. 53-70). Une activité de Memling auprès de Rogier est supposée aussi par C. PÉRIER-D'ETEREN et par M. W. AINSWORTH (voir note 10).



Fig. 2a Hans Memling, *Femme âgée avec sainte Anne*, New York, Pierpont Morgan Library (photo musée).



Fig. 2b Hans Memling, *Jeune homme avec saint Guillaume*, New York, Pierpont Morgan Library (photo musée).

de saint Bernard (fig. 6) a été nettement agrandie et déplacée vers la gauche. Une différence d'écriture caractérise, en outre, les visages de Jan Crabbe (fig. 7) et de saint Bernard (fig. 6). Ils sont construits soigneusement d'un tracé relativement sûr, sans aucune reprise, et la tension qui caractérise la phase de la recherche formelle est absente.

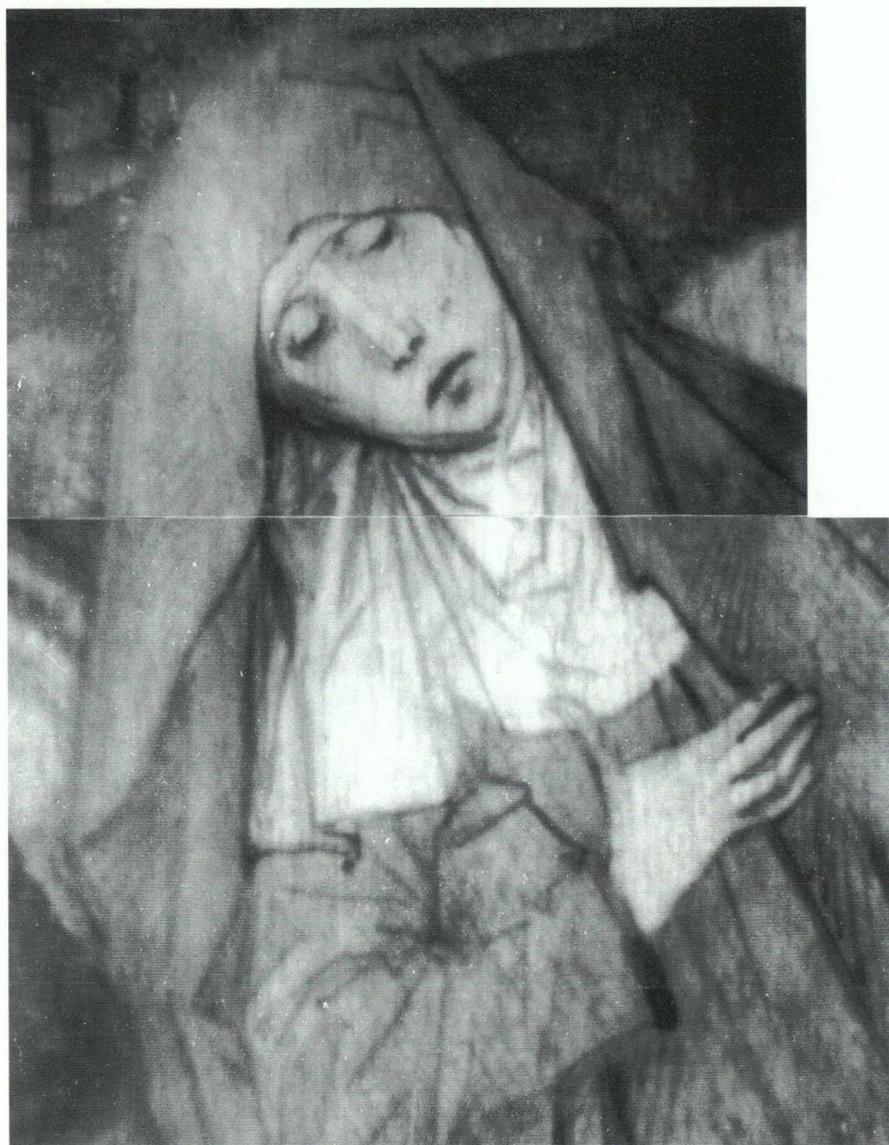


Fig. 3. Hans Memling, *Crucifixion*, Détail de la figure de la Vierge, Montage IR. (© C. Galassi).

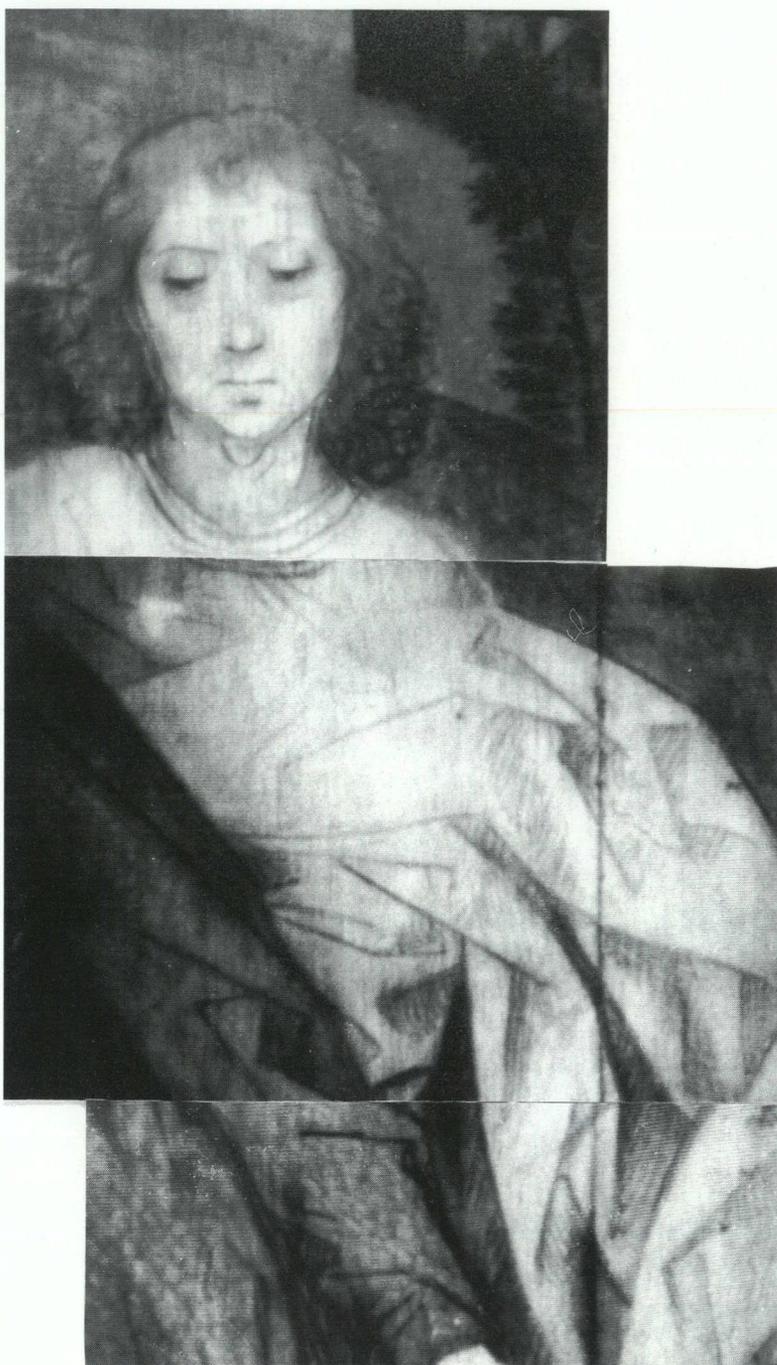


Fig. 4. Hans Memling, *Crucifixion*, Détail de la figure de saint Jean l'Évangéliste. Montage IR. (© C. Galassi).

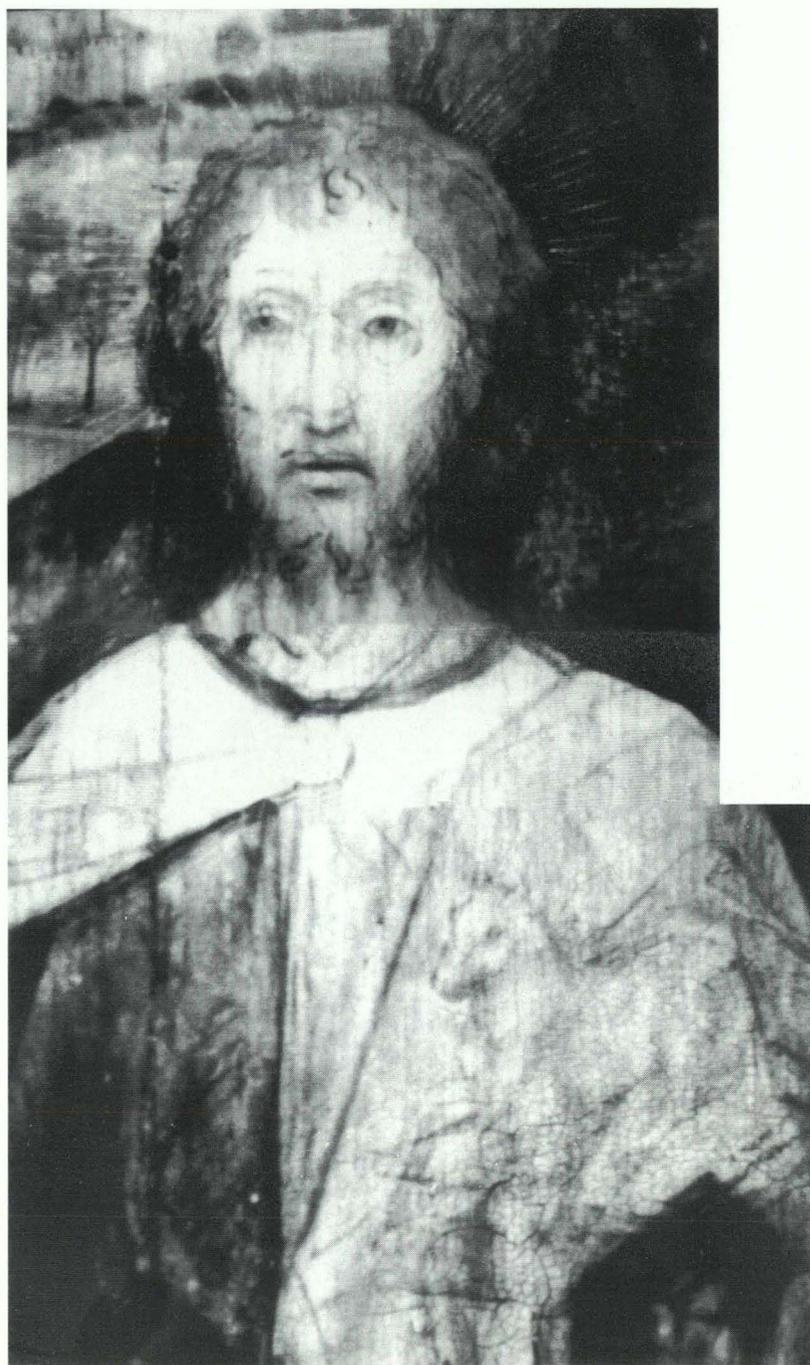


Fig.5. Hans Memling, *Crucifixion*, Détail de la figure de saint Jean-Baptiste. Montage IR. (© C. Galassi).

Même dans la construction des drapés, il est possible de reconnaître deux manières graphiques. La première, illustrée par le manteau de saint Jean l'Évangéliste (fig. 4), la robe de la Vierge (fig. 3 et 8) et de la Madeleine, se caractérise avant tout par une mise en place des plis rigoureuse et détaillée, au moyen de lignes énergiques et droites se brisant en angles nets et aigus. Chaque drapé est défini par des coups de pinceau précis, parfois repassés par un trait plus épais ; la complexité des draperies est obtenue grâce à la concaténation systématique de ces lignes, qui se brisent et bifurquent en donnant naissance à une sorte de labyrinthe, où les coins d'ombre sont nettement circonscrits à l'intérieur de formes géométriques –



Fig. 6. Hans Memling, *Crucifixion*, Détail de la figure de saint Bernard. Montage IR. (© C. Galassi).



Fig. 7. Hans Memling, *Crucifixion*, Détail de la figure du donateur Jan Crabbe. Montage IR. (© C. Galassi).

losanges, triangles, trapèzes, figures en “T” et en “L” – et complétés par des hachures diagonales, quelquefois même croisées dans les parties d’ombre les plus fortes. Cette préfiguration stéréométrique des volumes, si nette et riche en informations, est rigoureusement respectée au stade de la couleur.

La deuxième manière se lit clairement dans le vêtement blanc du donateur (fig. 9). On y retrouve les mêmes lignes dessinées au pinceau pour la mise en place des plis, mais on observe une liberté plus grande dans leur tracé, souvent terminé par un simple crochet. Les hachures ne sont plus maintenues dans des plans bien délimités, mais elles s’appuient plus librement sur les lignes de construction, parfois même en les traversant. Le but est de préfigurer seulement de façon approximative la disposition des plans d’ombre, par un tracé moins contraignant, ce qui est la marque d’un artiste qui est en train d’acquérir une plus grande assurance dans le maniement de ses propres instruments linguistiques. Comme on pouvait s’y attendre, la correspondance avec la solution picturale finale (fig.10) est moins rigide.

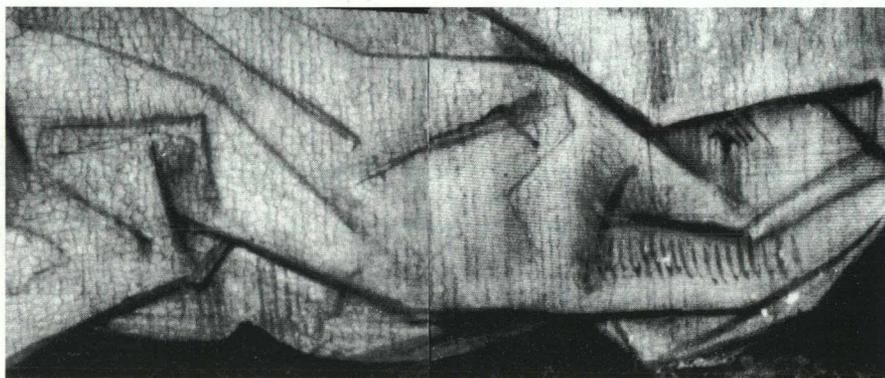
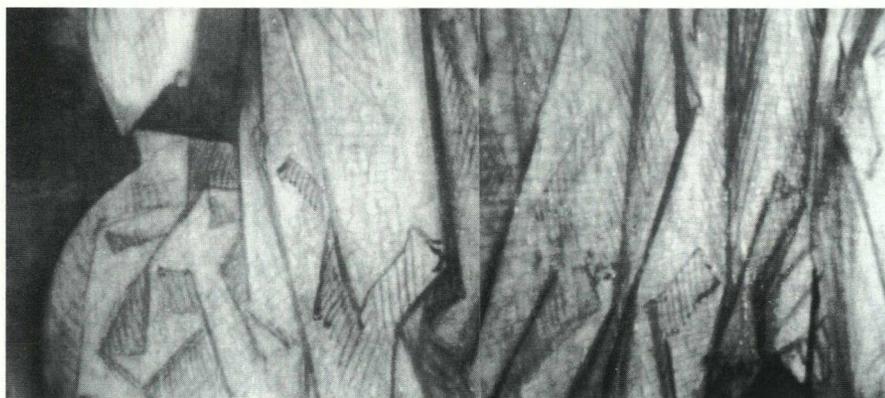


Fig. 8. Hans Memling, *Crucifixion*, Manteau de la Vierge, Montage IR.

Fig. 9. Hans Memling, *Crucifixion*, Froc du donateur, Montage IR. (© C. Galassi).



Fig.10. Hans Memling, *Crucifixion*, Détail. (© musée).

La division de la peinture en deux parties différentes trouve sa confirmation dans une analyse stylistique approfondie. Toute la partie gauche, qui correspond à la représentation d'une *Crucifixion*, est, en effet, fortement liée aux manières rogièresques. Même si on ne connaît pas un prototype exact dont l'image pourrait dériver, chaque figure s'apparente aux modèles du maître bruxellois dans les physionomies fortement expressives, dans la morphologie typique des visages de forme triangulaire et aux traits lourds, dans la tension des gestes et des mains, allongées jusqu'à la limite du naturel, dans l'exagération du pathos narratif même à travers les draperies, enflées pour accentuer le geste protecteur de l'Évangéliste, étirées et tendues pour accompagner la douleur de la Vierge. Les références peuvent être reconnues dans plusieurs œuvres du groupe Rogier van der Weyden, du *Diptyque* de Philadelphie à la *Lamentation* de La Haye<sup>12</sup>. Une familiarité avec des compositions produites à des époques différentes, probablement connues à travers des modèles graphiques gardés dans l'atelier, est donc évidente.

Le caractère rogièresque de ces figures, qui a déjà été observé, mais sur lequel nous désirons insister car il se révèle être sans égal dans les autres œuvres de jeunesse de Memling, diminue au contraire dans la partie de droite, où se marquent lentement les caractères propres de l'artiste, qui attache moins d'importance à l'aspect émotionnel dans la narration et qui utilise une matière picturale plus mince, surtout dans les carnations, où les passages de l'ombre aux lumières semblent déjà annoncer ce qui sera le modelé à fleur de peau typique de l'artiste<sup>13</sup>.

### Hypothèse sur la genèse et la datation du *triptyque* Crabbe

Le caractère duel du dessin sous-jacent pourrait être simplement expliqué par la présence de deux "mains" différentes qui se partagèrent le travail selon une chaîne de production déjà attestée dans l'atelier de Rogier van der Weyden<sup>14</sup>. Nous pensons, toutefois, pouvoir expliquer ce dualisme plutôt comme le résultat d'un travail exécuté par Memling lui-même à deux moments différents.

Sur la base de notre connaissance des débuts artistiques de Memling, récemment précisés grâce à l'étude du dessin sous-jacent, on peut essayer d'insérer les deux phases d'exécution du panneau de Vicence dans une cadre chronologique assez précis. Ainsi, nous pensons pouvoir mettre en lumière un nouvel élément relatif à la période de jeunesse du peintre. Celle-ci nous

<sup>12</sup> J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER / J. DIJKSTRA / R. VAN SCHOUTE, *Underdrawing in Paintings of the Rogier Van Der Weyden and Master of Flemalle Groups*, Zwolle, 1992, p. 152-158, 171-180. Le caractère éminemment rogièresque des figures a déjà été observé par T.H. BORCHERT (compte rendu de *D. De Vos, Hans Memling*, dans : *Kunstchronik*, 49, 1996, p. 17-28), qui a attribué le panneau de Vicence à un peintre anonyme de l'atelier du maître bruxellois.

<sup>13</sup> Pour l'analyse de la technique picturale de Memling, voir PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, p. 29-30 ; C. PÉRIER-D'ETEREN, *La technique de Memling et sa place dans l'évolution de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle*, dans : *Hans Memling Essays, op. cit.*, p. 67-77.

<sup>14</sup> Voir à ce propos : H. VERUGSTRAETE / R. VAN SCHOUTE, *Les petites "Pietàs" du groupe van der Weyden : mécanismes d'une production en série*, dans : *Techné*, 5, 1997, p. 21-27.

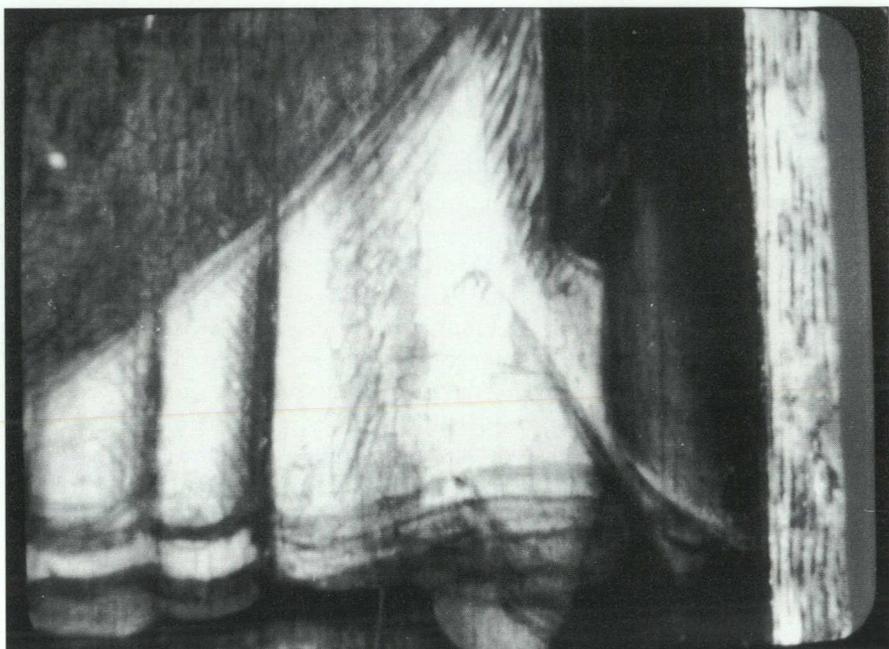


Fig.11 Hans Memling, *Crucifixion*, Détail du froc de saint Bernard. Montage IR.

échappe encore en partie, surtout en ce qui concerne la possible activité de Memling dans l'atelier bruxellois de Rogier van der Weyden.

Des analogies très étroites relient le dessin sous-jacent de la partie gauche du retable à celui de la *Vierge avec l'Enfant et deux Anges* de Kansas City (The Nelson-Atkins Museum), première œuvre connue de l'artiste. Dans les drapés, on retrouve le même dédale de formes géométriques, enchaînées entre elles et remplies, dans les parties d'ombre, par des hachures<sup>15</sup>.

Il s'agit d'une période de proximité très étroite avec la manière de Rogier, dont l'écriture graphique, si rapide et incisive, est reprise d'une manière scolaire qui se manifeste par le tracé de mise en place des drapés, sec et anguleux, et par de courtes hachures qui suivent les sens des plis et

<sup>15</sup> Pour une recherche sur le dessin sous-jacent dans la *Vierge* de Kansas City et des suggestions intéressantes sur la phase de formation de Memling, voir M. FARIÉS, *Master and Pupil*, *op. cit.*; M. W. AINSWORTH, *Hans Memling as a Draughtsman*, *op. cit.* Les deux chercheurs ont mis en évidence les analogies entre le dessin sous-jacent de la peinture américaine et celui du *Jugement Dernier* de Dantzig.

marquent les creux. Memling et, avec lui, les autres jeunes peintres actifs dans l'atelier de Van der Weyden, qui donneront ensuite naissance à l'école de Bruxelles<sup>16</sup>, se montrent de dociles interprètes de modèles appris à travers des dessins de répertoire, où l'écriture graphique rogerienne a été codifiée et rendue presque stéréotypée, débouchant sur des maniérismes formels dominés par des lignes de construction très énergiques et des draperies développées selon des formes géométriques hachurées. Deux dessins représentant l'*Annonciation*, produits dans l'entourage de Rogier et récemment rendus au bénéfice du doute à Memling<sup>17</sup>, sont un exemple significatif de cette manière d'élaboration du maître, schématique dans le mécanisme mais en même temps très complexe et certainement efficace au point de vue didactique.

Ces observations sur le dessin sous-jacent confirment l'hypothèse de la présence de Memling dans l'atelier de Rogier durant les années qui précèdent sa mort, c'est-à-dire avant 1464. Par ailleurs, il n'est pas sans signification que Memling n'apparaisse dans les documents brugeois qu'en janvier 1465, six mois après la mort du maître bruxellois, laquelle dut entraîner une espèce de diaspora de ses jeunes élèves<sup>18</sup>. On peut formuler l'hypothèse que Memling, arrivant à Bruges dans le but d'y ouvrir un atelier personnel, ait apporté de Bruxelles des tableaux déjà dessinés – et peut-être en partie peints – suivant des *patrons* du maître. Ce fut peut-être le cas de la *Crucifixion*, qui aurait été conçue en dehors du cadre de la commande traditionnelle dans ses parties

<sup>16</sup> Des analogies d'écriture graphique peuvent être remarquées dans le dessin sous-jacent des artistes qui se sont formés dans l'atelier de Rogier. Outre Memling, on peut citer le Maître de la Légende de Sainte Catherine, le Maître de la Légende de sainte Barbe, le Maître de la Légende de Marie-Madeleine et, parmi les personnalités restées encore inconnues, les jeunes peintres qui ont collaboré au *Triptyque Sforza* (surtout en ce qui concerne le dessin des volets) et ceux qui aidèrent Rogier dans la réalisation du *Jugement Dernier* de Beaune, en particulier dans l'exécution des anges du panneau central. Il est intéressant de noter que ces jeunes artistes partagent un même dessin sous-jacent dominé et structuré par des lignes précises de construction des formes. Au contraire, la façon de développer les volumes apparaît plus personnelle : à côté de la vision fortement stéréométrique de Memling, qu'on retrouve par exemple chez le Maître de la Légende de Marie-Madeleine, une manière de faire moins attentive à la définition des volumes dans la lumière se développe, par exemple, chez le Maître de la Légende de Sainte Catherine. Sur le sujet complexe de l'héritage rogerien et sur le possible rôle à attribuer au jeune Memling dans l'atelier de Bruxelles, voir VAN ASPEREN DE BOER / DIJKSTRA / VAN SCHOUTE, *op. cit.*, *passim* ; C. PÉRIER-D'ETEREN, *Apport à l'étude du Retable de la Multiplication des Pains de Melbourne, Le volets des Noces de Cana*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XIV, 1992, p. 7-25 ; C. PÉRIER-D'ETEREN, *Apports à l'étude du Triptyque de Melbourne : II. La Multiplication des Pains. La Résurrection de Lazare. La Fuite en Égypte et saint Pierre*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XVI, 1994, p. 47-78 ; C. PÉRIER-D'ETEREN, *Genèse de l'œuvre et dessin sous-jacent dans les peintures du Maître de la Légende de sainte Catherine*, dans : *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque X, Le dessin sous-jacent dans le processus de création*, Louvain-la-Neuve, 1995, p. 107-119 ; P. SYFER-D'OLNE / C. STROO, *L'attribution controversée du Triptyque Sforza*, dans : *Memling Studies, op. cit.*, p. 297-311.

<sup>17</sup> M.W. AINSWORTH, *Hans Memling as a Draughtsman, op. cit.*, p. 80-81, fig. 8-9.

<sup>18</sup> À propos de la biographie de Memling, voir DE VOS, *L'œuvre complète, op. cit.*, p. 15-62.

iconographiques essentielles, et ensuite terminée selon les désirs d'un client<sup>19</sup>. Ainsi s'expliquerait l'écart d'écriture, minimum mais sensible, qui existe entre les deux parties. On retrouverait dans certains personnages de la *Crucifixion* le premier exemple connu de l'activité du peintre ; ces personnages auraient été conçus peut être encore dans l'atelier de Rogier, du moins en ce qui concerne le dessin sous-jacent, et peuvent donc dater d'avant la fin de 1464. Dans la partie avec saint Jean-Baptiste, saint Bernard et le donateur, nous aurions une phase un peu plus tardive, proche de celle du *Jugement Dernier* de Dantzig, c'est-à-dire vers 1467-68.

La comparaison entre le dessin sous-jacent de la partie droite du retable et celui de Dantzig révèle, en effet, des analogies spécifiques, qui se marquent, en particulier, dans une interprétation plus libre et plus personnelle du modèle rogièresque. D'étroites similitudes peuvent ainsi être observées notamment dans le traitement des anges qui portent les symboles de la Passion et dans le drapé du Christ, qui, comme celui du donateur du panneau de Vicence, présente un système de plis structurés par des segments crochus et en forme de "T" et enrichi par des hachures clairsemées et régulières, souvent exécutées sans lever le pinceau<sup>20</sup>. La construction "stéréométrique" relevée dans la partie gauche de la *Crucifixion* s'atténue et fait place à une trame de lignes de construction "ouvertes". Les volumes sont indiqués d'une façon plus synthétique, en hachurant simplement les principaux plans d'ombre.

La thèse de deux moments différents dans la réalisation du retable explique aussi l'approche différente de la composition qui ressort de l'analyse d'ensemble du panneau de Vicence.

<sup>19</sup> Un autre cas d'œuvre dessinée sur la base d'une iconographie générique et ensuite personnalisée selon les désirs du commanditaire est représenté par le triptyque de l'*Adoration des Mages* du Prado, où le visage générique de la prophétesse Anne sur le volet droit fut ensuite transformé en un portrait d'Anne Crabbe. Voir M.C. GARRIDO D. HOLLANDERS-FAVART, *Las pinturas del 'Grupo Memling' en el Museo del Prado : el dibujo subyacente y otros aspectos técnicos*, dans : *Boletín del Museo del Prado*, V,15, 1984, p. 151-163 ; M.C. GARRIDO, *Hans Memling. Le triptyque de l'Adoration des Mages du Musée du Prado*, dans *Memling Studies*, op. cit., p. 221-234. On peut donc avancer l'hypothèse qu'il était normal pour Memling d'avoir en atelier des panneaux déjà en partie préparés sur la base d'iconographies connues du public – dans ce cas le modèle provient du triptyque de Sainte-Colomba de Rogier van der Weyden. Le peintre pouvait modifier l'œuvre selon les demandes spécifiques de la clientèle. On ne sait pas dans quelle mesure cette méthode était utilisée par les autres peintres flamands du XVe et du XVIe siècle. Voir, à ce propos, L. CAMPBELL, *The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century*, dans *The Burlington Magazine*, 118, 1976, p. 188-229 (p. 194-195) ; M.W. AINSWORTH, *The Business of Art : Patrons, Clients, and Art Markets*, dans : *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1998, p. 23-37 (p. 31-32). Il est intéressant de remarquer qu'une organisation analogue du travail, avec la réalisation de pièces standards à combiner avec des parties personnalisées selon les suggestions de l'acheteur, était répandue dans la production de retables sculptés. Voir, à ce sujet, L.F. JACOBS, *The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces : Limits on the Role of the Patron*, dans : *The Art Bulletin*, 71, 1989, p. 208-229.

<sup>20</sup> Pour les comparaisons voir : J. BIALOSTOCKI, *Les musées de Pologne (Les Primitifs Flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, IX)*, Bruxelles, 1966, n. 120 ; C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter*, op. cit., fig.31-32a ; M. FARIES, *The Underdrawing*, op. cit.

Pour la scène de la *Crucifixion*, en effet, Memling travailla probablement en adaptant des modèles qui existaient déjà. Cela pourrait expliquer la présence de beaucoup de petits repentirs, mais l'absence de changements de composition importants, qui sont au contraire nombreux dans la partie droite. Pour répondre à la demande de l'acquéreur, l'artiste dut sans doute terminer l'œuvre selon des indications précises : il est probable que, pour l'occasion, il se livra à des études préparatoires pour les visages du donateur et de saint Bernard, dont les tracés dans le dessin sous-jacent paraissent, comme on a vu, particulièrement sombres et presque mécaniques.

On peut également supposer que le dessin sous-jacent avait une fonction spécifique de *vidimus*. Les modifications apportées dans les figures de saint Jean Baptiste et de saint Bernard, visant à créer un lien plus étroit avec les saints Patrons, semblent issues justement de la volonté du commanditaire, plutôt que de constituer des corrections esthétiques : dans le premier cas (fig. 5), l'agneau est déplacé pour pouvoir placer la main protectrice du Baptiste sur l'épaule du donateur – avec un résultat en soi peu satisfaisant – ; dans le deuxième cas (fig. 6), la figure de saint Bernard est déplacée, pour rendre plus étroit les rapports entre les figures à l'intérieur du groupe.

Il est très probable que cet exigeant donateur qu'était Jan Crabbe ait voulu, à titre personnel et comme représentant de sa famille, une composition correspondant à ses visées propres.

Si l'on compare notre hypothèse chronologique avec les données biographiques de l'abbé des Dunes, on peut alors imaginer que la demande de "personnaliser" et de compléter le panneau en créant un triptyque avait pour but de rappeler le legs d'Anne Willemszoon Crabbe en faveur de l'Abbaye des Dunes, lequel eut lieu en 1468. Ainsi se justifie la présence de la femme en qualité de donatrice dans le volet gauche et celle de Guillaume de Winter, membre de la famille du feu deuxième mari d'Anne, dans celui de droite. Malheureusement, l'examen en réflectographie dans l'infrarouge n'a révélé que de rares lignes de contour dans les deux volets de la Pierpont Library de New York <sup>21</sup>. Toutefois, les études menées sur les deux revers au Groeningemuseum, représentant l'*Annonciation* <sup>22</sup>, ont mis en évidence l'existence d'un dessin linéaire au tracé très semblable à celui des figures du *Jugement Dernier* de Dantzig, ce qui s'accorde bien avec une datation aux alentours de 1468 <sup>23</sup>.

L'hypothèse selon laquelle le triptyque aurait été commandé comme retable pour la chapelle du Refuge de Bruges doit être rejetée, car cette dernière a été fondée, comme on l'a dit plus haut, en 1478. On peut cependant supposer que Jan Crabbe a pensé, dès le début, à utiliser l'œuvre de Memling comme

<sup>21</sup> Je désire remercier Mme Maryan W. Ainsworth qui m'a donné ces renseignements inédits.

<sup>22</sup> M. W. AINSWORTH, *Hans Memling as a Draughtsman*, *op. cit.*

<sup>23</sup> Sur la base de cette hypothèse chronologique, on peut confirmer la datation 1470-72 (DE VOS, *L'œuvre complète*, *op. cit.*, p. 112-114) pour le triptyque avec l'*Adoration des Mages* du Prado, où Anne Crabbe, représentée sous les traits de la prophétesse Anne, apparaît plus âgée de quelques années.

retable pour la future chapelle, dont le projet avait déjà pris forme à partir de 1462.

Par ailleurs, un autre élément résulte de notre étude. Quelques années après avoir été complétée, la peinture a subi une étrange modification iconographique, que l'on suppose être l'œuvre d'un collaborateur proche de Memling, si pas du maître lui-même. Les informations livrées par la réflectographie dans l'infrarouge attestent qu'à l'origine, saint Bernard portait un froc noir (fig. 6), entièrement impénétrable à l'infrarouge, sous lequel apparaissait une robe blanche (fig. 11). Il s'agit d'une iconographie plutôt insolite, qui fait ressembler notre saint Bernard à saint Benoît, dont il partage l'aspect hiératique, la tonsure et la crosse abbatiale. Or, on sait que la marque d'identification la plus simple pour les Cisterciens, issus de la réforme de l'ordre bénédictin, était la couleur blanche (*alba cuculla*), remplaçant le noir des Bénédictins. Une certaine liberté a toutefois dû caractériser les vêtements des Cisterciens, parfois représentés par les peintres avec le froc noir qui était le vêtement usuel pour le voyage<sup>24</sup>. Non seulement on peut citer l'exemple du saint Bernard du triptyque Crabbe, mais aussi celui peint par Thierry Bouts dans le triptyque du *Martyre de saint Érasme* (Louvain, Église Saint-Pierre).

Dans le triptyque Crabbe, on éprouva néanmoins le besoin de corriger cette iconographie. Le froc fut recouvert d'une couche de couleur blanche, dans le but probable de rendre plus évidente l'appartenance de Crabbe, drapé de blanc, et de saint Bernard, au même Ordre cistercien. Nous pensons que l'occasion de cette modification – dont la qualité picturale correspond au niveau général des productions de Memling, ce qui implique qu'elle ne pourrait être de beaucoup postérieure aux autres parties de la peinture – peut avoir été la mise en place du triptyque sur l'autel de la chapelle du Refuge, dédiée à la Vierge, à saint Jean l'Évangéliste et à Jean-Baptiste, et surtout à saint Bernard. Ce dernier fut qualifié de "*pater noster*" par Jan Crabbe, lors de la consécration de la chapelle. Jan Crabbe formulait ainsi, verbalement une réalité que les images se devaient de visualiser par la couleur.

<sup>24</sup> Pour les aspects iconographiques liés à la représentation de saint Benoît et de saint Bernard, voir M. CELLETTI, *Benedetto di Norcia*, dans : *Bibliotheca Sanctorum*, t.II, Rome, 1962, coll.1171-1184 ; id., *Bernardo di Chiaravalle*, dans : *Bibliotheca Sanctorum*, t.III, Rome, 1963, coll.37-41.

## LA GLORIA DE TITIEN : UNE IMAGE AU SERVICE DU POUVOIR

CAROLINE SCHUSTER CORDONE

*La Gloria* de Titien (Fig. 1) fut, en 1551, l'une des dernières œuvres que l'empereur Charles Quint commanda à son peintre attitré. Après son abdication de 1555, le souverain emportera la toile avec lui dans sa retraite espagnole au monastère de Yuste<sup>1</sup>. L'histoire de l'œuvre ne s'arrête pourtant pas là. Les successeurs de Charles V, et particulièrement son fils Philippe II, placeront *La Gloria* au centre de leurs préoccupations artistiques en récupérant les solutions iconographiques et formelles pour les utiliser dans de nouvelles commandes d'œuvres d'art exécutées en l'honneur des Habsbourg d'Espagne.

J'opposerai donc, d'un côté, la signification première, intime et religieuse, de l'œuvre pour l'empereur, en considérant la destination qu'il lui réservait et, de l'autre, la nouvelle destinée que lui imposèrent ses successeurs, pour lesquels elle devint la pierre angulaire d'une idéologie picturale, religieuse mais aussi politique, témoignant de la grandeur de la dynastie.

Pour suivre les traces de ce changement de fonction, l'itinéraire proposé est double. Une première approche examinera les changements de titre successifs du tableau, qui sont des signes révélateurs quant aux rôles que l'on a, tour à tour, attribué à *La Gloria*. Nous allons ainsi considérer les quatre variantes que

<sup>1</sup> Le tableau était sans doute prévu pour le maître-autel du monastère. L'appartement du souverain étant contigu à l'église, Charles V pouvait, de sa chambre, voir le maître-autel par l'intermédiaire d'une ouverture qu'il avait fait réaliser. Cette interpénétration des espaces privé et sacré inspirera son fils Philippe II, qui fit relier sa chambre à coucher de l'Escorial au chœur de la basilique. Au sujet de l'emplacement de *La Gloria* à Yuste, voir : H. von Einem, « Karl V. und Tizian », dans : *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein Westfalen*, Heft 92, Cologne/Opladen, 1960



Fig. 1  
Titien, *La Gloria*, huile sur toile, 1551-1554, Musée du Prado, Madrid.  
(cliché musée).

furent « La Trinité », « Le Paradis », « Le Jugement Dernier » et enfin « La Gloria », dénomination définitive de l'œuvre, utilisée également pour cet article. Le deuxième aspect se consacrera à l'examen des deux réalisations majeures de l'Escorial qui ont pour but, explicite et implicite, la reformulation de *La Gloria*.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Je tiens à remercier ici le Prof. V. I. Stoichita de l'Université de Fribourg, Suisse, qui a dirigé ma recherche et encouragé par de précieux conseils la réalisation de cette étude.



Fig. 2  
Titien, *La Gloria*, détail de la famille impériale.

L'œuvre est un tableau d'autel de grandes dimensions (346 x 240 cm) qui confronte le spectateur à une immense vision céleste<sup>3</sup>. La toile se divise en trois niveaux. Tout d'abord le plus sacré, celui de la Trinité, baigné d'une lumière si intense qu'il ne laisse pas voir les contours exacts des figures. Autour de la Trinité, la foule d'orants, constituée de personnages du Nouveau comme de l'Ancien Testament, se dispose de manière concentrique. Parmi eux se détachent Charles Quint suivi de sa famille. Le couple impérial est enveloppé d'un suaire blanc. L'empereur a déposé, à ses côtés, la couronne impériale et semble en étroite dialogue avec le Christ que son regard et ses mains désignent (Fig. 2). Derrière lui se tient son épouse, l'impératrice Isabelle, morte depuis

<sup>3</sup> Concernant la description et les diverses interprétations des personnages représentés, on consultera les ouvrages de base suivants :

Crowe J. A. & Cavalcasselle G. B., *Tiziano, la sua vita et il suoi tempi*, réed. Sansoni, 1974

H. Tietze, *Tizian, Leben und Werk*, Vienne, 1936

D. Frey, « Das religiöse Erlebnis bei Tizian », dans : *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1959

H. von Einem, « Karl V. und Tizian », *op. cit.*

H. Wethey, *The Paintings of Titian*, Londres, 3 vol., 1969-75

C. Harbison, « Counter-reformation Iconography in Titian's Gloria », dans : *Art Bulletin* XLIX, 1967

Ch. Hope, *Titian*, Londres, 1980

E. Panofsky, *Titien, question d'icologie*, Paris, 1989

F. Checa, *Tiziano y la monarquía hispanica*, Madrid, 1994

plus de quinze ans au moment où le tableau a été fait ; elle est également à genoux et tient ses bras croisés sur sa poitrine. Comme Charles V, elle est accompagnée et introduite par un ange. Derrière le couple impérial, en léger retrait, se trouve l'héritier royal Philippe II, les mains jointes, qui semble vouloir se détourner de la vision céleste vers laquelle, certes, ses yeux sont encore dirigés. Or, sa position à l'extrême droite du tableau ainsi que son corps détourné paraissent indiquer qu'il est encore destiné au monde des vivants et que sa charge future empêche son insertion complète dans la vision béatifique à laquelle aspire son père. Plus bas se dégage la silhouette de Marie de Hongrie en prière, qui porte un voile signifiant son statut de veuve. L'empereur avait confié à sa sœur la régence des Pays-Bas ainsi que l'éducation de son fils Philippe II. Derrière Marie de Hongrie, on reconnaît Jeanne, l'une des filles de l'empereur, qui, à l'époque de sa retraite de Yuste, avait été nommée régente d'Espagne. Comme son frère Philippe, elle est représentée éloignée de la scène principale, comme si l'on tenait à documenter sa présence sans toutefois oublier, qu'elle aussi, appartenait encore à la vie politique et contemporaine de la cour espagnole.

Sous la famille impériale se trouve un groupe de trois personnages dont seul le vieil homme à l'extrême droite est unanimement identifié ; il s'agit d'un autoportrait de Titien qui a donc également trouvé sa place auprès de la famille impériale dont il fut si longtemps le peintre attitré. Comme Philippe et Jeanne, il a choisi de se représenter en marge du tableau, sans doute pour souligner l'humilité de son insertion auctoriale dans un tableau destiné à l'usage privé de son empereur. Concernant le personnage barbu aux côtés de Titien, une partie des critiques l'identifient à Job et reconnaissent en lui Francisco Vargas, ambassadeur de Charles Quint à Venise<sup>4</sup>. En effet, Titien mentionne dans une de ses lettres, datée du 21 septembre 1554, le portrait de Vargas qu'il aurait intégré dans le tableau à la demande de celui-ci. Le peintre ajoute que, si cette insertion ne plaisait pas à l'empereur, n'importe quel peintre serait en mesure de le transformer pour en faire un autre personnage. La figure féminine se tenant, légèrement au-dessus, à ses côtés, est très peu commentée puisque seul Wethey l'identifie ; lui seul interprète en effet l'homme à la barbe et sa voisine comme Adam et Eve<sup>5</sup>.

Après ce groupe difficilement identifiable se range une seconde triade. Elle se compose d'un jeune homme aux mains jointes qui n'a pas été reconnu (sans

<sup>4</sup> C'est ainsi que le voient Crowe et Cavalcaselle, *op. cit.*, p. 190. C. Gould en revanche, dans *The sixteenth-century Venetian School*, Londres, 1959, interprète le personnage comme un portrait de l'Arétin.

<sup>5</sup> Concernant le portrait de Vargas, voir la lettre de Titien à Charles V : « *Il ritratto del Sor. Vargas, posto nell'opera, ho fatto di commando suo ; se non piacera a V.M.C. ogni pittore con due pannelate lo potrà convertire in altro* ». Voir : A. Cloulas (Éd.), « Documents concernant Titien conservés aux archives de Simancas » dans : *Mélanges de la Casa Velázquez*, Madrid, 1967, p. 224.

Pour l'identification d'Adam et Eve, voir H. Wethey (*op. cit.*, p. 165) qui pense, de plus, pouvoir identifier l'ambassadeur Vargas sur le côté gauche du tableau, dans la figure de l'homme barbu qui se détourne de l'apparition tout en la montrant de son bras gauche.

doute s'agit-il d'un personnage de l'Ancien Testament compte tenu de sa place), de la figure du roi David, psaltérion en mains et le regard tendu vers la Trinité, et d'une jeune femme aux longues tresses, vêtue de vert. Cette dernière a été interprétée, tour à tour, comme personnification de l'Église, Marie-Madeleine ou encore Sibylle d'Erythrée.<sup>6</sup>

Le côté gauche est avant tout marqué par la silhouette de la Vierge, isolée dans un espace intermédiaire entre la Trinité et les autres figures de la toile. Derrière elle se trouve saint Jean-Baptiste accompagné des prophètes de l'Ancien Testament. Enfin, Ezéchiël sur son aigle, Moïse, portant les tables de la Loi, et Noé, brandissant un modèle de son arche, bouclent la chaîne humaine.

Reste enfin un minuscule registre terrestre composé d'un paysage obscur où se dessinent des silhouettes d'arbres et une scène à trois personnages devant une petite chapelle blanche. Il semble que ces trois figures soient mêlées dans une scène interprétée comme le meurtre de saint Pierre martyr, représenté en train de réciter son ultime credo, théorie avancée par Craig Harbison en 1967 ou, selon H. Wethey, comme une scène d'extase commune<sup>7</sup>. Il demeure, dans les deux cas, que le registre terrestre est le lieu d'une expérience visionnaire qui relie la terre au ciel en témoignant ainsi du prodige céleste. *La Gloria* devient, par cet épisode, un tableau à « double vision ». Une première vision fait le lien entre la terre et une apparition céleste et une seconde vision, située dans la sphère céleste même, n'est autre que la vision béatifique anticipée de Charles Quint dans le tableau.

Considérons maintenant les implications des différents titres attribués au tableau. Le premier désigne ce dernier comme « La Trinité » et apparaît dans la correspondance concernant le processus d'exécution de l'œuvre entre Titien et Charles V<sup>8</sup>, puis dans une missive que Francisco Vargas, ambassadeur espagnol à Venise, adresse à son souverain<sup>9</sup>. À ces lettres, vient s'ajouter

<sup>6</sup> Ce personnage féminin est le plus controversé du tableau. Les premières sources espagnoles décrivant *La Gloria* – Fray José de Sigüenza, *La Fundación del monasterio de El Escorial*, Madrid, rééd. de 1988 et Francisco de los Santos, « Descripción de San Lorenzo de El Escorial », dans: *Fuentes Literarias para el arte español*, Madrid, 1923-1941 – y voient une personnification de l'Église. Crowe et Cavalcaselle (1974), dans leur monographie sur Titien, tout comme H. Wethey (1969-75) y reconnaissent Marie-Madeleine. Enfin, E. Panofsky, *op. cit.*, et F. Checa, *op. cit.*, interprètent la femme comme la Sibylle d'Erythrée.

<sup>7</sup> Aucune des descriptions anciennes de *La Gloria* en Espagne ou en Italie ne s'arrête sur le registre terrestre. La première mention d'interprétation de la scène du bas comme Meurtre de saint Pierre Martyr se trouve chez J. Sánchez-Cantón, *Museo del Prado: catálogo de los cuadros*, Madrid, 1949. Le seul auteur a avoir analysé les implications de cette thèse fut Craig Harbison dans son article de 1967. La réception de cette étude fut immédiate puisque H. Wethey répondra à Harbison, dans sa monographie en 3 volumes, en réfutant l'un après l'autre ses arguments.

<sup>8</sup> Voir la lettre de Titien à Charles V du 10 septembre 1554, dans: A. Cloulas (Éd.) 1967, p. 224: « *Mando ancora a V.C.M. la sua opera della Trinità...* »

<sup>9</sup> Voir la lettre du 11 mars 1554 de F. Vargas à Charles V dans: A. Cloulas (Éd.), 1967, p. 222: « *Tengo por cierto lo hará y los cuadros están en buena disposición: son dos no más, a lo que se dice, uno grande de la Trinidad, que será harto buena cosa...* ».

une mention dans l'inventaire des biens de Charles V, datant de 1556<sup>10</sup>. La dénomination « La Trinité » est donc initialement donnée au tableau en Italie, à Venise en ce qui concerne Titien et Vargas, puis à son arrivée en Espagne.

« Paradis » est le deuxième titre, donné en une seule occasion, par Titien lui-même. Le peintre le cite dans une lettre adressée au Doge de Venise mentionnant les gravures qu'exécutait pour lui Cornelis Cort, dont l'une d'après la toile intitulée « Paradiso »<sup>11</sup>. Ce « paradis » est ici le lieu de la contemplation divine qui range autour d'elle toute la communauté céleste. La deuxième dénomination met donc plutôt l'accent sur la scène entière prise comme contemplation divine et ne la réduit pas à la seule apparition de la Trinité.

La troisième appellation, qui fait de la toile un « Jugement Dernier », est certainement la plus intime et la plus personnelle, puisqu'elle fut choisie par Charles V lui-même, qui l'a utilisée dans son codicille de 1558, année de sa mort<sup>12</sup>. Il ne s'agit pourtant pas ici d'un « Jugement Dernier » si l'on s'en réfère au code iconographique. De fait, plutôt qu'à un « Jugement Dernier », notion qui implique le jugement fixé à la fin des temps de tous les hommes, nous assistons à un « Jugement Particulier »<sup>13</sup>. L'empereur et sa famille sont, en effet, les seuls personnages en prière, ce qui indique qu'ils n'ont pas été acceptés définitivement dans la sphère céleste. Le moment représenté est la supplication de Salut de Charles Quint, qui s'adresse directement au Christ en rappelant ainsi sa fonction de Christ-Juge dans les représentations traditionnelles du Jugement Dernier. C'est donc Charles V en personne qui inaugure cette dénomination révélatrice de son propre rapport à la toile et aux fonctions qu'elle revêtait pour lui, celle d'un tableau de dévotion privée qu'il prévoyait pour sa retraite. Elle représente, sous forme picturale, son désir de pénitence et de prière en vue de son Salut. En transformant le titre original de l'œuvre « La Trinité » en « Jugement Dernier », Charles V dévoile le sens intime et réel du tableau pour son commanditaire. Le nouveau titre focalise l'attention sur l'insertion de l'empereur et sa famille.

L'ultime dénomination du tableau fut celle que la postérité retiendra. En effet, le titre de « *Gloria* » n'intervient qu'après la mort du destinataire et commanditaire de l'œuvre. Le premier utilisateur du terme sera Fray José de Sigüenza, moine-chroniqueur hiéronymite au service de Philippe II. Il mentionnera ainsi le tableau dans son ouvrage intitulé *La fundación del monasterio de El Escorial*, écrit entre 1597 et 1603, donc près de quarante

<sup>10</sup> Voir L. Gachard (Ed.), *Retraite et mort de Charles Quint au monastère de Yuste*, Bruxelles, 1855, tome II, p. 90, où figure l'inventaire établi avant le dernier voyage de l'empereur qui le menait à Yuste.

<sup>11</sup> Voir la lettre de Titien, dans: Bierens de Haan, *L'œuvre gravé de Cornelis Cort*, La Haye, 1949, p. 118.

<sup>12</sup> Voir Codicille de Charles V de 1558, dans: Fr. Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1959, p. 553.

<sup>13</sup> Voir à ce sujet les assertions de F. Checa, *op. cit.*, p. 63, qui met en parallèle la supplication du salut correspondant à la notion de Jugement réunissant la divinité et l'orant. Ou encore, E. Panofsky, *op. cit.*, p. 104, qui souligne les indices révélant le moment représenté comme un jugement particulier.

années après la mort de l'empereur<sup>14</sup>. Le sens biblique du terme « *gloria* » désigne la splendeur de Dieu à laquelle tout chrétien peut espérer participer et qu'il désire contempler<sup>15</sup>. Parallèlement à cette interprétation théologique du terme, se développe également son usage profane évoquant la gloire humaine, c'est à dire le prestige ou encore la réputation d'un individu. A un moment où la signification intime et pieuse du tableau avait disparu avec son commanditaire, commence, en quelque sorte, la deuxième vie de *La Gloria*, forgée par les successeurs de l'empereur, pour lesquels le terme « gloire » se référait moins à la manifestation divine qu'à la construction du prestige, de la réputation et d'un mythe de toute une dynastie.<sup>16</sup>

La deuxième partie de cet article désire aborder l'importance de *La Gloria* dans la décoration du Monastère de l'Escorial. Pour ce faire, deux réalisations majeures ont été retenues, les sculptures funéraires de Pompeo Leoni, exécutées de 1592 à 1600, ainsi que la fresque de l'escalier d'honneur du monastère, intitulée *La Gloire de la monarchie espagnole* de Luca Giordano.

San Lorenzo el Real de El Escorial, édifié de 1563 à 1584, a été conçu par son fondateur Philippe II comme un immense complexe de bâtiments comprenant, entre autres, un couvent, une basilique, un palais royal, et surtout un monument funéraire, où seront transférés en 1586 les dépouilles de son père, de sa mère et de tous les autres membres défunts de la famille<sup>17</sup>. Les monuments funéraires de la famille de Charles V et de celle de Philippe II, exécutés par Pompeo Leoni, sont, par conséquent, la culmination de la décoration de la basilique du Monastère. Leurs sources d'inspiration sont, d'une part, la tradition espagnole de la sculpture funéraire montrant les défunts agenouillés en adoration éternelle devant l'autel<sup>18</sup>. D'autre part, Philippe II se basait sur les directives du codicille de son père, datant de 1558, où l'empereur mentionne son désir explicite d'être enterré sous le maître-autel du monastère de Yuste, en ajoutant qu'il désire voir placer les reliefs du couple impérial agenouillé devant l'autel, conformément à la manière dont les avait représentés Titien dans

<sup>14</sup> Voir Fr. José de Sigüenza (rééd.1988). Cet ouvrage nous offre une description minutieuse de l'architecture et des œuvres d'art exposées dans le Monastère de l'Escorial.

<sup>15</sup> Concernant la signification biblique du terme « *gloria* », voir : A. Fierro, *La Gloria en San Hilario*, Rome, pp. 72-73 ; A.-M. Ramsey, *La gloire de Dieu et la transfiguration du Christ*, Paris, 1965, pp. 11-12 ou encore : O. Keel, *Jahve-Visionen und Siegelkunst*, Stuttgart, 1977, où l'auteur analyse les principaux textes visionnaires et théophanies de l'Ancien Testament et leurs modalités.

<sup>16</sup> Dans le cadre de cette présentation, je ne peux m'attarder aux implications théologiques et artistiques des diverses dénominations, abordées dans mon mémoire de licence intitulé : *La Gloria de Titien. Origines, iconographie et fortune de l'œuvre*, Fribourg, 1996.

<sup>17</sup> Il existe plusieurs études sur la décoration du Monastère. Je voudrais mentionner ici les ouvrages de Cornelia von der Osten Sacken, *San Lorenzo el Real de El Escorial*, Munich, 1979 ; Fernando Checa, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, 1992 ; Rosemarie Mulcahy, *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*, Cambridge, 1994.

<sup>18</sup> C. von der Osten Sacken cite dans ce contexte, le cas du monument funéraire d'Alonso de Velasco et de sa femme dans l'église de Guadalupe de Cáceres, ou encore les statues agenouillées des grands-parents de Charles V, Ferdinand et Isabelle, intégrées dans le maître-autel de la Capilla Real de Grenade.

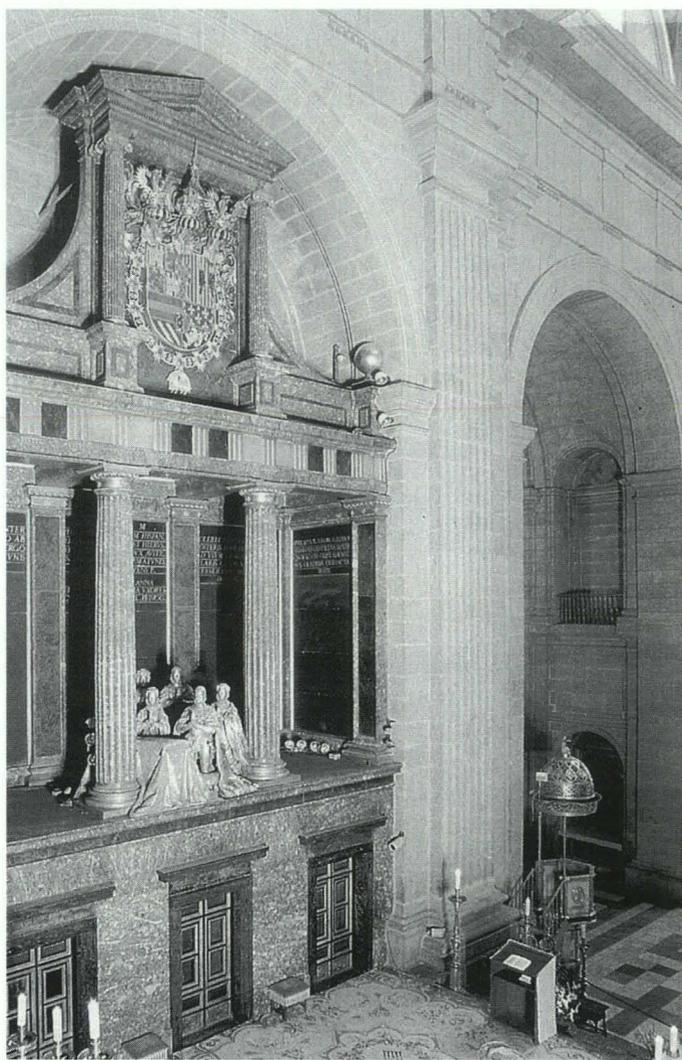


Fig. 3  
Pompeo Leoni,  
Sculptures funéraires  
ou «Entierros»  
en bronze doré  
1592-1600.

*La Gloria*<sup>19</sup>. Dans ce contexte, les sculptures funéraires de l'Escorial peuvent être comprises comme la réalisation monumentale et démesurée de ce vœu qui aurait dû être concrétisé à Yuste, puisqu'elles flanquent le maître-autel de la basilique de l'Escorial sous lequel se trouvent enterrés les corps du couple

<sup>19</sup> Le modèle de représentation impériale désirée par l'empereur serait donc l'apparence humble du pécheur implorant son salut. Voir codicille de Charles V, Fr. Pr. de Sandoval, *Historia de la Vida y Hechos de España* (1604-1606), éd. de C. Seco Serrano, Madrid, 1959, p. 553.

«...si mi enterramiento hubiere de ser en este dicho monasterio, se haga en el altar mayor de la iglesia del un retablo de alabastro y medio relieve del tamaño que pareciere al rey y a mis testamentarios, y conforme a las pinturas de una figura que esta mía, que es del 'Juicio Final' de Tiziano.»

impérial. Philippe II désirait si ardemment voir la réalisation de ce projet qu'il fit exécuter des modèles provisoires en plâtre en attendant leur exécution en bronze. Cette mesure prévoyante sera justifiée puisque, mourant en 1598, il ne connut que le groupe funéraire définitif de son père, terminé en 1597. Les sculptures se divisent en deux groupes, chacun d'eux placé derrière un prie-Dieu. L'un est mené par l'empereur Charles V et ses proches<sup>20</sup>. L'autre représente le roi Philippe II, aux côtés de ses épouses et de son fils Don Carlos.<sup>21</sup> (Fig. 3). Ces groupes sont placés respectivement à droite et à gauche du maître-autel, insérés dans un grandiose décor architectural, élevé sur un socle gigantesque de trois mètres de haut, où se trouvent les entrées aux oratoires royaux. Ce même socle anticipe celui du maître-autel contenant la dépouille de l'empereur.

Si Philippe II observa scrupuleusement les directives du codicille de son père, il s'en démarqua pourtant dans l'apparence même de la représentation impériale. Nous sommes ici fort loin de la représentation humble des souverains dans *La Gloria*. Le roi, lui, a désiré laisser à la postérité l'image de monarques puissants, ornés de leurs plus somptueux vêtements. Selon F. Checa, cette volonté d'affirmer la puissance du souverain est étroitement liée à la distinction présente dans la basilique même entre les deux corps du roi.<sup>22</sup>

Dans la basilique de l'Escurial, Philippe II a fait coexister le corps naturel du monarque mort retrouvant sa condition humaine, et le corps éternel d'une dynastie représentée par les deux monuments funéraires qui sont l'image des souverains éternels en perpétuelle adoration devant l'autel. L'adoration pouvait être partagée par le monarque vivant puisque, comme son père, Philippe II fit ménager une ouverture entre ses appartements particuliers et la basilique.

On pourrait donc parler d'une triple présence royale et impériale dans une même zone de la basilique : celle du roi Philippe II, présent dans sa chambre oratoire flanquant la basilique, celle des corps de Charles V et de sa famille dans le panthéon funéraire sous le maître-autel, et enfin, celle des statues funéraires représentant les souverains éternels « *in effigie* », au-dessus de l'oratoire.

Passons à la deuxième œuvre que je désire insérer dans ce contexte, *La Gloire de la Monarchie espagnole* de Luca Giordano (Fig. 4). L'exécution de la fresque se situe à l'époque du dernier représentant de la dynastie des Habsbourg espagnols, celle du roi Charles II d'Espagne. Ce dernier commanda au peintre Luca Giordano une immense fresque ornant, aujourd'hui encore, la voûte du grand escalier principal du Monastère de l'Escurial, exécutée de

<sup>20</sup> Ses proches sont : son épouse Isabelle, leur fille Marie et les sœurs de l'empereur, la reine Marie de Hongrie et la reine Léonore de France.

<sup>21</sup> Aux côtés de Philippe II se trouve Anne d'Autriche (sa quatrième épouse) ; derrière eux, Isabelle de Valois (sa troisième épouse) et Maria Manuela de Portugal (sa première épouse ; enfin, Don Carlos ; Marie Tudor, deuxième épouse du roi, est absente.

<sup>22</sup> F. Checa, *op. cit.*, pp. 448-449. Checa reprend ici l'étude exhaustive de E. Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, Paris, 1989.



Fig. 4  
Luca Giordano, *La Gloire de la Monarchie espagnole*, 1692-1693.

1692 à 1693. Le thème de cette fresque est l'histoire de la fondation du Monastère et celle, combien plus glorieuse, de ses illustres fondateurs.

La grandiose vision céleste est introduite et présentée par le commanditaire Charles II, présent derrière une balustrade, qui la signale d'un geste éloquent à sa deuxième épouse Marie-Anne de Pfalz-Neuburg et à sa mère Marie-Anne d'Autriche (Fig. 5). Le saint patron du monastère, Saint Laurent, est représenté agenouillé au centre de la composition de la voûte. Près de la Trinité se tient la figure de Charles V, isolée, à la même place que celle qu'il occupait dans *La Gloria*, présentant ses deux couronnes de la royauté et de l'empire ostensiblement devant lui comme preuves de son pouvoir. Plus bas se situe son fils,



Fig. 5  
Luca Giordano, détail de *La Gloire de la Monarchie Espagnole*.

également en attitude d'adoration et de prière, qui tient le globe terrestre et suit son père dans son ascension céleste.<sup>23</sup> En transposant *La Gloria* de Titien dans le langage artistique baroque, Giordano opère un changement radical : l'empereur est montré en vêtements d'apparat somptueux avec ses deux couronnes. Il est ici le chef de file de la dynastie des Habsbourg qui, bien que pieuse et dévouée à la foi catholique, a conscience de sa propre grandeur et de sa renommée.

<sup>23</sup> Au sujet de Luca Giordano, la référence de base est l'ouvrage monographique de O. Ferrari et G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Naples, 1992.

La mise en scène baroque de ce spectacle est elle aussi remarquable. Dans ce lieu de passage qu'est le grand escalier de l'Escorial, le dernier monarque de la dynastie – Charles II n'aura pas de descendant – se tient debout devant le spectateur et montre de son geste la grandiose scène céleste. A partir de ce dernier monarque, on remonte l'histoire de la dynastie pour arriver à Charles V, placé devant la Trinité. En affirmant ainsi la source divine de sa dynastie, Charles II confère autorité et prestige à son propre règne.

Le changement opéré de la toile de *La Gloria* à la fresque de l'Escorial ne saurait être plus grand. D'un côté, nous avons une toile, destinée à la retraite de l'empereur et à son usage privé, témoignant de sa foi et de son espérance de trouver miséricorde et pardon divins. De l'autre, nous sommes en présence d'une fresque immense, prévue pour un endroit public et profane, motivée par la volonté de celui qui ne peut justifier et fonder son pouvoir que dans l'expression du triomphe et de l'apothéose de ses prédécesseurs.

Avant de conclure, il convient de revenir à la fonction première de notre tableau à Yuste. De sa chambre, l'empereur communiquait directement avec l'église contiguë, grâce à une grande fenêtre ménagée entre les deux espaces, lui permettant ainsi d'assister à la messe depuis son propre lit (Fig. 6). Il pouvait donc voir, de son lit, le maître-autel et son tableau, *La Gloria*. Ce topos de la contemplation de l'œuvre occupera une place importante dans la légende des derniers jours de l'empereur. En effet, l'un des épisodes les plus cités dans la littérature traitant de la mort du monarque est celui de ses derniers instants passés dans la contemplation du tableau. Si l'on se réfère aux sources, la contemplation semble avoir provoqué une aggravation soudaine de l'état du souverain.<sup>24</sup> L'épisode, repris par Sigüenza, décrit le topos d'une contemplation si intense d'un tableau qu'elle provoque le malaise ou même la mort de son spectateur. Prévu pour la dévotion privée de l'empereur lors de la retraite de Charles V, *La Gloria* devient le véritable lieu de transition qui mène le monarque méditant dans l'au-delà. Après la mort du souverain, cette fonction première, si intense et intime, disparaît tout comme les titres qui la caractérisaient. En effet, la dimension dynastique du tableau s'annonce dès

<sup>24</sup> Les ouvrages consacrés à la retraite de l'empereur sont nombreux. Les sources que nous possédons sont :

Fr. José de Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo* dans : *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1909, pp. 146-152 ; Fr. Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos de España (1604 – 1606)*, Madrid, 1959.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle apparaît un nouveau genre, celui du roman historique s'appuyant sur des documents successivement découverts en Espagne comme en Belgique :

- M. Mignet, *Charles V, son abdication, son séjour et sa mort au Monastère de Yuste*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, 1957.

- W. Stirling Maxwell, *The Cloister Life of the Emperor Charles V*, 4<sup>e</sup> éd., Londres, 1881.

- L. Gachard (éd.), *Retraite et mort de Charles V au Monastère de Yuste*, Bruxelles, 1855. Ce dernier ouvrage contient de précieux documents, notamment l'inventaire des biens de Charles V avant son départ pour Yuste et des récits concernant ses derniers mois au monastère.

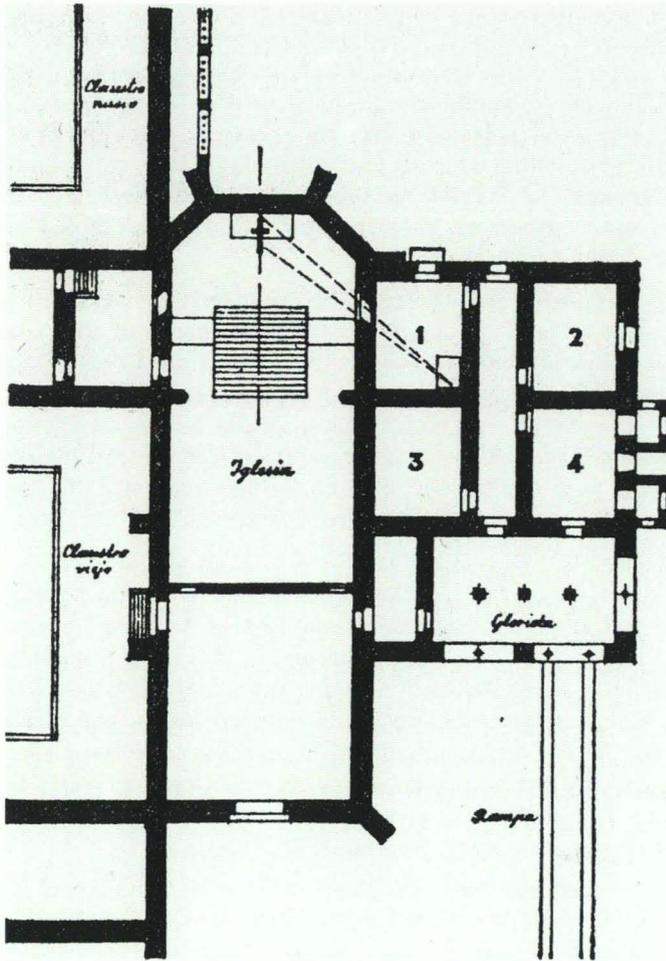


Fig. 6  
Plan du Monastère de Yuste.

le changement de nom en *La Gloria* opéré entre 1584 et 1602<sup>25</sup>. C'est, je pense, dans ce choix d'un titre ambigu que se prépare le sens dynastique de l'œuvre car avec lui, la dissociation entre la sphère intime et sacrée et le domaine public et profane est désormais possible, même si tous deux resteront toujours liés dans l'idéologie politique et religieuse des Habsbourg d'Espagne.

<sup>25</sup> 1584 est la date que portent les documents attestant la mise en place d'une copie de *La Gloria* par le peintre Antonio Segura dans l'église du Monastère de Yuste. À plusieurs reprises, le tableau est mentionné par sa dénomination « Le Jugement Dernier » (voir à ce propos L. Cervera Vera, « Juan de Herrera diseña el retablo de Yuste », dans : *Revista Norba-Arte*, 1984). 1602, par contre, marque la première mention du tableau comme « *La Gloria* » chez Fr. José de Sigüenza.

*La Gloria* de Titien, les *Entierros* de Pompeo Leoni et *La Gloire de la Monarchie* de Luca Giordano représentent trois moments artistiques dans l'évolution picturale de la dynastie. Elles correspondent au début de la lignée, où dominait la seule personnalité toute-puissante de l'empereur et l'intensité de sa ferveur religieuse, puis à la formation et à la cristallisation du mythe dynastique forgé et entretenu avant tout par Philippe II, et enfin, à la décadence et au déclin prévisible de la lignée espagnole de la Maison d'Autriche, sous Charles II, pour lequel ne subsiste que l'imitation exagérée du mythe dynastique incarné par ses ancêtres.

L'analyse approfondie, soutenue ici par deux des exemples les plus représentatifs de la réception de *La Gloria* en Espagne, nous amène à relativiser l'aspect dynastique du tableau que soulignent facilement les critiques. Cette interprétation, souvent trop hâtive, vient sans doute du fait que l'on considère plutôt la « manipulation » du tableau amorcée dès la mort de l'empereur. Car, si l'on considère l'œuvre au moment de sa genèse et de sa destination, ainsi que la terminologie jusque-là utilisée, elle n'a, jusqu'au moment de la mort de son commanditaire, aucune signification dynastique ni de par ses titres ni de par sa destination prévue.

La deuxième vie de *La Gloria* est exclusivement le fruit de la volonté des successeurs de l'empereur. En construisant le Monastère de l'Escorial comme panthéon démesuré à la gloire de ses ancêtres, Philippe II réutilisera le thème de notre tableau qui est l'adoration divine du monarque et des siens pour en faire, dans les monuments funéraires de Pompeo Leoni, une célébration des corps éternels des souverains en adoration perpétuelle devant l'autel. L'œuvre de Luca Giordano représente, dans le cadre de l'appropriation formelle de *La Gloria* par la postérité, le dernier pas radical visant exclusivement l'exaltation suprême des Habsbourg d'Espagne.

Le chemin parcouru entre *La Gloria* et la décoration de la basilique du Monastère de l'Escorial est rendu manifeste par une dernière comparaison des premières lignes du testament de Charles Quint avec les inscriptions que Philippe II fit placer au-dessus de chacun des deux groupes funéraires de Pompeo Leoni.

Les premières lignes du testament attestent la piété du monarque en ces mots : « Au nom de Dieu tout-puissant, Père, Fils et Esprit Saint, trois personnes et un seul vrai Dieu, de la glorieuse Vierge éternelle, sa mère, Sainte Marie Notre-Dame, de tous les saints et de la sainte cour céleste (...) nous recommandons notre âme à Dieu tout-puissant, notre Rédempteur, le suppliant humblement, au nom de son infinie miséricorde et les mérites de sa sainte Passion qu'il voulut souffrir sur la croix pour tous les pécheurs, qu'il ait pitié de mon âme et la place dans sa sainte Gloire »<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Voir codicille de Charles V dans : Fr. Pr. de Sandoval (1959) : « *En nombre de Dios todopoderoso, Padre, Hijo y Espiritu Santo, tres personas y un solo Dios verdadero, y de la gloriosa siempre Virgen madresuya Santa Maria Nuestra Señora, y de todos los santos y santas de la corte* »

Voici la première inscription ornant la paroi située derrière le groupe funéraire de Charles V : « Que celui, parmi les descendants de Charles V, qui dépasse ses glorieuses actions occupe cette place : que les autres s'abstiennent respectueusement »<sup>27</sup>.

La deuxième, placée sur le mur opposé, se rapporte au groupe funéraire de Philippe II : « Ce lieu est réservé pour le descendant dont la vertu dépasse celle de celui qui l'a volontairement laissé vaquant : autrement, qu'il reste libre »<sup>28</sup>.

Ces deux inscriptions expriment la perfection absolue et inégalée de la dynastie. Qui, en effet, oserait affirmer surpasser les exploits et la glorieuse renommée de Charles V ou encore la vertu légendaire de Philippe II ?

Les premières lignes du testament de Charles V correspondent au tableau de la Trinité, du Paradis et du Jugement Dernier ou encore à celui d'une gloire divine à laquelle aspirait le souverain. Les inscriptions funéraires choisies par son fils se rapportent, au contraire, à la gloire profane d'une dynastie et représentent la manifestation éclatante de la gloire politique et religieuse insurpassable des Habsbourg d'Espagne.

*celestial (...) encomendamos nuestra ánima a Dios todopoderoso, nuestro Redentor, suplicándole humildemente que por su infinita misericordia y por los méritos de su santísima pasión que por todos los pecadores quiso sufrir en la cruz, haya piedad de mi ánima y la ponga en su santa Gloria».*  
Concernant les inscriptions, voir l'ouvrage de C. von der Osten Sacken, *op. cit.*

<sup>27</sup> Texte latin :

*Hunc locum si quis posteror. car. v avitam glor.rer.gestar.  
splendore superaveris ipse occupato : coeteri reverenter  
abstinet.*

<sup>28</sup> Texte latin :

*Hic locus digniori inter posteros. illo. qui ultor ab eo abstinuit  
virtutis ergo asservatur : aliter immunis esto.*



RAFFAELLINO DA REGGIO (1550-1578).  
LA PERSONNALITÉ D'UN JEUNE ARTISTE MANIÉRISTE

JEAN-PHILIPPE HUYS

Raffaellino da Reggio, baptisé sous le nom de Raffaello Motta, bénéficie d'une présence notable dans la littérature artistique ancienne, malgré une activité courte qui s'étend de son apprentissage en Emilie jusqu'à sa mort précoce à Rome. Si aucun écrivain ne parle de l'artiste de son vivant<sup>1</sup>, bon nombre d'auteurs lui consacrent plusieurs lignes au cours des premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle et deux *Vite* lui sont dédiées dans la première moitié de ce siècle. La plupart de ces auteurs sont des historiographes illustres: en premier lieu, le peintre flamand Carel Van Mander, qui eut l'occasion de rencontrer le jeune artiste de Reggio lors de son séjour à Rome<sup>2</sup>; ensuite, les peintres maniéristes romains du début du XVII<sup>e</sup> siècle, Gaspare Celio<sup>3</sup> et Giovanni Baglione<sup>4</sup>, ce dernier auteur d'une *Vita*; enfin, le Siennois Giovanni

<sup>1</sup> La première mention de l'artiste – « Rafael da Regio » – apparaît dans: G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'Arte della Pittura*, Milano, 1584. Cf. l'édition critique de R. P. Ciardi, Florence, 1973, p. 558.

<sup>2</sup> C. VAN MANDER, *Van verscheyden Italiaensche Schilders die in mijnen tijd te Room waren, tusschen 1573 en 1577*, dans: *Het Schilderboek*, Haarlem, 1604, fol. 192r - 195r. Le chapitre a été réédité et commenté dans: M. VAES, *Le séjour de Carel van Mander en Italie 1573-1577*, dans: *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome. Hommage à Dom Ursmer Berlière*, 11 (1931), pp. 213-241.

<sup>3</sup> Gaspare Celio (Rome, 1571 - Rome, 1640). G. CELIO, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma*, Napoli, 1638. Cf. la réédition en fac-similé avec introduction et commentaires d'E. Zocca, Milan, 1967.

<sup>4</sup> Giovanni Baglione (Rome, 1566 - Rome, 1643). G. BAGLIONE, *Raffaellino da Reggio, Pittore*, dans: *Le vite de' pittori, scultori et architetti Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 In fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Rome, 1642, pp. 25-27. Cf. la reproduction anastatique ainsi que les variantes, annotations et commentaires des trois premières journées par J. Hess et par H. Röttgen, 3 t., Cité du Vatican, 1995.

Mancini, médecin et critique d'art<sup>5</sup>. Les écrits de ces quatre auteurs sont consacrés uniquement à la période romaine de Raffaellino. De la période antérieure, passée en Emilie, rend compte la *Vita* que lui a dédié un compatriote, Bonifacio Fantini, petit maître décorateur de façades au début du XVII<sup>e</sup> siècle: son texte doit être considéré comme le premier profil biographique de Raffaellino<sup>6</sup>.

La fortune critique de l'artiste est liée aux jugements qui ont été émis sur la peinture maniériste. C'est la raison pour laquelle l'historiographie des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ne lui accorde qu'une place discrète<sup>7</sup>. En effet, la personnalité artistique de Raffaellino est restée en grande partie méconnue jusqu'au moment où des études spécifiques ont conduit à une évaluation objective de la peinture maniériste: en déterminant ses raisons historiques, en précisant son rôle et en mesurant l'impact de la présence des artistes nordiques en Italie<sup>8</sup>. Depuis lors, Raffaellino fait l'objet d'études qui lui sont dédiées entièrement, études visant, d'une part, à reconstituer son parcours artistique<sup>9</sup>, d'autre part, à rechercher de nouvelles réalisations de l'artiste éventuellement omises par l'historiographie ancienne<sup>10</sup> ainsi qu'à étudier la production graphique de l'artiste en rapport

<sup>5</sup> Giovanni Mancini (Sienne, 1558 - Rome, 1630). G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, Rome, vers 1621, et *Viaggio per Roma*, Rome, 1623-1624. Cf. l'édition critique d'A. Marucchi avec introduction d'A. Marucchi et commentaires de L. Salerno, 2 t., Rome, 1956-1957.

<sup>6</sup> B. FANTINI, *Vita di Raffaele Motta Regiano Pitore Famosissimo*, Reggio, 1616. Le texte a été réimprimé sans le nom de l'auteur et sous le titre de *Breve trattato della vita de Raffaele Motta* une première fois par C. Valli à Reggio en 1657, une deuxième fois dans: N. TACOLI, *Memorie storiche di Reggio di Lombardia*, Carpi, 1769, une troisième et dernière fois par G. Adorni à Reggio en 1850.

<sup>7</sup> Cité uniquement dans les guides romains du XVIII<sup>e</sup> siècle, Raffaellino jouit d'une reprise de considération dans: L. LANZI, *Histoire de la peinture en Italie, depuis la Renaissance des Beaux-Arts jusque vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1824, t. 2, pp. 145-146, t. 3, pp. 413-414 (éd. française par A. Dieudé de *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, Bassano, 1789). Au XIX<sup>e</sup> siècle, il n'est l'objet que d'une historiographie locale: G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modène, 1870, pp. 58,63, 146-148, 151, et 672, et A. BERTOLOTTI, *Artisti modenesi, parmensi e della lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Modène, 1882, p. 88.

<sup>8</sup> H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 2 t., Berlin, 1920; F. ANTAL, *Zum Problem des niederländischen Manierismus*, dans: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 2, 1928-1929, 3/4, pp. 207-256.

<sup>9</sup> L. COLLOBI, *Raffaello Motta detto Raffaellino da Reggio*, dans: *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 6, 1938, 3, pp. 266-282; I. FALDI, *Contributi a Raffaellino da Reggio*, dans: *Bollettino d'arte*, 36, 1951, pp. 324-333; B. L. WOLLESEN-WISCH, *Excursus: Raffaele Motta called Raffaellino da Reggio* dans: *The Arciconfraternita del Gonfalone and Its Oratory in Rome: Art and Counter-Reformation Spiritual Values*, (Ph. D. diss., University of California, Berkeley, 1985), Ann Arbor, 1989, pp. 222-247.

<sup>10</sup> M. V. BRUGNOLI, *Le pitture della Palazzina Gamba*, dans: *La Villa Lante di Bagnaia*, Milan, 1961, pp. 113-157; P. BELLINI, *Un Ecce Homo di Raffaellino da Reggio*, dans: *Arte Cristiana*, 78, 1990, pp. 51-58.; F. SRICCHIA SANTORO, *Jacopo Zucchi (e Raffaellino da Reggio?) a Palazzo Firenze*, dans: *Kunst des Cinquecento der Toskana*. Actes du colloque sur le XVI<sup>e</sup> siècle organisé au Kunsthistorisches Institut de Florence en automne 1989 en l'honneur de Sylvie Béguin, Munich, 1992, pp. 375-381.

avec les fresques qu'on lui connaît<sup>11</sup>. Parallèlement, des études plus générales se sont appliquées à replacer Raffaellino dans le contexte de la Contre-Réforme et du maniérisme italien<sup>12</sup> et ont tenté une première interprétation de la dynamique interne au style de l'artiste<sup>13</sup>.

Né en 1550 à Codemondo, bourgade située au sud-ouest de Reggio en Emilie, l'enfant Raffaello se montre rapidement enclin à l'art du dessin. Installé dans la ville de Reggio pour les besoins du métier de son père, qui était maçon, il aurait reproduit à la pierre noire sur les murs de la maison « les choses de la nature », comme raconte Fantini. C'est la raison pour laquelle – toujours selon le biographe émilien – il fut initié successivement aux techniques du dessin auprès du médailleur et conseiller communal de Reggio, Alfonso Ruspigiari<sup>14</sup>, et à l'art de peindre à fresque comme apprenti au sein de l'atelier de Lelio Orsi<sup>15</sup>, à Novellara<sup>16</sup>. La première activité de Raffaellino est documentée dans la littérature ancienne, en l'occurrence dans la *Vita* de Fantini: il s'agit de la décoration de façades de maisons dans les petites villes de Novellara, de Guastalla – vraisemblablement en collaboration avec l'architecte Francesco Capriani dit da Volterra, avec lequel il se lia d'amitié<sup>17</sup> – et de Reggio<sup>18</sup>. C'est donc en tant que peintre spécialisé dans cette forme de décoration que Raffaellino s'était construit une réputation en Emilie et qu'il a pu être introduit à Rome.

Accompagné de Francesco da Volterra, le jeune artiste arrive dans la Ville éternelle vers 1570. C'est Francesco qui – selon Fantini – lui donna l'occasion

<sup>11</sup> Sur l'attribution de dessins à Raffaellino, cf. J. A. GERE, *Mostra di disegni degli Zuccari...e Raffaellino da Reggio*, cat. exp., Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1966; *Id.*, *Il manierismo a Roma*, Milan, 1970; J. A. GERE & P. POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists Working at Rome c. 1550 to c. 1640*, 2 t., Londres, 1983. Sur des gravures d'après l'invention de Raffaellino, cf. S. BERETTA, *Raffaellino da Reggio e i suoi incisori*, dans: *Rassegna di studi e di notizie*, 12, 1984-1985, pp. 9-57.

<sup>12</sup> F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Turin, 1957, pp. 45, 49, 60 n. 1 et 103 (2<sup>ème</sup> éd. Vicence, 1997), et G. BRIGANTI, *Le maniérisme italien*, Paris, 1993 (éd. française de *La maniera italiana*, Rome, 1961).

<sup>13</sup> S. J. FREEDBERG, *Paintings in Italy 1500-1600*, Harmondsworth, 1971, pp. 450-451.

<sup>14</sup> Alfonso Ruspigiari (Reggio, 1521 - Reggio, 1576), issu d'une famille patricienne, est considéré par la critique moderne comme l'un des médailleurs les plus représentatifs de l'école émilienne du XVI<sup>e</sup> s. Sur Ruspigiari, cf. M. M. SALTON, dans: *The Dictionary of Art*, t. 27, Londres, 1996, p. 356.

<sup>15</sup> Lelio Orsi (Novellara, 1508 ou 1511 - Novellara, 1587) était peintre et architecte actif à Reggio et à Novellara. Sur Orsi, cf. E. MONDUCCI & M. PIRONDINI (dir.), *Lelio Orsi*, Cinisello Balsamo, 1987.

<sup>16</sup> Située au nord de Reggio, Novellara dépendait alors d'une branche secondaire de la famille des Gonzague de Mantoue.

<sup>17</sup> Raffaellino semble avoir décoré les façades donnant *Strada Cesarea*, ouverte par Francesco da Volterra (Volterra, vers 1530 - Rome, 1595), dans le cadre des travaux de rénovation de la ville de Guastalla, qui s'apprêtait à accueillir en 1567 la cour de Cesare Gonzaga (Mantoue, 1536 - Guastalla, 1575). Sur l'activité de Francesco da Volterra à Guastalla, cf. M. TAFURI, dans: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome, t. 19, 1976, p. 190.

<sup>18</sup> Raffaellino aurait peint une figuration de la *Paix* sous une *scène de chasse* au centre d'une façade de la *Strada di Campo Marzo* de Reggio. B. FANTINI, *op. cit.* (note 6).

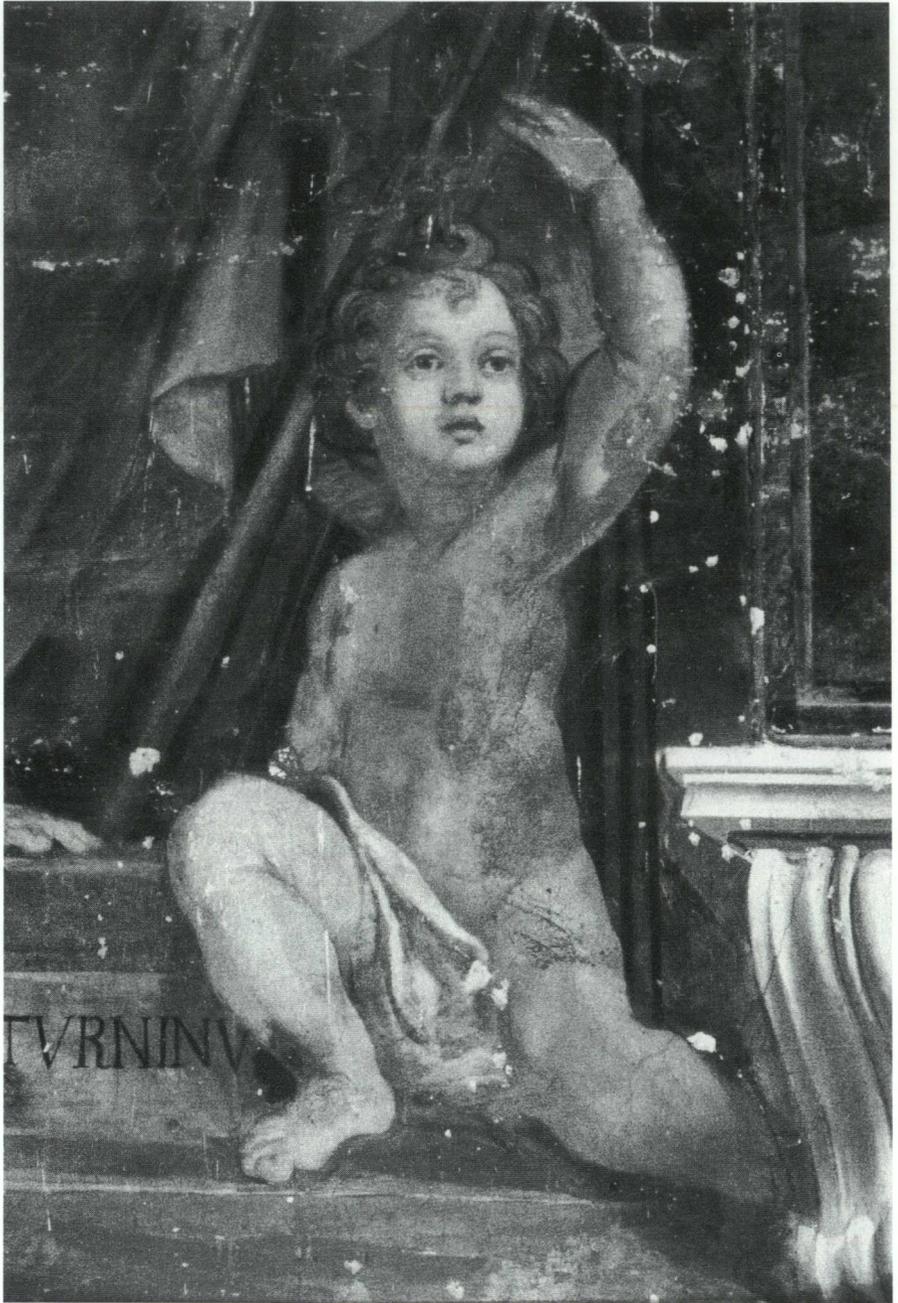


Fig. 1.  
Raffaellino da Reggio, *putto*, fresque. Rome, Santa Caterina dei Funari, chapelle Cesi, chœur.  
(cliché de l'auteur).

d'y peindre ses premières décorations extérieures<sup>19</sup>. La présence de l'architecte est attestée au service de Cesare Gonzaga à Guastalla jusqu'en 1569<sup>20</sup> et au service du cardinal Ippolito II d'Este<sup>21</sup> dès 1570, dans sa villa de campagne à Tivoli et dans sa villa suburbaine érigée sur la colline du Quirinal<sup>22</sup>. Dès lors, si Raffaellino est arrivé à Rome avec son ami, le fait se situe vers 1570. De plus, l'intervention de Raffaellino dans la décoration à fresque du chœur de l'église romaine de Santa Caterina dei Funari<sup>23</sup> aux côtés de Federico Zuccaro – l'un des peintres les plus importants du maniérisme romain<sup>24</sup> – se situe au plus tard en 1571. Cette date, inscrite sur l'un des piliers de la chapelle Ruiz décorés par le maître<sup>25</sup>, est considérée comme *terminus ante quem* pour la réalisation des fresques du chœur<sup>26</sup>. Le jeune peintre émilien représenta sur les soubassements des parois latérales du chœur des figures de saints<sup>27</sup>. A chacune d'elles sont associés deux *putti* présentant l'un, la palme du martyr, l'autre, l'instrument du supplice<sup>28</sup> (fig. 1).

<sup>19</sup> Il s'agit de deux façades contiguës dans une ruelle à Montecitorio et d'une façade située Via Capo Le Case, rue de Rome encore existante. Ces trois œuvres sont les premières à être mentionnées dans la *Vita* écrite par Baglione. L'une des deux façades de Montecitorio représentait la légende de *Dédale et Icare* peinte à fresque avec des ornements en camaïeu d'où se détachent des *putti* également peints à fresque. Sur la façade voisine figurait en camaïeu la *Découverte de la coupe de Joseph dans le sac de Benjamin*, composition animée d'une foule terrorisée par l'action des frères. Aucune information iconographique n'est donnée par les auteurs pour la troisième façade.

<sup>20</sup> Les documents publiés dans l'ouvrage de I. AFFÒ, *Istoria della Città e Ducato di Guastalla*, t. 3, s. l., 1787, pp. 25, 31, 32 et 34 relatent un séjour discontinu de Francesco da Volterra à Guastalla de 1564 à 1569.

<sup>21</sup> Ippolito II d'Este (Ferrare, 25 août 1509 - Tivoli, 2 décembre 1572) devint cardinal le 5 mars 1539.

<sup>22</sup> Pour ces deux commandes, cf. les paiements datés 1570, 1572, 1573 et 1577 dans D. R. COFFIN, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, 1960, *ad indicem*.

<sup>23</sup> L'actuelle église de Santa Caterina dei Funari, à laquelle on accède par la Via Caetani, fut consacrée le 18 novembre 1565, après le décès de son commanditaire, le cardinal Federico Cesi. Le chœur est appelé également Cappella Cesi ou Cappella Maggiore. Sur l'église, cf. S. ANTELLINI & C. STRINATI, *Santa Caterina dei Funari. La chiesa, l'isolato, il restauro*, Rome, 1994.

<sup>24</sup> Federico Zuccaro (Sant'Angelo in Vado, 1540 ou 1541 - Ancône, 1609) était peintre, dessinateur et écrivain. Il vint à Rome en 1550 afin d'y entreprendre une carrière artistique sous la tutelle de son frère aîné Taddeo. Sur le parcours artistique de Federico, cf. J. GERE & P. POUNCEY, *op. cit.* (note 11), pp. 182-184.

<sup>25</sup> La chapelle Ruiz est la seconde chapelle latérale à droite dans la nef de l'église; sur l'un des piliers à l'entrée se lit l'inscription « FEDERICUS ZUCCARIS FACIEBAT ANNO DOMINI MDLXXI ».

<sup>26</sup> Dans le chœur de l'église, Federico Zuccaro représenta à fresque deux scènes de la vie de sainte Catherine d'Alexandrie: la *Dispute devant l'empereur Maximien*, sur le mur occidental, et la *Décapitation* de la sainte, sur le mur oriental.

<sup>27</sup> Les figures peuvent être identifiées par des inscriptions sous-jacentes: sur la paroi gauche, les saints « *Romanus* » et « *Augustinus* » et, sur la paroi droite, les saints « *Saturninus* » et « *Sisinus* ».

<sup>28</sup> Déjà auparavant, Federico Zuccaro avait chargé Raffaellino de décorer une façade donnant Via del Pellegrino avec des *putti* qui, d'après Baglione, entouraient un feston animé de figures. Cette commande fit certainement suite à la considération témoignée à Raffaellino pour le rendu du chœur d'anges faisant partie du *Baptême du Christ* peint à fresque dans l'église romaine des Santi Apostoli, anges qui d'ailleurs – d'après Fantini – furent reproduits en gravure. Aucune gravure n'a pu à ce jour être mise en rapport avec ces anges.

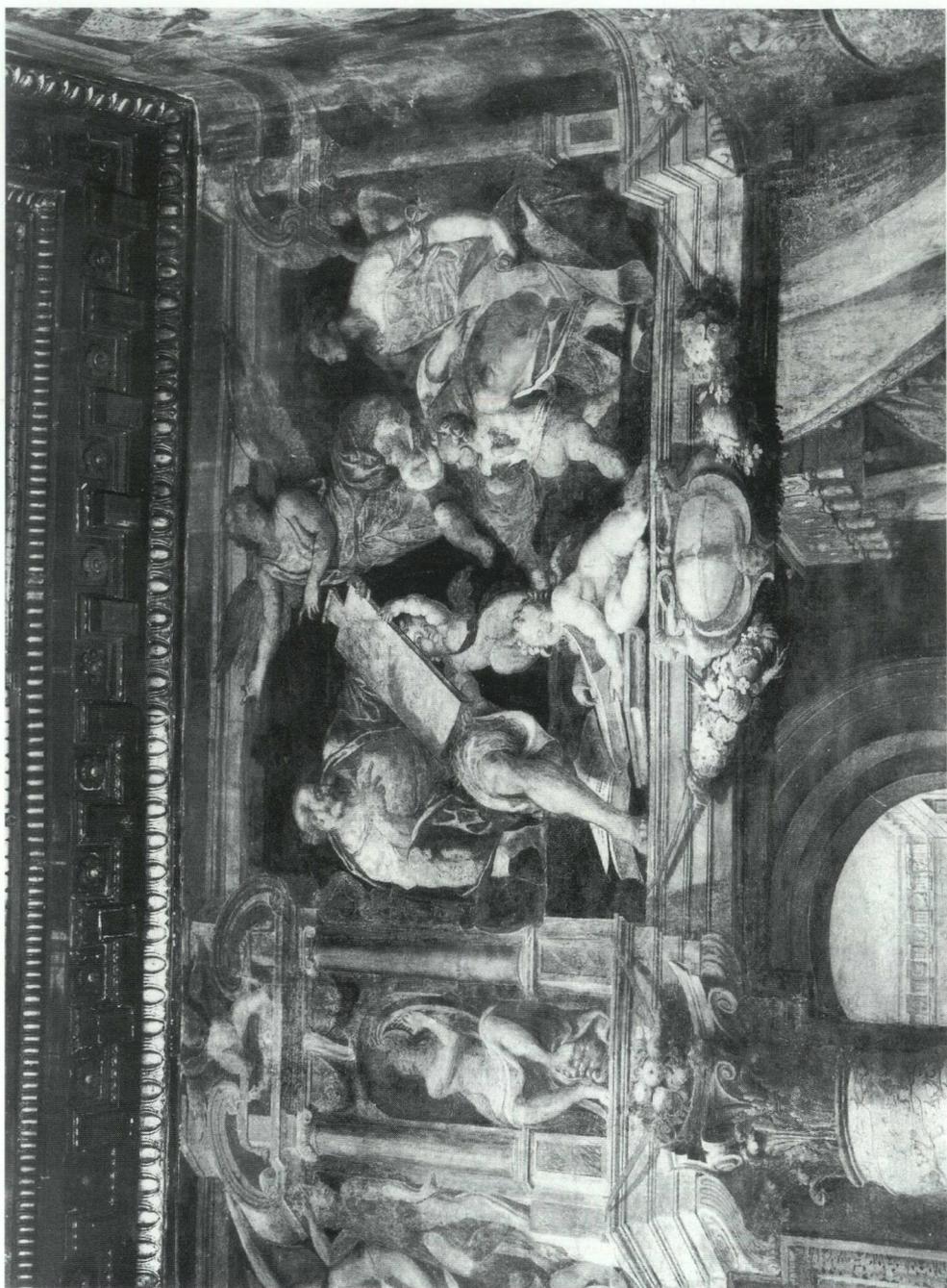


Fig. 2.  
Raffaellino da Reggio, *Prophète et Sibylle*, fresque. Rome, Oratorio del Gonfalone.  
(cliché Archivio Fotografico Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Roma)



Fig. 3.  
Federico Zuccaro et Raffaellino da Reggio, *Prophète et Sibylle*, fresque. Rome, Oratorio del Gonfalone.  
(cliché Archivio Fotografico Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Roma)

La contribution de Raffaellino en l'église de Santa Caterina dei Funari est la réalisation la plus ancienne qui soit connue du jeune peintre, aucune œuvre conservée de Raffaellino ne pouvant, à ce jour, être rattachée avec certitude à la période émilienne<sup>29</sup>. En outre, ses tout premiers travaux exécutés à Rome ne sont connus que grâce à l'historiographie ancienne<sup>30</sup>.

La fonction de Raffaellino au sein de l'équipe travaillant à Santa Caterina dei Funari est celle d'un aide exécutant le projet du maître: on connaît en effet un dessin de Federico qui concorde dans sa composition avec les fresques de la paroi droite du chœur<sup>31</sup>. Mais le jeune peintre émilien n'en a pas moins personnalisé sa contribution. Si le style des saints debout paraît fidèle à celui du projet, les *putti* montrent – malgré les repeints et les lacunes que présentent actuellement les fresques (fig. 1) – des attitudes plus variées et plus naturelles que celles conçues par Federico. Cette distinction se précise au sein de l'Oratorio del Gonfalone, lorsque l'on compare la scène représentant *un Prophète et une Sibylle accompagnés de putti* (fig. 2), peinte par Raffaellino au-dessus du *Christ devant Pilate* – une contribution autonome du jeune peintre – à la scène équivalente et contiguë, peinte par Federico Zuccaro (fig. 3) au-dessus de la *Flagellation*, œuvre signée et datée 1573<sup>32</sup>. Il apparaît que Raffaellino s'écarte de Federico non seulement par la grâce capricieuse de ses *putti*, mais aussi par la vitalité qu'il leur insuffle. Ses enfants espiègles ont des attitudes plus insouciantes que celles des enfants de Federico, qui ont des poses plus statiques et des tenues plus respectueuses de leur rôle secondaire. Il semble que Raffaellino ait exécuté les figures du groupe animé de la *Charité* ainsi que celle du *putto* isolé qui surplombe le groupe et qui est en fait le troisième enfant de la *Charité* (fig. 3). On retrouve également la spontanéité et la vivacité qui caractérisent les *putti* de Raffaellino dans les figures des satyres qui – comme le remarque Baglione – « apparaissent non peints, mais

<sup>29</sup> Nous rejetons la thèse de P. BELLINI, *op. cit.* (note 10) selon laquelle la peinture à huile sur cuivre représentant la composition inversée de l'*Ecce Homo*, gravé en 1585 à Rome par Diana Mantovana (Mantoue, entre 1545/1550 - Rome, 1612), épouse de Francesco da Volterra, a été exécutée par Raffaellino à Guastalla entre 1569 et 1571 et a été amenée à Rome comme preuve de son savoir faire. Le fait que de la gravure de Diana transparaissent une meilleure connaissance de l'œuvre de Raffaellino que du petit tableau nous pousse à considérer ce dernier comme étant une copie ancienne, réalisée peut-être d'après un dessin perdu de Raffaellino. En effet, la représentation affadie des visages des deux soldats casqués, le rendu plat de la musculature du corps du Christ, le traitement schématique du plissage des vêtements ainsi que de certains accessoires tels le casque à plumes ou la verge, la perspective défaillante de l'arrière-plan architectural, tous ces éléments ne soutiennent pas la comparaison avec l'œuvre picturale de l'artiste.

<sup>30</sup> Hormis les œuvres citées dans les notes 19 et 28, c'est le cas de la représentation d'histoires sur des « *corami d'oro* » – tentures de cuirs dorés au vernis jaune – bordés de grotesques à laquelle Raffaellino dut, selon Fantini, travailler pour le cardinal Giacomo Savelli († Rome, 1589) auprès duquel le jeune artiste fut certainement introduit par Federico Zuccaro. C'est également le cas du décor de façade donnant Via dei Santi Apostoli où devaient, selon Baglione, figurer « *un Gigante a giacere, et uno con una mazza li cava l'occhio* » - « un géant gisant, et un [homme] avec une massue [qui] lui arrache l'œil » (trad. de l'auteur), sans doute *Ulysse aveuglant Polyphème*.

<sup>31</sup> New York, Sotheby's, 11 janvier 1990, lot 41.

<sup>32</sup> Raffaellino fut certainement introduit dans l'Oratorio del Gonfalone par Federico Zuccaro, l'année au cours de laquelle ce dernier réalisa sa propre scène du cycle de la Passion du Christ.

réels »<sup>33</sup>, ainsi que dans les *putti* porteurs de festons qui les accompagnent, exécutés sous la direction de Giovanni de'Vecchi<sup>34</sup> dans la Sala del Mappamondo au Palazzo Farnese à Caprarole<sup>35</sup>.

Ainsi, le rendu de la nature profonde des personnages représentés est cher à Raffaellino; il peut, par conséquent, constituer un élément de signature. En voici un exemple. Si l'*Archange Raphaël* peint à la fresque sur une des parois de la Sala degli Angeli – adjacente à la Sala del Mappamondo – au Palazzo Farnese à Caprarole (fig. 6), a souvent été attribué à Raffaellino, sa comparaison avec le tableau de la Galleria Borghese (fig. 4)<sup>36</sup> suscite néanmoins de nombreux doutes. Dans le *Tobie et l'ange* de la Galleria Borghese, l'ange se présente comme une figure androgyne où les attributs propres aux deux sexes sont fusionnés de manière cohérente: il en résulte une créature élégante et par essence indéfinissable. Dans la fresque, par contre, le visage et le tronc sont nettement féminins et les membres, masculins. L'auteur peint ici une créature angélique où les deux natures ne sont pas assimilées comme chez Raffaellino, mais simplement assemblées. En outre, le tableau de Raffaellino montre une attitude assurée de l'ange prenant en charge Tobie. Celle-ci s'exprime tant par l'énergie des gestes des mains que par le hanchement et l'inclinaison de la tête ainsi que par le drapé dont le mouvement accentue l'illusion de l'avancée du corps de l'archange Raphaël prêt à protéger le jeune homme sur le chemin de Médié. Si, dans la fresque, la présence de l'ange se veut aussi rassurante vis-à-vis du petit Tobie, l'attitude et le mouvement que la créature angélique dessine laissent toutefois paraître moins de force et de dynamisme que dans le tableau. Ici, c'est le caractère élégant qui l'emporte tandis que, chez le jeune peintre émilien, la grâce s'apparente à la capacité de rendre la présence physique et psychologique des personnages. Le rendu des plis du drapé illustre aussi les nuances

<sup>33</sup> G. BAGLIONE, *op. cit.* (note 4), p. 27 : « *non paiono dipinti, ma veri* ».

<sup>34</sup> Giovanni de'Vecchi (Borgo San Sepolcro, vers 1537 - Rome, 1615). C'est vraisemblablement de'Vecchi qui sélectionna Raffaellino pour qu'il lui vienne en aide dans la décoration finale de l'appartement d'hiver du Palazzo Farnese à Caprarole. Giovanni était l'un des peintres gravitant autour du cardinal Alessandro Farnese (1519-1589) qui, entre autres, était patron de la confrérie du Gofalone pour laquelle Raffaellino avait travaillé.

<sup>35</sup> La décoration de la Sala del Mappamondo, ainsi appelée en raison de la représentation d'une mappemonde peinte sur toute la largeur d'une paroi, fut entamée en 1573 et terminée après 1574, date inscrite sur les côtés latéraux du panneau représentant l'*Europe*. On sait en effet que la colle fut appliquée sur les parois jusqu'en décembre 1575. Cf. I. FALDI, *Il palazzo Farnese di Caprarola*, Turin, 1981, p. 37. La participation de Raffaellino à la décoration de cette salle ne s'est certainement pas limitée à l'exécution de quelques satyres et *putti*. Le rôle joué par notre artiste dans la demeure d'Alessandro Farnese semble avoir été plus important que celui d'un aide réduit à la simple exécution à partir des dessins du maître.

<sup>36</sup> Cette huile sur panneau fut peinte par Raffaellino pour la comtesse Sanvitale de Sala Baganza en Emilie, puis entra dans la collection du cardinal Scipione Borghese qui la possédait déjà en 1650, puisqu'elle est citée dans: J. MANILLI, *Villa Borghese fuori Porta Pinciana*, Rome, 1650, ayant été probablement achetée par le cardinal après la mort de la comtesse Sanvitale qui eut lieu en 1612.



Fig. 4.  
Raffaellino da Reggio, *Tobie et l'ange*,  
huile sur bois. Rome, Galleria Borghese.  
(cliché Archivio Fotografico  
Soprintendenza Beni Artistici e Storici di  
Roma)



Fig. 5.  
Hans Speckaert, *Jaël et Sisara*,  
huile sur toile. Rotterdam,  
Museum Boijmans Van Beuningen.  
(cliché du Musée).



Fig. 6.  
Giovanni de' Vecchi, *Tobie et l'ange*,  
fresque. Caprarola, Palazzo Farnese, Sala  
degli Angeli.  
(cliché Istituto Centrale per il Catalogo e  
la Documentazione, Rome)



Fig. 7.  
Raffaellino da Reggio, *Minerve conduisant  
Hercule et Mars au Temple de la Vertu*, dessin.  
Londres, British Museum, Department of Prints  
and Drawings.  
(cliché du Musée).

existant entre l'art des deux artistes, les effets produits par les draperies étant bien différents. Chez Raffaellino, les figures sont habillées de vêtements amples retombant en plis harmonieux dont l'alignement est rompu par l'ondulation du tissu, comme dans l'étoffe ondoyante sur les genoux de l'ange et dans la retombée du manteau de Tobie: une composition mouvementée également par le flottement des étoffes. L'auteur de la fresque, quant à lui, drape ses personnages de tissus plus légers et dont les plis sont plus nombreux. Il recherche des effets tendant à donner de la fluidité à l'ensemble, mais le mouvement en devient artificiel: la broche qui retient le tissu sur la jambe et les pans qui voltigent à l'arrière ne sont que subtilités artistiques dépourvues de vivacité. Enfin, la figure de l'ange de la fresque montre des affinités avec les figures présentes dans les grandes scènes peintes sur les parois de la salle et dont la paternité revient certainement à Giovanni de'Vecchi. Tous ces éléments permettent d'attribuer le *Tobie et l'ange* de la Sala degli Angeli à Giovanni de'Vecchi et de la situer vers 1575<sup>37</sup>, lorsque Raffaellino travaillait de nouveau à Rome<sup>38</sup>.

L'individualité de l'artiste se traduit *a fortiori* dans le dessin. Dans l'étude au *recto* de la feuille conservée au British Museum, dont l'iconographie est liée au décor de façade de la maison romaine de Francesco da Volterra (fig. 7)<sup>39</sup>, l'on note une attitude de marche laissant percer un autre indice pour reconnaître l'artiste: une enjambée dessine une sorte de "pont", les jambes donnant l'impression d'être très écartées au niveau de la jonction avec le bassin, tandis que les bras semblent "glisser" des épaules. Les articulations de l'organisme humain deviennent ainsi pour le jeune artiste un lieu de

<sup>37</sup> La date 1575 est inscrite parmi les grotesques sur l'intrados d'une fenêtre.

<sup>38</sup> D'une part, Raffaellino participe à l'embellissement de la façade constantinienne de la basilique de Saint-Pierre au Vatican en peignant au-dessus des portes deux scènes tirées du Nouveau Testament - comme le raconte Carel Van Mander; ces travaux s'étalèrent de juillet 1574 à janvier 1575 et furent dirigés par Lorenzo Sabbatini (Bologne, vers 1520 - Rome, 1576). D'autre part, on retrouve le jeune peintre émilien dans la décoration à fresque de deux salles du Palazzo Firenze à Rome où il apparaît comme aide de Jacopo Zucchi (Florence, 1541/42 - Rome, 1594/95) au service du jeune cardinal Ferdinando de' Medici (1549 - 1609): dans la Sala degli Elementi et dans la Sala delle Stagioni. En effet, certaines scènes mythologiques peintes dans la Sala del Mappamondo à Caprarole se reconnaissent à Rome dans la Sala delle Stagioni au sein de laquelle se remarque, en outre, une dualité stylistique révélant la présence de deux manières autonomes: celle de Zucchi et celle d'un artiste ayant participé à la décoration de la dite salle au Palazzo Farnese et ayant réutilisé au Palazzo Firenze certains projets sur lesquels il venait de travailler ou dont le souvenir était encore frais, en l'occurrence, Raffaellino. Cf. F. SRICCHIA SANTORO, *op. cit.* (note 10).

<sup>39</sup> Le dessin représente *Hercule et Mars conduits par la Vertu*: une allégorie de la Sagesse (Minerve) subjuguant la Force (Hercule) et, avec plus de difficulté, la Violence (Mars). Plume et encre brune, lavis brun, traces de pierre noire. 38,3 x 23,8 cm. Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Ff. 2-104 (*recto*). Cf. J. A. GERE & P. POUNCEY, *op. cit.* (note 11), cat. 236. La maison de Francesco da Volterra se situe près du Campo Marzio; elle existe encore aux numéros civiques 6 et 7 de la Via della Stelletta. Le contrat de location conclu entre l'architecte et le couvent de Sant'Agostino date du 8 avril 1573. Ce décor de façade réalisé par Raffaellino est le seul à être connu par de nombreux dessins autographes conservés au Lulworth Manor dans la collection Weld, dans la Staatliche Graphische Sammlung de Munich (inv. 2611) et au Palais des Beaux-Arts de Lille (inv. Pl. 173).

réflexion sur l'emboîtement des membres dans le corps en fonction de leur place dans l'espace, quitte à laisser apparaître de curieuses déformations par rapport aux lois de la représentation anatomique. Une telle attitude corporelle se retrouve dans le jeune Tobie du tableau de la Galleria Borghese (fig. 4). De plus, Raffaellino fait partir très haut le hanchement de la figure accentuant de ce fait l'impression d'une élongation des membres inférieurs et d'un mouvement de balancement, souple et vigoureux à la fois.

Raffaellino se révèle préoccupé essentiellement par le problème de la mobilité de la figure humaine, autrement dit, la manière dont elle se meut dans l'espace et dont cet espace peut en soutenir le mouvement.

L'artiste manifeste cette préoccupation dès ses premières recherches de composition<sup>40</sup>. Afin de définir le meilleur parti expressif qu'il peut tirer de la relation figure-paysage, il utilise principalement la structure en diagonale. Dans *Tobie et l'ange* (fig. 4), le paysage prolonge le mouvement de la marche dans le sens d'une ouverture vers l'extérieur du tableau. Le principe qui consiste à faire cheminer les personnages en diagonale dans le tableau se trouve aussi dans le *Jaël et Sisara* du Museum Boijmans Van Beuningen à Rotterdam peint par Hans Speckaert<sup>41</sup> (fig. 5). Le mouvement de la marche est identique; l'écartement et la position des jambes et des pieds du général Barak évoquent ceux de Tobie; les regards de Barak et de Sisara se croisent comme ceux de Tobie et de l'ange.

Les deux tableaux semblent avoir été créés à Rome au cours des mêmes années, mais l'absence de précisions chronologiques ne permet pas de trancher sur la question de l'antériorité de l'un par rapport à l'autre. Pourtant, on peut avancer l'hypothèse d'une éventuelle influence de la part de Raffaellino sur Speckaert, si l'on considère les nombreuses compositions de l'artiste émilien mettant en scène des personnages marchant côte à côte, dans une structure en diagonale qui répond à ses préoccupations artistiques. Le paysage du *Tobie et l'ange*, quant à lui, est divisé en deux parties (fig. 4): à gauche, une coulisse d'arbres; à droite, une échappée où une rivière coule en petites cascades et où serpente un chemin. Autrement dit, une grande zone d'ombre et de pénombre servant d'arrière-plan aux protagonistes et à laquelle se juxtapose une échappée latérale ouvrant la scène: autant de moyens qui introduisent la profondeur.

<sup>40</sup> De cette recherche témoignent l'étude conservée au Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, préparatoire au tableau de la Galleria Borghese (inv. 2014 F), ainsi que le dessin de l'ancienne collection Resta-Somers, dont l'invention revient avec certitude à Raffaellino (Localisation inconnue). Ce dessin semble avoir été une réflexion pour l'élaboration du tableau final, antérieure au dessin de Florence. Il suffit d'observer la position des pieds de Tobie pour s'en convaincre.

<sup>41</sup> Hans Speckaert (Bruxelles, vers 1540 - Rome, vers 1577) arrive à Rome vers 1566-67. Pour le séjour romain de Hans Speckaert, cf. notamment N. DACOS, *Un élève de Peter de Kempeneer: Hans Speckaert*, dans: *Prospettiva*, 1989-1990, 57-60, pp. 80-89; J. FOUART, dans: *Fiamminghi a Roma*, cat. exp., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1995, cat. 184; E. SIROKA, *Northern Artist in Italy ca. 1565-1585. Hans Speckaert as a Draughtsman and a Teacher*, Princeton, 1995.



Fig. 8.  
Raffaellino da Reggio, *Apparition en songe de l'ange à saint Joseph*, fresque. Rome, San Silvestro al Quirinale, Cappella Ghislieri.  
(cliché Archivio Fotografico Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Roma)

Cette façon de construire l'espace se retrouve fréquemment dans l'œuvre des suiveurs du Parmesan, tels Girolamo Mirola<sup>42</sup> ou Jacopo Bertoja<sup>43</sup>, ainsi que dans les paysages peints à fresque par Joos van Winghe au Palazzo Farnese

<sup>42</sup> Pour des exemples de paysages peints par Girolamo Mirola – peintre bolonais au service du duc Ottavio Farnese de 1555 à 1570, année de sa mort – cf. A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Il Bertoja*, Parme, 1963, pl. XIV et D. DE GRAZIA & B. W. MEIJER, *Mirola and Bertoia in the Palazzo del Giardino, Parma*, dans: *The Art Bulletin*, 1987, 3, fig. 5 (voûte de la Sala di Ariosto au Palazzo del Giardino à Parme).

<sup>43</sup> Pour des exemples de paysages peints par Jacopo Bertoja (Parme, 1544 - Caprarole(?), 1573/74), cf. A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *ibidem*, fig. 28, pl. Xa (Sala dei Sogni e Sala della Penitenza au Palazzo Farnese à Caprarole) et pl. XIIIa-b (Oratorio del Gonfalone).

à Caprarole, d'après les compositions de Bertoja<sup>44</sup>, et par Jan Soens aux Palazzi Apostolici au Vatican<sup>45</sup>. Pareille constatation permet de situer le tableau de la Galleria Borghese à un moment correspondant à l'intervention de Raffaellino dans ces deux palais, à savoir entre 1574 et 1575. En outre, dans le rendu des corps à la fois élancés et fermes, des drapés amples et de la physionomie androgyne de l'ange, on peut relever une proximité stylistique entre *Tobie et l'ange* (fig. 4) et la fresque de l'*Apparition en songe de l'ange à saint Joseph* de la chapelle Ghislieri (fig. 8), décorée en 1576, à San Silvestro al Quirinale<sup>46</sup>. Tous ces éléments nous permettent de situer le tableau de la Galleria Borghese entre 1574 et 1576<sup>47</sup>.

Chez Raffaellino, la forte luminosité contraste de manière subtile avec les zones d'ombre quasiment noires, dans un clair-obscur conçu pour créer une illusion de relief et de tridimensionalité. On y observe bien la manière dont parle Van Mander: « Il avait une manière d'ombrer ses tableaux jusqu'au noir,

<sup>44</sup> Joos van Winghe (Bruxelles, 1542/43 - Francfort, 1603) est l'auteur des paysages situés à l'arrière-plan des scènes décorant la voûte de la Sala dei Sogni. Cet artiste semble avoir séjourné à Rome de 1569 à 1573 et avoir travaillé aux côtés de Jacopo Bertoja pour le cardinal Alessandro Farnese. Sur Van Winghe en Italie, cf. N. DACOS, *La tappa emiliana dei pittori fiamminghi e qualche inedito di Josse van Winghe*, dans: *Leio Orsi e la cultura del suo tempo*. Actes du congrès international d'études organisé à Reggio Emilia et à Novellara en 1989, Bologne, 1990, pp. 33-47, et V. BÜCKEN, *Deux Flamands dans l'atelier de Jacopo Bertoja: Joos van Winghe et Bartholomeus Spranger*, dans: *Ibidem*, pp. 49-60.

<sup>45</sup> Jan Soens (Bois-le-Duc, vers 1547 - Parme, 1610/11 (?)) est l'auteur des paysages situés dans la Prima Sala Ducale où le *Paysage avec le coq*, symbole de la *Vigilance*, lui est traditionnellement attribué. L'artiste réalisa aussi à Rome des peintures à l'huile de petit format représentant des paysages avec des petites figures, un genre dans lequel il se distinguait et que Raffaellino dut sans doute voir. Jan Soens séjourna dans la Ville éternelle au plus tard jusqu'en avril 1578, date à laquelle il rentra au service d'Ottavio Farnese à Parme. Sur l'artiste, cf. B. W. MEIJER, *Parma e Bruxelles: committenze e collezionismo farnesiani alle due corti*, Cinisello Balsamo, 1988, pp. 201-225 et *Id.* dans: *Fiamminghi a Roma*, cat. exp., Bruxelles, 1995, p. 324.

<sup>46</sup> La chapelle Ghislieri était la troisième à gauche jusqu'à ce qu'on détruise la façade et les premières chapelles latérales et qu'on élève une nouvelle façade pour construire la Via XXIV Maggio au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle fut aménagée par la famille Ghislieri et placée sous son patronat, comme l'indiquent les armes et les inscriptions *in situ*. La famille Ghislieri – dont provient le pape Pie V – héréditaire par droit canonique avait plusieurs charges et jouissait de nombreux privilèges. L'inscription se lit en bas du pilastre à droite de l'entrée de la chapelle: « ALTARE PRIVILEGIATUM / QUOTIDIANUM PERPETUUM / PRO DEFUNCTIS / AD INSTAR ALTARIS / SANCTI GREGORII DE URBE / UT EX BREVI GREG.PP.XIII / DAT.ROMAE.DIE VII APRIL.MDLXXXVI ».

<sup>47</sup> Plusieurs hypothèses de datation pour le *Tobie et l'ange* de la Galleria Borghese ont été avancées par la critique du XX<sup>e</sup> siècle. Les auteurs qui situent l'œuvre dans les années 1577-1578 soulignent un rapport stylistique avec la décoration de la chapelle Ghislieri à San Silvestro al Quirinale, convaincus que les fresques de cette chapelle constituent la dernière réalisation de l'artiste. Cf. L. COLLOBI, *op. cit.* (note 9), p. 273; F. BOLOGNA, R. CAUSA, auteurs du cat. exp. *Fontainebleau e la maniera italiana*, Naples-Florence, 1952, p. 44; P. DELLA PERGOLA, *Galleria Borghese. I dipinti*, Rome, 1959, p. 64. Les tenants de l'an 1570 établissent un rapport géographique entre la région de l'Emilie, où Raffaellino fit ses premières armes, et le lieu auquel était destiné le tableau, Sala Baganza, persuadés de l'arrivée de l'artiste à Rome en 1572. Cf. L. FERRARA, *Galleria Borghese*, Novare, 1956, p. 122; A. COLIVA, *Galleria Borghese*, Rome, 1994. Les auteurs qui font remonter l'œuvre à une période intermédiaire sont I. FALDI, *op. cit.* (note 9), p. 330 et F. SRICCHIA SANTORO dans: *Fiamminghi a Roma*, cat. exp., Bruxelles, 1995, p. 289.



Fig. 9.  
Raffaellino da Reggio, *Le Lavement des pieds des Apôtres*, fresque. Cité du Vatican, Palazzi Apostolici, Logge di Gregorio XIII, second étage, onzième travée.  
(cliché Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>, Bruxelles)

quand il le jugeait nécessaire, afin de donner à distance une grande force à ses œuvres »<sup>48</sup>. Les contours ombrés mettent en relief les formes.

Raffaellino multiplie également les parties situées dans la pénombre et emploie des couleurs lumineuses et délicates, attirant d'emblée le regard tant elles sont brillantes et douces. Une telle conception du clair-obscur dérive certainement de son apprentissage en Emilie et de la présence à Rome de peintres émiliens. Le peintre de Reggio s'employait à alterner ombres et lumières et à varier l'intensité de leurs contrastes afin d'animer l'action représentée. Dans *Tobie et l'ange* (fig. 4), le travail du clair-obscur devient fabuleux: le peintre y fait émerger ses protagonistes habillés de couleurs lumineuses et douces – association harmonieuse de rouge, de jaune et de blanc – sur un fond obscur d'arbres, comme si ces présences étaient soudainement éclairées.

<sup>48</sup> C. VAN MANDER 1604, fol. 193v. (Cf. M. VAES, *op. cit.*, 1931, p. 224 (note 2)): « Hy hadde een maniere / zijn dingen / daer't te pas quam / redelijk hardt te diepen / wel tot op het swart: dat welck doch van verre wel liet / en groot macht zijn dingen gaf ».

Les années 1574, 1575 et 1576 sont cruciales dans le parcours artistique de Raffaellino. C'est au cours de cette période que se dessine l'orientation choisie par le jeune Emilien dans le milieu artistique romain et que se précise la place qu'il y occupera jusqu'à sa mort. Raffaellino a introduit une composante émilienne à Rome. Si la conception plastique de ses personnages rappelle celle de Zuccaro, l'agencement de l'espace et l'élégance des formes trahissent l'influence des suiveurs du Parmesan; il en résulte une figuration à la fois élégante sur le plan graphique et plastiquement forte. Dès son intervention au Gonfalone, le peintre de Reggio abandonne le rôle de subordonné – autrefois tenu aux côtés de Federico Zuccaro dans l'église de Santa Caterina dei Funari – pour apparaître, de manière officieuse, comme le collaborateur direct du peintre chargé de diriger les travaux de décoration au Palazzo Farnese et au Palazzo Firenze<sup>49</sup>. Raffaellino en vient ainsi à fréquenter le milieu artistique où évoluaient Giovanni de'Vecchi et Jacopo Zucchi.

L'élégance, l'importance accordée au clair-obscur, la manière de marquer les contours avec insistance pour exprimer la force et le mouvement, le rendu puissant de la musculature du corps humain sont donc autant d'éléments qui trahissent la manière inhérente à notre artiste: la volonté de concilier une grâce manifeste avec une réelle présence physique et une énergie dans l'action, sans atteindre la rudesse ou tomber dans la mièvrerie.

Cette manière se remarque également dans les fresques de *Jésus et Marie Madeleine chez le Pharisien* et du *Lavement des pieds* (fig. 9), que Raffaellino a peintes au second étage des Logge di Gregorio XIII, bien qu'on y observe un changement dans le rendu des figures, plus déformées, des visages, plus stylisés, des têtes, plus arrondies et plus petites par rapport au grand gabarit des personnages, et des drapés, retombant en larges pans lourds et dessinant des plis denses, ombrés, définis.

Des éléments révèlent en effet la main de Raffaellino: le jeu subtil des ombres et des lumières et la façon dont le peintre de Reggio tisse les liens entre les personnages à travers les regards et les gestes<sup>50</sup>. Il est fort probable que Raffaellino ait adapté le style qu'il s'était formé dans les grands formats à des compositions où de nombreux personnages devaient occuper un espace réduit.

Raffaellino affiche donc un tempérament passionné. Vitalité, force, souplesse et élégance caractérisent sa production qui plaisait au point d'être imitée, comme le prouvent les nombreuses copies d'œuvres dont l'invention lui

<sup>49</sup> Si la présence de Raffaellino est attestée par l'historiographie ancienne ou par l'analyse stylistique, le nom de Raffaellino n'apparaît pas dans les documents d'archives concernant les campagnes de travaux de décoration en ces lieux.

<sup>50</sup> Pour le *Lavement des pieds* (fig. 9), Raffaellino semble s'être inspiré de la composition du même sujet peinte par Taddeo Zuccaro sur la voûte de la chapelle Mattei dans l'église romaine de Santa Maria della Consolazione. Pour la fresque, cf. J. A. GERE, *Taddeo Zuccaro: His Development Studied in His Drawings*, Londres, 1969, pl. 70.

revient avec certitude<sup>51</sup> et les nombreuses fresques peintes en suivant son style dans les Logge di Gregorio XIII au Vatican<sup>52</sup> et dans la Loggia de la Palazzina de la Villa Lante à Bagnaia, près de Viterbe<sup>53</sup>.

La réussite de Raffaellino résulte d'une réactualisation double: celle du mode d'expression des frères Zuccaro, et celle du style dérivant du Parmesan. A travers cette association qu'expliquent à la fois sa double formation, la présence de multiples cultures à Rome et la diversité des commandes – ce qui devait susciter l'émulation parmi les jeunes artistes ambitieux dont Raffaellino – l'artiste participe à l'ultime essor du maniérisme romain qui pétillait de vivacité et de grâce et qui séduit tant les peintres de la péninsule que ceux venus du nord des Alpes.

<sup>51</sup> Plusieurs copies d'après des œuvres de Raffaellino ont pu être recensées: un dessin d'après le *Christ devant Pilate* du Gonfalone; un dessin d'après le *Lavement des pieds* des Logge di Gregorio XIII; un dessin d'après l'*Hercule et Mars conduits par la Vertu* du Palais des Beaux Arts de Lille; un dessin d'après l'*Adoration des Mages* du Metropolitan museum of Art à New York; deux dessins et un tableau d'après la *Mise au tombeau* de la Devonshire Collection à Chatsworth; un tableau d'après l'*Ecce Homo* (note 29).

<sup>52</sup> D'autres compositions réalisées par les collaborateurs de Raffaellino montrent un style proche du sien: le *Massacre des Innocents*, attribué à Marco da Faenza, et *Jésus enseignant dans la synagogue*, attribué à Paris Nogari au niveau des physionomies; la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm*, attribué à Jacopo Sementa pour ce qui relève de la composition.

<sup>53</sup> Dans les réalisations de Raffaellino, on observe une vitalité et une spontanéité qui manquent dans les fresques décorant la voûte de la Loggia et datant d'après 1578, où la musculature du corps est rendue de manière plus schématique et où les attaches des membres sont différentes. Y apparaît un goût pour l'hyperbole, absent chez Raffaellino, qui était trop respectueux du caractère propre à la nature de l'être représenté et à celle des situations restituées. En outre, bien qu'il soit caractéristique de Raffaellino, l'aspect du *non finito* des fresques de Bagnaia est excessif pour que l'œuvre puisse être de ce peintre.

#### Remerciements:

Nous tenons à remercier chaleureusement Madame Nicole Dacos Crifò, directrice du mémoire qui a servi de base à cet article, pour ses conseils, ses corrections et sa disponibilité. Nos plus vifs remerciements vont aussi à Madame Lydie Hadermann-Misguish, qui a eu l'amabilité de relire ce texte. Enfin, nous remercions Messieurs Antonio De Sanctis, Guy Grieten, Claudio Strinati et Don Gibellini ainsi que Mesdames Anthea Brooks et Elisabetta Zanzarelli qui m'ont donné accès aux lieux et documents nécessaires.

## ANATOMIE DE LA NATURE MORTE FRAGMENTS POUR UNE HISTOIRE DES GENRES IMPURS

OLIVIER MOTTAZ

I. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la question des origines fait l'objet de débats passionnés. Elle obsède les philosophes de la perception (Condillac et sa fameuse statue, soit la résolution sensualiste du problème) aussi bien que les théoriciens de l'architecture (Laugier et sa cabane primitive); on sait peut-être moins qu'elle fascine également, sur un plan biologique, cette branche de la médecine qui connaît alors un développement spectaculaire: l'anatomie comparative des sexes. En Angleterre, la publication des grands atlas d'obstétrique par William Smellie, William Hunter ou Charles-Nicolas Jenty témoigne ainsi d'un intérêt renouvelé pour le corps de la femme – et plus particulièrement pour ses fonctions génésiques<sup>1</sup>.

*L'Anatomy of the Human Gravid Uterus* représente sans doute l'un des sommets éditoriaux en la matière. Paru en 1774, après une gestation de presque vingt-cinq ans, cet ouvrage de William Hunter doit une bonne partie de sa célébrité aux planches somptueuses que l'artiste néerlandais Jan van Rymsdyk<sup>2</sup> dessine la plupart du temps sur le vif... c'est-à-dire devant les cadavres fraîchement disséqués de femmes enceintes. La précision du rendu anatomique, l'éclatante plasticité des organes reproducteurs, la monumentalité de ces ventres maternels bombés comme des ruches sont assurément d'un

<sup>1</sup> Voir Deanna PETHERBRIDGE, « Art et anatomie. La rencontre du texte et de l'image », dans : cat. exp. *Corps à vif – Art et anatomie*, éd. A. Carlino, D. Petherbridge & C. Ritschard, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1998 [*The Quick and the Dead*, 1997], p. 38.

<sup>2</sup> L'orthographe du nom est fluctuante : on le trouve parfois mentionné comme van Riemsdyk, Rijmsdyk, Reimsdyk ou Remsdyk. Sur ce spécialiste de l'illustration anatomique, dont la majorité des obstétriciens britanniques s'assure la collaboration entre 1750 et la fin des années 1780, cf. la seule monographie aujourd'hui disponible : John Leonard THORNTON, *Jan Van Rymsdyk. Medical Artist of the Eighteenth Century*, Cambridge-New York, The Oleander Press, 1982.

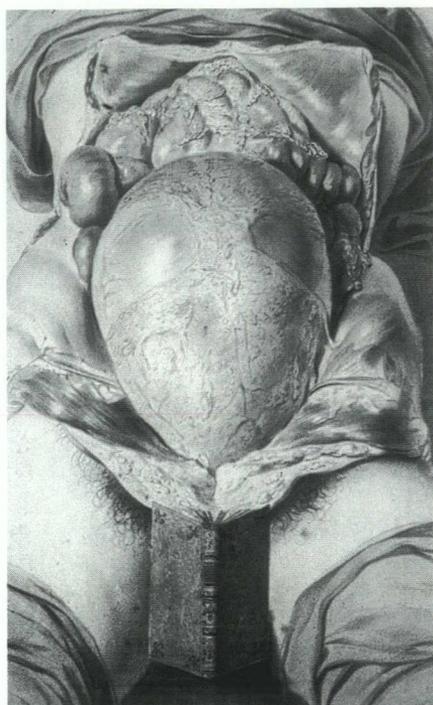


Fig. 1.  
Jan VAN RYMSDYK, *Vue frontale de la matrice gravide*, dessin préparatoire pour la planche XXVI de William HUNTER, *Anatomy of the Human Gravid Uterus*, Londres, 1774 (Glasgow, University Library, Special Collections).

illustrateur passé maître dans l'exercice de l'iconographie médicale. Or le point intéressant tient selon moi au fait que van Rymsdyk atteint, quand il transpose sur le papier membres et viscères, à une zone *grise* de la représentation, une frontière où le statut herméneutique du dessin subirait une forme de mutation étrange et servirait des fins manifestement autres que l'édification des apprentis-médecins. Telle sanguine préparatoire (fig. 1) pour le chef-d'œuvre de Hunter – elle deviendra, gravée par François Aliamet, la figure 1 de la planche XXVI – nous révèle par exemple que la pudeur a quelquefois des ruses étonnantes : là, sous la matrice saisie en vue plongeante d'une femme au cinquième mois de sa grossesse, l'espace potentiellement obscène de l'entrecuisse est aussitôt dérobé à la vue par un livre grand ouvert, dressé en paravent devant la fente vaginale. La morale est sauvée. Mais s'agit-il bien ou uniquement de morale ?

Cette rencontre du texte et du sexe sur une table de dissection mérite qu'on s'y attarde. Le motif du livre n'est certes pas inhabituel dans l'histoire de l'illustration anatomique, où il évoque tantôt l'autorité de Galien<sup>3</sup> et tantôt,

<sup>3</sup> C'est le sens du frontispice de l'*Anatomia* de Mondino dei Liuzzi (publiée dans Johannes de KETHAM, *Fasciculus medicinae*, Venise, c. 1493, alors que sa rédaction date de 1316), qui montre, sous la figure du *lector* trônant en chaire et dictant au *sector* l'ordre des découpes, l'exploration du corps humain comme une *praxis* littéralement *déduite* de la parole galénique. Cf. Andrea CARLINO, « Vésale retombé sur terre. La culture visuelle des anatomies imprimées de la Renaissance », dans : cat. exp. *Corps à vif – Art et anatomie*, *op. cit.*, pp. 65-66.

après la publication par Vésale en 1543 du *De humani corporis fabrica*, la rénovation du discours médical par la pratique de l'observation directe<sup>4</sup>. Faut-il donc croire que la sanguine de van Rymdsdyk nous propose une réflexion sur les rapports conflictuels entre l'imagerie anatomique et les connaissances livresques qui lui sont liées, celles-ci ayant peut-être le pouvoir d'occulter la vision<sup>5</sup>? Rien ne permet de l'affirmer avec certitude : l'ouvrage en question n'est pas caractérisé, il ne nous présente que les ors et les cuirs d'une reliure dépourvue de toute autre marque distinctive, tandis que l'efficacité *aveuglante* de sa forme est contredite par un luxe de détails qui élève la matrice représentée à la dignité de totem physiologiquement démonstratif. En tant que corps étranger, le livre joue plutôt à mon sens un rôle de parasite iconographique plus radical encore, ce que prouve le recadrage auquel procède Aliamet lors de l'exécution de la gravure. Disparaissent alors, dans l'estampe finale, les membres inférieurs du cadavre ainsi que l'encombrant cache-sexe pour bibliophile<sup>6</sup>.

L'hypothèse la plus satisfaisante consisterait sans doute à poser que ce volume en suspension est un produit d'importation et qu'il réfère, par-delà la bienséance, aux valeurs et symboles de son registre originel : la nature morte. Convoqué dès les premières renaissances du genre<sup>7</sup>, le livre s'émancipe très tôt des cellules de saints ou d'évangélistes pour acquérir une vie autonome; la marqueterie en fait aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles un usage abondant, soit dans l'espace humaniste du *studiolo* (chez un Frédéric de Montefeltro par exemple), soit sur le support liturgique – et dans une veine illusionniste – des lutrins<sup>8</sup>; puis, lorsque triompheront les Vanités, David Bailly, Jan Davidsz. de Heem<sup>9</sup>, Harmen Steenwijck et leurs émules se souviendront du motif et dissémineront avec générosité, entre les bijoux, les bougies et les crânes, parmi les *topoi* qui symbolisent l'existence terrestre (instruments scientifiques, attributs des arts), une masse considérable et toujours parlante de livres<sup>10</sup>. Chez van Rymdsdyk,

<sup>4</sup> Dans la célèbre *Leçon d'anatomie du Dr. Tulp* de 1632, Rembrandt dépose aux pieds du cadavre un in-folio – son identification reste incertaine – qui n'occupe plus désormais la place élevée de source d'où coulerait le savoir médical mais celle, plus modeste, de reflet expérimental, de témoin ou terme de comparaison. Lire Louis VAN DELFT, « L'Anatomie moralisée : figures anatomiques, figures rhétoriques », dans : *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*, éd. R. Behrens & R. Galle, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 202-203.

<sup>5</sup> PETHERBRIDGE, *op. cit.*, p. 39.

<sup>6</sup> THORNTON, *op. cit.*, p. 35.

<sup>7</sup> Dans l'Italie du XIV<sup>e</sup> siècle si l'on suit Charles de TOLNAY, « Les origines de la nature morte moderne », dans : *La Revue des Arts*, 2, 1952, pp. 151-152 : l'une des deux niches peintes vers 1330 par Taddeo Gaddi sur les murs de la chapelle Baroncelli (Santa Croce, Florence) abrite un chandelier et un missel.

<sup>8</sup> Charles STERLING, *La nature morte de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, éd. M. Gauthier, Paris, Macula, 1985 [1952], donne (fig. 26, planche en regard de la p. 50) l'exemple d'une marqueterie de lutrin à deux faces par Fra Giovanni da Verona, où sont représentés des antiphonaires (Santa Maria in Organo, Vérone, 1500-1501).

<sup>9</sup> Le premier de Heem se spécialise en effet dans les natures mortes de livres.

<sup>10</sup> Pour une définition typologique des différents types de Vanité, cf. l'étude fondatrice d'Ingvar BERGSTRÖM, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, New York, Hacker Art Books, 1983 [Holländskt Stillebenmaleri under 1600-talet, 1947; 1ère éd. américaine 1956], pp. 154-155.

l'irruption d'un pareil objet textuel non identifié dans l'espace de l'utérus féminin me paraît relever de cette tradition : je pense en fait que l'illustration anatomique accouche ici d'un genre bâtard, sorte de synthèse entre les exigences de la représentation scientifique et les velléités tour à tour hédonistes et moralisatrices de la nature morte.

II. Le corps humain n'a pas attendu Léonard ou Vésale pour accéder à une nouvelle visibilité – tout comme le monde des choses et ustensiles domestiques ou religieux, qui a subi dès avant sa mise en scène dans les cuisines des maniéristes nordiques un processus d'isolement, de définition toujours plus fine par raccourcissement de la focale, de grossissement extrême par le choix du cadrage et les effets de zoom.

Si, sur territoire français, la première dissection légale n'est autorisée à la Faculté de Médecine de Paris qu'en 1407<sup>11</sup>, une telle pratique est déjà attestée entre la fin du XIII<sup>e</sup> et le début du XIV<sup>e</sup> siècle à Bologne, autour de l'illustre Mondino dei Liuzzi. C'est également dans l'Italie du Trecento, on s'en souvient, que certains historiens de la nature morte suggèrent d'en retracer les prémices<sup>12</sup>. On pourrait certes parler de simple coïncidence géographique et temporelle, ou relever que le morcellement anatomique et l'émancipation contemporaine de *plusieurs* genres picturaux (au nombre desquels il faudrait ajouter le paysage, avec Ambrogio Lorenzetti<sup>13</sup>) procèdent d'un climat intellectuel global, bref : qu'il ne serait pas judicieux de lier à toute force, de manière univoque, la représentation progressivement autonome des objets et des choses au retour de l'observation directe dans le domaine de la médecine.

Mais alors comment expliquer qu'au XVI<sup>e</sup> siècle « la décision intellectuelle de créer un sujet nouveau »<sup>14</sup> et la volonté de moderniser le savoir anatomique réapparaissent encore une fois de manière presque synchrone ? L'Europe des grotesques et de la *bella maniera* assiste en effet à une double conquête. Dès 1504, Jacopo de' Barbari consacre l'avènement du trompe-l'œil indépendant avec son *Perdrix, gantelets de fer et carreau d'arbalète*<sup>15</sup>, une œuvre dont notre sensibilité rétrospective ne peut manquer de percevoir aujourd'hui la déroutante

<sup>11</sup> PETHERBRIDGE, *op. cit.*, p. 45, note 12.

<sup>12</sup> Voir ci-dessus, note 7. La proposition de Tolnay, reprise par STERLING (*op. cit.*, p. 17) et combattue par BERGSTRÖM (*op. cit.*, p. 292 : à vrai dire, leur désaccord porte en premier lieu sur l'importance de personnalités telles que Giovanni da Udine, le rôle historique joué par les marqueteries et les grotesques, et plus généralement sur la désignation de l'Italie comme véritable patrie de la *vie silencieuse*, en relais de la peinture antique), figure en bonne place dans les histoires les plus récentes de la nature morte : cf. par exemple Sybille EBERT-SCHIFFERER, *Natures mortes*, Paris, Citadelles & Mazenod (Les Phares), 1999 [*Die Geschichte des Stillebens*, 1998], pp. 25-26.

<sup>13</sup> TOLNAY, *op. cit.*, pp. 151-152.

<sup>14</sup> L'expression est de STERLING, *op. cit.*, p. 20, où elle désigne en l'occurrence le processus mental qui a conduit par exemple un Taddeo Gaddi à remplir une niche simulée d'objets liturgiques.

<sup>15</sup> Munich, Alte Pinakothek.

capacité d'anticipation; à l'autre bout de la séquence chronologique, la fin du Cinquecento marque l'érection des premiers théâtres anatomiques permanents, sous l'impulsion d'Acquapendente et de Sarpi à Padoue<sup>16</sup>, sous la haute autorité du docteur Pieter Pauw à Leyde<sup>17</sup> – dans la cité qui deviendra, quelques décennies plus tard, la source rayonnante et le centre de gravité de la Vanité hollandaise<sup>18</sup>. La presse des imprimeurs délivre en outre, tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, quantité de recueils et de planches où le corps humain est mis en pièces. Jacopo Berengario da Carpi<sup>19</sup>, Charles Estienne<sup>20</sup> ou Juan de Valverde de Hamusco<sup>21</sup> incarnent le pôle érudit de ce qu'il faudrait bien appeler une frénésie nécrosophique, un goût à l'échelle du continent pour la machinerie des organes et la musculature pathétique des écorchés, que vérifie dans le registre populaire la diffusion des planches d'anatomie à rabats<sup>22</sup>. Dans sa *Fabrica*, Vésale adresse en 1543 une violente critique à l'enseignement traditionnel de la médecine, coupable d'être verbeux, fondé sur des connaissances essentiellement livresques et présentant aux futurs praticiens « moins de choses qu'un boucher, à l'abattoir, ne pourrait en montrer à un médecin »<sup>23</sup>; peu après, des artistes comme Pieter Aertsen ou Joachim Beuckelaer rabattent au premier plan de leurs scènes religieuses ou de marché les *bons morceaux* des natures mortes à venir – qu'il suffise de rappeler les étals surchargés de cochonnaille, de boeufs démembrés et de saucisses en chapelets<sup>24</sup>, ou les cuisines dans lesquelles un gargantuesque cuisseau de viande occupe la quasi-totalité de l'espace, reléguant à l'arrière-plan, en figurines dérisoires, le Christ en visite chez Marthe et Marie<sup>25</sup>. Dans tous les cas, une même volonté naturaliste est à l'œuvre, un désir tourné vers les secrets du corps et les silences de l'univers domestique et tâchant, par une saisie la plus immédiate qui soit, de rendre perceptible aux yeux du lecteur-spectateur le déplacement des centres de gravité esthétique ou intellectuel.

<sup>16</sup> Annie LE BRUN, « Une perspective contre nature », dans : cat. exp. *Corps à vif – Art et anatomie*, op. cit., p. 132.

<sup>17</sup> PETHERBRIDGE, op. cit., p. 22.

<sup>18</sup> BERGSTRÖM, op. cit., p. 308, note 26, souligne en passant que la fréquentation du théâtre anatomique de Leyde, lors des dissections publiques, ne pouvait que frapper l'imagination des artistes présents; et on conçoit sans peine quelles leçons morales les spécialistes de la nature morte en vanité tiraient de semblables spectacles.

<sup>19</sup> Avec notamment ses *Commentaria* de 1521 (sur l'*Anatomia* de Mondino dei Liuzzi).

<sup>20</sup> Charles ESTIENNE [& Étienne de la RIVIERE], *De dissectione partium corporis humani*, Paris, 1545. L'ouvrage est traduit en français l'année suivante.

<sup>21</sup> Qui publie de nombreux livres d'anatomie entre les années 50 et les années 80, à Rome, Anvers ou Venise.

<sup>22</sup> CARLINO, op. cit., pp. 77-78.

<sup>23</sup> André VÉSALE, *La fabrique du corps humain*, trad. L. Bakelants, Paris, Actes Sud-Inserm, 1987 [préface à *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543], p. 31.

<sup>24</sup> Un exemple parmi d'autres : Joachim BEUCKELAER, *Étal de boucherie*, 1568, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.

<sup>25</sup> Pieter AERTSEN, *Nature morte avec le Christ chez Marthe et Marie*, 1552, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Sur l'importance des manérisistes nordiques dans la genèse de la nature morte moderne, cf. BERGSTRÖM, op. cit., pp. 22-24.

Entre la fin du XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, l'anatomie sort par ailleurs du champ étroit de la médecine pour s'intégrer progressivement à la formation artistique<sup>26</sup>. On peut objecter qu'un tel enseignement vise surtout à perfectionner les élèves qui deviendront, dans les futures hiérarchies académiques, peintres d'histoire ou peintres de genre. Ce n'est qu'une demi-vérité: j'ajouterais que se préparent ici, comme dans la matrice des cabinets d'art et de curiosités<sup>27</sup>, les conditions élémentaires dont la réunion – dès le Cinquecento – annonce le caractère essentiellement impur de la nature morte et de l'illustration anatomique: hantés par l'humain, entés sur la vogue du naturalisme scientifique, les deux registres partagent un souci voisin de la haute fidélité au réel et participent d'une épistémologie où la connaissance matérielle dirige les enjeux de la représentation.

**III.** L'impact de la révolution vésalienne est dû en grande partie à la qualité des 323 planches ornant la *Fabrica*. On peut en assigner l'exécution à un artiste du cercle de Titien, probablement le Hollandais Jan Stephan van Calcar<sup>28</sup>. A vrai dire, quel que soit le nom de l'illustrateur auquel revient la paternité de l'ensemble, le choix délibéré par Vésale d'une certaine excellence titianesque ne paraît de toute manière en rien innocent. N'insiste-t-il pas, dans sa préface, sur le rôle à la fois didactique et poétique de l'image, qui permet simultanément de renseigner ceux à qui l'observation expérimentale est refusée et, grâce à un effet de réalisme presque magique, de placer sous les yeux du lecteur l'objet même de la dissection, le corps et ses structures intimes<sup>29</sup>?

Le caractère éminemment démonstratif des squelettes et des écorchés qui peuplent la *Fabrica* marque en fait, hormis un précisionnisme jusque-là inédit dans la littérature médicale, le triomphe de la rhétorique appliquée à l'illustration anatomique<sup>30</sup>. Exhibant avec théâtralité leurs vertèbres, jouant d'une musculature qui se délite, planche après planche, les morts-vivants déploient ici une véritable grammaire du pathos. Or c'est bien dans une telle mise en scène et en série, où l'on pourrait déceler aujourd'hui une science du montage précinématographique, qu'interviennent parfois des ruptures ou des glissements sémantiques selon moi essentiels.

<sup>26</sup> CARLINO, *op. cit.*, pp. 77-78.

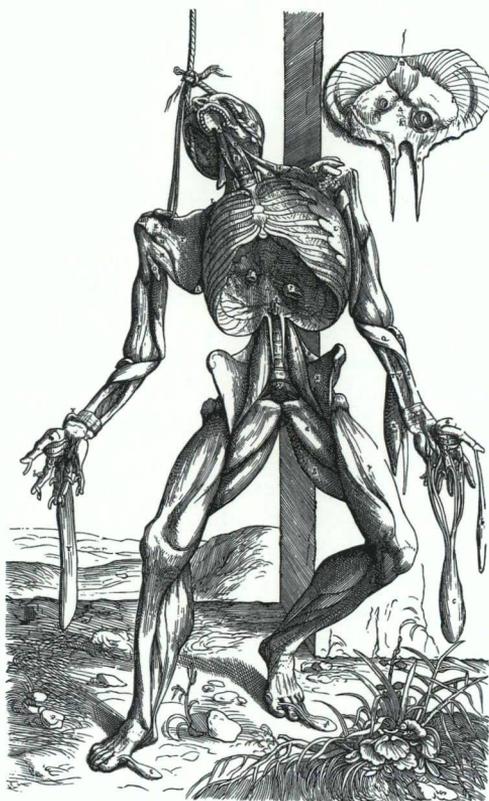
<sup>27</sup> Lire Adalgisa LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, trad. M.-L. Lentengre, Paris, Adam Biro, 1998 [*Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, 1983]: L'auteur rappelle (p. 114) qu'au XVI<sup>e</sup> siècle « [l']art de collectionner [...] devient pleinement l'expression de la pensée spéculative contemporaine, qui pose une nouvelle considération de l'objet, non plus lancé dans des stratosphères symboliques [...] mais récupéré fonctionnellement, et dans les mailles serrées d'un réseau unifiant. ». À cet égard, les *Wunderkammern* constituées par Aldrovandi, Imperato, Calceolari ou le médecin belge Samuel Quiccheberg, réunissent toutes sortes de spécimens anatomiques et autres productions remarquables de la nature (minéraux, fossiles, raretés botaniques, etc.).

<sup>28</sup> L'attribution est discutée par Louis SEGUIN, « La mort en ce jardin », dans : cat. exp. *Corps à vif – Art et anatomie*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>29</sup> VÉSALE, *op. cit.*, p. 41.

<sup>30</sup> VAN DELFT, *op. cit.*, p. 203.

Fig. 2 Jan Stephan VAN CALCAR (attr.),  
*Septième planche de myologie*, in André  
VÉSALE, *De humani corporis fabrica libri  
septem*, Bâle, 1543.



Observons par exemple la suite de myologie du livre II. De la première à la sixième planche, un homme défile sur fond de paysage à fabriques et présente au lecteur, le plus souvent de face et les bras écartés<sup>31</sup>, l'organisation complexe des tendons, des jointures et des muscles. La gravure permet de suivre ce dépeçage progressif auquel la leçon d'anatomie donne lieu: un corps, toujours debout, animé toujours d'une vie dont le scalpel du chirurgien ne parvient pas à couper le fil: un corps donne à voir sous les sections de plus en plus profondes les couches souterraines de son architecture. Mais, à partir de la septième planche (fig. 2), cette soustraction de la masse musculaire inaugure un changement fondamental dans l'économie de l'image. Comme déserté par le *pneuma* qui peu auparavant lui servait de force motrice, l'écorché quelquefois<sup>32</sup> s'effondre – ou plutôt menace de s'effondrer. L'introduction d'un dispositif de soutènement (cordes, pans de mur, dalles ou socles massifs) vient

<sup>31</sup> La planche 2 fait exception: elle montre l'écorché de profil devant une ruine mangée par la végétation.

<sup>32</sup> Cf., outre la fig. 2, les planches 8, 13 et 14 de la même série.

dès lors pallier les effets indésirables qu'une dégringolade ou un éparpillement horizontal occasionneraient sur le plan de la dramaturgie. Par contrecoup, le corps ne vit plus de sa vie propre; morcelé, il paraît subir une dégradation ontologique vers l'état de chose ou d'objet décoratif, et rencontrer en définitive les préoccupations intellectuelles et formelles dont naîtra plus tard le genre de la nature morte autonome. Je noterais ainsi volontiers, avec Louis Seguin, combien le diaphragme cloué au mur de la planche 7 (fig. 2) évoque « ces raies spectrales qui, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à Chardin, hanteront l'histoire de la peinture »<sup>33</sup>, pour ajouter que le faciès du hideux sélacien guette déjà les contemporains de Vésale dans l'espace récapitulatif du cabinet de curiosités<sup>34</sup>.

La *Fabrica* est un ouvrage polysémique, qui joue autant de l'estafilade ou du démembrement que de la métaphore. En ce théâtre anatomique, les enjeux se percutent, les morales s'entrecroisent. L'une d'entre elles est assurément que l'exercice de la dissection laïcise le corps en lui ôtant l'espoir des résurrections transfigurantes; et qu'immobiles<sup>35</sup>, privés de toute perspective consolatrice, saisis enfin par l'estampe avant que la putréfaction n'ait fait son œuvre, les débris et les restes du vivant acquièrent paradoxalement la plus artificielle éternité: ils existent, ils continuent d'exister sur un mode poétique<sup>36</sup>, comme la nature morte inscrit dans la durée le cercle transitoire des nourritures, des artefacts et des symboles dont l'homme aime à s'entourer.

**IV. *Memento mori*:** c'est la conclusion, exprimée la plupart du temps de façon allusive, à laquelle semblent mener nécessairement le spectacle de la dissection et son corollaire iconographique, le manuel d'anatomie<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> SEGUIN, *op. cit.*, p. 90. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on trouve des précédents à Chardin entre autres chez Frans Snyders ou Abraham van Beyerem.

<sup>34</sup> Où il faut voir, comme je le laissais entendre plus haut, note 27, l'une des sources majeures de l'intérêt pour le monde matériel, un miroir des premières entreprises rénovatrices en anatomie et dans la perception artistique et scientifique de la nature. Cf. le frontispice de Basilius BESLER, *Continuatio rariorum varii generis quae collegit et ad vivum incidi curavit et evulgavit ipse auctor*, Nuremberg, 1616, qui montre, suspendue aux murs et au plafond d'une *Wunderkammer*, une pléiade de reptiles, de coquillages et de créatures marines – dont un spécimen affichant les traits si pittoresquement anthropomorphes de la raie.

<sup>35</sup> Dans la définition canonique de BERGSTRÖM, *op. cit.*, p. 3, « [a] still-life painting is a representation of *objects which lack the ability to move* [...] and which are for artistic purposes grouped into a composition. » (je souligne). Voilà qui pourrait décrire, à la lettre, le corps en déréliction dans certaines planches de la *Fabrica*.

<sup>36</sup> Cf. LE BRUN, *op. cit.*, pp. 133-134. S'il est certes abusif de voir en Vésale et Calcar de purs matérialistes faisant profession d'athéisme, et si les mimiques imploratoires de leurs écorchés – les yeux parfois levés au ciel, dans des supplices adressées à un Dieu sévère et lointain – renvoient probablement à l'idéologie de la Réforme (lire SEGUIN, *op. cit.*, p. 104), il n'est pas moins vrai de souligner que la disparition du souffle vital range en fin de compte le modèle anatomisé parmi les objets non transcendants, dans le règne des choses en déshérence que toute une branche de la nature morte commence d'explorer au XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>37</sup> J'étends le sens de l'observation avancée plus spécifiquement par VAN DELFT (*op. cit.*, p. 204) à propos de Vésale, de Georges de La Tour et ses Madeleines pénitentes et des leçons anatomiques dépeintes par Rembrandt.

Ici, la nature morte en vanité rencontre sans nul doute possible l'illustration médicale, à tel point qu'il faudrait parler entre elles d'une véritable communauté de discours ou de destins. J'en veux pour preuve, chez Vésale déjà, l'abîme méditatif où plonge un squelette du livre I<sup>38</sup>, les jambes croisées avec désinvolture, le bras gauche planté en appui-tête sur un mausolée et caressant de la main droite un crâne à la mâchoire inférieure déboîtée.

Lorsque Jan Claesz Visscher publie à Amsterdam, dans le courant de l'année 1652, une suite de vingt-deux gravures qui mêlent allégories de la Mort et carcasses d'animaux, et dont le frontispice porte comme titre révélateur *Anatomia – Memento Mori*<sup>39</sup>, il s'inscrit par conséquent dans une tradition bien établie. La série est composée de planches gravées d'après Hendrik Hondius l'Ancien, un ami de Visscher. Il est probable, pour des raisons stylistiques et plus trivialement biologiques (Hondius meurt en 1649 ou 1650), que le maître d'édition et son ou ses graveurs s'inspirent de dessins préparatoires antérieurs, conçus peut-être vers 1625-1626. Tombeau à la mémoire d'un être cher, galerie de squelettes à l'anatomie parfois très capricieuse<sup>40</sup>, le recueil ne laisse subsister aucun doute sur son caractère édifiant. L'os comme trope d'une exhortation morale: voilà qui résumerait assez fidèlement le propos de certaines Vanités hollandaises aussi bien que l'horizon discursif, à grand renfort de devises latines, vers lequel tend la série de Visscher<sup>41</sup>. Mais dira-t-on alors que ces estampes, avec leur parti pris *calvinisant* et leur très relative exactitude zoologique, participent somme toute de la coutume médiévale des danses macabres plus que du naturalisme scientifique au sens strict<sup>42</sup>? Je ne le pense pas. *L'Anatomia – Memento Mori* témoigne au contraire des mêmes incertitudes dont Vésale tirait un siècle auparavant de formidables leçons expressives: scénographie à l'identique, les acteurs occupant avec aplomb le premier plan d'un théâtre en plein air où s'étalent paysages agrestes, berges ou bocages riants; même souci du détail, même insistance plastique sur la nature des organes et le réseau complexe des articulations<sup>43</sup>; enfin même rhétorique dans

<sup>38</sup> Il s'agit de la seconde planche d'ostéologie, au livre I de la *Fabrica*.

<sup>39</sup> Cf., pour tout le paragraphe, Lieselotte MÖLLER, « Anatomia – Memento Mori », dans : *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 10, 1959, pp. 71-98.

<sup>40</sup> Proche du cadavre exquis: l'aigle de la planche 12 n'a par exemple d'aigle que la tête, laquelle vient coiffer une carcasse de poulet.

<sup>41</sup> Cf., dans un esprit voisin, la gravure de 1610 (SWANENBURG d'après Jan Cornelisz Woudanus) qui montre l'intérieur du théâtre anatomique de Leyde, vraisemblablement après que Pieter Pauw y a pratiqué une dissection: parmi les rares spectateurs attardés, on remarque une cohorte de squelettes animaux et humains, ceux-ci brandissant des étendards sur lesquels figure une série d'aphorismes dans le ton des Vanités à venir (*Mors ultima linea rerum*, *Pulvis et umbra sumus*, etc.).

<sup>42</sup> MÖLLER, *op. cit.*, p. 90.

<sup>43</sup> De fait, il importe peu que le modèle de l'illustration soit le corps réel de l'homme (chez Vésale) ou le squelette composite d'un spécimen (cf. note 40) dont Hondius a pu faire l'observation dans n'importe quel cabinet de curiosités: le but de la représentation est toujours de recenser les particularités structurelles de son objet, de les rendre puissamment sensibles – et le simple fait qu'on puisse aujourd'hui démasquer le poulet sous le crâne de l'aigle (ou, comme dans la fig. 3, le canard sous l'appellation usurpée du héron) suffit à créditer la série publiée par Visscher d'une certaine fidélité anatomique.

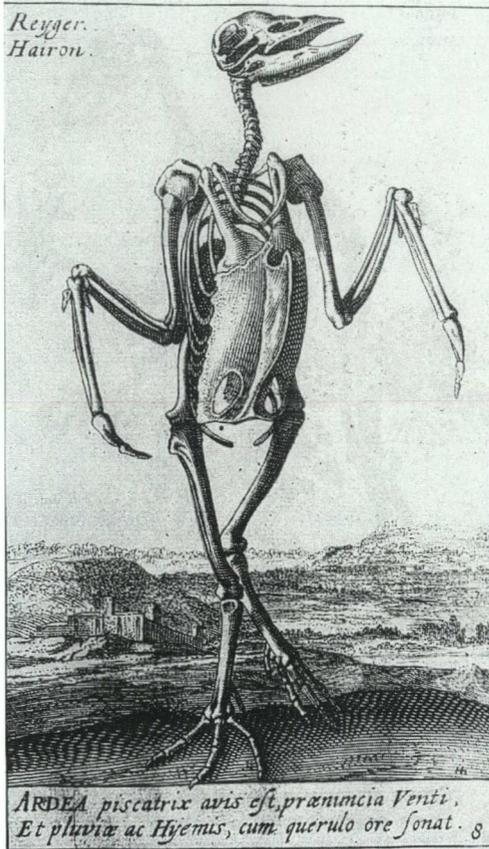


Fig. 3  
Hendrik HONDIUS L'AÎNÉ (d'après), *Le héron*,  
in Jan Claesz VISSCHER, *Anatomia —*  
*Memento Mori*, Amsterdam, 1652

la pose des corps, ailes, bras ou pattes écartés (fig. 3), signe évident que l'objet de la gravure se dévoile pour s'offrir intégralement au regard. Ainsi, rejoignant les indécisions de la fabrique vésalienne, les planches réalisées d'après Hondius me semblent relever d'un genre impur, à la lisière de l'illustration anatomique et de la nature morte en vanité.

À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le médecin, chirurgien et botaniste Frederik Ruysch s'engage à son tour dans la voie du symbolisme *post mortem*. La collection qu'il réunit – et qui occupe en 1690 pas moins de cinq pièces dans la maison familiale<sup>44</sup> – évoque de prime abord un musée des horreurs, une synthèse de kitsch morbide et pré-rococo: que l'on imagine des squelettes de fœtus au garde-à-vous dans leur vitrine, tenant eux-mêmes ou désignant de la main des préparations anatomiques placées au-dessus de proverbes mortifiants<sup>45</sup>, ou encore des cadavres de bébés vêtus de dentelle, embaumés, fleuris et placés dans

<sup>44</sup> Antonie M. LUYENDIJK-ELSHOUT, « Death Enlightened. A Study of Frederik Ruysch », dans : *Journal of the American Medical Association*, 212, 1, 1970, p. 122.

<sup>45</sup> Par exemple : *Vita humana lusus, Vita quid est? Fumus fugiens et bulla caduca*. Voir *ibid.*, pp. 122-123.

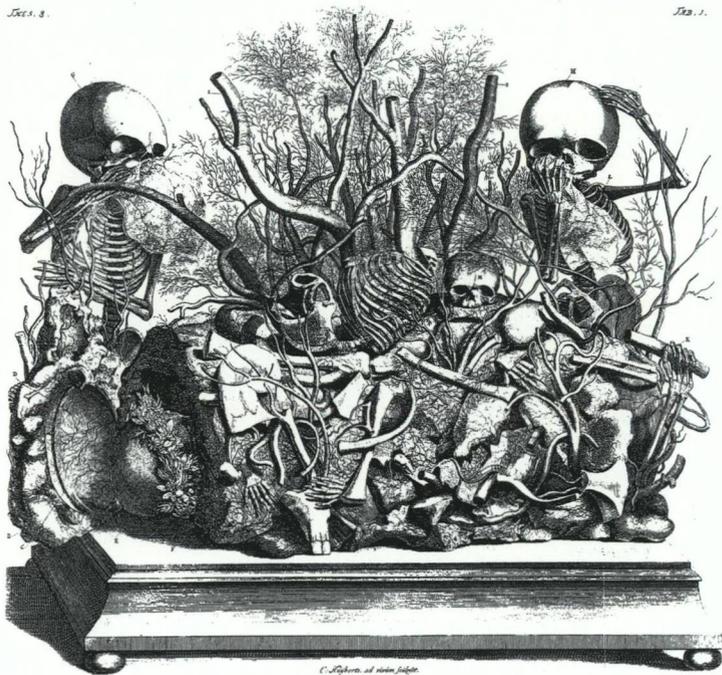


Fig. 4  
C. H. HUIJBERTS, *Préparation anatomique*, planche I de Frederik RUYSCH,  
*Thesaurus anatomicus octavus*, Amsterdam, 1709.

leur couffin-sarcophage, tandis que flottent autour d'eux les membres arrachés dont des bocaux remplis de « liquor balsamicus » contiennent la muette et immobile migration<sup>46</sup>. Ce sont ailleurs des arrangements décoratifs extrêmement raffinés, quand le chirurgien-poète dispose sur un rocher une population hétéroclite de coraux, de squelettes enfantins, de débris anatomiques et végétaux (un exemple fig. 4) – et où l'on croit retrouver l'architecture buissonnante des bouquets que la fille de Frederik, Rachel Ruysch, peint à la même époque. En l'occurrence, il n'est pas interdit de penser que la célèbre spécialiste des natures mortes de fleurs doit autant à son père qu'à Willem van Aelst, et pas seulement pour ce qui est des compétences en matière de botanique. Rachel collabore ainsi, probablement comme son frère cadet Hendrik<sup>47</sup>, aux travaux d'intendance ou de scénographie que nécessite la bonne marche d'un cabinet de merveilles anatomiques. Elle y excelle dans l'art de la...

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>47</sup> Celui-ci apparaît dans un tableau de 1683 par Johan VAN NECK (Amsterdam, Historisch Museum) : le jeune Hendrik, sur la droite, assiste à une leçon de son père sur la circulation placentaire et joue en même temps le rôle de portefaix, tenant dans ses mains le piédestal qui sert de base – ou mieux : de présentoir – à un squelette de bébé (*ibid.*).

couture, habillant le corps des enfants embaumés d'ouvrages de dentelle ou de passementerie, allant jusqu'à réaliser des manches de batiste pour les petits bras célibataires qui soutiennent, dans les bocaux idoines, des organes préservés par injection de cire<sup>48</sup>. Qu'en déduire, sinon que de la broderie à la si pittoresque calligraphie des bouquets, du naturalisme scientifique<sup>49</sup> aux apostrophes édifiantes de la vanité (de toute vie humaine, de toute connaissance), le musée de Frederik Ruysch paraît être un abrégé des tensions qui animaient déjà, au XVI<sup>e</sup> siècle, les écorchés de Vésale et les nourritures terrestres amoncelées par un Pieter Aertsen sur les étals du maniérisme? sinon que *l'homme est une nature morte*<sup>50</sup>, ou plutôt que sa nature est d'être transitoire, transitif, et par là sujet aux métaphores artistiques et objet parmi d'autres de la connaissance sensible?

V. Fruit de la nature, chef-d'œuvre d'organisation, l'homme induirait donc chez les illustrateurs médicaux et les peintres de la vie silencieuse une fréquente permutation des points de vue, un partage rhétorique et métaphorique qui fonderait l'exhibition des organes comme des choses. L'équation peut surprendre. Selon Norman Bryson, le mouvement primordial de la nature morte réside en effet dans la disparition du corps humain et des valeurs héroïques ou narratives y afférentes<sup>51</sup>. Or si l'argument est recevable quand il s'agit de poser que la lumière, dans la *Nature morte avec citrons, oranges et rose* par Zurbarán<sup>52</sup>, disqualifie le toucher en rabattant l'espace tactile sur un plan purement visuel<sup>53</sup>, comment justifier symétriquement que chez le même artiste la représentation soit étalonnée au mouvement du corps, surtout au torse et au bras, dans une perception de la gravité qui soupèse les objets et les dépose le long des axes courbes où leur volume est modélisé<sup>54</sup>?

<sup>48</sup> Sur le parti *expressionniste* qu'Honoré Fragonard (cousin germain du peintre et premier directeur de l'École vétérinaire d'Alfort) tirera de ces techniques d'injection vasculaire, et plus généralement sur l'histoire des cabinets de cires anatomiques, lire Michel LEMIRE, « Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles », dans : cat. exp. *L'âme au corps, arts et sciences 1793-1993*, éd. J. Clair, Paris, Gallimard-Réunion des musées nationaux, 1993, pp. 70-101 (p. 81).

<sup>49</sup> Quoique bizarre pour notre perception actuelle, la collection du Dr. Ruysch n'en avait pas moins à ses propres yeux une importance scientifique évidente. D'où un souci d'exactitude qui l'amenait à caractériser les squelettes de ses compositions allégoriques avec un très grand luxe de détails (cf. LUYENDIJK-ELSHOUT, *op. cit.*, p. 126).

<sup>50</sup> C'est aussi, en un sens, la leçon que développe Arcimboldo dans ses célèbres portraits et têtes allégoriques : la flore, la faune, les livres ou les ustensiles de cuisine préparent, agrégés sur la toile, le retour de la figure humaine.

<sup>51</sup> Norman BRYSON, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1990, p. 60 : « Human presence is not only expelled physically : still life also expels the values which human presence imposes on the world [...] ».

<sup>52</sup> 1633, Pasadena, The Norton Simon Foundation.

<sup>53</sup> BRYSON, *op. cit.*, p. 76.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 72. Ailleurs, parlant de Cotán, N. Bryson note que ses fameuses niches de pierre incarnent peut-être l'équivalent géométrique du corps en tant que structure déserte ou dépeuplée, sous l'épiderme : « The inside of the body is a dark void : this may be one of the metaphorical connotations of Cotán's empty *cantareros*. » (*ibid.*, p. 88 ; c'est Bryson qui souligne) : ou comment l'homme, grand absent du théâtre naturemortiste, réinvestit toutefois la scène par le biais de métaphores corporelles.

De fait, les principes gouverneurs des peintres de bouquets ou de tables servies réfèrent à une stratégie proche de la dissection. La mise en scène s'organise dans les deux cas autour de catégories qui définissent un programme formel. Démembrer, procéder par éparpillement, semer les produits de la terre ou de l'amputation: c'est entre autres la dynamique des *Buffets* de type primitif, au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle, qui saisissent analytiquement les objets et les disposent par séries additives sur le plateau de la table<sup>55</sup> – à quoi fait écho le goût contemporain des manuels d'anatomie pour l'art du fragment, dans la double perspective de l'efficacité plastique et pédagogique qui est la leur<sup>56</sup>. Explorer la matière; restituer le plus justement possible, que l'on brosse un melon ou les débris d'un écorché, les effets de surface et les textures enfouies, le couplage permanent de l'écorce et de la pulpe, de l'épiderme et des viscères: voilà en bonne rhétorique pourquoi les peintres de nature morte manient avec prédilection le couteau, s'attachant à représenter dans leurs scènes quantité de citrons à demi pelés, de grenades éclatées ou de jambons où perce, sous la couenne et le rosé de la chair, la tête de l'os que vient parfois électriser un rehaut de blanc<sup>57</sup> – tout comme l'illustration anatomique joue avec les couches successives de son objet, dans une volonté de faire voir les rapports d'adhérence ou les poussées souterraines qui unissent la peau aux volumes musculaires, aux entrailles et à l'architecture du squelette.

Cette polyphonie de la représentation s'appuie en outre sur le concours de nombreux *passseurs métaphoriques*. Le crâne en est évidemment, lui qui charrie, « [de] toutes les parties du squelette [et] depuis l'Antiquité, [...] la signification spirituelle la plus dense »<sup>58</sup>. Dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, Antonio de Pereda s'affirme comme l'un des champions en la matière, même si les ossements dont il parsème ses huiles sont beaucoup plus proches de la Vanité hollandaise que de Vésale. Je voudrais cependant m'arrêter sur une œuvre d'où les enjeux anatomiques semblent encore plus foncièrement absents: la *Nature morte aux noix* de 1634 (fig. 5). Par un jeu allusif assez clair, le tondo renvoie en premier lieu au motif que Pereda exploite, la même année, dans

<sup>55</sup> Lire à ce sujet BERGSTRÖM, *op. cit.*, pp. 99-100.

<sup>56</sup> La constat vaut tout particulièrement pour les manuels à l'usage des artistes. Cf. le commentaire de PETHERBRIDGE, *op. cit.*, p. 32, sur le recueil de gravures par Odoardo FIALETTI, *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, Venise, 1608 : dans les années mêmes qui voient l'essor du *Buffet* primitif, alors qu'Ambrosius Bosschaert l'Aîné noue en gerbe plusieurs dizaines d'espèces de fleurs dans des bouquets-encyclopédies somptueux, Fialetti offre aux dessinateurs et aux peintres le compendium des organes humains disséminés – et dont la gravure enregistre, morceau par morceau, l'objective disponibilité picturale.

<sup>57</sup> Les exemples seraient ici littéralement innombrables. Je n'en citerai qu'un : Jan Davidsz. de HEEM, *Nature morte au perroquet*, c. 1660, Vienne, Gemäldegalerie, Akademie der bildenden Künste.

<sup>58</sup> On ajoutera entre autres – je le rapporte sans pouvoir, faute de place, m'y attarder davantage – les métaphores de l'homme-plante ou de la femme-fleur, présentes très souvent dans l'illustration anatomique (voir par exemple Adriaan VAN DEN SPIEGHEL, *De formato foetu*, Padoue, 1626, pl. IV, où Odoardo Fialetti a rendu le ventre d'une femme enceinte comme une fleur au terme de l'éclosion) et dont on imagine aisément que les peintres de bouquets aient pu s'inspirer.



Fig. 5  
Antonio DE PEREDA, *Nature morte aux noix*, 1634, Espagne, collection particulière (Rome, Ikona).

une *Vanité* aux trois crânes et à la montre de poche<sup>59</sup>. Mais le point de fuite métaphorique tend à mon avis vers des horizons plus lointains. Jetées pêle-mêle sur le rebord d'une table, les noix émargent bien sûr aux formes de la boîte crânienne, ce que montre le relief tourmenté de leurs coquilles tout de replis, de deltas et d'éminences osseuses; elles nous dévoilent toutefois, sous l'enveloppe, une armature autrement plus complexe, faite de cerneaux dont les lobes ou les circonvolutions rappellent immédiatement les hémisphères cérébraux. En dernière analyse, la métaphore fonctionne ici sur un registre herméneutique redoutable: les noix de Pereda mobilisent dans l'esprit du spectateur, au-delà des références à la nature morte en vanité, une série d'images relevant de l'illustration anatomique – par exemple les planches du recueil publié par Charles Estienne en 1545<sup>60</sup>, qui offrent pour certaines d'entre elles (fig. 6) le loisir de contempler en surplomb le cerveau de figures après craniotomie.

Le crâne est une coquille de noix? C'est dire, puisque l'un et l'autre objet sont des formes voisines, qu'ils subsistent à égale distance de l'imagerie médicale, et que parfois même le fruit tiendra un discours plus proche de la dissection que son homologue squelettique.

<sup>59</sup> Le rapprochement est proposé par Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 206-207: où figure (p. 207) la reproduction de cette *Vanité*, 1634, Saragosse, Musée des Beaux-Arts.

<sup>60</sup> Et déjà mentionné à la note 20.

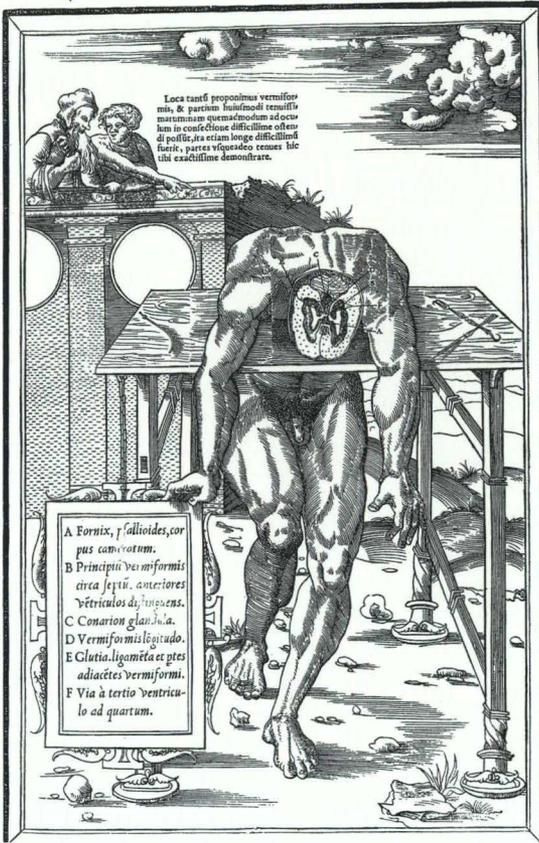


Fig. 6

François JOLLAT (pour la figure (?)) et Estienne RIVIERE (pour l'insert anatomique (?)), *Figure masculine exposant son cerveau*, in Charles ESTIENNE [& Étienne DE LA RIVIERE], *De dissectione partium corporis humani*, Paris, 1545.

VI. Aussi monumentales, aussi majestueuses que l'étonnante *Fontaine de cuivre* peinte par Chardin vers 1734<sup>61</sup>, les matrices gravides de van Rymsdyk partagent un souci identique de la sculpturalité; elles témoignent également – je pense en particulier à la fig. 1, analysée au début de cet article – d'un phénomène que Norman Bryson décrit à propos de la nature morte: l'artiste mâle y porterait une extériorité intrinsèque, un sentiment d'étrangeté vis-à-vis de l'univers domestique, traditionnellement féminin, et le genre de la vie silencieuse recyclerait un tel regard de fascination ou d'éblouissement face à la population exotique des victuailles, des ustensiles, de la vaisselle et des objets ménagers<sup>62</sup>. Le collaborateur de William Hunter a de semblables illuminations lorsqu'il magnifie par la sanguine un cadavre de femme enceinte et dépose entre ses jambes un livre venu d'on ne sait où.

<sup>61</sup> Paris, Musée du Louvre.

<sup>62</sup> BRYSON, *op. cit.*, p. 169.

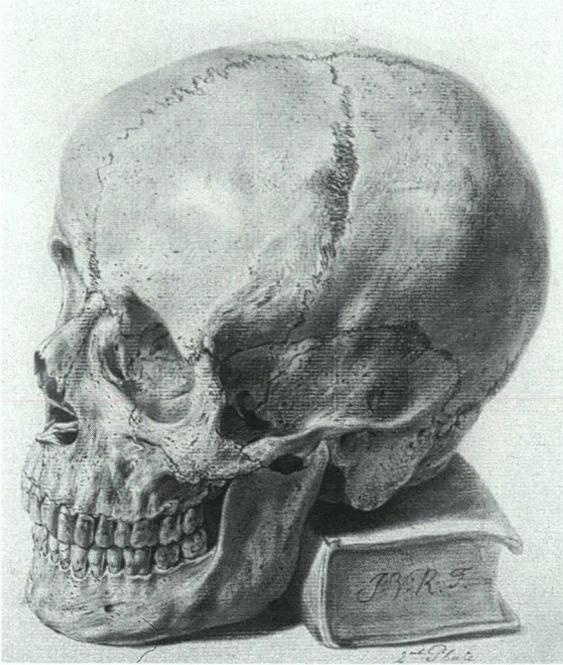


Fig. 7.

Jan VAN RYMSDYK, *Etude de crâne*, dessin préparatoire pour la planche III de John HUNTER, *Natural History of the Human Teeth*, Londres, 1771 (Londres, The Royal College of Surgeons of England, Hunter Boxes).

Van Rymsdyk est un apatride, un exproprié de l'histoire de l'art. Il a quitté sa Hollande natale pour faire carrière à Londres, il abandonne l'une des terres d'élection de la nature morte pour se lancer dans l'illustration anatomique. Mais, traversant la Manche, l'immigrant n'a pas embrassé sans arrière-pensées la profession d'artiste médical: au rebours d'une vocation qu'on ne saurait déduire entièrement de ses réussites dans le domaine en cause, van Rymsdyk manifeste sa vie durant le désir d'être autre chose qu'un rapin des morgues ou un dessinateur de charognes. A la fin des années 1750, il se fend d'un encart publicitaire dans le *Felix Farley's Bristol Journal*, cherchant par là à recruter des élèves et surtout à vanter ses talents de... portraitiste<sup>63</sup>. Plus tard la préface du *Museum Britannicum*, seul ouvrage qu'il publiera jamais à titre personnel, vilipende avec hargne un mystérieux Docteur Ibis: on devine que la cible est en fait William Hunter, à qui van Rymsdyk reproche son ingratitude (le nom du Hollandais ne figure nulle part dans l'*Anatomy of the Human Gravis Uterus*) et dont il déplore peut-être aussi secrètement le manque de zèle – le médecin, commensal de la bonne société londonienne, ne doit pas avoir essayé de favoriser auprès d'une clientèle pourtant aisée les tentatives de son collabo-

<sup>63</sup> THORNTON, *op. cit.*, pp. 5-7, pour une liste de quelques exemples aujourd'hui conservés. L'auteur indique que cette tentative de pratiquer un genre plus noble n'est pas couronnée de succès. « J. V. Riemsdyk, portrait painter » (p. 6), n'a que de trop rares clients et se voit résolument condamné à la fréquentation des théâtres anatomiques.

rateur dans l'art du portrait<sup>64</sup>. Or si le commerce des cadavres dépecés pèse quelquefois à van Rymsdyk, s'il engendre chez lui un irrésistible désir de peindre la figure humaine inaltérée, vivante, dans l'intégrité de ses organes, il est permis de croire que l'artiste songe aussi par moments à un genre très proche de l'illustration anatomique, la nature morte.

C'est le cas par exemple quand il exécute un ensemble de sanguines originales pour le compte de John Hunter, le frère de William. L'une d'entre elles (fig. 7), exposée à Genève en 1998 et reproduite dans le catalogue sous le titre symptomatique d'*Etude de crâne (Vanité)*, n'est autre que le dessin préparatoire de la figure 2, planche III, dans la *Natural History of the Human Teeth* de 1771<sup>65</sup> : où l'étude scientifique de la dentition prend appui sur une mise en scène que David Bailly n'eût pas reniée. Plus subtilement, lorsque, échappant enfin au répertoire strict de l'anatomie, van Rymsdyk édite avec l'aide de son fils le *Museum Britannicum*<sup>66</sup>, il trouve moyen de réintroduire les codes de la nature morte au détour d'une page consacrée aux œufs. Des quinze pièces dessinées pour la planche V, la plus sombre porte en effet sur sa coquille le reflet incongru d'une fenêtre – comme si souvent les *roemer* et toutes les surfaces brillantes dans les *Buffets* du XVII<sup>e</sup> siècle.

La partition du champ artistique en genres bien délimités est donc une illusion, le fruit malheureux d'un schématisme que notre regard impose par rétroaction à l'évolution des mentalités et des styles. De Vésale à van Rymsdyk en passant par Beuckelaer, Pereda, Hondius ou Frederik Ruysch, la séquence des corps me paraît au contraire tendre sans cesse vers la mise en série des objets et des choses, et vice versa. S'agit-il de peindre une nature *morte*? une vie *immobile, silencieuse*? Le registre des tables servies y pourra souvent rappeler la table de dissection, tant l'art d'accommoder les restes semble dans les deux cas un souci primordial.

Veut-on, de manière plus générale, scruter l'organisation intime de la matière, son armature et la corruption inéluctable qui mène à la ruine ou à la pourriture? Avec Géricault et ses fragments anatomiques<sup>67</sup>, on choisira peut-être tout simplement de représenter le corps débité par quartiers comme on représenterait, dans un tableau de fruits, dans la cuisine d'un intérieur

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 64-65. Dans les mots de van Rymsdyk : « I flatter myself that I have been very useful as a Designer, and Sacrificed my Talents to a good purpose, more so than any Painter in my Profession in this Kingdom; [...] I look myself as a Man that has been ill used and Betrayed [...] » (cité p. 65). Sur les rapports complexes (et parfois conflictuels, on le voit ici) entre artistes, graveurs, collectionneurs et professionnels de la médecine au XVIII<sup>e</sup> siècle, cf. Ludmilla JORDANOVA, « Mariages heureux et liaisons dangereuses. Art et anatomie », dans : cat. exp. *Corps à vif – Art et anatomie*, op. cit., p. 125.

<sup>65</sup> Cf. THORNTON, op. cit., pp. 44-46, et cat. expo. *Corps à vif – Art et anatomie*, op. cit., p. 148, fig. 12.

<sup>66</sup> John & Andrew VAN RYSMDYK, *Museum Britannicum, Being an Exhibition of a Great Variety of Antiquities and Natural Curiosities, Belonging to that Noble and Magnificent Cabinet, the British Museum*, Londres, 1778. Cf. THORNTON, op. cit., pp. 69-71.

<sup>67</sup> Par exemple l'*Etude de bras et de jambes coupés*, 1818-1819, Montpellier, Musée Fabre.

hollandais, les produits de la terre ou ceux de l'industrie humaine<sup>68</sup>. Loin de n'être qu'un *hapax*, l'exemplaire unique dont un romantisme noir ferait sa bannière, la nature morte incarne ici l'aboutissement d'une certaine tradition – au maximum de l'obsession clinique, en ambassadrice surréaliste des écorchés, en poétique étrange des débris et des os<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> Lire STERLING, *op. cit.*, p. 89 (qui compare évidemment l'œuvre de Géricault au *Bœuf écorché* de Rembrandt, autre exemple célèbre de *nature morte anatomisée*), ainsi que Martial GUEDRON, *La plaie et le couteau. La sensibilité anatomique de Théodore Géricault (1791-1824)*, Paris, Kimé, 1997, pp. 88-104. Selon Inken D. KNOCH, « Une peinture sans sujet? Étude sur les *Fragments anatomiques* », dans : *Géricault*, éd. R. Michel, Paris, La Documentation française (Louvre. Conférences et colloques), 1996, tome I, p. 146 : « Le peintre a disposé soigneusement les membres en les enveloppant pour partie d'une pièce de tissu, afin de créer une nature morte dans toute l'acception du terme. ».

<sup>69</sup> Je remercie vivement Philippe Junod d'avoir bien voulu jeter un regard incisif sur les *dissecta membra* qui composent cet article.

REPRESENTATION ET CONCEPTION DE LA MORT  
DANS LE *MONUMENT FUNERAIRE DU MARECHAL DE SAXE*  
DE JEAN-BAPTISTE PIGALLE

LAURENCE VANDER VEKEN

Erigé dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le monument du maréchal de Saxe se veut l'illustration des vertus de l'homme d'armes mises au service de la nation. Au sein de la représentation traditionnelle de la gloire éternelle du héros, Pigalle semble cependant inscrire une conception qui n'en écarte plus la dimension humaine, et par conséquent mortelle.

En ce sens, nous nous proposons d'étudier la représentation et la conception de la mort qu'offre le monument à partir d'une l'analyse de ses divers éléments constitutifs.

**Le monument du maréchal de Saxe (1753-1777)**

Né en 1696, Hermann Maurice, comte de Saxe, duc de Courlande et de Sémigalie, acquiert sa renommée lors de la guerre de succession d'Autriche. Le 11 mai 1745, il devient héros national en remportant, en présence de Louis XV, la bataille de Fontenoy contre l'armée anglo-hollando-hanovrienne. Promu au titre de maréchal, Maurice de Saxe meurt le 30 novembre 1750, «... usé par l'hydropisie et par la débauche»<sup>1</sup>.

En commémoration de cette victoire, le roi, ainsi qu'en témoigne l'inscription funéraire, passe la commande de ce monument.

<sup>1</sup> Concernant la vie du maréchal de Saxe, voir Jean DE VIGUERIE, *Histoire et dictionnaire du Temps des Lumières*, Paris, R. Laffont, Coll. «Bouquins», 1993, pp. 992, 1367 et 1368.

Dès 1751, il est question de l'organisation d'un concours pour le choix du sculpteur et de l'érection du mausolée à Strasbourg. De religion réformée, le maréchal ne pouvait en effet être enterré à Notre-Dame ou à St-Denis comme l'aurait souhaité Louis XV<sup>2</sup>. Son mausolée fut donc érigé à Strasbourg, dans une église protestante sur sol français. L'histoire et la situation géographique de cette ville, «... charnière entre le monde germanique et le royaume de France ...»<sup>3</sup>, en faisaient un symbole face à l'Empire vaincu par le maréchal.

Dans l'attente de la réalisation de son monument, le corps de Maurice de Saxe est déposé en 1751 dans le caveau du Temple-Neuf de Strasbourg et est transféré le 20 août 1777 vers le caveau creusé au pied du mausolée de l'église St-Thomas. Le corps y est posé dans un sarcophage sous lequel sont enfouies les entrailles; le cœur, enfermé dans une capsule réalisée par François Joubert, elle-même contenue dans une cassette, est placé dans une niche grillagée attenante au sarcophage, due à Pierre-Valentin Boudhors<sup>4</sup>.

En 1753, le sculpteur Jean-Baptiste Pigalle est retenu en vue de la réalisation du monument. Pigalle (1714-1785) fut l'un des rares artistes qui, n'étant pas né dans le milieu de la sculpture, parvint néanmoins à se hisser aux plus hauts sommets institutionnels et artistiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, malgré son refus à l'Académie de Paris en 1735, cet élève de Robert Le Lorrain et de Jean-Baptiste II Lemoyne devint recteur de l'Académie en 1777 et chancelier en 1785. Sa carrière prestigieuse fut également ponctuée d'importantes commandes, dont celle du monument du maréchal de Saxe<sup>5</sup>.

Les deux projets de l'artiste – dont le second fut retenu – proposant une image glorieuse et vertueuse du militaire, diffèrent quant à l'état physique dans lequel l'homme d'armes est représenté. Dans le premier, l'allégorie de la France en pleurs tient la dépouille mortelle du maréchal dans ses bras. Le second représente le militaire «... dans une attitude majestueuse, commandant sous les enseignes de la France, ayant à ses pieds, renversés, les drapeaux des ennemis. La déroute des nations vaincues est caractérisée par la fuite des animaux qui leur servent de symboles. La 'Mort' ... montre [au maréchal],

<sup>2</sup> Luc BENOIST, *La sculpture française*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. «Histoire de l'art français», 1963, p. 116.

<sup>3</sup> Richard STAUFFER, *La Réforme et les protestantismes*, in: Henri-Charles PUECH (Dir.), *Histoire des religions. T. 2: Religions de salut (monde méditerranéen et Proche-Orient), Religions constituées (Occident)*, Paris, Gallimard, Coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 940.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet Victor BEYER, *Le recueil Werner-Boudhors et la pompe funèbre du Maréchal de Saxe (1777)*, in: *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1976, F. de Nobele, 1978, pp. 219-225, et du même *La triple sépulture de Maurice de Saxe à St-Thomas de Strasbourg*, in: *Archives de l'Art français*, publiées par la société de l'Histoire de l'Art français, t. XXV, F. de Nobele, 1978, pp. 181-190.

<sup>5</sup> Sur la biographie de Pigalle, voir entre autres Antoine-Nicolas DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Vies des fameux sculpteurs depuis la renaissance des arts, avec la description de leurs ouvrages*, Paris, Debure, 1787; Prosper TARBE, *La vie et les œuvres de Jean-Baptiste Pigalle. Sculpteur*, Paris, J. Renouard, 1859; Louis REAU, *Jean-Baptiste Pigalle*, Paris, P. Tisné, Coll. «Les grands sculpteurs français», 1950; E. BENEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1976.



Fig. 1.  
Vaisseau central du Temple Saint-Thomas, Strasbourg.

(cliché de l'auteur)

au moment où il est au comble de sa gloire, un linceul prêt à le recevoir dans un sarcophage ouvert. Le 'Maréchal' paroît y descendre; des 'génies' se livrent au désespoir et la 'France' abandonnée à ses regrets. La pyramide qui sert de fond à ce mauzolé exprime l'immortalité où ses vertus l'ont élevé»<sup>6</sup>.

Le monument actuel correspond au second projet. Son achèvement semble remonter à 1769, comme en témoigne un dessin de Charles-Nicolas Cochin fils réalisé cette-même année dans l'atelier de l'artiste<sup>7</sup>.

Le monument ne trouvera son emplacement définitif qu'en 1776 et l'inscription y sera apposée l'année suivante. Pigalle attendra, quant à lui, sa rétribution financière jusqu'en 1779<sup>8</sup>.

Tel qu'il se présente dans l'abside de l'église (fig. 1), le monument se situe dans le prolongement de l'axe qui relie l'entrée à l'autel. Cette situation en fait le point de convergence des fuyantes formées par les piliers du vaisseau central.

<sup>6</sup> Description des deux projets modelés par Pigalle, publiée par Marc FURCY-RAYNAUD, *Inventaire des sculptures exécutées au XVIII<sup>e</sup> siècle pour la direction des bâtiments du roi*, in: *Archives de l'Art français. Nouvelle période, t. XIV*, Paris, A. Colin, 1927, pp. 277-278.

<sup>7</sup> Dessin publié par W. Mc. ALLISTER JOHNSON, *Visits to the Salon and Sculptors' Ateliers during the «Ancien Régime»*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, VI<sup>e</sup> pér., t. CXX, n° 1482-1483, 134<sup>e</sup> année, juin-août 1992, pp. 22 et 23.

<sup>8</sup> D'après les documents publiés par Marc FURCY-RAYNAUD, *op. cit.*, pp. 317-321.



MARTINO BATTINI  
FANTASMA DI UN'OPERA DI GIUSTIZIA  
CHE SI RIVOLTA CONTRO IL POTERE  
E LA RICCAZZA  
E LA CORRUZIONE  
E LA DEGRADAZIONE  
E LA MORTE

Dans cette abside polygonale, le mausolée occupe la totalité de la travée orientale et s'achève par un arc brisé qui le couronne. La forme de la fenêtre de chœur que le monument dissimule, est reprise par la pyramide du tombeau. L'intégration de l'œuvre dans l'ensemble architectural se complète par les débordements de gauche et de droite – respectivement dus au lion et aux drapeaux – qui visent à créer un lien de continuité entre le mausolée et le lieu.

## L'architecture du monument

La structure architecturale murale, verticale et pyramidante du monument du maréchal de Saxe (fig. 2) relève d'un type commun à de nombreux tombeaux des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>9</sup>. Dans l'exemple qui nous occupe, ce schéma a quelque peu été adapté: le soubassement se résout en un escalier de plusieurs marches et le sarcophage occupe la partie inférieure du monument, ce qui le dissocie de sa position traditionnelle au niveau du défunt.

Le socle horizontal et rectangulaire du monument se caractérise par ses dimensions imposantes, mais également par sa structure en escalier. La taille peu commune du soubassement se justifie par la volonté d'intégrer le mausolée dans la structure architecturale de l'abside. Le socle épouse en ce sens la partie inférieure de la travée jusqu'à la moulure horizontale courant en-dessous des fenêtres. Ce socle en devient par là-même le prolongement.

Une triple fonction semble assignée à cette structure en escalier clairement affirmée dans la partie supérieure. D'une part, par la disposition pyramidale de ses marches, elle joue le rôle d'élément formel de transition entre la partie rectangulaire inférieure du monument et sa partie triangulaire supérieure. D'autre part, l'idée d'escalier préside à la conception formelle d'ensemble du mausolée construit selon un principe d'étagement, partant de l'espace de l'abside pour finalement se fondre au mur de la travée. Enfin, elle illustre la conception de l'artiste quant à la destinée humaine.

<sup>9</sup>Concernant les nombreux exemples comparatifs, y compris pour leur décor figuré dont il sera question plus loin, voir entre autres Jan BIAŁOSTOCKI, *Das Bild des Todes in der europäischen Grabmalkunst*, in: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, n° 35, 1991, pp. 163-180; André CHASTEL, *L'art et le sentiment de la mort au XVII<sup>e</sup> siècle*, in: *17<sup>e</sup> Siècle. Bulletin de la Société d'Etude du XVII<sup>e</sup> siècle*, oct. 1957, pp. 287-293; Kathleen COHEN, *Metamorphosis of a Death Symbol. The Transit Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, California Studies in the History of Art, vol. 15, University of California Press, 1973; Florence INGERSOLL-SMOUSE, *La sculpture funéraire en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Jouve, 1912; Annick NOTTER, *Monuments funéraires XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, collection du musée d'Arras, exposition au musée d'Arras, Imprimerie Chartrez, nov. 1993; Erwin PANOFKY, *La sculpture funéraire. De l'ancienne Égypte au Bernin*, trad. Dennis Collins, Paris, Flammarion, Coll. «Idées et Recherches», 1995.

←

Fig. 2.

Jean-Baptiste Pigalle, *Monument du maréchal de Saxe*, 1753-1777, Strasbourg, Temple Saint-Thomas. (cliché de l'auteur)

Habituellement situé sur le soubassement, au centre donc de l'étagement traditionnel des éléments d'un tombeau, le sarcophage est ici placé dans la partie inférieure du monument, devant le soubassement, et repose sur un socle en ressaut dont la forme suggère des marches.

Le sarcophage, censé renfermer le corps du défunt, a généralement été représenté fermé. Sur cette base se sont développées les diverses effigies du défunt. Dans ce contexte, Pigalle offre une représentation plus rare qui est celle du sarcophage ouvert. Le couvercle incliné et placé en oblique rompt la frontalité du monument en y introduisant une diagonale. Un grand drap blanc part de l'intérieur du sarcophage et déborde en avant celui-ci pour retomber sur l'écusson du défunt.

Elancée et biseautée à son sommet, la pyramide, qui porte l'inscription funéraire, prend naissance au sommet de l'escalier. Elle «... exprime l'immortalité où ses vertus [celles du maréchal] l'ont élevé»<sup>10</sup>.

### Les figures du tombeau

Dans les monuments funéraires, la figure du défunt se situe, en général, sur un niveau supérieur à celui du soubassement, que ce dernier supporte ou non un sarcophage. Les personnages allégoriques ou les proches du défunt peuvent, quant à eux, occuper différents niveaux, ce qui est également le cas dans le monument du maréchal de Saxe.

Représenté debout, «... dans une attitude majestueuse, commandant sous les enseignes de la France ...»<sup>11</sup>, le maréchal descend vers le sarcophage situé au bas des escaliers.

Ayant évolué depuis le Moyen Âge, les modes de représentation des hommes d'armes ne leurs sont guère spécifiques, si ce n'est l'image équestre présente dès le XIV<sup>e</sup> siècle. Ils ont suivi les formules en vigueur des diverses époques. On les a ainsi représentés gisant, transis, mais également agenouillés les mains jointes, allongés le buste redressé, en médaillon, à mi-corps et l'urne leur a également offert un support de représentation.

Bien que peu usitée, la position debout du maréchal n'est donc pas unique. Elle ne relève pas non plus d'une spécificité de l'iconographie militaire, dans la mesure où elle se retrouve dans certaines représentations civiles.

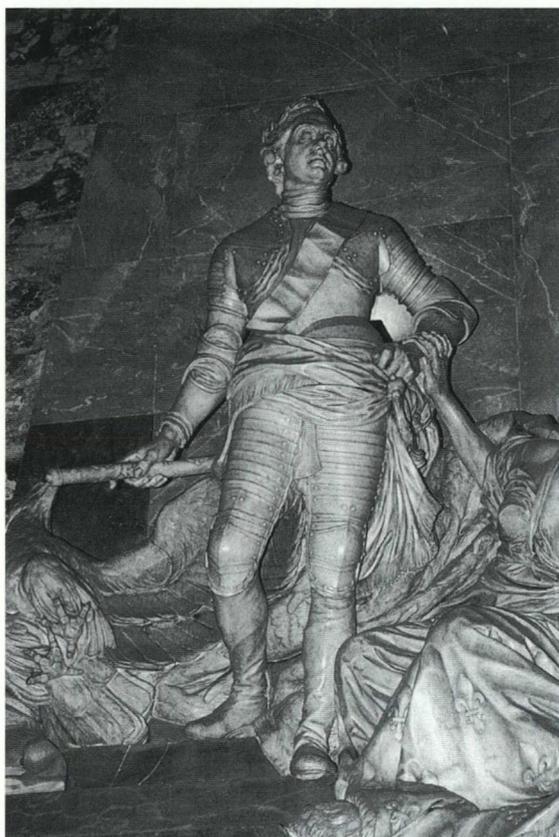
Les hommes d'armes ont, en général, été représentés dans l'uniforme de leur fonction. Les rares cas dans lesquels les défunts en sont dépourvus se justifient par la mise en scène privilégiée par l'artiste.

Le maréchal de Saxe (fig. 3) porte une armure se composant d'une cuirasse, d'épaulières, de cubitières et de jambières sous lesquelles il est chaussé de bottes. Sa taille est ceinte d'un baudrier d'étoffe auquel pend une épée.

<sup>10</sup> Extrait de la description du projet publiée par Marc FURCY-RAYNAUD, *op. cit.*, pp. 277-278.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 278.

Fig. 3.  
Jean-Baptiste Pigalle,  
*Monument du maréchal de Saxe*  
(détail: le maréchal de Saxe).  
(cliché de l'auteur)



En signe d'autorité et de commandement, il tient dans sa main droite un bâton de maréchal orné de fleurs de lys. Le laurier couronnant sa tête symbolise, quant à lui, l'immortalité et la gloire<sup>12</sup>.

De l'abondante iconographie martiale entourant traditionnellement le militaire, Pigalle n'a retenu que les étendards et les lances des forces en présence, ainsi que les animaux symboles des nations.

L'étendard porte les couleurs et les emblèmes d'une nation; il en est l'enseigne de guerre, le symbole de l'Etat. Bien que sur les drapeaux entourant le maréchal, ni couleur ni emblème ne soient représentés, leur emplacement et la scène dans laquelle ils sont impliqués en indiquent la nation d'origine. En ce sens, les étendards dressés à la droite du maréchal et situés au-dessus de la figure de la France indiquent leur appartenance à cette nation, ainsi que la victoire de celle-ci comparativement aux étendards brisés de gauche dirigés

<sup>12</sup> Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, R. Laffont-Jupiter, Coll. «Bouquins», 1982, p. 563.

vers le bas. L'origine nationale de ces derniers n'est décelable que par la connaissance de la bataille dont il est question.

Les animaux situés à la gauche du maréchal représentent le «... *caractère symbolique des nations dont le maréchal a triomphé*»<sup>13</sup>. Leur mise en scène correspond à l'intensité de la défaite que ces nations ont respectivement subie. Ainsi, le léopard féroce, habile, d'une force soudaine et impitoyable<sup>14</sup>, est «... *tout à fait renversé; les anglais ayant été les plus maltraités ...*»<sup>15</sup>. L'attitude du lion, roi des animaux, est celle de la déroute, les Hollandais «... *n'ont fait que se présenter et ils fuirent ...*»<sup>16</sup>. Enfin, la souveraineté de l'aigle de l'Empire semble bien mise à mal. L'idée de défaite des nations coalisées, représentées par leurs animaux emblématiques, est également exprimée par le regard des trois animaux dirigé vers leur vainqueur.

Etendards, lances et animaux relèvent de la représentation de la victoire. La figuration d'un haut fait d'armes sur le monument d'un homme militaire semble se systématiser dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Ces représentations de la victoire revêtent en général les aspects d'un bas-relief distinct, situé sous la figure du défunt, donnant à voir un moment précis ou une idée d'ensemble de la bataille.

Dans le monument qu'il consacre au maréchal, Pigalle perturbe le schéma précité. Il situe, d'une part, la représentation de la victoire au niveau occupé par le défunt. D'autre part, il remplace la structure plane du bas-relief par une figuration tridimensionnelle. Enfin, il symbolise les vertus des forces combattantes en présence par les animaux qui leur sont associés. Par ce dernier aspect, l'artiste rend aux représentants de la faune un rôle symbolique pour lequel on leur avait préféré, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, les figures anthropomorphes des Vertus.

Le mausolée «... *se propose principalement d'exprimer ... la reconnaissance de la 'France' envers le 'maréchal de Saxe' ...*»<sup>17</sup>. La figure de la France – peu courante dans les monuments funéraires – assise aux pieds du maréchal «... *s'empresse de le retenir, & tâche de repousser la Mort qu'elle regarde avec horreur*»<sup>18</sup>. Elle porte une tunique ceinturée, maintenue en bandoulière, et ses jambes sont couvertes d'un drap épais aux motifs de lys ouverts, symboles de pureté, de vertu, de continuité dynastique et emblèmes de la Maison royale de France<sup>19</sup>.

A la droite de la figure de la France, se tient debout un putto. L'ange ailé porte sur le dos un carquois de flèches. Cet objet, associé à Eros, renvoie à l'idée d'amour, comme l'illustre entre autres l'*Amour dompté* (fig. 4) figurant

<sup>13</sup> Antoine-Nicolas DEZALLIER D'ARGENVILLE, *op. cit.*, p. 405.

<sup>14</sup> Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, pp. 563-564.

<sup>15</sup> Louis REAU, *op. cit.*, p. 88.

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

<sup>17</sup> Note de projet publiée par Marc FURCY-RAYNAUD, *op. cit.*, p. 277.

<sup>18</sup> Antoine-Nicolas DEZALLIER D'ARGENVILLE, *op. cit.*, p. 404.

<sup>19</sup> Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 577.



Fig. 4. *Amour dompté*, in: Cesare RIPPA, *Iconologie. Ou les principales choses qui peuvent tomber dans la penfer touchant les Vices et les Vertus, font représentées foubz diuerses figures Grauées en cuiure Par Iaques de Bie, Et moralement explicquées Par I. Bavdouin, A Paris, 1643, Auec Priuilege du Roy*, 2 t., Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989. (copyright Aux Amateurs de Livres & Bibliothèque Interuniversitaire de Lille).



Fig. 5. *Monarchie*, in: Cesare RIPPA, *Iconologie. Ou les principales choses qui peuvent tomber dans la penfer touchant les Vices et les Vertus, font représentées foubz diuerses figures Grauées en cuiure Par Iaques de Bie, Et moralement explicquées Par I. Bavdouin, A Paris, 1643, Auec Priuilege du Roy*, (copyright Aux Amateurs de Livres & Bibliothèque Interuniversitaire de Lille).

un «*Cupidon assis*» muni d'un carquois<sup>20</sup>. Le carquois de flèches symbolise également la fonction militaire, qui était celle du maréchal et que l'on retrouve aussi, par exemple, dans la figure de la *Monarchie* (fig. 5).

Le flambeau renversé – dont la symbolique funéraire est attestée depuis l'Antiquité<sup>21</sup> – que l'angelot tient de la main gauche, recouvre l'idée générale de fin, le feu de la vie du maréchal s'étant éteint. Enfin, en un geste à caractère humain, le génie funéraire se frotte l'œil pour exprimer ses regrets quant à la perte de cet homme de valeur.

A gauche du sarcophage, la figure attristée d'Hercule est munie de deux attributs moraux, la peau du lion de Némée et la massue. Le lion dont il est revêtu est à la fois un ennemi intérieur et extérieur, il est considéré comme «... *le plus*

<sup>20</sup> Cesare RIPPA, *Iconologie. Ou les principales choses qui peuvent tomber dans la penfer touchant les Vices et les Vertus, font représentées foubz diuerses figures Grauées en cuiure Par Iaques de Bie, Et moralement explicquées Par I. Bavdouin, A Paris, 1643, Auec Priuilege du Roy*, 2 t., Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989, p. 97.

<sup>21</sup> Voir à ce sujet l'analyse de Gotthold Ephraim LESSING, *Comment les Anciens représentaient la Mort*, in: *Laocoon suivi de Lettres concernant l'antiquité et Comment les Anciens représentaient la Mort*, Textes traduits et présentés par J. Bialostocka avec la collaboration de R. Klein, Paris, Hermann, Coll. «Miroirs de l'Art», 1964, pp. 141-172.



Fig. 6.  
Jean-Baptiste Pigalle, *Monument du maréchal de Saxe* (détail: la Mort). (cliché de l'auteur)

*redoutable de tous les animaux ... [et] ... la Passion [la puissance] qu'il représente, [est] le plus dangereux Enemy de l'homme ...»<sup>22</sup>. La forme de la massue, «... raboteuse & pleine de nœuds, [montre] par là les grandes difficultés qui se présentent de toutes parts à ceux qui veulent vivre vertueusement ...»<sup>23</sup>.*

Alliant ainsi courage et vertu, la figure mi-humaine, mi-divine symbolise donc le «... parfait modèle des plus hautes qualités des grands Héros ...»<sup>24</sup>, celles là-mêmes qui sont prêtées au maréchal. La figure héroïque qui accompagne donc le maréchal n'est pas Mars ou une quelconque autre représentation de la guerre ou de la victoire comme l'aigle, mais un personnage peu fréquent dans les monuments funéraires et qui exprime moins un aspect martial que force et vertu. Bien que pour ces raisons, ce héros mythique ait été associé à la royauté depuis les Valois, le sens que sa présence recouvre dans ce monument-ci semble plus probablement lié à l'idée d'armée qu'à celle de royauté<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Cesare RIPA, *op. cit.*, p. 115.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 197-198.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>25</sup> Sur le mythe et l'iconographie d'Hercule, voir entre autres Luis J. BALMASEDA, *Hercules*, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, t.V, Zurich-Munich, Artemis Verlag, 1990, vol. 1, pp. 253-262; vol. 2, pp. 186-187; Pierre GRIMAL, *Hercule*, in: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 187-203; Erwin PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin, Editions Logos, 1997; R. VOLKOMMER, *Herakles in the Art of Classical Greece*, Oxford University Press, 1988.

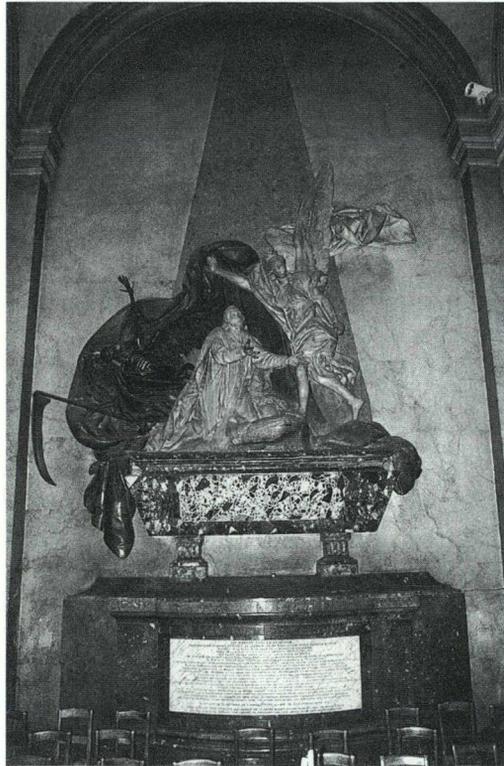


Fig. 7.  
Michel-Ange Slodtz, *Tombeau de Languet de Gergy*, 1750-1753, Paris, Saint-Sulpice.  
(cliché de l'auteur)

Vis-à-vis d'Hercule, la Mort (fig. 6), en attente de recevoir l'homme illustre, lui ouvre le couvercle du sarcophage. La figure de la Mort sous la forme d'un squelette ne symbolise généralement pas le défunt en tant que tel. Devenue un personnage autonome, principalement avec le Bernin, cette allégorie a pris une signification générale, relative à tous les hommes et non pas seulement à un individu particulier. Mise en scène à côté de figures vivantes, elle a acquis des attitudes propres et des attributs parmi lesquels le voile, la faux ou le sablier. Le voile mortuaire dont elle se drape est un symbole de séparation du monde et d'introduction à un autre état<sup>26</sup> aussi bien physique que spirituel. En ce sens, le voile est associé au squelette qui, s'il marque le stade final du processus physique de décomposition, n'en représente pas pour autant un état définitif. Le voile se veut également «... *annonciat[eur] et instrument d'une nouvelle forme de vie*»<sup>27</sup>.

Plus fréquemment munie d'une faux «*symbole de la mort, en ceci que la faux, comme la mort, égalise toute chose vivante*»<sup>28</sup> (voir fig. 7), la figure de

<sup>26</sup> Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, pp. 1025 et 909.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 909.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 429.

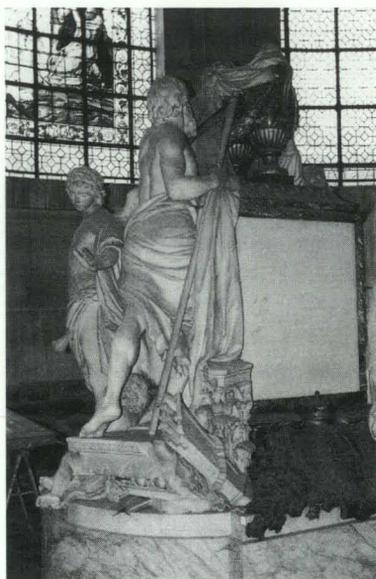


Fig. 8.  
Guillaume II Coustou, *Mausolée du dauphin et de la dauphine*, 1766-1777, Sens, Cathédrale (détail).  
(cliché de l'auteur)

la Mort tient ici entre ses mains un sablier – ce qui avec la faux constitue un exemple d'association des attributs des figures de la Mort et du Temps (voir fig. 8). Cet élément de mesure du temps symbolise «... son écoulement inexorable et partant son aboutissement, dans le cycle humain, à la mort»<sup>29</sup>.

L'inscription funéraire, en latin, fait allusion à toutes les victoires du maréchal ainsi qu'au prestige dont il jouissait auprès de Louis XV. On peut la traduire comme suit: «À Maurice de Saxe/duc de Courlande et de Sémigalie/chef suprême des armées royales/toujours victorieux./Louis XV:/auteur de ces victoires et son propre chef/a fait ériger ce monument/Mort le 30 novembre de l'an 1750, âgé de 50 ans»<sup>30</sup>.

Les armes du maréchal se situent au pied du monument, dans l'axe central qui relie la pointe de la pyramide, l'inscription funéraire, le maréchal et le sarcophage. Ces armes en bronze contiennent en leur centre l'écusson du militaire traversé par deux bâtons de maréchal croisés, que l'on retrouve dans d'autres représentations de ce grade. Sous ces bâtons, l'on distingue l'ordre de l'Aigle blanc de Pologne, dont le maréchal avait été décoré en 1718. Une guirlande de cyprès, symbole de mort<sup>31</sup>, encadre ces armes.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 838.

<sup>30</sup> «MAURITIO SAXONI/CURLANDIÆ ET SEMIGALLIÆ/SUMMO REGIORUM EXERCITUUM PRÆFECTO/SEMPER VICTORI./LUDOVICUS XV./VICTORIARUM AUCTOR ET IPSE DUX/PONI JUSSIT/OBIIT XXX NOV. AN. MDCCL. ÆTATIS LV».

<sup>31</sup> Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, pp. 334-335.

## Signification du mausolée

Le monument, dans son ensemble, se présente comme une projection plane du volume polygonal formé par l'abside; le sommet en est la clé de voûte et la base le sol de l'abside (fig. 9).

Ce tombeau repose, quant à sa structure, sur l'association d'un rectangle horizontal, aux proportions imposantes, formant le soubassement, et d'une forme triangulaire, également impressionnante, qui se développe verticalement sur l'élément précité. Ces deux formes géométriques ne présentent, en fait, qu'une simplicité apparente. Le soubassement se subdivise en une partie inférieure, sur laquelle prennent place le sarcophage et deux figures, et en une partie supérieure qui supporte d'autres figures. La partie supérieure du monument obéit également à ce principe d'inclusion des éléments, la pyramide en tant que telle étant reprise, tant du point de vue de la forme que du chromatisme, par le décor du fond de la travée.

De haut en bas, chaque élément du monument fait ressortir par rapport au précédent; ainsi, la pyramide se détache légèrement de son fond de travée,

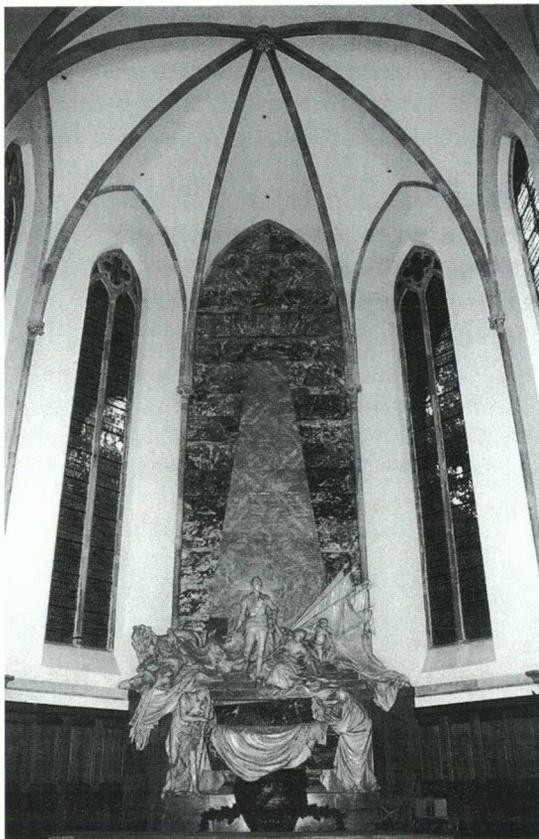


Fig. 9.  
Jean-Baptiste Pigalle,  
*Monument du maréchal de Saxe*,  
(vue d'ensemble du monument  
dans l'abside).  
(cliché de l'auteur)

la partie supérieure du socle se signale par une saillie plus importante que celle de la pyramide et la partie inférieure de ce même socle se développe encore plus dans l'espace de l'abside.

De par les proportions de chacun des éléments composant le monument et malgré la volonté d'en élancer la ligne par la multiplication des formes pyramidantes, l'impression en demeure lourde et massive.

Cette ligne très géométrique de l'architecture du tombeau contraste avec les courbes introduites par les figures. L'opposition de la droite et de la courbe ne recouvre pas à proprement parler une différenciation entre le statisme de l'une et le dynamisme de l'autre, étant donné le caractère plutôt figé des figures. Si le rapport entre ces deux types de lignes relève de l'opposition, l'artiste n'en a pas moins établi entre elles une certaine analogie perceptible dans la reprise de la forme pyramidante au niveau de l'agencement des figures.

Les figures du maréchal, de la France, de la Mort et d'Hercule forment un triangle qui a pour base le sarcophage. La relation de ces figures est établie par les gestes et les attitudes de chacune d'elles: le bras droit, tenant le bâton de commandement, du maréchal se situe dans le prolongement d'Hercule; du côté droit, la France enserre d'une main le bras du maréchal et de l'autre repousse la Mort, tout en la regardant.

La position des corps, penchés en avant, de la Mort et d'Hercule délimite une zone ovale autour du sarcophage, qui est ainsi mis en évidence. La courbure de ces corps, associée au drapé du sarcophage, semble répéter de manière inversée l'arc brisé de la travée de l'abside; ce rappel se retrouve également dans la courbe formée par les corps de la Mort, d'Hercule et par l'écusson. Ces deux courbes de répétition, qui proposent une image inversée d'une travée de l'abside, servent à inscrire l'architecture de l'église dans le monument, comme l'emplacement de ce dernier résulte de la projection plane de l'espace tridimensionnel de l'abside.

Deux autres formes triangulaires peuvent également se dégager de l'agencement des figures. D'une part, celle qui comprend les animaux, le maréchal, la France et le putto accompagné des drapeaux, et dont la base est constituée par l'étage supérieur du soubassement. Ce groupe figuré reprend la base de la pyramide, en l'élargissant, et confère aux lignes très géométriques du monument un caractère plus naturel. S'y ajoute un certain mouvement, par les débordements issus, à gauche, des animaux, des lances et d'un drap, et à droite des étendards. D'autre part, la Mort, Hercule et l'écusson forment ensemble un autre triangle qui enserre le sarcophage. Ce triangle inversé se présente ainsi comme une réponse au groupe précédent.

Le monument présente également une série d'obliques aux fonctions diverses. L'oblique que forme le couvercle du sarcophage vise à le mettre en évidence en le dégagant du réseau des parallèles des marches du socle. La diagonale des drapeaux de droite crée un faisceau qui se concentre à la hauteur des jambes du maréchal, tandis que les lances de gauche semblent se prolonger dans l'espace de l'abside; par leur orientation, les lances et drapeaux élargissent

la composition. La tête du maréchal est, quant à elle, le centre d'une série d'axes convergents émanant de l'orientation des regards de la Mort, du putto et des trois animaux. Enfin, un axe vertical traverse le monument de part en part et relie l'écusson à la clé de voûte de l'abside en passant par le sarcophage, le maréchal, le sommet de la pyramide et celui de l'arc brisé. Tous ces axes demeurent dans le plan mural, seul le regard du maréchal qui se dirige vers la fenêtre de droite ouvre la composition vers l'extérieur et la dégage ainsi du plan.

Du point de vue de son chromatisme, le monument présente trois réseaux distincts: une tonalité gris-vert-bleu pour l'architecture, le blanc du groupe figuré et le noir de l'écusson.

L'architecture du tombeau se décline sur une teinte dont les diverses tonalités visent à différencier les éléments. La tonalité grise, blanche, bleue, verte et noire du fond de travée sur lequel s'inscrit la pyramide du monument se présente comme une synthèse chromatique, dont la décomposition donnera la tonalité dominante de chacun des éléments. En ce sens, la pyramide offre une tonalité plus uniformément brunâtre et gris clair, traversée d'un léger veinage blanc. Le bleu s'ajoute au gris pour composer la couleur du soubassement; cette tonalité uniforme permet également d'amenuiser les dimensions imposantes du socle. Au centre de ce dernier, le sarcophage est mis en évidence par sa dominante verte; le veinage blanc, bleu, gris du marbre vert relie chromatiquement cet élément à la partie supérieure du monument, tandis que son mouchetage noir permet le passage à l'écusson de bronze.

Le principe de décomposition de la couleur qui caractérise le monument s'inscrit, en fait, dans un plus grand ensemble chromatique, qui est celui de l'abside. Ainsi, la déclinaison tonale commence par l'origine de toutes les couleurs, le blanc, présent sur les murs et la voûte de l'abside. Cette déclinaison se poursuit sur le monument en tant que tel. Le fond de travée présente un mélange chromatique qui va se décomposer jusqu'au soubassement. Le sarcophage situe le pôle inférieur où les couleurs se fondent à nouveau pour atteindre le noir de l'écusson, qui est le terme absolu de la couleur.

Ce mouvement chromatique sert à inscrire le monument dans l'architecture de l'église, au même titre que la ligne. Cette appartenance aux structures mêmes de l'église se vérifie également par la reprise de la tonalité des fenêtres – et de ce qui en est perceptible au travers – au niveau du fond de travée occupé par le monument; cet élément chromatique établit ainsi un lien entre l'intérieur et l'extérieur de l'église.

Le réseau chromatique qui souligne les formes triangulaires de la structure du monument est repris et souligné par le réseau blanc des figures. L'agencement de ces dernières reproduit, en effet, les lignes de force du tombeau. Il leur confère un aspect moins géométrique et plus naturel, tout en y introduisant des courbes et des obliques. Le rapport chromatique entre les figures et l'architecture du monument est, en outre, assuré par le veinage blanc qui traverse la plupart des éléments de structure. Ce réseau formé par les figures établit également un lien

avec l'extérieur de l'église par l'orientation du regard du maréchal, qui traverse la fenêtre, et les obliques des drapeaux de droite.

Dans ce monument, lignes et courbes se répondent par la reprise des mêmes formes triangulaires, ce que confirme également le chromatisme. Le tombeau se présente, dès lors, comme une unité de ligne et de couleur profondément inscrite dans l'architecture de l'édifice.

Situé au centre du monument, le maréchal descend vers le sarcophage que semble lui ouvrir la Mort. Par les figures qui le composent, le soubassement symbolise la dimension terrestre de la vie humaine. En ce sens, l'écusson qui occupe le pôle inférieur du monument révèle les fonctions et titres nobiliaires du défunt. Leur perte est symbolisée par le cyprès entourant l'écusson.

Au-dessus de cet élément, le sarcophage et sa représentation figurée illustrent la fin inéluctable de la vie humaine et le lieu d'accueil traditionnellement dévolu au corps au terme de son existence; l'avenir physique de ce corps étant, quant à lui, perceptible à travers le squelette personnifiant la Mort couverte de son voile. Associée au temps par l'intermédiaire du sablier, cette dernière en devient par là-même un élément interne de la vie et sa conclusion finale. Le chromatisme de la Mort souligne également son appartenance au réseau formé par les autres figures.

Autour de la scène centrale basée sur la destinée *post mortem* du maréchal, se déploient diverses figures endeuillées, dont l'étagement correspond à une généralisation de plus en plus marquée du propos à mesure de l'élévation.

Ainsi, la figure d'Hercule symbolise la force, en l'occurrence la force militaire qui s'incarne dans le maréchal. Au-dessus de celle-ci et à la droite du maréchal, la France symbolise le pays pour lequel il combattit, tandis que les étendards renvoient à l'idée de nation. Occupant le même plan que ces dernières figures mais à gauche du militaire, les animaux et les drapeaux représentent la coalition tripartite des nations ennemies.

Le putto, représentant le monde divin, remplit quant à lui une triple fonction. En pleurant la mort du maréchal, il en reconnaît les mérites et la dignité à faire partie du monde céleste. Sa situation parmi les symboles de la France vise à signifier le soutien céleste dont cette nation peut se targuer. Enfin, cet angelot sert aussi de figure de transition entre celles du soubassement, symbolisant des idées terrestres, et la partie supérieure du monument.

La partie inférieure du monument ainsi que les figures qui la composent relatent donc le passé victorieux et le présent funeste de la vie du maréchal. La partie supérieure du tombeau tend toutefois à exprimer le fait que l'existence humaine ne se limite pas à la certitude des deux dimensions temporelles précitées, mais qu'elle est susceptible d'une destinée dans le monde de l'immortalité.

En situant le maréchal à la jonction entre les deux parties du monument et au sommet de la pyramide que forment les figures du soubassement, le discours de l'artiste semble indiquer que cette possible survivance de l'âme du héros est la conséquence des vertus et des actes victorieux du militaire.

La pyramide des figures terrestres se prolonge dans celle qui la surplombe. Sur cette dernière, l'inscription funéraire réitère la raison principale de l'éventuelle immortalité du maréchal – à savoir les victoires militaires – et ce sous un double mode: celui de l'inscription dans la mémoire humaine et celui du Jugement divin, auquel le militaire recommande son âme.

Le mouvement ascensionnel de la pyramide s'ouvre, en un premier temps, à l'espace tridimensionnel de l'abside, dont il constitue structurellement la projection plane. Cette ouverture symbolique inscrit le discours concernant la destinée céleste dans l'espace de l'église, considérant par là cette dernière comme lieu d'incarnation de la vérité du message divin. L'orientation du regard du maréchal – qui ne se dirige plus, comme dans la tradition funéraire catholique, vers l'autel, «... *la mentalité réformée n'accordant pas de caractère sacré à cette pièce de mobilier liturgique*»<sup>32</sup> –, ainsi que le prolongement vertical de la pyramide, suggèrent une certaine extériorité du monde divin.

### En guise de conclusion

Le maréchal descend vers le sarcophage que lui ouvre la Mort, tout en fondant un espoir de survie par le regard qu'il dirige vers l'extérieur. La scène centrale du monument illustre donc le moment précis du terme effectif de la vie d'un individu et inscrit par conséquent le héros non pas dans les représentations tant usitées de la gloire éternelle de l'homme d'armes, mais dans la condition à laquelle est soumis tout homme, à savoir la certitude de sa mort et l'espoir d'une immortalité, que ce soit dans la mémoire humaine ou auprès de Dieu.

L'ensemble du monument reprend ce discours en l'élargissant. Ainsi, la partie inférieure rend compte des dimensions terrestre et temporelle de la vie humaine, tandis que la partie supérieure en montre l'éventuelle finalité. La structure pyramidante et ascensionnelle du monument illustre cette conception de l'avenir comme résultante possible du passé et du présent, tandis que sa division horizontale affirme la séparation du corps voué à la destruction et de l'âme capable d'immortalité. Ce rapport entre les dimensions temporelles et la dualité d'âme et de corps se joue également au niveau de l'inscription du monument dans son édifice. Dans l'espace de l'église, le message divin qui s'adresse aux fidèles les exhorte à dépasser la condition humaine matérielle pour un avenir plus radieux symboliquement situé à l'extérieur d'eux-mêmes et de ce temple.

<sup>32</sup> Hubert AUQUE, *Deux œuvres de Louis François Roubiliac (1705?-1762): Les tombeaux du duc et de la duchesse de Montagu*, in: *Revue du Nord. Histoire & Archéologie. Nord de la France. Belgique. Pays-Bas*, t. LXXIV, juil.-déc. 1992, p. 601. Denis Diderot aurait préféré que la Mort soit plus terrible et que le maréchal, regrettant de quitter la vie, regarde plutôt «*les symboles d'une gloire passée*», comme il l'exprime dans une lettre à Pigalle datée du 2 octobre 1756, in: *Œuvres*, t. V: *Correspondance*, Paris, R. Laffont, Coll. «Bouquins», pp. 60-61. Dans une correspondance avec Grimm, Diderot considère que le maréchal doit regarder la Mort et non en l'air, cité par Prosper TARBE, *op. cit.*, p. 180. Dans le *Salon de 1767*, il émet l'idée de représenter le maréchal dans sa dernière demeure, in: *Œuvres*, t. IV: *Esthétique-Théâtre*, *op. cit.*, p. 805.

Le discours déployé par l'artiste quant à la question de la mort s'inscrit en partie dans certaines idées principalement exprimées dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les esprits éclairés de l'époque ont critiqué l'idée d'une mort conçue comme un ange cruel et destructeur, externe à la vie, pouvant frapper à tout instant et contre toute attente. Ne pouvant échapper à ce moment fatidique, l'individu n'avait d'autre recours que de s'y préparer sa vie durant, selon une préoccupation quotidienne et un exercice spirituel constamment renouvelé. Terrible et effrayante, la mort était ainsi devenue l'accomplissement de toute une vie, elle-même réduite à une méditation sur le sujet, et trouvant son point culminant dans l'attente craintive du Jugement divin. Cette dramatisation, accompagnée d'une mise en scène théâtrale, culminait dans les représentations artistiques et les pompes funèbres.

Loin de refouler la question de la mort, les penseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle ont voulu l'étudier sous l'autorité conjuguée de la philosophie, de la science et de la critique, afin de lui assigner une place moins accaparante. Ces réflexions, ainsi que les conditions hygiéniques et médicales devenues plus favorables, ont conduit à réintégrer la mort dans la nature, le trépas devenant un passage obligé qu'il faut assumer. La nouvelle image de la bonne mort qui s'impose est celle du sage pour lequel «... *la peur de mourir ne prévaudra jamais sur ses devoirs, & un lâche amour de la vie ne l'écartera point de la vertu, le seul bien pour lequel il vaille la peine de vivre*»<sup>33</sup>.

La mort démythifiée et l'au-delà devenu accueillant, la vie peut désormais s'ouvrir à l'interrogation du monde ainsi qu'à la recherche du bonheur individuel et collectif dont l'homme se sent capable, de par la propension innée à faire le bien que la nature lui a délivré. Les actes individuels vertueux qui serviront immanquablement la société – et dont la représentation constitue «*le but le plus digne de la sculpture*»<sup>34</sup> – sont désormais exaltés et rehaussés par une autre forme d'immortalité, celle de la survivance dans la mémoire familiale, civique ou historique<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Citation extraite de l'Article *Mort*, in: Jean D'ALEMBERT & Denis DIDEROT, *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des connaissances humaines*, 58 vol., mis en ordre par M. De Felice, Yverdon, 1770-1780, p. 373.

<sup>34</sup> *Ibid.*, citation d'Etienne-Maurice Falconet dans l'Article *Sculpture*, p. 55.

<sup>35</sup> Parmi la nombreuse littérature sur le sujet, voir Philippe ARIES, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, Coll. «Points Histoire», 1975; Idem, *L'homme devant la mort*, 2 vol., Paris, Seuil, Coll. «Points Histoire», 1977; Pierre CHAUNU, *La mort à Paris, XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1978; Robert FAVRE, *La mort dans la littérature et la pensée française au siècle des Lumières*, Lyon, Presses Universitaires, 1978; John Mc MANNERS, *Death and Enlightenment. Changing Attitudes to Death among Christians and Unbelievers in Eighteenth-Century France*, New York, Oxford University Press, 1981; Michel VOVELLE, *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les attitudes devant la mort d'après les closes des testaments*, Paris, Plon, Coll. «Civilisations et Mentalités», 1973; Idem, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard-Julliard, 1974; Idem, *La mort et l'Occident: de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983.

## EDGAR DEGAS ET LA PHYSIOGNOMONIE

CATHERINE SCHALLER

Les récents travaux consacrés à Degas ont montré l'importance que l'artiste accordait au portrait, et tout particulièrement à l'étude du visage humain considéré comme manifestation d'une individualité. Si les notions de ressemblance et de beauté entrent traditionnellement dans la définition de l'art du portrait, la fonction de celui-ci est « identitaire » avant tout. Or, Edgar Degas s'intéressait aussi à la physiognomonie, comme beaucoup de ses contemporains. Instrument de connaissance du caractère de l'homme par l'étude de l'apparence physique, et surtout des traits du visage, cette discipline pré-scientifique avait connu un regain d'intérêt à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cent ans plus tard, la physiognomonie faisait son entrée dans la littérature, la médecine, l'anthropologie ainsi que la criminologie alors naissante<sup>1</sup>. Nous savons, par ailleurs, que les peintures de Degas, et principalement ses portraits, furent très tôt appréciés pour leur justesse d'observation et la finesse avec laquelle le peintre parvient à rendre l'expressivité humaine<sup>2</sup>. Récemment, deux de ses œuvres majeures ont suscité de nouvelles hypothèses concernant l'influence de certaines théories physiognomoniques sur son travail.

Théodore Reff est le premier à cataloguer, dater et publier l'ensemble des trente-huit carnets d'esquisses de l'artiste, datés de 1853 à 1886.

Je remercie tout particulièrement mon directeur de thèse, Victor Stoichita, et Nicholas Penny, pour leurs suggestions, ainsi que David Lazega pour sa relecture du texte.

<sup>1</sup> Voir en particulier N. BORRMANN, *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*, Cologne, 1984; F. CAROLI, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milan, 1995; *L'âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, Catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, 19 octobre 1993-24 janvier 1994, Paris, 1993; J.-J. COURTINE/C. HAROCHE, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions*, Lille, 1984; N. LANEYRIE-DAGEN, *L'Invention du corps*, Paris, 1997.

<sup>2</sup> J.K. HUYSMANS à propos du portrait de Duranty in *L'art moderne*, Paris, 1883, p. 117.



Fig. 1  
Edgar Degas, Carnet d'esquisse n° 7 (1856-1857), p. 45 v., *Étude de tête de femme terrifiée* (Paris, Louvre, Cabinet des dessins). Copyright : Louvre, Département des Arts Graphiques, Fonds Orsay, RF 5634/45v. Photo RMN.

Il mentionne<sup>3</sup> – en insistant sur le grand intérêt porté par Degas, dès le début de sa carrière, aux problèmes d’expressivité – une référence manuscrite de l’artiste à Félibien<sup>4</sup>. Dans les *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, Félibien dialoguant avec Pymandre, son meilleur ami, formule une théorie des expressions assez conventionnelle<sup>5</sup>. Félibien nous apprend que Léonard de Vinci conseillait déjà «*si souvent aux Peintres de n’estre jamais sans tablettes, afin de remarquer ce qu’ils voyent dans une infinité de rencontres, estant impossible de poser un modèle dans une attitude aussi naturelle que celle où nous voyons les personnes qui travaillent, ou qui sont touchées de quelque forte passion.*» Ce passage ne concerne pas exactement la physiognomonie, mais bien l’art de faire du portrait et de capter les expressions des passions des modèles. Léonard de Vinci était bien plus séduit par les expressions des visages et le jeu possible entre les traits du visage et ceux du caractère, que par une théorie purement physiognomonique. Degas partage si bien cet intérêt, qu’il s’inscrit comme copiste au Cabinet des Estampes le 9 avril 1853 pour y réaliser plusieurs dessins d’après Léonard, choisissant des œuvres dans lesquelles les typologies des personnages sont contrastées, comme par exemple les faces distordues des vieillards et le visage rayonnant du Christ<sup>6</sup>. Dans les carnets suivants, ceux de la période italienne, Degas s’intéresse tout particulièrement aux figures d’hommes âgés où domine l’intensité d’expression<sup>7</sup>. Le Carnet 7 comporte, entre autres, une superbe aquarelle représentant une tête de femme terrifiée<sup>8</sup> (fig. 1). Contrairement aux préceptes de Le Brun, l’artiste ne représente pas uniquement le visage, mais ajoute aussi la partie supérieure du corps du modèle et un geste de sa main qui soulignent l’expression de la face. Plus tard, attiré par la caricature et surtout par le trait exagéré, Degas reproduit de nombreux dessins satiriques de Grandville<sup>9</sup> et plusieurs têtes d’acteurs du cycle de Hogarth.

Comme le note Reff, ces études d’expression des passions, ces divers croquis et copies qui ne présentent pas encore forcément de lien direct avec

<sup>3</sup> T. REFF, *The Notebook of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty-eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*, New-York, 1985, p. 25. Pour un historique détaillé de l’utilisation de ces carnets, dès leur apparition dans l’inventaire de l’atelier de Degas par Durand-Ruel en septembre 1917, voir T. REFF, *op. cit.*, Introduction.

<sup>4</sup> T. REFF, *op. cit.*, Carnet 1, p.36A. Degas note exactement : «*Entretien sur la vie des peintres - Félibien*».

<sup>5</sup> A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, (Paris 1666-72), réimpression Minkoff, Genève, 1972, 5 vol.; vol. 3, p.206 et ss. et tome 2, p. 356.

<sup>6</sup> T. REFF, *op. cit.*, Carnet 1, p. 4, 5, 36B, 45 et 46. Dans ce premier carnet de croquis, il relève aussi des règles de proportions du corps humain : Carnet 7 (1856), pp. IV, 2, 4V et Carnet 8 (1856-57), pp. 50, 82V.

<sup>7</sup> T. REFF, *op. cit.*, Carnet 7 (1856), pp.IV, 2, 4V et Carnet 8 (1856-7), pp. 50 et 82V.

<sup>8</sup> T. REFF, *op. cit.*, Carnet 7, p. 45V, Figure 13. Il existe, de ce même visage, quatre études dessinées à Rome, qui forment une recherche – que l’on peut qualifier – de «*têtes d’expression*». Mentionné dans le Catalogue d’exposition *Degas, Musée d’Orsay, Musée des Beaux-Arts du Canada et Metropolitan Museum of Art de New-York*, Paris, 1988, pp. 66-67, n°8.

<sup>9</sup> T. REFF, *op. cit.*, pour Hogarth : Carnet 13 (1858-60), pl. 96 et Carnet 4 (1855-56 et 1859-60), pp. 25-33; Grandville : Carnet 13 (1858-60), p. 113.

les futurs portraits de l'artiste, s'inspirent néanmoins des descriptions naturalistes, et sont liés aux théories physiognomoniques ainsi qu'à la pensée contemporaine<sup>10</sup>. Soulignant la note manuscrite du Carnet d'esquisses 23, «*si souvent citée et jamais sérieusement analysée ou même correctement traduite*»<sup>11</sup>, Reff insiste aussi sur le fait, que, contrairement à ses prédécesseurs, Degas accorde plus d'importance à l'expressivité des formules graphiques de la caricature qu'à leurs significations thématiques<sup>12</sup>. Effectivement, la caricature de Bismarck, si souvent répétée dans ses carnets, se confond avec celle de l'écrivain Edmond de Goncourt<sup>13</sup>.

«*Faire de la tête d'expression (style d'académie) une étude du sentiment moderne. C'est du Lavater, mais du Lavater plus relatif, en quelque sorte. avec (sic) symboles d'accessoire quelquefois. Etudier les observations de Delsarte sur les mouvements passionnelles (sic) de l'œil. Sa beauté peut (biffé) doit n'être qu'une certaine physionomie*»<sup>14</sup>. Ces lignes manuscrites de Degas, relevées dans un carnet d'esquisse daté des années 1868-1872, dénotent clairement l'intérêt que vouait l'artiste à la physiognomonie. P. A. Lemoisne les mentionne dans son catalogue raisonné *Degas et son œuvre*<sup>15</sup>. Il cite ce passage dans son premier volume, consacré aux portraits, afin de souligner l'intérêt pour «*la science des physionomies*» de la part d'un artiste qui visait à «*rendre, en analyste puissant, le caractère de chacune d'elles*»<sup>16</sup>. Quarante ans plus tard, Rewald inclut à son tour les remarques de Degas dans un programme qu'il estime sur bien des points similaire à celui des Goncourt dans le roman *Manette Salomon*, publié en 1866. A l'évidence, ce roman, dont les acteurs principaux sont des artistes, a profondément intéressé Degas. En effet, l'artiste s'affiche volontiers comme un intellectuel dont «*le travail est le résultat de la réflexion*

<sup>10</sup> T. REFF, *Degas. The Artist's Mind*, Cambridge, (1976) 1987.

<sup>11</sup> T. REFF, *op. cit.* 1985, p. 26: il écrit: «...has often been quoted but never seriously analysed or even correctly translated...».

<sup>12</sup> T. REFF, *op. cit.* 1987, pp. 75-6.

<sup>13</sup> T. REFF, *op. cit.* 1985, Carnet 31 (1876-9) pp. 84-5, 92, 96. L'intérêt d'un rapprochement entre les portraits de Degas et les faces amphigouriques provenant de la caricature est déjà mentionné par Boggs, en 1962, dans son analyse de la période 1874-84. L'auteur insiste sur l'audace des formes, l'étonnante spatialité, les compositions imprévues, et attribue ces caractéristiques à son ouverture aux mondes artistiques parallèles tels que la caricature, le théâtre, les estampes japonaises et la photographie. Cf. J. S. BOGG, *Portraits by Degas*, Berkeley, University Press, 1962, pp. 53 et ss.

<sup>14</sup> T. REFF, *op. cit.* 1985, Carnet 23 (1868-72), p. 44.

<sup>15</sup> P. A. Lemoisne publiait déjà en 1921 un petit article concernant les carnets de Degas, alors déposés au Cabinet des Estampes. Il souligne, sans toutefois s'y attarder, les remarques importantes de Degas, comme «*faire de la tête d'expression (style d'académie), une étude du sentiment moderne*». Cf. P. A. LEMOISNE, «*Les Carnets de Degas au Cabinet des Estampes*», dans: *Gazette des Beaux-Arts*, 63, 1921, pp. 219-231.

<sup>16</sup> P. A. LEMOISNE, *Degas et son œuvre*, Paris, 1946, vol. I, p. 54. Il orthographie d'ailleurs le nom de Delsarte en Del Sarte, mais il s'agit certainement d'une erreur de copie sans conséquence. En 1882, Angélique Arnaud publiait également un ouvrage sur *François Del Sarte, ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode*. Il est clair cependant que tous deux se réfèrent bien au professeur de chant et d'art oratoire François Delsarte, né à Solesmes (Nord de la France) en 1811 et décédé le 20 juillet 1871 à Paris.

et de l'étude des grands maîtres» et affirme non sans provocation que «...jamais il n'y eut d'art moins spontané que le mien»<sup>17</sup>.

Dans cette importante remarque du Carnet 23, l'artiste dévoile sa pensée en reprenant les termes de trois anciennes théories du comportement expressif, qui datent respectivement des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. La première d'entre elles concerne «la Tête d'expression» académique: Le Brun en établit les modèles relatifs à chaque émotion dans ses *Caractères des passions* (1696). Notons que ces typologies expressives font l'objet d'exercices et d'un concours annuel à l'École des Beaux-Arts. En effet, dès 1760, la «Tête d'expression» avait été instituée comme exercice de concours à l'Académie Royale<sup>18</sup>. Le principe de cette compétition ne change guère au XIX<sup>e</sup> siècle, les élèves répètent inlassablement les têtes de Le Brun, et les lauréats ont toutes les chances de décrocher le grand «Prix de Rome». Degas n'avait guère dû apprécier ce système, puisqu'il fait un jeu de mot à ce propos dans ce même Carnet 23: «cette malheureuse tête d'expression (Prix débattre et rebattre)», se moquant de la futilité de ce concours, dont l'évaluation tenait plus de la cote de l'artiste que de son véritable talent<sup>19</sup>.

Degas nomme ensuite Jean-Gaspard Lavater, connu pour sa théorie de types faciaux et de traits caractéristiques censés révéler le caractère et la personnalité. Étant donnée la popularité de Lavater en France, on peut supposer que Degas a possédé un Lavater portatif comme beaucoup d'autres artistes du moment. Il se pourrait aussi qu'il ait cherché à moderniser le système académique par cette méthode, comme le suggère la suite de la note: «mais du Lavater plus relatif, en quelque sorte, avec symboles d'accessoire quelquefois...». La notion de «Lavater plus relatif» est particulièrement difficile à interpréter. Citant Goethe, Degas notait dans un carnet précédent que «Lavater était un réaliste qui ne connaissait l'idéal que sous la forme morale»<sup>20</sup>. Cette note, que Reff trouve fort curieuse, me semble au contraire indiquer que Degas était attentif au fait que l'analyse lavatérienne se limitait au champ moral. C'est pourquoi il estimait que pour être moins abstraites et plus parlantes – dans le sens moderne du naturalisme –, ces illustrations de têtes exigeaient le recours à des arrangements et à des accessoires. La troisième référence concerne François Delsarte, chanteur, professeur de musique et de déclamation. Il traite, dans son *Cours d'esthétique*<sup>21</sup>, des fonctions expressives des attitudes, des poses et des traits – dont les «mouvements passionnelles (sic) de l'œil» auxquels Degas se réfère. La possible influence delsartienne sur Degas est difficile à évaluer: d'une part, le seul document traitant des théories de Delsarte, et plus particu-

<sup>17</sup> J. REWALD, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, 1988, p. 119. Rewald date par erreur le carnet de 1859.

<sup>18</sup> Par le Comte de Caylus, académicien, afin d'inviter les jeunes artistes à étudier la partie négligée par la statuaire grecque. Ce concours sera pratiqué jusqu'en 1968.

<sup>19</sup> Carnet 23, p.47.

<sup>20</sup> Carnet 21, p.4.

<sup>21</sup> Je rectifie: le *Cours d'esthétique* de F. DELSARTE a été publié, à ma connaissance, dès 1833, puis à nouveau en 1859 et en 1874 et non pas en 1839, comme le note Reff.

lièrement de celles de l'œil, se trouve dans l'ouvrage de l'Abbé Delaumosne, publié en 1874 seulement; d'autre part, aucune indication ne laisse supposer que Degas ait connu Delsarte. Cependant, par cette remarque, Degas confirme son enthousiasme à l'égard de la taxinomie delsartienne des expressions<sup>22</sup>.

Edgar Degas participait assidûment aux discussions qui réunissaient artistes et écrivains au Café Guerbois. C'est sans doute de là aussi que provient son engouement pour les théories du comportement expressif et pour la physiognomonie, sujets alors très en vogue. En 1866, par exemple, les frères Goncourt distinguent, dans leur *Journal*, les notions d'expressivité et de beauté conventionnelle: «*la beauté du visage ancien était la beauté de ses lignes, la beauté du visage moderne est la physionomie de sa passion*»<sup>23</sup>. A la même époque, Degas note dans le Carnet 23: «*faire des portraits de gens dans des attitudes familières et typiques, surtout donner à leur figure les mêmes choix d'expression qu'on donne à leurs corps. Ainsi si le rire est le type d'un personnage (sic), la faire rire*»<sup>24</sup>. Reff reconnaît là une allusion aux théories de Lavater, pour qui les expressions des passions les plus fréquentes restent gravées sur les traits permanents du visage<sup>25</sup>. Précisons sur ce point que Lavater distingue trois catégories d'individus: ceux dont les dispositions sont soumises aux passions douces et dont les traits fixes ne portent aucune marque; ceux qui, «*comme tous les grands hommes*», sont stimulés par des passions généreuses; et enfin ceux en proie à des passions condamnables et outrageuses, et dont la face porte les signes – aisément reconnaissables – de la dégradation<sup>26</sup>. Cependant, la démarche degassienne ne suit pas les typologies établies par Lavater. L'exemple du rire, pathognomonie la plus expressive du modèle, doit être considéré comme une attitude familière qui ne relève pas d'une passion condamnable. Pour Degas, si le portrait est une représentation fidèle d'un modèle, il est surtout le moyen de représenter une émotion – sans cependant dépasser certaines limites: «*Il y a, bien entendu, des sentiments qu'on ne (peut) pas rendre, par bienséance, les portraits n'étant pas que pour nous, peintre (sic)*»<sup>27</sup>.

À ma connaissance, il n'existe pas, au XIX<sup>e</sup> siècle, de théorie du portrait en France. Degas, qui consacra à ce genre une grande partie de ses études, mentionne dans ses carnets des commentaires de Léonard, de Cousin ou de Félibien. Dans son développement de portraitiste, il cherche à donner au portrait toute sa dignité de tableau. Il connaît la difficulté de concilier le beau et le ressemblant, et conçoit le portrait comme un travail d'imagination et

<sup>22</sup> Au sujet de Delsarte, voir en particulier l'article de T. CASINI «Degas e l'espressione fisionomica», dans: *Storia dell'arte*, 86 (1996), pp. 114-129.

<sup>23</sup> Déjà cité par T. REFF, *op. cit.*, 1985, p. 26. E. et J. GONCOURT, *Journal: Mémoire de la vie littéraire*, Paris 1935-36, vol III, p. 26, daté du 5 mars 1866.

<sup>24</sup> T. REFF, *op. cit.*, 1985, *Carnet* 23, pp. 46-47.

<sup>25</sup> J.-C. LAVATER, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, éd. Moreau de la Sarthe, Paris 1806-9, vol. V, p.111, vol. VII, p. 250.

<sup>26</sup> Mentionné par A. BOIME, *Géricault, Conférences et colloques*, Paris 1996, p. 583, in J.C. LAVATER, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, 10 vol., Paris, 1820, IX, p. 97. Cette édition reprend en grande partie celle de 1806-1809.

<sup>27</sup> T. REFF, *op. cit.*, 1985, *Carnet* 23, p. 47.

d'invention, à l'instar de la peinture de genre et surtout d'histoire. La peinture moderne, avec ses nouveaux paramètres, semble, elle aussi, accorder une nouvelle importance au genre du portrait. Degas suivait-il, en la matière, les théories des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ou plutôt Baudelaire, Delacroix, Castagnary ou d'autres encore<sup>28</sup>? A ce jour, aucune recherche n'a été consacrée à ces questions. Cependant, nous connaissons tout de même, à ce sujet, les remarques d'Edmond Duranty, écrivain et critique, ami de Degas, qui, dans son manifeste de *La Nouvelle Peinture*<sup>29</sup> se serait essentiellement basé, selon Georges Rivière, sur les réflexions du peintre<sup>30</sup>.

La fameuse remarque de Duranty sur le « nez retroussé qui les délecte le soir [les artistes/les maris], ils le trahissent le matin et le font droit ... »<sup>31</sup> ne lui a pas seulement été suggérée par un peintre observateur, mais par le peintre Degas. Ce détail anatomique résume à lui seul les canons de la peinture néoclassique (nez droit). Un fois retroussé, ce nez devient symbole de la physionomie urbaine, que le manifeste de la *Nouvelle Peinture* revendique comme source d'inspiration. Habituellement, l'écrivain est plus sensible à une lecture balzacienne de la physionomie, recourant à une sémiotique du costume, de la pose, de l'accoutrement ou du contexte familial<sup>32</sup>. Contrairement à Degas, Duranty ne s'arrête pas aux « détails psychologiques insaisissables et ennuyeux », qui dépeignent « un être trop individuel »<sup>33</sup>. Les peintures de Degas, alors censées illustrer la *Nouvelle Peinture* de Duranty, ne sont pas vraiment interprétées par son ami, mais seulement mentionnées. Duranty reconnaît le signe porteur d'un message clair, le trait saillant utilisé dans la littérature réaliste, tandis que Degas reproduit des situations subtiles, voire ambiguës, des sentiments modernes et difficiles à lire. Par conséquent, il semble que dans ce cas, l'approche de Degas ne soit pas la même que celle de Duranty, bien que les deux amis partagent encore un autre intérêt. En effet, neuf ans avant la parution du manifeste réaliste, Duranty publiait un long article sur la physionomie, dans lequel il reprend les théories les plus communes<sup>34</sup>. Il récuse les théories de Gall, trouve celles de Lavater abstraites, réductrices, trop peu basées sur les comportements populaires d'alors, et par conséquent inutilisables. Par contre, la notion d'évolution des traits du visage lui semble plus acceptable: l'être humain finit par ressembler à sa profession ou à son type d'activité.

<sup>28</sup> Cette question a déjà été posée dans: *L'âme du corps*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>29</sup> E. DURANTY, *La Nouvelle Peinture. À propos d'un groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, (1876), Caen, 1988.

<sup>30</sup> G. RIVIÈRE, *Mr Degas. Bourgeois de Paris*, Paris, 1938, p. 60.

<sup>31</sup> E. DURANTY, *op. cit.*, 1988, p. 19.

<sup>32</sup> Souligné par C. ARMSTRONG, *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago/Londres, 1991, pp. 74-75. Par la suite, elle compare la démarche de Duranty à celle de Champfleury sur le Réalisme et la caricature. Duranty n'adhérera aux thèmes de la nouvelle génération que vers 1870, mais tout en gardant sa foi pour l'ancienne idéologie qu'il dépolitise pour la rendre acceptable. Cf. pp. 78 et ss.

<sup>33</sup> C. ARMSTRONG, *op. cit.*, p. 87; Duranty, « le Spectacle social », 4.

<sup>34</sup> E. L. DURANTY, « Sur la physionomie », dans: *Revue Libérale*, II, 1867, p.510.



Fig. 2.  
Edgar Degas, *Petite Danseuse de quatorze ans* (1880-1881), Washington, National Gallery of Art.  
Copyright : National Gallery of Art, Photographic Services, Washington.

L'approche physiognomonique de l'œuvre de Degas tient compte aussi de la situation artistique et culturelle de l'époque. Réaliste de la première heure, Duranty pousse très tôt les artistes à suivre les progrès de la science, et à s'appuyer sur ses dernières découvertes pour transformer leur vision de la réalité<sup>35</sup>. Au fait de cet intérêt pour la science, Reff analyse la toile de Degas intitulée *Intérieur (le Viol)*, comme une représentation du roman de Zola, *Thérèse Raquin*<sup>36</sup>. Zola décrit comme suit Laurent, l'amant de Thérèse: «*front bas, planté d'une rude chevelure noire, joues pleines, ... cou large et court, gras et puissant, ...*». Les caractéristiques physiques de Laurent rappellent celles des criminels analysés dans les publications contemporaines d'anthropologues tel Bordier ou de criminologues tel Lombroso – dont la première édition de *L'Uomo delinquente* paraît en 1876 justement<sup>37</sup>. Pour Reff, l'inspiration de Degas est évidente, car il expose en 1881 deux tableaux intitulés *Physionomies de Criminels*<sup>38</sup>.

À la sixième exposition des Impressionnistes, en avril 1881, Degas présente la plus célèbre de ses sculptures, *La Petite Danseuse de quatorze ans* (fig. 2), l'œuvre la plus fréquemment analysée au plan physiognomonique<sup>39</sup>. Alors que les critiques les plus perspicaces s'accordent à en faire la sculpture la plus moderne de tous les temps, l'ensemble de la presse la ravale au rang de statue digne d'un musée des horreurs! Tout y est inhabituel et intrigant, même l'épisode de son installation. En effet, alors que Degas l'avait annoncée pour l'exposition de 1880, il ne la présente qu'un an plus tard, exacerbant de ce fait l'impatience du public. De plus, durant les premiers jours de l'exposition, les spectateurs n'ont droit qu'à la cage de verre vide qui doit accueillir la statue. Les critiques sont désarçonnés, ils trouvent l'œuvre effrayante: sa face est laide, vicieuse, et inspire des comparaisons animales. Est-ce intentionnellement que Degas expose simultanément la sculpture et les deux pastels de *Physionomie de Criminels*? Quoi qu'il en soit, la critique ne manque pas de rapprocher le mufle/museau de la danseuse aux têtes des singes/assassins<sup>40</sup>! L'œuvre intrigue par son aspect réaliste qui est dû à la cire, aux vrais vêtements de danseuse et aux cheveux noirs. Degas joue avec les différents matériaux: il peint les bas

<sup>35</sup> E. DURANTY, «La science vulgarisée» dans: la *Revue de Paris*, décembre 1864, pp. 160-164.

<sup>36</sup> T. REFF, *op. cit.*, 1987, p. 219. Il nous informe, à cette époque, de la décision de Degas d'illustrer la nouvelle de Zola.

<sup>37</sup> T. REFF, «Degas's <<Tableau de genre>>», dans: *Art Bulletin*, LIV, sept. 1972, p. 327, et aussi dans T. REFF, *op. cit.*, 1985, p. 28 où il indique: A. BORDIER, «Étude anthropologique sur une série de crânes d'assassins», *Revue d'Anthropologie* VIII, 1879, pp. 265-300.

<sup>38</sup> P. A. LEMOISNE, *op. cit.*, 1946, L.638-L.639 et les études se trouvent dans le *Carnet* 33 (1879-82), pp. 5V-16. Type aussi décrit par Lavater: J. C. LAVATER, *op. cit.*, vol. VI, p. 5, IX, pp. 176-7.

<sup>39</sup> Une exposition itinérante de la *Petite danseuse* exposée en 1881, et de deux autres versions ainsi que des dessins sur le même thème ont permis à Richard Kendall d'élaborer un catalogue des critiques émises lors de l'exposition de 1881 et des analyses récentes de cette sculpture. Cf. R. KENDALL, *Degas and the little dancer*, New Haven, 1998. Voir aussi: R. KENDALL, «Rediscovering Degas's Little Dancer» dans: *Apollo*, février 1998, pp. 11-14.

<sup>40</sup> Les *Physionomies de Criminels* ont été exposées à la même exposition que la *Petite danseuse de quatorze ans*.

froissés de la danseuse comme les lacets des chaussons et coiffe la tête en cire d'une perruque et d'un authentique ruban de soie vert! Cette mise en scène pousse les critiques à lui chercher des précédents, notamment dans la sculpture funéraire<sup>41</sup>. Quelques chercheurs, dont Paul Mantz, soulèvent alors le dilemme que pose la notion de réalisme en art: lorsque l'art est trop proche de la réalité, il devient repoussant<sup>42</sup>.

Seul Reff, quelque cent ans après l'exposition, impute la prétendue laideur de la danseuse au modèle lui-même. En effet, dans les dessins de Degas, les traits de la jeune fille sont anguleux, aplatis et rendus sans embellissement. Ils ressemblent à ceux des paysans des premières œuvres de van Gogh<sup>43</sup>. Quant à la pose de la danseuse, la raideur apparente de son corps serait due, toujours selon Reff, à l'effort qu'elle déploie pour se maintenir dans cette position. Comparant les traits de la ballerine à ceux d'autres toiles où elle est représentée, Reff ajoute que Degas a délibérément accentué son expression inquiète<sup>44</sup>! Pourtant, cette interprétation est largement contredite par les dernières recherches sur cette sculpture. L'intérêt de l'artiste pour la physiognomonie et l'anatomie ne devrait plus être considéré, selon Callen, comme source d'inspiration en quête d'une expressivité moderne, mais plutôt comme la preuve d'une tendance générale de l'époque à soumettre le corps humain, en tant que corps moral, à une classification scientifique toujours plus rigoureuse. Callen prétend que la *Petite Danseuse* correspond parfaitement au type analysé par Cesare Lombroso dans sa description de la prostituée criminelle et meurtrière<sup>45</sup>. Selon elle, l'entrée des théories physiognomoniques dans l'art serait due en partie à l'insatisfaction croissante des artistes face aux limitations imposées par les conceptions conventionnelles de la beauté. Certes, Degas, comme les Goncourt, préfère l'expressivité: elle est pour lui la liberté d'expression des corps et des visages. Il se plaît d'ailleurs à fréquenter les coulisses de la danse puisqu'il y a passé plus de vingt ans. Et comme Duranty, il est plus charmé par un nez retroussé – nez français par excellence – que par un nez

<sup>41</sup> Catalogue d'exposition, op. cit., Paris, 1988, pp. 246-7. Pour l'aspect exact de la danseuse lors de l'exposition de 1881 voir: R. KENDALL, op. cit.

<sup>42</sup> MANTZ P., *Le Temps*, 23 avril 1881.

<sup>43</sup> Le modèle, Marie van Goethem, était originaire de Belgique.

<sup>44</sup> Il compare son air tendu au sourire qu'elle fait dans d'autres toiles. Voir les tableaux suivants chez P. A. LEMOINE, op. cit. n° 471, 473, 483, 484 et 486, que Lemoine date de 1878, mais Reff les situe plutôt vers 1884-8.

<sup>45</sup> A. CALLEN, «Anatomie et physiognomonie. La petite danseuse de 14 ans de Degas» dans: *Catalogue de l'exposition L'âme au corps*, op. cit., pp. 360 et ss. Dans son récent ouvrage, elle reprend cette interprétation en prouvant l'importance de l'impact de Cesare Lombroso en France dès 1879: le périodique *La Nature*, lu par Degas, donnait les récentes découvertes scientifiques, dans son édition de janvier 1879. Cf. A. CALLEN, *The Spectacular Body. Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, 1995, New Haven / Londres, p. 1. Pour elle, ce nouvel intérêt naît en même temps qu'un «revival» de la peinture d'histoire «utilisée comme outil de propagande par la monarchie française»; et comme la physiognomonie coïncide avec l'emphase bourgeoise: la discrimination visuelle devient la base de la société moderne.

<sup>46</sup> Pour cette typologie, je me réfère à A. KUPFER, *Der Charakter im Körperbau nach Karl Huters Psycho-Physiognomick*, Sargans, s.d. (1950?), p. 70.

«grec»<sup>46</sup>. L'hypothèse de Callen, selon laquelle Degas aurait soustrait aux canons classiques de la beauté les caractéristiques ataviques du type dit criminel, me semble cependant très exagérée. Quant au problème de la prétendue laideur du modèle ou des déformations volontaires de l'artiste, certains chercheurs avancent comme preuve les traits physiques de la danseuse: chevelure noire parfaitement typée par Lombroso, fortes pommettes, un angle facial de 45° et un corps «viriloïde» de travailleuse<sup>47</sup>! Conscientes du problème du regard sur les classes sociales, certaines historiennes d'art comme Callen ou Armstrong soulignent clairement dans ce contexte les discriminations issues du regard que portaient les bourgeois sur les classes laborieuses comme sur le monde féminin. Discriminations largement répandues par les criminologues de l'époque. Pourtant, avec sa *Petite Danseuse*, Degas ne fait pas que nous révéler un problème historique: bien plus, il provoque le spectateur et l'oblige ainsi à prendre position par rapport à l'image<sup>48</sup>.

Ce n'est certainement pas non plus une coïncidence si l'artiste expose aussi en 1881 ses *Physionomies de Criminels*<sup>49</sup>. D. Druick, qui a mené une étude approfondie de l'exposition de 1881, et plus particulièrement de la *Petite Danseuse* et des *Criminels*<sup>50</sup> (fig. 3, 4), affirme que l'artiste a brouillé l'apparence des jeunes condamnés. Pour Druick, Degas cherche davantage à créer des «portraits caractérologiques» en modifiant les traits, afin de susciter des interprétations physiognomoniques<sup>51</sup>. Le titre donné est aussi évocateur que la représentation des criminels de profil –«car c'était le profil qui fournissait les informations physiognomiques les plus complètes»<sup>52</sup>. Degas accentue certains traits qui, selon les théories de l'époque, dénoncent un instinct meurtrier (nez aquilin, front bas et obtus, menton fuyant). Pourtant, les critiques de l'exposition de 1881 ne s'en émeuvent guère et louent l'artiste pour

<sup>47</sup> A. CALLEN, *op. cit.*, pp. 22 et ss. D. Druick et Zegers avaient déjà formulé cet avis. Cf. D. DRUICK, «La petite danseuse et les criminels: Degas moraliste?», dans: *Degas inédit. Actes du Colloque Degas*, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris, pp. 225-250.

<sup>48</sup> Avec les images de bordel ou de bain, le spectateur est complice du regard, du jeu de pouvoir masculin, et Degas propose lui-même dans ces cas la critique de cette position. Cf. K. ADLER, *Angles of Vision*, dans: *Art in America*, 1990, pp. 138-143.

<sup>49</sup> A. CALLEN, *op. cit.*, p. 27. selon elle, la volonté de Degas est évidente. Elle axe sa démarche sur le contraste qu'elle relève dans les œuvres de Degas entre le privé et le public ou chez les femmes des diverses classes sociales: les modistes laides aux mains rougies, coupées dans les peintures, les prostituées hystériques. Elle veut voir dans les clients des bordels, l'utilisation systématique des traits sémitiques. Toutefois ses exemples ne sont guère explicites!

<sup>50</sup> D. DRUICK, *op. cit.*, pp. 225-250. Il reprend pratiquement la même étude dans: *Degas, Musée d'Orsay, op. cit.*, Paris, 1988.

<sup>51</sup> D. DRUICK, *op. cit.*, la note 38 p. 249. Le caractère faible et irrésolu de Knobloch – l'un des criminels – «était mieux exprimé par un front bas et un menton fuyant». Quant au nez aquilin dont Degas l'affuble, il devait dénoter des tendances meurtrières de l'accusé. «Le nez...; chez les assassins au contraire, il est souvent aquilin, tel le bec d'un oiseau de proie» selon les théories de Cesare Lombroso. Quant à la ressemblance des jeunes gens avec les portraits qu'en fait Degas, D. Druick, comme H. Loyrette qui reprend en partie l'hypothèse de ce dernier, assure que Degas accentue volontairement leurs caractéristiques, comme il l'avait fait pour la *Petite Danseuse*. Cf. *Degas, Musée d'Orsay, op. cit.*, p. 209 et H. LOYRETTE, *op. cit.*, p. 390.

<sup>52</sup> D. DRUICK, *op. cit.*, p. 236.



Fig. 3. Edgar Degas, *Physionomie de criminel* (1881), localisation inconnue.  
Photo : Getty Research Institute, Los Angeles.



Fig. 4. Edgar Degas, *Physionomies de criminels* (1881), localisation inconnue.  
Photo : Getty Research Institute, Los Angeles.

sa justesse d'observation. Ils s'empresment même d'ajouter qu'un «*observateur pénétrant seul a pu rendre avec cette singulière sûreté physiologique ces fronts et ces mâchoires animales, allumer ces lueurs vacillantes dans ces yeux morts, peindre ces chairs sur lesquelles sont empreintes toutes les meurtrissures, toutes les salissures du vice*»<sup>53</sup>.

Toutefois, il semble évident que, lors de l'exposition de la danseuse, les questions soulevées par ces criminels et leur relation avec le naturalisme sous-tendaient déjà les réactions hostiles envers la sculpture<sup>54</sup>. Si Degas a voulu susciter des interrogations d'actualité, il est important de rappeler que, pour la cinquième exposition de 1880, c'est *les Petites filles spartiates provoquant les garçons* que l'artiste voulait initialement présenter avec la *Petite Danseuse*<sup>55</sup>. Le parallèle entre ces deux œuvres aurait créé un tout autre impact. Il est fort probable que la critique d'alors n'aurait pas réagi à la théorie de la ressemblance héréditaire, mais plutôt aux bienfaits de l'éducation. Ces deux doctrines contradictoires – celle de la prédétermination et celle des interprétations environnementalistes – avaient été au centre d'un retentissant procès que Degas avait passionnément suivi. A l'issue de ce jugement, où la fiabilité des «sciences» convoquées par les criminologues – et en particulier de la physiognomonie – avait été remise en question, la valeur du système physiognomonique a dû s'être trouvée singulièrement mise à mal<sup>56</sup>. Dans ce vaste débat entre l'art et la science, la *Petite danseuse de quatorze ans* et les *Physionomies de Criminels* ainsi mis côte à côte provoquent un cas unique de trouble d'interprétation. L'artiste joue un rôle de mystificateur, usant de quelques simples correspondances entre la physionomie et l'être essentiel, comme par exemple des lignes imprécises, exagérées, ou le mélange de clarté et d'obscurité, afin de signifier sa propre vision subjective du personnage. Il croit à la signification de l'apparence, mais rend l'expression équivoque. Il explore les limites entre expression physionomique et effacement de l'espace visuel: c'est pourquoi ses travaux sont tour à tour sous-interprétés ou sur-interprétés.

Le 27 août 1880, Edgar Degas assista, à Paris, au procès de trois jeunes hommes accusés de meurtre<sup>57</sup>. Emile Abadie, sans doute le meneur, avait déjà été jugé l'année précédente avec un complice, Pierre Gille, pour trois meurtres dont celui d'une vendeuse de journaux qui travaillait non loin de l'appartement de l'artiste. Ces trois adolescents, qui dans un premier temps avaient été graciés par le Président de la République en raison de leur jeunesse, comparaissaient à nouveau au banc des accusés. Michel Knobloch, arrêté en décembre 1879, avait avoué un meurtre qui impliquait Abadie ainsi qu'un quatrième larron de vingt ans, Paul Kirail. L'affaire avait débuté en 1879, d'abord par un double meurtre, puis par celui d'une tenancière. Emile Abadie (19 ans) puis Pierre Gille (16 ans) sont arrêtés; ils avouent le dernier meurtre. Leurs explications des faits

<sup>53</sup> De Gustave Geffroy, dans *La Justice* du 19 avril 1881, cité par H. LOYRETTE, *op. cit.*, p. 390-391.

<sup>54</sup> D. DRUICK, *op. cit.*, p. 239.

<sup>55</sup> D. DRUICK, *op. cit.*, p. 244.

<sup>56</sup> E. Bronfen partage cet avis: *Degas*, Zurich, 1994, pp. 226 et ss.

<sup>57</sup> Date mentionnée par J.S. BOGGS, *Degas Pastels*, trad P. Janin, Anthese, 1992, p. 98.

soulèvent des inquiétudes quant aux mœurs de la jeunesse. C'est alors qu'entrent en scène les anthropologues, qui, depuis les années 1870, essayaient d'établir des classifications systématiques de l'anatomie des criminels. La presse ne craint pas d'affirmer que «*le crime procédait d'un atavisme évolutionniste, que les criminels étaient à proprement parler des sauvages attardés dans un monde civilisé*»<sup>58</sup>. On laisse aussi entendre que ces signes sont repérables à la forme du crâne et à la configuration du visage<sup>59</sup>. En contrepartie, cette théorie prédéterministe est réfutée par les thèses environnementalistes (Darwin) des origines de la criminalité. Alors qu'Abadie entre dans les schémas anatomiques du criminel (front bas, mâchoire large et puissante, pommettes saillantes, bouche aux lèvres épaisses, œil éteint ou menaçant et teint verdâtre), Pierre Gille dérouté par ses traits délicats<sup>60</sup>.

Ce procès, qui traite principalement de la délinquance juvénile, ouvre une fois de plus une polémique sur le naturalisme et l'influence pernicieuse que ce mouvement aurait exercée sur les jeunes accusés, car Abadie et Gille avaient justement été recrutés comme figurants pour *L'Assommoir* de Zola, présenté en janvier 1879 au théâtre de l'Ambigu. Et ce serait même au cours des répétitions qu'ils auraient préparé leur coup! «*...Degas ne pouvait qu'être attiré par une affaire qui soulevait des questions sur la fiabilité de la science, sur les effets de l'environnement et sur la finalité morale de l'art. En outre, la thèse d'une criminalité innée, invoquée pour expliquer l'affaire, se fondait sur la même notion d'une possible <<science physionomique>> qui intriguait Duranty et Degas depuis longtemps*»<sup>61</sup>. C'est lors de ce deuxième procès que Degas entreprend ses croquis qui nous sont parvenus grâce à l'album 33<sup>62</sup>. Bien que les traits des personnages soient difficiles à reconnaître, Degas semble s'être davantage intéressé au meneur, Emile Abadie, et à son acolyte Michel Knobloch. Il ne nous est pas parvenu de croquis des deux autres accusés. Kirail (fig. 3) et Abadie à la gauche de Knobloch (fig. 4), sont reconnaissables dans les pastels exposés en 1881. L'affaire Abadie était encore dans toutes les mémoires lorsque la sixième exposition des Impressionnistes ouvrit ses portes le 2 avril 1881. En exposant ses *Physionomies de Criminels*, Degas savait pertinemment qu'il allait attirer l'attention des critiques sur ces «articles» qui

<sup>58</sup> D. DRUICK, *op. cit.*, p. 228.

<sup>59</sup> P. STRASSER, dans le catalogue d'exposition *L'âme au corps. op. cit.*, expose, en les résumant, les caractéristiques (anomalies) que Cesare Lombroso recherchait sur ses sujets: mâchoires puissantes, barbe absente, cavités frontales proéminentes, regard sombre et dissimulé, cheveux épais et touffus, oreilles en forme d'anses, pommettes saillantes, strabisme, front fuyant, prognathisme, asymétrie faciale, aspect efféminé chez les hommes et aspect viril chez les femmes, regard fixe, paupières tombantes, pilosité excessive au front surtout, lèvres minces. Il affirme trouver 25 % de criminels masculins contre seulement 2 % d'hommes sans antécédent pénal répondant à ce type. Et chez la femme le taux est de 27 % contre 2,6 % respectivement. Précisons encore qu'un individu devait présenter 4 de ces «défauts» pour entrer dans le type du criminel.

<sup>60</sup> «Ici, les physionomistes perdaient leur temps à vouloir deviner l'homme sous le masque» remarque du critique Albert Wolff, cité par D. DRUICK, *op. cit.*, p. 228.

<sup>61</sup> D. DRUICK, *op. cit.*, p. 230.

<sup>62</sup> T. REFF, *op. cit.*, *Carnet* 33, p. 5v-6, 7, 11v-11, 14, 15v, 16 et pour comparaisons, cf. les photographies dans: D. DRUICK, *op. cit.*, pp. 227, 234.

contestaient l'idée que les criminels adhèrent à certaines typologies morphologiques. Les réactions ne se firent pas attendre. Tandis que la déprivation des criminels avait pu être stoppée, celle de cette *Petite Danseuse* ne connaîtrait pas d'entrave. Cette «Nanna» portait déjà les scories de sa classe sociale et de sa profession, dont les mœurs pousseraient encore à la réalisation de ses mauvais penchants naturels. A l'évidence, la juxtaposition de la *Petite danseuse* et des pastels de criminels doit être située dans le cadre d'une esthétique de l'effet. En choisissant Marie van Goethem, fille de blanchisseuse et sœur de l'un des figurants du théâtre de l'Ambigu, Degas cherchait à susciter des interrogations. Voulait-il prouver le manque de fiabilité des sciences, comme cela avait été le cas lors du procès, ou voulait-il se gausser de la critique? C'est presque sans exception que les chercheurs qui se sont penchés sur cette sculpture et qui ont cherché à trouver une signification à l'exposition simultanée des criminels et de la danseuse, à la manière des critiques de l'époque, ont abouti à la même conclusion: Degas corrige le visage de la danseuse pour lui donner des signes d'atavisme de tendance criminelle.

Pourtant, ces affirmations demandent vérification, car cette hypothèse ouvre tout grand la voie aux interprétations moralisatrices<sup>63</sup>. Le calcul de l'angle facial (ligne de l'arrière-tête vers la mâchoire supérieure, formant un angle avec une autre ligne de la saillie du front, jusqu'aux incisives supérieures) établi par Camper en 1791, avait été réutilisé par Lombroso dans sa typologie du criminel et de la prostituée. Camper s'était servi de la sculpture grecque classique, dont les têtes donnaient la norme parfaite, c'est-à-dire 80° au moins. Ainsi, l'angle normal de l'Européen était de 80° tandis que les Jaunes n'obtenaient que 75° et les Noirs 70°. Dans sa description de la criminelle et de la prostituée, Lombroso met surtout l'accent sur un angle facial exagéré, comme chez les singes et les sauvages (sic): une forte mâchoire, des pommettes saillantes, une chevelure noire très épaisse, un front fuyant, des mâchoires et des lèvres viriles (sans plus de précision!). Prétendre qu'Edgar Degas suit les théories de Cesare Lombroso soulève, à mon avis, quelques commentaires! Suivant la méthode utilisée par Camper et plus tard par Lombroso, l'angle facial de la petite danseuse mesure 77° à 78° (fig. 5). Par conséquent, comment la diminution de 2° à 3° de la mesure supposée idéale, car Degas est au fait de ces théories, pourrait-elle permettre une interprétation moralisatrice? En fait, cette très légère déformation – si c'en est vraiment une – n'est absolument pas visible à l'œil nu. Par contre, la tête de la danseuse est disposée de manière à ce qu'elle soit inclinée vers l'arrière, comme MacMullen l'a remarqué dans son étude de la maquette du nu modelé en cire rouge<sup>64</sup>. Par cette position de la tête, l'artiste crée l'impression d'un front fuyant et d'un angle facial diminué, mais il ne s'agit bien sûr que d'un artifice de sa part! Cette position de la tête se retrouve notamment dans sa toile intitulée *La répétition de chant*<sup>65</sup> où le pianiste

<sup>63</sup> Voir A. CALLEN, *op. cit.*, 1993, pp. 360 et ss.

<sup>64</sup> R. MACMULLEN, *Degas. His Life, Time and Work*, Londres, 1985, p. 333.

<sup>65</sup> P. A. LEMOISNE, *op. cit.*, L. 331.



Fig. 5.  
Edgar Degas, *Petite Danseuse de quatorze ans*,  
détail de l'angle facial, Washington, National  
Gallery of Art. Copyright : National Gallery of Art,  
Photographic Services, Washington.



Fig. 6. Edgar Degas, *Portrait de Rose Caron* (ca. 1885-1890), Albright Knox Art Gallery  
Buffalo, New York. Photo du musée.

Daniel Auber paraît déformé. Ces particularités faciales sont aussi visibles chez d'autres personnages, plus généralement dans les croquis rapides ou les monotypies: par exemple *Admiration*<sup>66</sup>. Que reste-t-il des autres caractéristiques invoquées par Lombroso? Les pommettes saillantes, et encore sont-elles adoucies par les joues arrondies de l'adolescence. Par ailleurs, Rose Caron, pour laquelle Degas portait une admiration sans bornes, possède dans la toile qu'il peint vers 1892, un visage très semblable à celui de la petite ballerine (fig. 6). Effectivement, Mme Caron, soprano à l'Opéra et douée d'un sens dramatique puissant, possédait les traits que Degas rend bien dans sa toile: nez long et droit, bouche mince, pommettes saillantes, menton assez grand avec l'extrémité pointue. Cette femme au visage «*d'un exotisme aztèque*»<sup>67</sup> est bien apparentée à la petite danseuse. De plus, Degas lui dédiera un sonnet où une fois encore, il insiste sur l'importance du geste que l'on reconnaît dans le tableau: «*Ses bras nobles et longs, lentement en fureur, ... Tout ce beau va me suivre encore un bout de vie / Si mes yeux se perdaient, que me durât l'ouïe, / Au son, je pourrais voir le geste qu'elle fait*»<sup>68</sup>. Pour Degas, comme pour Delsarte, la mimique, véhicule de l'expression est, bien plus que la voix, le pur vecteur du sentiment. «*Le rôle du geste n'est pas d'exprimer les phénomènes de l'intelligence, mais ceux du cœur*»<sup>69</sup>. Dans le cadre particulier de l'exposition de 1881, il semble donc évident que Degas se moque de la critique, incapable de comprendre sa sculpture. Quant à sa propre attitude, comme Gustave Geffroy l'a déjà souligné, Degas se présente comme «un philosophe fasciné par les tensions engendrées par des dehors factices et des dessous de la vie parisienne»<sup>70</sup>. Les études physiognomoniques des anthropologues comme Cesare Lombroso, Arthur Bordier et William Ferreo, largement utilisées dans la seconde partie du XIXe siècle pour justifier la criminalité et la dépravation des classes laborieuses, façonnaient le paysage socio-culturel de l'époque. Par cet étrange télescopage de la «médecine» et des beaux-arts, l'artiste avance lui-même une critique de la position du bourgeois utilisateur de cette science physiognomonique abusive.

Une autre toile, *Le général Mellinet et le grand rabbin Astruc*, a également suscité des interprétations basées sur les théories physiognomoniques. Cette peinture de 1871 se trouve actuellement à la mairie de Gérardmer<sup>71</sup>. Les deux personnages qui y sont figurés se sont connus à la guerre de 1870, et avaient demandé à Degas de les peindre ensemble. (fig. 7) Dans ce double portrait, l'artiste juxtapose les deux figures et les lie au niveau du buste. Il souligne en

<sup>66</sup> Pour des exemples dans les albums de croquis: T. REFF, *op. cit.*, 1985, *Carnet 28* (1877), p. 11, 19, 26-27, 43, 49. Pour la monotypie *Admiration*: J. ADHÉMAR/F. CACHIN, *Edgar Degas, Gravures et monotypies*, Paris, 1973, n° 129.

<sup>67</sup> Décrite ainsi dans: Degas, *Musée d'Orsay, op. cit.*, pp. 532-3.

<sup>68</sup> J. NEPVEU DEGAS, *Huit sonnets d'Edgar Degas*, Paris, 1946, sonnet VII.

<sup>69</sup> F. DELSARTE, *Le leggi del teatro: Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Rome, 1993, p. 47.

<sup>70</sup> G. GEFFROY, critique du 19 avril, cité dans: Degas, *Musée d'Orsay, op. cit.*, p. 211.

<sup>71</sup> P.A. LEMOISNE, *op. cit.*, L. 288.



Fig. 7. Edgar Degas, *Le Général Mellinet et le Grand Rabbin Astruc* (1871), Mairie de Gérardmer. Photo Mairie de Gérardmer.

outre l'âge avancé et l'apparente fragilité du général Mellinet, et place au premier plan le rabbin qui dégage une forte présence. Loyrette, dans sa description de la peinture pour le catalogue de l'exposition parisienne de 1988, reprend les commentaires de Gabriel Astruc, fils du rabbin représenté, à propos de Degas: «[...] sa judéophobie [l'] aveuglait jusqu'au daltonisme, avait saccagé son divin (sic) modèle, remplacé une bouche miniature par de grosses lèvres sensuelles et changé en un clignement cupide un doux regard d'amour»<sup>72</sup>. Loyrette commente ainsi l'œuvre: Degas «accentue peut-être inconsciemment ce qu'il pensait être les traits de la race. Car les photographies ... ne donnent pas au rabbin ces traits épais et boursouflés, cette lippe tombante ...»<sup>73</sup>. Pourtant, en confrontant le portrait et la photographie du rabbin Astruc (fig. 8), il me semble impossible d'arriver à la même conclusion. En effet, bien qu'il s'agisse d'une comparaison entre peinture et photographie, je constate, contrairement à ce qu'affirme le fils du rabbin, repris en écho par Loyrette, que la lèvre inférieure du rabbin Astruc n'est certes pas une lippe

<sup>72</sup> G. ASTRUC, *Le pavillon des fantômes*, Paris 1987, p. 88.

<sup>73</sup> Remarques dans: *Degas, Musée d'Orsay, op. cit.*, pp. 164-5.



8. Anonyme, *Photographie du Grand Rabbin Astruc* (après 1870), coll. particulière.  
Photo : Getty Research Institute, Los Angeles.

tombante, mais assez marquée pour que Degas la rende dans une juste proportion, qui n'est pas celle de la *miniature*. Quant aux « traits de la race » que Degas aurait accentués, même inconsciemment, je remarque accessoirement, que l'artiste lui-même possédait une lèvre inférieure d'assez grande taille et même plus tombante que celle du rabbin<sup>74</sup>. Aussi, le nez légèrement aquilin du rabbin – appelé alors couramment « nez juif » – semble absolument identique dans la photographie et dans le portrait qu'en fait notre peintre. Toutefois, un petit changement intervient en regard de la photographie, le front dans le tableau prend plus de volume qu'il n'en a en réalité et le rabbin ne devrait s'en trouver que plus intelligent aux yeux des physiognomonistes de l'époque!

En conclusion, il me semble important de revenir au Degas portraitiste et à ses sujets de prédilection. Représentés dans des attitudes typiques exprimant un comportement individuel, ses modèles ne sont pas exclusivement des membres de sa famille mais proviennent le plus souvent des milieux urbains: iconographie essentielle de la modernité. Alors que les liens unissant l'art de Degas à la caricature ne sont plus à établir, ceux qu'il tisse avec la pathognomonie ou l'art du geste restent encore à approfondir. Il n'est pas rare que, dans ses peintures de femmes en activité, il donne au tableau le nom de cette activité. Dans d'autres cas, comme à la bourse, à l'opéra, sur les champs de courses, il ne nomme que le lieu, sous-entendant le type d'activités que l'on y trouve. Il dépersonnalise ses modèles, les transforme en un ensemble de gestes identifiables et convertit ses espaces en repères de la modernité. Le geste devient profession, les attitudes coutumières dépendent de leur contexte. Degas n'est pas un moraliste, mais un observateur attentif. Comme nous avons pu le constater, il ne suit pas plus les règles physiognomoniques que les codifications de Le Brun. Si, au début de sa carrière, ces données lui ont permis d'aiguiser son regard, il dit clairement dans une note du Carnet 23 qu'il veut « *Faire de la tête d'expression, une étude du sentiment moderne* ». Dans ce but, il s'intéresse aux attitudes familières et typiques, soit de ses proches, soit de personnes dont l'activité est aisément reconnaissable. En voulant donner aux « *figures les mêmes choix d'expression qu'on donne à leur corps* », Degas s'occupe essentiellement de pathognomonie. Il s'intéresse à l'infinie variété des expressions et des gestes humains. On remarque aisément dans le catalogue de son œuvre que le « cas » est plus important que le « type ». Le détail n'est pas qu'accessoire, l'individuel supplante le générique. *Miss Cassatt* en liseuse de tarot ou la petite fille de *Bouderie*, bien que situées dans un contexte précis, figées dans un instant psychologique unique, ne perdent rien de leur mystère. Comme la caricature, le traité de Lavater n'est pour Degas qu'un réservoir de visages et d'attitudes.

Le dessin du *Docteur Lacronique* peut apparaître comme une excellente métaphore de l'attitude degassienne<sup>75</sup> (fig. 9). Le docteur, de profil, assis

<sup>74</sup> On peut consulter les photographies de Degas dans *Degas, Musée d'Orsay, op. cit.*, page de titre et pp. 104, 480.

<sup>75</sup> T. REFF, 1985, *Carnet 30 (1877-1883)*, p. 13.

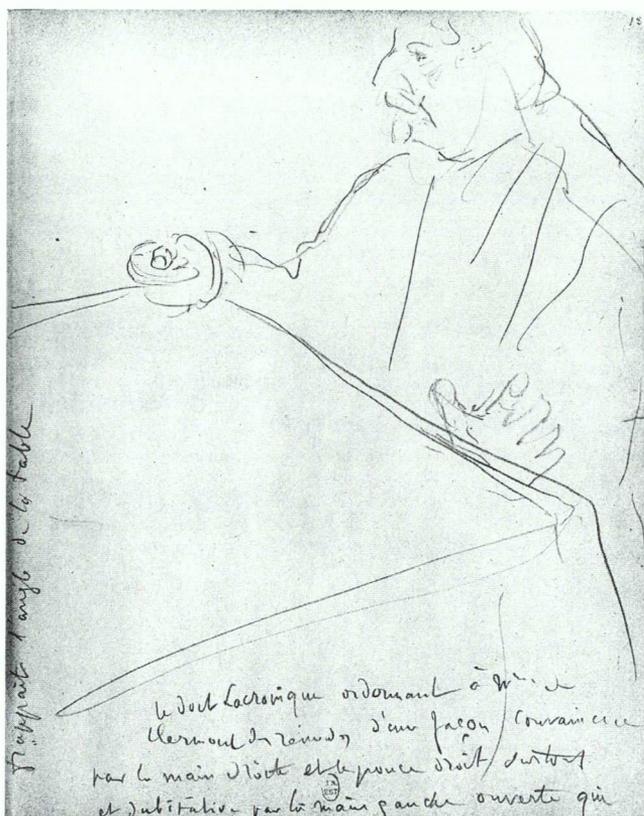


Fig. 9. Edgar Degas, Carnet d'esquisse n° 30 (1877-1883), p. 13, *Le docteur Lacronique...*, Paris, Bibliothèque Nationale. Copyright : Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, fonds du Musée d'Orsay.

devant une table, pose sa main droite fermée sur la table tandis que la gauche est ouverte en éventail. L'artiste a ajouté une note au bas de ce dessin: «le doct (eur) Lacronique ordonnant à Mme de Clermont des remèdes d'une façon convaincue par la main droite et le pouce droit surtout et dubitative par la main gauche ouverte qui frappait l'angle de la table»<sup>76</sup>. Dans la mesure où le docteur fait simultanément deux gestes contradictoires, il incarne, à mon sens, la position toujours très inconfortable du lecteur des travaux de Degas. Cette simultanéité, propre au travail de l'artiste, ébranle les systèmes de codifications établies, et complique singulièrement la lecture de l'œuvre.

<sup>76</sup> Le docteur Lacronique était le médecin-chef de l'hôpital militaire de Saint-Martin à Paris et Mme de Clermont, fille de Mme Dietz-Monin et épouse d'Hermann de Clermont: mari qui, dit-on, supportait mal l'empressement de Degas envers son épouse.



## LE FRAGMENT DANS L'ŒUVRE D'AUGUSTE RODIN (1840-1917)

ISABELLE COLLET-CASSART.

Lorsqu'Auguste Rodin fait son apparition sur la scène artistique, la sculpture est encore cet art « ennuyeux » évoqué par Baudelaire<sup>1</sup>, soumis aux doctrines académiques, soucieuses de fini et de soin technique, et qui considèrent la figure humaine comme un medium élégant et didactique, destiné à donner du monde réel une image transcendée par l'idéal. En donnant au fragment son autonomie, Rodin procède non seulement d'une démarche anti-académique mais est, en outre, le premier sculpteur à se libérer de la tradition occidentale de la représentation anatomique de la figure<sup>2</sup>. Son refus de subordonner les valeurs plastiques au sujet anecdotique va en effet le conduire à réaliser des figures partielles qui ne doivent plus rien au pathétique du geste ou à la reconnaissance de la figure humaine. Tant dans la statuaire monumentale, à caractère souvent public, que dans les œuvres destinées aux collectionneurs et aux particuliers, Rodin ouvre donc, avec ses œuvres fragmentaires, la voie à la sculpture moderne.

Une approche de Rodin qui met en évidence sa modernité ne doit néanmoins pas masquer le fait que cet art constitue avant tout une synthèse des plus glorieuses époques de la sculpture. « *Le fils continue l'ancêtre, dit Rodin, le style suit le style, l'acquis nouveau découle de l'ancien, l'homme obéissant ne se risque pas à chercher du nouveau, mais poursuit le mouvement séculaire* »<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Charles BAUDELAIRE, *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse*, dans : *Ecrits sur l'art*, 1), Paris, Le Livre de Poche, 1971, pp. 243-248.

<sup>2</sup> Si la conception du fragment dans l'œuvre de Rodin fraie une voie originale, la production d'œuvres fragmentaires n'est pourtant pas un phénomène nouveau. En ce qui concerne les portraits en buste et les ex-voto de l'antiquité ou encore les reliquaires médiévaux, voir : *Le corps en morceaux*, Paris, Musée d'Orsay, 1990, pp. 13-121.

<sup>3</sup> Auguste RODIN, *Les Cathédrales de France*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 294.

C'est, en effet, en étudiant la sculpture à travers les grandes traditions de la Grèce, de la France médiévale ou de la Renaissance, qu'il en redécouvre les principes fondamentaux. Il fait part de ceux-ci dans son *Testament* destiné aux jeunes artistes, qui commence en ces termes : « *Inclinez-vous devant Phidias et devant Michel-Ange (...) Respectueux de la tradition, sachez discerner ce qu'elle renferme d'éternellement fécond : l'amour de la nature et la sincérité* »<sup>4</sup>. Rodin estime que cette compréhension de la nature a disparu après le XVIII<sup>ème</sup> siècle, que toute la beauté transmise d'âge en âge s'est évanouie avec l'académisme en vigueur depuis le début du siècle. Son aversion pour la sculpture « artificielle »<sup>5</sup> de son époque le rend d'autant plus réceptif à l'art du passé. Année après année, il va se constituer une collection comprenant de nombreux bronzes, marbres et céramiques antiques, ainsi que des sculptures orientales et médiévales<sup>6</sup>.

L'admiration de Rodin pour les maîtres anciens, et particulièrement pour les antiques, se révèle dès 1854, lorsqu'il entre à la Petite Ecole où il rencontre Horace Lecoq de Boisbaudran. « *À ce moment, dira le sculpteur un demi-siècle plus tard, (...) nous ne comprenions pas comme je comprends maintenant la chance que nous avons eue de tomber sous la main d'un tel professeur. La plus grande partie de ce qu'il m'a appris me reste encore* »<sup>7</sup>. Cet homme, aux méthodes d'apprentissage très personnelles, a le mérite de développer au maximum le don d'observation de ses élèves en les habituant à saisir les points essentiels de toute chose. Il les envoie généralement au Louvre où ils apprennent à regarder les antiques en fixant dans leur esprit les particularités et la construction anatomique des différentes parties du corps. Une fois de retour à l'école, les étudiants doivent alors reproduire de mémoire l'œuvre sur papier, en recomposant un corps à partir des morceaux étudiés séparément. Cette faculté d'observer de manière rationnelle les chefs-d'œuvre de l'antiquité va permettre à Rodin de découvrir la beauté propre à chaque fragment et, dès lors, d'affirmer : « *Si vivace, si profonde est la pensée des grands artistes, qu'elle se montre en dehors de tout sujet. Elle n'a même pas besoin d'une figure entière pour s'exprimer. Prenez n'importe quel fragment de chefs-d'œuvre, vous reconnaîtrez l'âme de l'auteur* »<sup>8</sup>.

Cela n'a à première vue rien de révolutionnaire. À la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, Winckelmann rend en effet déjà hommage à la beauté du célèbre *Torse du Belvédère*<sup>9</sup>. La ruine et le fragment gagnent ensuite avec les romantiques

<sup>4</sup> Auguste RODIN, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Bernard Grasset, 1911, p. 243.

<sup>5</sup> « *Est laid dans l'Art ce qui est faux, ce qui est artificiel, ce qui cherche à être joli ou beau au lieu d'être expressif, ce qui est mièvre et précieux, ce qui sourit sans motif, ce qui se manie sans raison, ce qui se cambre et se carre sans cause, tout ce qui est sans âme et sans vérité, tout ce qui n'est que parade de beauté ou de grâce, tout ce qui ment* ». Auguste RODIN, *op. cit.* (1911), p. 44.

<sup>6</sup> Voir à ce propos : Rodin collectionneur, Paris, Musée Rodin, 1967-68.

<sup>7</sup> Horace LECOQ DE BOISBAUDRAN, *L'Education de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste*, Paris, A la librairie Sociétaire, 1913, p. 180.

<sup>8</sup> Auguste RODIN, *op. cit.* (1911), p. 168.

<sup>9</sup> Winckelmann le décrit comme « *le plus sublime idéal de l'Art que nous connaissons parmi les ouvrages de l'Antiquité* ». Voir : Johann Joachim WINCKELMANN, *Histoire de l'Art chez les anciens*, 2), Genève, 1972, pp. 285-288.

un prestige nouveau, qui les rend supérieurs à l'objet primitif en se chargeant de valeurs affectives et bientôt purement esthétiques. Mais Rodin est le premier à exploiter dans ses propres réalisations une fragmentation de la figure humaine qui ne soit pas l'œuvre du temps qui passe.

Après une année préparatoire de dessin, Rodin passe en classe de sculpture, et l'application de la méthode de Lecoq de Boisbaudran lui permet de découvrir véritablement le fragment : « *Je fis des morceaux séparés, des bras, des têtes ou des pieds ; puis j'attaquai la figure tout entière. J'ai compris l'ensemble d'un coup* »<sup>10</sup>. Cette façon de procéder, en allant du simple au composé, ne cessera d'ailleurs d'être mise en œuvre par le sculpteur tout au long de sa carrière. C'est le cas pour le *Saint Jean-Baptiste* de 1878 à propos duquel Matisse s'interroge : « *Je ne pouvais comprendre que Rodin ait pu travailler son Saint Jean, en coupant la main et en l'emmanchant dans une fiche ; il la travaillait par le détail, en la tenant de la main gauche (...), tout au moins la tenant détachée de l'ensemble, ensuite la replaçant au bout du bras ; et par la suite, il essayait de lui chercher une direction, en rapport avec son mouvement général* »<sup>11</sup>. De même, après les études de nus en terre cuite pour les *Bourgeois de Calais*, Rodin multiplie les recherches expressives dans le travail sur les visages et particulièrement sur les mains. Différents montages sont réalisés pour celles d'Eustache de Saint-Pierre et Pierre de Wissant auxquelles le sculpteur accorde une importance exceptionnelle dans la réalisation définitive. Le *Journal* des frères Goncourt décrit à cette époque l'atelier du sculpteur avec « *la froide humidité venant de toutes ces grandes machines de terre mouillée, enveloppées de loques et avec tous les moulages de têtes, de bras, de jambes,...* »<sup>12</sup>. En janvier 1888, trois ans après qu'il ait été signé le contrat de la commande, Rodin écrit qu'il lui reste maintenant à assembler tous ces éléments et à les harmoniser<sup>13</sup>. Mais les différentes études pour les corps, nus ou habillés, les membres, les têtes plaisent également tels quels à Rodin qui va dès lors les exploiter séparément, hors de l'ensemble pour lequel ils ont été créés. Cela donnera lieu à des œuvres autonomes, comme la tête de Pierre de Wissant, agrandie dans une version colossale de quatre-vingts centimètres de haut, ou la main gauche de ce même personnage, fondue en bronze et présentée sur un socle (fig. 1).

Les chefs-d'œuvre antiques transmis en morceaux à la postérité ont appris à Rodin que la vie et la nature se montrent dans le moindre détail, et qu'une figure entière n'est pas nécessaire pour exprimer la pensée de l'artiste. C'est également pour cette raison que, lorsque son buste de l'*Homme au nez cassé* se brise sous l'action du gel, le sculpteur ne fait rien pour remédier à cette

<sup>10</sup> H.C.E. DUJARDIN-BAUMETZ, *Entretiens avec Rodin*, Paris, Paul Dupont, 1913, p. 111.

<sup>11</sup> Henri MATISSE, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 47.

<sup>12</sup> Edmont et Jules de GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire (1851-1896)*, 15), Paris, Flammarion, 1956, p. 115.

<sup>13</sup> Claude Monet - Auguste Rodin, centenaire de l'exposition de 1889, Paris, Musée Rodin, 1989, p. 169.



Fig. 1  
Auguste Rodin, *Main gauche de Pierre de Wissant*,  
Paris, Musée Rodin  
(copyright Paris, musée Rodin / Jarret Bruno,  
A.D.A.G.P.).



Fig. 2  
Eugène Druet, *Rodin au milieu de ses plâtres à Meudon*, 1902, Paris, Musée Rodin  
(copyright Paris, musée Rodin.).

mutilation involontaire et le présente tel quel au Salon de 1864. Très attaché à cette première figure fragmentaire, Rodin dira, une vingtaine d'années plus tard : « elle a déterminé toute mon œuvre future (...) C'est le premier bon morceau de modelage que j'aie jamais fait »<sup>14</sup>.

Ce genre d'accident permet bien sûr à Rodin d'établir un lien entre ses œuvres et les antiques en ruine. Mais cette parenté est-elle l'unique raison qui pousse par la suite le sculpteur à mutiler lui-même ses figures ? D'innombrables histoires contribuent en effet à l'époque à faire passer Rodin pour un iconoclaste cassant sans retenue des morceaux de ses sculptures : « *Au milieu de l'atelier, raconte Ambroise Vollard, se dressait une statue entourée de linges. Rodin défît les bandelettes et je vis apparaître une femme nue intacte. Le sculpteur avait pris un marteau et un ciseau : il fit tomber les bras, la tête, les jambes* »<sup>15</sup>. Une photographie célèbre nous montre d'ailleurs le sculpteur dans son atelier de Meudon, entouré de débris de ses statues qui semblent avoir été jetées par terre dans un accès de fureur (fig. 2).

En réalité, la fragmentation du corps humain, qu'elle soit le résultat d'une mutilation, accidentelle ou volontaire, ou de l'exploitation d'un élément hors de son ensemble, va donner à Rodin l'occasion de remettre en question la nature même de la sculpture en subvertissant dans celle-ci la prédominance de la figure anatomique classique. Pour le sculpteur en effet, le but suprême de l'art est de s'attacher à l'essentiel, à la vérité de l'ensemble : « *Les plus purs chefs-d'œuvre sont ceux où l'on ne trouve plus aucun déchet inexpressif de formes, de lignes et de couleurs,* »<sup>16</sup>. Michel-Ange, explique-t-il encore, « *disait que seules étaient bonnes les œuvres qu'on aurait pu faire rouler du haut d'une montagne sans en rien casser ; et, à son avis, tout ce qui se fût brisé dans une pareille chute était superflu* »<sup>17</sup>. Pour atteindre la concentration de la forme et la réduction à l'essentiel qui caractérisent les œuvres de l'artiste florentin, Rodin ne conserve donc du noyau anatomique que les éléments réellement nécessaires : « *On a souvent reproché à mon Homme qui marche de n'avoir pas de tête, dit-il. Mais est-ce avec la tête qu'on marche ?* »<sup>18</sup> (fig. 3). Si Rodin supprime l'anecdote – les bras et la tête qui auraient exprimé les sentiments du personnage – c'est pour mettre en évidence la capacité expressive du corps seul, la suggestion du geste de la marche en puissance. *L'Homme qui marche* apparaît les deux pieds posés au sol, représentant simultanément deux pas, l'un qui commence et l'autre qui s'achève. Le mouvement ainsi évoqué s'oppose au *contraposto* académique, figeant le personnage, et dans lequel le poids du corps repose sur une seule jambe. « *Les yeux remontent forcément des jambes au bras levé, explique Rodin, et comme durant le chemin qu'ils font ils trouvent les différentes parties de la statue représentées à des moments successifs, ils ont*

<sup>14</sup> Truman H. BARTLETT, *Auguste Rodin, Sculptor*, dans : *The American Architect and Building News*, 19 janvier 1889, p. 28.

<sup>15</sup> VOLLARD (A.), *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Bernard Grasset, p. 277.

<sup>16</sup> Auguste RODIN, *op. cit.* (1911), p. 136.

<sup>17</sup> Auguste RODIN, *op. cit.* (1911), p. 198.

<sup>18</sup> Ambroise VOLLARD, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1937, p. 231.



Fig. 3  
Auguste Rodin, *L'Homme qui marche*, 1905,  
Paris, Musée Rodin  
(copyright Paris, musée Rodin / Jarret Bruno,  
A.D.A.G.P.).

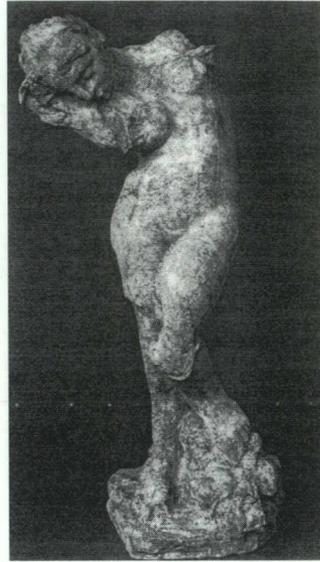


Fig. 4  
Auguste Rodin, *Méditation sans bras*, 1896-1897,  
Meudon, Musée Rodin  
(copyright Paris, musée Rodin / Jarret Bruno,  
A.D.A.G.P.).

*l'illusion de voir le mouvement s'accomplir*<sup>19</sup>. De même, le corps fragmenté de la *Méditation* (fig. 4) est concentré autour de ce qu'il a de plus essentiel. La contraction du torse marque la torture de la pensée et la mutilation des bras et des jambes le dégoût pour la vie pratique. Les membres sont donc inutiles à cette œuvre présentée comme un tout.

Et c'est dans cette inutilité que réside la différence majeure entre les œuvres fragmentaires de Rodin et la statuaire mutilée de l'Antiquité ou du Moyen Age. S'il est possible, face à la *Vénus de Milo*, au *Torse du Belvédère* ou à tout autre antique morcelé, de replacer l'œuvre dans son contexte historique en suppléant par l'imagination aux parties manquantes, des figures comme la *Méditation* ou *L'Homme qui marche*, par contre, n'admettent aucun complément. Car ce que Rodin, qui se dit à l'école de la nature, cherche avant tout à transmettre dans ses œuvres, c'est l'impression de vie, de vérité, de puissance qui se dégage de ses modèles<sup>20</sup>. Il n'est plus question de représenter un corps humain, mais simplement

<sup>19</sup> Auguste RODIN, *op. cit.* (1911), p. 70.

<sup>20</sup> Loin de l'académisme, qui impose à ceux-ci des attitudes réglementées, il est impensable pour Rodin de représenter l'action par un homme debout et l'activité intellectuelle par un autre assis. Le sculpteur paie ses modèles pour qu'ils lui fournissent constamment l'image de nudités évoluant avec toute la liberté de la vie. «*Je prends sur le vif des mouvements que j'observe*, dit-il à Paul Gsell, *mais ce n'est pas moi qui les impose (...)* En tout, j'obéis à la Nature et jamais je ne prétends lui commander». Auguste RODIN, *op. cit.* (1911), p. 27.

de traduire par le biais de celui-ci un geste, une attitude, une réalité intérieure. Le sculpteur ne modèle donc pas un corps en mouvement ou en train de se concentrer mais donne corps directement à ce mouvement, à cette concentration.

Les lois de l'anatomie qui régissent depuis la Grèce antique la représentation du corps humain laissent désormais la place aux qualités plastiques du modelé et de la forme. Le poète autrichien Rainer Maria Rilke a bien saisi chez Rodin cette « esthétique du fragment » lorsqu'il écrit, dans une lettre à sa femme, en 1902 : « *C'est pour cette raison qu'un morceau de bras, de jambe ou de corps est pour lui un tout, une unité, parce qu'il ne pense plus désormais en termes de bras, de jambe ou de corps (...), il ne pense plus qu'au modelé, qui se ferme, qui est en un certain sens fini, arrondi* »<sup>21</sup>. Tout le langage de Rodin semble tenir dans l'art d'utiliser la profondeur, de varier, d'enchaîner ses masses d'ombres et ses masses éclairées. Le *Torse d'Adèle* (fig. 5), hymne à la vie, à la joie de vivre, est lisse, souple, tendu vers l'extérieur ; le corps de la *Méditation* est rugueux et recroquevillé. Rodin ne recherche plus la logique des corps, mais leur psychologie. « *L'essence de la modernité, c'est le psychologisme, l'expérience*

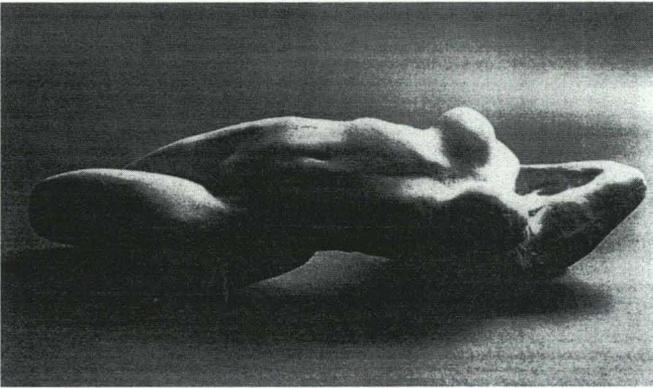
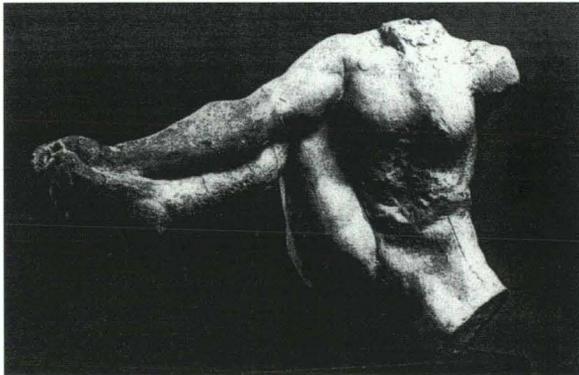


Fig. 5  
Auguste Rodin, *Torse d'Adèle*, 1892, Meudon, Musée Rodin (copyright Paris, musée Rodin / Rzepka Adam, A.D.A.G.P.).

Fig. 6  
Auguste Rodin, *Iris, messagère des dieux*, 1890, Meudon, Musée Rodin (copyright Paris, musée Rodin / Rzepka Adam, A.D.A.G.P.).



<sup>21</sup> Rainer Maria RILKE, *Correspondance*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 34.

et l'interprétation du monde en conformité avec les réactions de notre intériorité (...) »<sup>22</sup>, explique Georg Simmel. Et si, comme le fait également remarquer ce dernier, la modernité semble privilégier le visage, Rodin parvient à transmettre cette intériorité dans l'étirement ou la contraction d'un corps, dans l'aspiration à l'envol de l'*Iris, messagère des dieux* (fig. 6) ou encore dans la compression au sol d'une figure comme la *Terre* (fig. 7).

« (L)es formes et les attitudes d'un être humain, explique Rodin, révèlent nécessairement les émotions de son âme. Le corps exprime toujours l'esprit dont il est l'enveloppe »<sup>23</sup>. L'artiste opère ainsi un véritable bouleversement dans l'histoire de la sculpture. Car ses œuvres fragmentaires n'ont pour origine aucun sujet préétabli. Ce sont, au contraire, les formes qui sont génératrices d'idées. Pour le sculpteur en effet, le principal souci est de façonner des musculatures vivantes, et le thème traité, bien qu'il contribue à charmer le public, lui importe donc peu. La première incitation au travail peut venir d'un sujet plus ou moins précis, d'une légende, d'un poème, d'un personnage historique ou de son entourage, mais les mains de Rodin ont vite fait de le transposer en quelque chose de totalement anonyme et dont le sens ne se rapporte plus qu'à un accomplissement plastique.

Mais son art ne se veut pas pour autant dépourvu de contenu spirituel : « Les formes qu'il (l'art) crée ne doivent fournir à l'émotion qu'un prétexte à se développer indéfiniment »<sup>24</sup>. Si les œuvres de Rodin ne partent pas d'un sujet déterminé, elles finissent par révéler une expression, une émotion qui naissent en même temps qu'elles. Et bien souvent, le sculpteur se plaît à solliciter ses amis et les poètes de son entourage pour donner un titre à ses figures fragmentaires. Jules Renard rapporte cette scène dans son journal, en 1891 : « Rodin, un type de pasteur, le sculpteur de la douleur et de la volupté, questionne naïvement Daudet et lui demande comment il faut appeler ses stupéfiantes créations. Il trouve de petits noms poncifs, dans la mythologie par exemple »<sup>25</sup>.



Fig. 7.  
Auguste RODIN,  
*La Terre*, 1884, Paris,  
Musée Rodin  
(copyright Paris,  
musée Rodin/Jarret  
Bruno, A.D.A.G.P.).

<sup>22</sup> Georg SIMMEL, *Michel-Ange et Rodin*, Paris, Rivages, 1996, p. 103.

<sup>23</sup> Auguste RODIN, *op. cit.* (1911), p. 166.

<sup>24</sup> Auguste RODIN, *op. cit.* (1911), p. 162.

<sup>25</sup> Jules RENARD, *Journal*, Paris, Gallimard, 1965, p. 85.

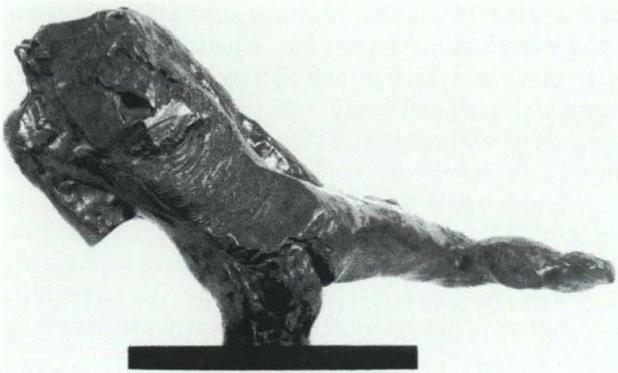


Fig. 8  
Auguste Rodin, *Figure volante*, 1890, Paris, Musée Rodin  
(copyright Paris, musée Rodin).

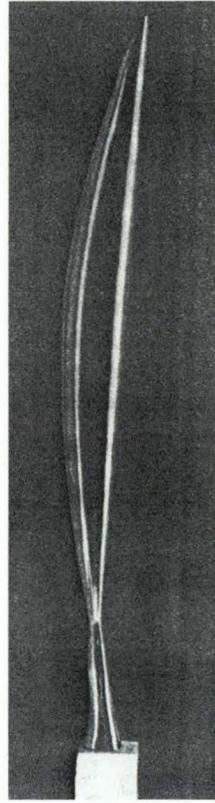


Fig. 9  
Constantin Brancusi, *L'Oiseau dans  
l'espace*, 1940, Venise, Collection  
Peggy Guggenheim.

Les témoignages à propos de cette consultation sur le titre sont très nombreux et dépeignent tous un artiste « à l'écoute » de ses œuvres, essayant de capter ce qu'elles suggèrent. Plus qu'une simple convention d'identification de l'œuvre, le titre prolonge ainsi la signification des figures fragmentaires dans un domaine qui relève plutôt de la poésie.

Dès lors que la sculpture s'est débarrassée du poids du sujet, la voie vers l'abstraction est ouverte. Le déchiffrement des figures fragmentaires de Rodin n'est, en effet, pas toujours chose aisée. Dans les sous-sols de sa villa de Meudon, on trouve plusieurs fragments de terre cuite qui, comme le note le critique américain Léo Steinberg, « débordent toute tentative d'interprétation gestuelle pour atteindre quasiment à la pure énergie sculpturale »<sup>26</sup>. C'est le cas d'un morceau mal dégrossi de thorax féminin, monté sur une planchette de bois par Rodin, ou encore d'une *Nymphe pleurant* dont il ne subsiste qu'une forme relativement abstraite, fermée sur elle-même. La *Figure volante* de 1890 (fig. 8), bien que facilement identifiable, est également sur le point de quitter le domaine du figuratif. Le tronc, contre lequel vient se serrer le bras unique,

<sup>26</sup> Léo STEINBERG, *Le retour de Rodin*, Paris, Macula, 1991, p. 58.

et la jambe sculptée jusqu'au mollet s'élèvent selon un axe de quarante-cinq degrés. La sculpture donne ici forme à une trajectoire, à une énergie qui aurait trouvé un corps conducteur. Son aérodynamisme n'anticipe-t-il pas une œuvre comme l'*Oiseau dans l'espace* (fig. 9) de Brancusi ? Si les formes vivantes et animées par la souplesse du modelé des figures de Rodin semblent à première vue n'avoir aucun lien avec celles du Roumain, ce dernier se chargera néanmoins de faire aboutir la démarche de son prédécesseur en franchissant le cap de l'abstraction propre au XX<sup>ème</sup> siècle. Après avoir assimilé les précédents établis par Rodin, Brancusi va pousser à l'extrême la simplification de la forme, en réduisant obstinément celle-ci au noyau, au monolithe, afin d'éliminer le caractère fortuit de toute réalité particulière et de découvrir la vérité essentielle qui se cache en tout être vivant.

Mais Rodin n'en est pas encore là. Il est probable qu'à certains moments de sa vie, l'artiste a pu déceler dans ses œuvres une potentialité à exploiter plus profondément encore. N'a-t-il pas un jour affirmé que « *La raison cubique est la maîtresse des choses et non pas l'apparence* »<sup>27</sup> ? Rilke a d'ailleurs évoqué Rodin faisant de cette « *loi qui régit les rapports entre les plans, une entité autonome, autrement dit, une œuvre de sculpture* »<sup>28</sup>.

Néanmoins, Rodin a déjà réalisé un parcours important. Tout en méditant sur le travail des maîtres anciens, pour renouer avec ceux-ci et poursuivre le mouvement séculaire, il a vu ses mains réduire en morceau l'indivisible unité qui caractérisait jusque là la figure humaine. Le tenant de la tradition qui est en lui a fait voler en éclat une réalité intangible des plus glorieuses époques de la sculpture. Sans doute n'est-il pas encore prêt à franchir le pas supplémentaire qui le mènerait à supprimer toute trace de ce corps pour arriver, à l'instar de Brancusi, à doter d'une âme des formes anonymes et universelles. Le corps, en tant que miroir des émotions et de la vitalité de l'être humain, reste le pivot de l'art de Rodin tout au long de sa vie de sculpteur, même si l'anatomie scolaire n'est désormais plus le facteur privilégié donnant accès à la compréhension de la forme. Le déchiffrement traditionnel d'un mouvement, d'une attitude, de la mécanique d'un squelette est en effet battu en brèche par la dislocation des corps. Mais par le biais de celle-ci, Rodin propose une nouvelle manière d'appréhender la nature et sa transposition en sculpture. Laisant de côté les consignes sévères de l'académisme, il met en place un principe de création qui privilégie l'âme, le sentiment, l'idée plutôt que l'apparence extérieure. L'introduction du « psychologisme », étendu à l'ensemble du corps, constitue un élément novateur dans l'histoire de la sculpture. On pourrait d'ailleurs sans excès définir dans celle-ci l'avant et l'après Rodin. Car, que l'on considère l'œuvre de Rodin comme une transition ou comme une rupture, elle a, dans tout les cas, marqué profondément l'évolution vers la sculpture moderne et vers l'abstraction propre au XX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>27</sup> Auguste RODIN, cité, dans : Judith CLADEL, *Auguste Rodin : l'œuvre et l'homme*, Bruxelles, Van Oest, 1908, p. 71.

<sup>28</sup> Rainer Maria RILKE, *op. cit.*, p. 34.

## TEMPS ET IMAGE : PARTICULARITÉS DE LA PRATIQUE SÉQUENTIELLE EN PHOTOGRAPHIE

DANIELLE LEENAERTS

*L'élément décisif pour la photographie  
reste toujours le rapport du photographe  
avec sa technique.*

Walter Benjamin

Redécouverte par la critique artistique dans les années 1970, la séquence photographique est déjà présente aux origines de l'histoire du médium. Pratiquée à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle par des hommes de science, elle ne resurgit que dans la seconde moitié du siècle suivant, due cette fois à l'expérimentation artistique. C'est ainsi la diachronie qui permet, en repérant les occurrences de cette pratique, de retrouver les questionnements qui la motivent. Or, l'investigation historique débouche rapidement, nous le verrons, sur la mise en évidence d'une question centrale pour la création artistique, à savoir : la représentation du *temps* par l'image fixe. Il apparaît par ailleurs que la séquence photographique ne peut être pensée qu'au sein d'une dialectique qui l'oppose, dans son rapport au temps, à l'image unique. A cet égard, la confrontation de la photographie à certains aspects de l'art pictural est appelée à ancrer la pratique séquentielle au sein d'une tradition artistique où l'image unique fut longtemps considérée comme la norme. La mise en parallèle avec la notion d'*instantanéité* permet également de dégager, par contraste, les spécificités techniques et conceptuelles qui déterminent le dispositif séquentiel. Nous entendons ainsi privilégier le temps du *photographique*, à celui du *photographié*, et par là insister sur le *processus* de création qui préside à la séquence. Enfin, si la dimension syntaxique inhérente à la séquence favorise la narration par l'image, nous constaterons qu'il ne s'agit pas là de sa seule application.

## L'image unique et l'instant

Fruit de nombreuses recherches et améliorations techniques du médium, l'instantané photographique permet à l'opérateur d'élaborer une représentation en phase avec le temps de son sujet. Si cette possibilité technique échappe à la peinture, nous verrons qu'une problématique de l'instant ne lui est pas pour autant étrangère.

« Ça a été. » La formule traduit, aux yeux de Roland Barthes, la qualité première de la photographie : celle de l'attestation.<sup>1</sup> Or, lorsque l'image photographique rend compte de l'existence de ce dont elle se fait l'empreinte, elle n'est pas moins fonction d'un lieu et d'un temps donnés. Nécessairement, la *prise de vue* prélève, isole un instant dans la continuité du temps. De plus, rappelons que l'exactitude de ce prélèvement relève, dans les premiers temps de l'histoire de la photographie, d'une véritable gageure. En effet, *netteté* et *rendu du mouvement* constituent alors des paramètres antagonistes. La netteté ne peut être obtenue qu'en fonction d'une fixité absolue du sujet et de l'appareil, sans quoi le mouvement provoque flou, évanescence, voire même absence à l'image. De plus, le daguerréotype (image unique sur plaque de cuivre argenté), par sa sensibilité insuffisante, requiert un long temps de pose (plusieurs minutes ou dizaines de minutes). La prise de vue impose alors l'arrêt de l'action, la suspension du temps avec lequel elle ne parvient à traiter. L'assujettissement du temps par la photographie ne devient réalité qu'à partir des années 1870, qui voient se développer la pratique de l'instantané. Favorisé par la conjonction de divers perfectionnements techniques, l'instantané se définit dès lors comme faisant apparaître avec netteté un sujet en *mouvement*, grâce à l'*obturateur* (mécanisme d'ouverture au passage de la lumière), capable de mesurer précisément un temps très court, un « instant ». Une fois cette extraordinaire liberté technique acquise, s'offre aux photographes un mode d'exploration visuelle jusque-là inédit. Tout événement peut désormais être capté *sur le vif*. La vie dans ses manifestations les plus spontanées devient accessible à un mode de représentation qui entretient dorénavant avec elle un rapport de simultanéité.

Figure de proue du reportage photographique, Henri Cartier-Bresson a défini une véritable méthodologie de la pratique de l'instantané, où l'auteur-photographe prend le pas sur la technique. Il insiste en effet sur ce qu'il désigne comme l'*instant décisif*<sup>2</sup>, faisant ainsi écho, comme le définit Pierre Vaisse, au « double don nécessaire au reporter : celui de savoir saisir l'instant, et celui de savoir, dans l'instant, cadrer l'image de façon qu'elle possède à la fois l'indispensable rigueur de la composition et ce caractère original,

<sup>1</sup> « Dans une photographie, je ne puis jamais nier que la chose *ait été là* (...). Cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (operator ou spectator); il a été là (...), il a été absolument, irrécusablement présent. » in: Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Coll. « Cahiers du cinéma »), Paris, Seuil / Gallimard, 1980, p.119, p.121.

<sup>2</sup> voir: Henri CARTIER-BRESSON, *L'Instant décisif*, in: *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1982, non paginé.

insolite, qui paraît être le gage de la vie.»<sup>3</sup> Ainsi, l'*instant décisif*, décelé ou « reconnu » par le photographe, laisse en suspens le sens de l'action et lui confère ce caractère spontané, voire insolite. Cette pratique, fondée sur un savant mélange de hasard et de construction de l'image, révèle aussi la part déterminante de l'intervention du photographe. Car, bien que fondé sur une possibilité *technique*, l'instantané trouve sa seconde condition d'existence dans le choix opéré par le photographe qui détermine, par l'acte même de la prise de vue, son contenu. L'*instant décisif* équivaut donc à la saisie furtive d'un moment choisi, attendu, comme s'il avait été potentiellement prévisible.<sup>4</sup>

Si la technique de l'instantané se rapporte par définition à la pratique photographique, la *problématique* de l'instantané traverse aussi l'histoire de l'art pictural. De celle-ci nous retiendrons deux écrits fondateurs d'une théorie de la représentation de l'instant en peinture, qui permettront d'élargir notre propos.

Symétriquement à la notion d'*instant décisif*, telle que définie par Henri Cartier-Bresson, l'on retrouve déjà chez Lessing, dans son ouvrage intitulé *Laocoon*, l'expression d'*instant fécond*. Selon l'auteur, seule la représentation de l'instant le plus riche de sens, le plus significatif d'une situation ou d'une action donnée, rend le peintre apte à en restituer la dimension temporelle, continue : « Pour ses compositions qui supposent la simultanéité, le peintre ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit. »<sup>5</sup> C'est une méthode similaire que recommande Lord Anthony Shaftsbury, qui élabora au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle sa théorie du *punctum temporis*. Partant du problème de la représentation du sujet mythique d'Hercule à la croisée des chemins, Shaftsbury prescrit au peintre de sélectionner dans le récit le moment de la plus grande *tension*, afin qu'à partir de celui-ci le spectateur puisse reconstituer, mentalement, la totalité de l'action, en amont et en aval de l'instant qui la manifeste<sup>6</sup>. Ces deux théories soulignent donc que la *fécondité* du moment de l'action sélectionné par le peintre, rend cet instant emblématique de la totalité de celle-ci. Véritable condensé de sens, son déploiement permet au spectateur d'embrasser, par sa lecture active de l'œuvre et son savoir idiosyncratique, l'intégralité d'un récit.

<sup>3</sup> Pierre VAISSE, « Portrait de société », in: Michel FRIZOT (sous la dir. de), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p.512.

<sup>4</sup> Les œuvres d'André Kertész ou encore d'Elliott Erwitt illustrent également cette recherche du moment décisif en photographie. Mais cette approche réflexive, caractéristique de la photographie de reportage d'avant 1945, sera contestée dans les années 1960 par William Klein, Robert Frank, Lee Friedlander ou encore Garry Winogrand. Ceux-ci revendiquent au contraire le caractère insaisissable du temps. Dès lors, l'instantané, doublé d'un cadrage aléatoire, offre au regard du spectateur des scènes entrevues, et participe d'un refus volontaire à contenir le flux du temps.

<sup>5</sup> LESSING, *Laocoon*, avant-propos de Hubert Damisch, introduction et notes de Jolanta Bialostocka, (Coll. « Savoir : sur l'art »), Paris, Hermann, 1990, p.120-121.

<sup>6</sup> Ernst H. Gombrich cite Shaftsbury : « There remains no other way by which we can possibly give a hint of any thing future, or call to mind any thing past, than by setting in view such Passages or Events as have actually subsisted, or according to Nature might well subsist, or happen together in one and the same instant. », in : GOMBRICH (Ernst H.), « Moment and Movement in Art », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXVII, 1964, p.294.

Il ressort donc de la comparaison entre pratiques picturales et photographiques une relative convergence quant à la conception de la représentation de l'instantané, en tant qu'isolement du moment le plus significatif d'une action. Mais une distinction subsiste : le prélèvement dans la continuité du temps, en photographie, est une donnée intrinsèquement liée à la technique qui la fonde, à savoir : la prise de vue. Ce fait établi, nous allons aussi pouvoir observer que l'instantanéité ne constitue pas pour autant la seule condition de possibilité du rendu du temps par l'image unique. Celle-ci peut en effet lui opposer un espace-temps continu, au profit d'une suggestion de la *durée*.

### L'image unique et la durée

Deux conceptions distinctes autorisent l'image à intégrer un espace-temps continu. La première est celle de la *simultanéité*, la seconde, celle de la représentation *cinématique*<sup>7</sup>. L'analyse de ces deux catégories nous permettra d'introduire le passage de l'image unique à la séquence.

La simultanéité trouve d'abondantes illustrations dans la peinture de la Renaissance. A la prégnance de l'instant se substitue, dans la peinture de cette période, celle du *lieu* privilégié, auquel correspond ce que Bachelard appelle le *temps vertical*, soit un regroupement des instants les plus signifiants.<sup>8</sup> Par la représentation simultanée, au sein d'un même lieu figuratif, de plusieurs moments-clé, la peinture parvient à suggérer une temporalité continue en un espace unique. Cette figuration synthétique de la durée en peinture trouve en photographie une résolution similaire. Néanmoins, la mise en œuvre de l'effet de simultanéité obtenu par la composition relève, pour cet art, de manipulations spécifiques de l'image. En effet, une seule image photographique ne peut présenter le(s) même(s) personnage(s) évoluant au fil d'actions et de temporalités différentes, faute de recourir au photomontage<sup>9</sup>. Le photomontage permet au photographe de rejoindre le peintre dans la figuration de la simultanéité, tout en conservant un support unique. C'est précisément cette unicité du support que la représentation cinématique va progressivement mettre en cause.

La représentation cinématique, qui a pour objet le *mouvement*, devient une préoccupation centrale à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. La représentation synchrone du mouvement, rendue possible par la photographie, passe d'abord, nous l'avons vu, par la maîtrise de l'instantané. Ce n'est qu'une fois celle-ci acquise que le mouvement put ensuite être décomposé en ses différentes phases.

<sup>7</sup> Nous empruntons ces notions à Michel BAUDSON, « Introduction », in : *L'Art et le temps*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1984, p.7.

<sup>8</sup> Nous renvoyons à l'ouvrage suivant : Gaston BACHELARD, *L'Intuition de l'instant* (Coll. « Médiations »), Paris, Gallimard, 1979.

<sup>9</sup> La photographie panoramique, encore limitée au seul domaine de l'expérimentation, autorise également une pratique de la simultanéité, grâce à son système particulier de prise de vue. Celui-ci déclenche deux mouvements rigoureusement synchrones : la rotation de l'appareil et de son objectif, et le déroulement de la pellicule. La surface sensible enregistre ainsi l'image qui s'y projette progressivement.

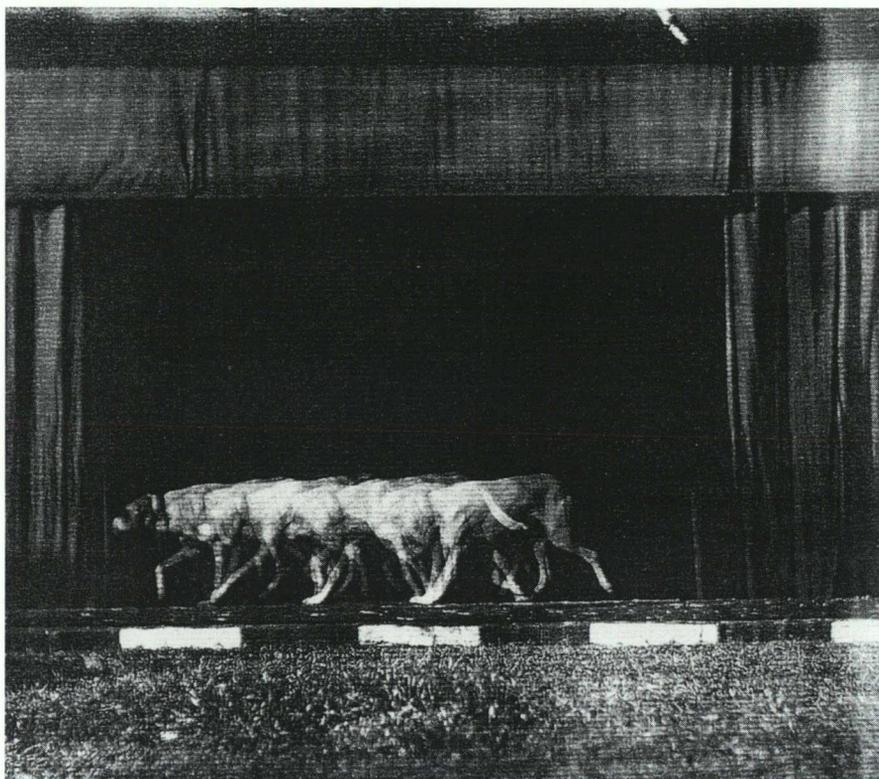


Fig. 1.  
Etienne-Jules Marey (1830-1904), Sans titre (ca 1890). Chronophotographie sur plaque fixe.  
(Copyright Collège de France, Paris).

Mais la vision instantanée n'abolit pas pour autant une contradiction signalée, entre autres, par Rodin : son incapacité à rendre compte du mouvement *synthétiquement*. C'est cela même que semble avoir compris Etienne-Jules Marey qui, par l'intermédiaire de la *chronophotographie*, parvint à recomposer la réalité mobile que l'instantané avait fragmentée.

Si, à l'instar d'Herbert Molderings, nous pouvons considérer que « l'évolution de la photographie du mouvement est peut-être le phénomène le plus important dans l'histoire de la photographie de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>10</sup>, force est de constater que cette évolution est d'abord le fait de savants intéressés par le médium photographique, plutôt que celui de photographes de métier. Cependant, l'étrangeté de ce nouveau type d'images fait en sorte qu'elles confinent souvent à l'art. De plus, la nouveauté introduite par elles dans la perception du visible aura des conséquences qui déborderont largement

<sup>10</sup> Herbert MOLDERINGS, « Le mouvement par l'image, Photographie - film - peinture », in : *Photokina 1974*, Cologne, Kunsthalle, 1974, p.18-19.

le strict champ photographique. Parmi ces hommes de science, le physiologue Etienne-Jules Marey est à l'origine d'une solution remarquable apportée à la problématique de la représentation *synthétique* du mouvement, par la mise au point d'un dispositif dénommé *chronophotographie*<sup>11</sup>. Ce système permet de visualiser, sur une seule et même plaque, « différentes positions qu'un être vivant, cheminant à une allure quelconque, a occupées dans l'espace à une série d'instantanés connus. »<sup>12</sup> Les représentations attachées à ce dispositif ont, pour la plupart, trait à la physiologie : locomotion de l'homme (marche, course), de l'animal, observation cinétique (balle rebondissant, chute des corps, etc...). Quant à l'image elle-même, elle devient le lieu de représentations quasi tridimensionnelles, qui affirment l'*unicité* des corps. En témoigne, entre autres, la chronophotographie d'un chien au pas (fig. 1) : Marey réussit à *démultiplier* la partie centrale du corps de l'animal en mouvement, tout en conservant les mêmes extrémités, la tête et la queue. Si la chronophotographie constitue une étape essentielle dans le rendu progressif du mouvement, cette méthode à finalités utilitaires eut des incidences qui touchent à d'autres domaines : l'ouverture d'un nouveau champ d'expérience visuelle, ainsi que l'enregistrement scientifique, grâce à la photographie, de tout type de phénomène<sup>13</sup>. C'est ce que remarque Dominique Gaessler : « Une recherche scientifique appliquée à la photographie, la chronophotographie, interrogeant une scène dans un espace et dans le temps, entre de plain-pied dans l'écriture du mouvement (...). »<sup>14</sup>

Les recherches et inventions de Marey, inspirées à l'origine par les travaux séquentiels de Muybridge<sup>15</sup>, relèvent de finalités essentiellement distinctes. Renommé pour le panorama de San Francisco réalisé en 1877, Muybridge fut engagé par l'ancien gouverneur de Californie, Leland Stanford, afin de démontrer, par la photographie, que les jambes d'un cheval au trot se détachaient toutes du sol en un certain point de son mouvement. Dans ce but, le photographe fit installer sur un champ de course une batterie de 12 appareils à obturateur à fente (1/25 de seconde) et à déclenchement électrique, mis en

<sup>11</sup> Il s'agit d'une chambre noire classique munie d'un disque à fenêtres, placé entre l'objectif et la surface photographique. Le disque à fenêtres, actionné par une manivelle, permet de superposer sur la plaque sensible fixe, une série d'instantanés, pris successivement par l'objectif. Le sujet photographié, vêtu de blanc ou fortement éclairé, se détache sur un champ noir qui n'impressionne pas la plaque.

<sup>12</sup> Compte rendu des séances de l'Académie des Sciences, 3 juillet 1882, p.15.

<sup>13</sup> Un des premiers exemples de l'influence de Marey dans le champ artistique est le *Nu descendant l'escalier* (1911), de Marcel Duchamp. C'est en effet la méthode de Marey qui inspira à Duchamp l'idée d'utiliser cette technique de superposition de différentes étapes d'un mouvement et de l'appliquer à l'espace de la toile, puis à d'autres types de support, tel le verre.

<sup>14</sup> Dominique GAESSLER, « Etienne-Jules Marey, le mouvement restitué », in : *Camera International*, n° 40°, été 1995, p.19.

<sup>15</sup> André Gunthert et Denis Bernard rappellent que la première occurrence de la séquence photographique revient à l'initiative de l'astronome Jules Janssen. Celui-ci réalisa en 1874 un *révolver photographique*, « conçu pour saisir un événement astronomique de la plus haute importance : la conjonction de Vénus et du Soleil. » Mais l'échec de cette entreprise, dû à un décryptage malaisé des images et donc à « l'absence d'élément de décision significatif », la confina à la confidentialité. C'est pourquoi c'est à Muybridge, ayant, lui, bénéficié d'une large médiatisation, que fut attribuée l'invention du procédé séquentiel. Voir : André GUNTHERT, Denis BERNARD, *L'instant révélé. Albert Londe*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993.

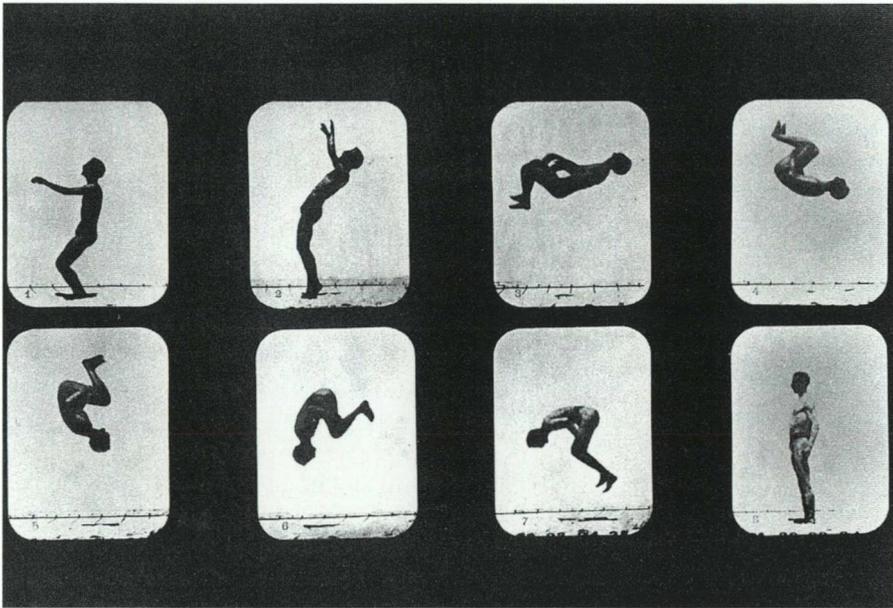


Fig. 2.  
Eadweard Muybridge (1830-1904), *Saut périlleux arrière, série de positions successives* (ca 1881). Photographies en séquence sur plaque unique. (Copyright Musée Marey, Beaune).

brante par la rupture de fils tendus au départ de la piste d'expérience<sup>16</sup>. Etant ainsi parvenu à confirmer l'hypothèse de Stanford, le photographe engagea par la suite cette méthode dans l'étude systématique de la locomotion. Mais la prise de vue répétée 12 fois n'équivaut pas tant à la synthèse d'un mouvement qu'à sa *séquentialisation*. Pontus Hulten souligne par ailleurs que, « [tandis que Marey] voulait conserver l'unicité et la fixité du point de vue en relation avec, par exemple, le vol de l'oiseau, analyser et synthétiser le vol pour le condenser dans le temps, Muybridge utilisait au contraire une batterie de plaques, chacune offrant la représentation d'un instantané en mouvement. Il gardait, dans chaque plaque, l'une différente de la suivante, la décomposition d'une trajectoire en instants successifs. »<sup>17</sup> Il s'agit bien, en effet, d'une *décomposition*, résidant dans la mise côte à côte d'instantanés *séparés*, disposés en *séquence chronologique* (fig. 2). Il n'est

<sup>16</sup> A nouveau, André Gunthert et Denis Bernard apportent à ce sujet une précieuse réflexion. Les auteurs soulignent que ce dispositif fut pensé par Muybridge afin d'obtenir, d'abord, *une seule* image : celle du moment du galop du cheval où ses quatre fers quittent le sol. Il s'agit, par ce procédé, de repérer avec exactitude cet instant précis, au sein d'une suite d'instantanés qui le précèdent ou lui succèdent. (voir les pages 195 à 202 de l'ouvrage précité).

<sup>17</sup> Pontus HULTEN, « Etienne-Jules Marey et la mise à nu de l'espace-temps », in : *Etienne-Jules Marey 1830/1904, La photographie du mouvement*, Paris, Centre Georges Pompidou / Musée National d'Art Moderne, 1977, p.8.

donc ici nullement question de recomposition d'un mouvement, mais d'emblée d'une *séquence* temporelle.<sup>18</sup>

### La séquence : extension de l'espace-temps

Nous avons pu observer que l'espace singulier impose la *condensation* du temps. La séquence, au contraire, permet de le déployer. C'est ce que nous allons constater dans l'étude du développement de ce dispositif et de la relation espace-temps qu'il induit, ainsi que dans la participation spectatorielle qu'il suscite.

Force est de constater que la séquence a été relativement peu présente dans la déjà longue histoire du médium photographique. Si dans un premier temps, les panoramas<sup>19</sup> contribuèrent à rendre populaires un certain type d'images séquentielles, il fallut attendre le dernier quart du XIX<sup>ème</sup> et les travaux de Muybridge pour faire accpeter ce type d'image, tant au public qu'aux photographes eux-mêmes. Parmi les premières applications les plus novatrices de la séquence, l'on trouve l'illustration de récits épiques ou religieux. Citons l'exemple de Julia Margaret Cameron, qui illustra en 1870 *The Idylls of the King*, ou celui de Frederic Holland Day, qui réalisa en 1898 une séquence intitulée *The Seven Last Words of Christ*. Pratiquée par quelques photographes de renom issus du pictorialisme, la séquence illustrative tomba sous la critique virulente des détracteurs de ce mouvement inspiré par l'art pictural, qui revendiquaient comme valeur première du médium l'enregistrement, le témoignage. Cette contestation, qui vise à l'époque l'ensemble de la pratique photographique et rallie une part grandissante de photographes, engendra une utilisation restrictive de la séquence, à des fins exclusivement documentaires. Dans la première partie de notre siècle, elle apparaît donc de manière épisodique dans l'œuvre de quelques grands photographes, tels que Eugène Atget, André Kertész ou encore Minor White, et dans un rapport d'utilisation qui déborde rarement le cadre strict du compte-rendu. A titre d'exemple,

<sup>18</sup> Dans l'espoir d'approcher au plus près d'un rendu de mouvements en temps réel, Muybridge eut l'idée de projeter ses séquences sur un écran. Ce souhait fut concrétisé par l'utilisation du zoopraxiscope, à l'aide duquel le photographe projeta, dès 1880, de courtes séquences photographiques. Ainsi peut-on reconnaître à Muybridge l'invention conceptuelle du cinéma, et d'une de ses unités fondamentales : la séquence. Mais le travail du photographe n'inspira pas seulement l'art cinématographique. Sa pratique de décomposition du mouvement eut un impact considérable sur les arts visuels en général. L'exposition *Motion and Document Sequence in Time, Eadweard Muybridge and Contemporary American Photography*, organisée en 1991 à l'Addison Gallery of American Art, à Andover, rendait compte d'une pratique de la séquence qui, depuis Muybridge, fut mise en œuvre par quantité d'artistes.

<sup>19</sup> Les vues panoramiques impliquent le dispositif séquentiel comme *moyen*. En effet, un panorama est à l'époque constitué d'une suite de photographies mises côte à côte, de manière à rendre un paysage dans son étendue, saisie, comme par le regard, à 180°. La séquentialité est effacée par la jointure des clichés et ne se rapporte donc qu'à la prise de vue. Parmi les plus renommés, citons le panorama des chutes du Niagara réalisé en 1845 par les frères Langeheim, ou encore ceux de Londres, par Antoine Claudet.

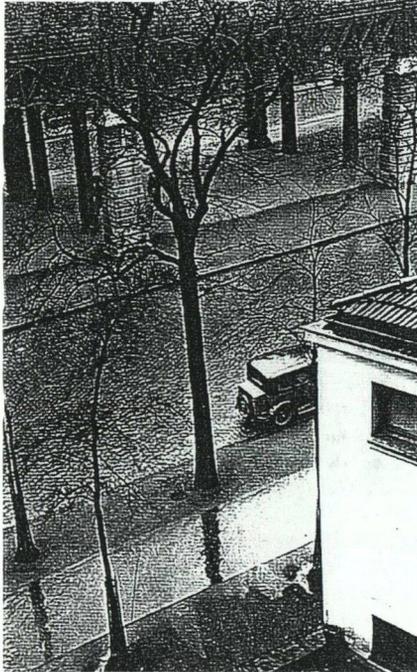
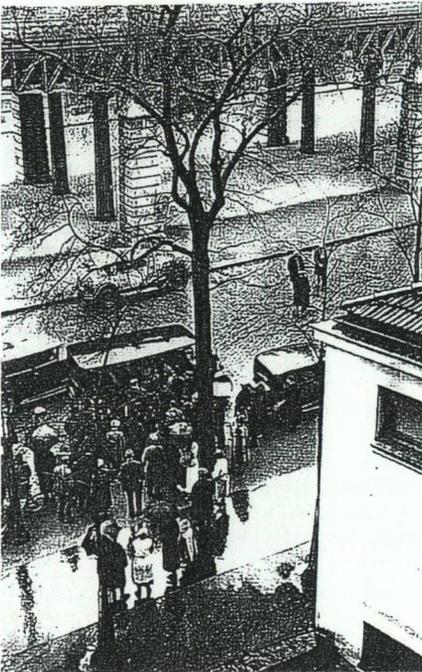
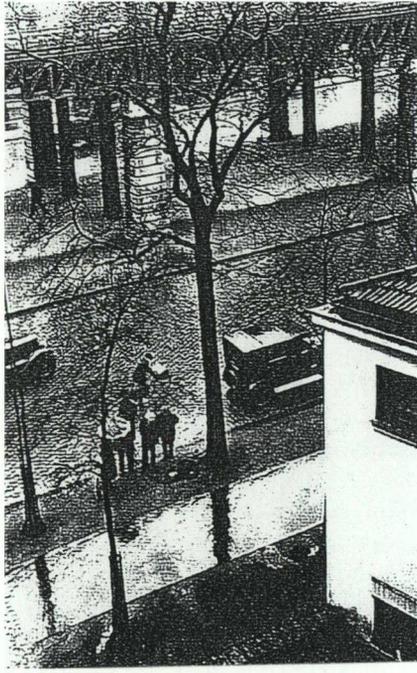
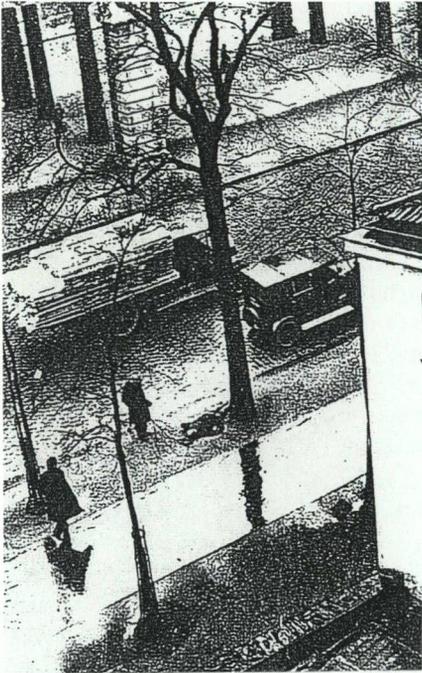


Fig. 3. Gyulia Halasz, dit Brassai (1899-1984), *Un homme meurt dans la rue* (1932).  
(Copyright Gilberte Brassai, Paris).

Brassaï réalise, en 1932, une séquence très pudiquement intitulée *Un homme meurt dans la rue* (fig. 3). Celle-ci nous montre l'attroupement progressif de curieux autour d'un corps qui semble sans vie, étendu au sol, puis l'arrivée de l'ambulance, et enfin le même lieu, vide. Si le mode séquentiel ne trouva à l'époque que peu d'écho auprès des photographes, cette conception spatio-temporelle va se développer à partir des années 1960 en une méthode détournée de sa fonction scientifique originelle (instaurée par Muybridge), ou documentaire (adoptée par le reportage), au profit d'une réelle expérimentation artistique. Nous allons en examiner les causes et les effets.

L'ordonnancement sériel des œuvres trouve un développement particulièrement intense dans l'art des années 1960. Cette pratique correspond, à l'époque, à une posture artistique fondée par les notions d'ordre et de série, que Mel Bochner qualifie d'« attitude sérielle ». <sup>20</sup> La notion de sérialité est présente dans l'art de ces années sous forme de répétition d'images au sein d'un seul tableau, telle que dans les sérigraphies d'Andy Warhol, ou dans les œuvres modulaires basées sur la répétition d'une même unité (briques de Carl Andre, volumes tronqués de Robert Morris), ou encore dans la conjonction de formes identiques mais physiquement séparées, telles les sculptures de Donald Judd ou les séries à tendance monochromique de Robert Ryman. Les artistes modifient la couleur et laissent identiques les formes, ou au contraire modifient la forme au sein d'une série linéaire d'images (Robert Mangold, Jasper Johns,...). <sup>21</sup> Tant en musique que dans les arts plastiques, la méthode sérielle implique la conception de l'œuvre comme totalité, dont les parties sont soumises à un ordre présupposé. Sachant qu'à la même époque les artistes commencent aussi à recourir à la photographie, il n'est pas hasardeux de penser que ce déplacement d'intérêt pour la forme vers son ordonnancement a pu contribuer à la redécouverte de la séquence photographique dans ces années 1960.

« La séquence est dans la photographie la distorsion à la fois la plus naturelle et la plus étrange infligée à son essence supposée. Naturelle parce qu'après tout un rouleau de pellicule avec ses six, douze ou trente-six poses n'est jamais qu'une séquence programmée. Distorsion étrange, ajoute Raymond Bellour, puisque, « écartelée entre la représentation du film comme séquence virtuellement infinie et la recherche de l'instant unique, l'idée de séquence photographique n'est pas une idée claire. » <sup>22</sup> Certes, le statut de la séquence est pour le moins paradoxal. Déterminée par le consécutif, l'enchaînement et la reconstitution de la continuité temporelle, elle ne présente pas moins une suite

<sup>20</sup> Cette expression est empruntée à Mel BOCHNER, « The Serial Attitude », in : *Artforum*, décembre 1967, p.28-33. Nous avons jugé opportun de faire appel, dans notre étude, aux éclaircissements apportés par cet auteur sur la pratique sérielle dans l'art des années 1960, afin d'insister sur le fait qu'elle dépasse de loin la seule pratique photographique. Cette source est donc convoquée à titre historique, et ne vise qu'à une introduction généraliste de cette démarche.

<sup>21</sup> Pour une étude détaillée de la pratique sérielle chez les artistes précités, nous renvoyons à Peter FRANK, « Visual, Conceptual and Poetic Sequences », in : *Art News*, n° 3, mars 1976, vol. 75, p.48-50.

<sup>22</sup> Raymond BELLOUR, « La durée-cristal », in : *Le temps d'un mouvement, aventures et mésaventures de l'instant photographique (...)*, p.144.

d'instantanés. Mais ce paradoxe, dont les pôles sont respectivement l'instant et le continu, ou l'unique et le multiple, concerne la pratique photographique dans son ensemble. En effet, d'une part l'on peut affirmer que la répétition du geste est inhérente à l'acte photographique même, dans le sens où le photographe prend toujours une *série* de photos, à partir de laquelle il opère une sélection sur la planche-contact. D'autre part, cet acte impose de distinguer entre *temps du photographié et temps du photographique*<sup>23</sup>, soit entre le temps de la prise de vue et celui de la confrontation du photographe à sa planche-contact. Si le temps du photographié ne peut jamais se reproduire, le temps du photographique peut, lui, se démultiplier et proposer une multiplicité de lectures du réel, découpé une première fois.<sup>24</sup> Cette polarité de l'acte photographique, entre le pluriel de la prise de vue et des possibilités de tirage d'une part, le singulier de la chose photographiée de l'autre, trouve dans la séquence une résolution double : la *succession* des instantanés, et leur *unification* dans le regard spectatorial. La mise côte à côte d'instantanés, pris successivement, constitue la séquence et rend visible la décomposition d'une action, d'un mouvement. Chaque image fixe participant d'un agencement séquentiel doit dès lors être déterminée par la continuité de l'espace et du temps. Un ordonnancement *chronologique* est donc requis par le sens (compris comme direction de lecture autant que comme signification). Les moyens mis en œuvre par l'art cinématographique répondent à des contraintes identiques et donnent lieu à une même recomposition de l'espace-temps par le spectateur. Pierre Francastel souligne que, dans un film, « la vision du geste implique toujours l'espace et le temps. (...) L'apparition successive d'observations fragmentaires nous oblige à reconstruire dans l'espace une réalité morcelée dans le temps. En toute hypothèse, l'homme ne reconnaît pas directement l'espace -et pour cause- il le crée. Et cet espace est toujours un espace-temps. »<sup>25</sup> Par la voie du geste, le spectateur parvient à réunir la continuité spatiale et la continuité temporelle, malgré la construction elliptique de toute séquence, filmique ou photographique. Les « règles de raccord » et la chronologie qui régissent l'agencement des images au sein de la séquence, parviennent de

<sup>23</sup> Nous renvoyons à Gilles MORA, « Temps du photographié / Temps du photographique », in : *Cahiers de la photographie*, n° 1, 1<sup>er</sup> trimestre 1981, p.12-20.

<sup>24</sup> Ces spécificités de l'acte photographique sont regroupées par François Soulages sous les notions d'*irréversible* et d'*inachevable* : « La photographique est donc cette articulation étonnante de l'*irréversible* et de l'*inachevable*. Elle est articulation d'une part de l'*irréversible* obtenition généralisée du négatif -constitué d'abord par l'*acte photographique*, à savoir par cette confrontation d'un sujet photographiant à quelque chose à photographier grâce à la médiation du matériel photographique ou, en d'autres termes et de façon plus générale, par les conditions de possibilité de la production du film exposé et la réalisation de cette exposition, et ensuite par l'*obtention restreinte du négatif*, à savoir ces cinq autres opérations qui le produisent (révélation, arrêt, fixation, lavage et séchage) - et d'autre part de l'*inachevable travail du négatif* - à partir du même négatif de départ, on peut obtenir un nombre infini de photos totalement différentes en intervenant de façon particulière lors des six opérations produisant la photo (exposition, révélation, arrêt, fixation, lavage et séchage). » in: François SOULAGES, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste* (Coll. « Nathan-Université, série « Cinéma-image »), Paris, Nathan, 1998, p.115.

<sup>25</sup> Pierre FRANCASTEL, *L'image, la vision, l'imaginaire* (Coll. « Mediations »), Paris, Denoël / Gonthier, 1983, p.184.

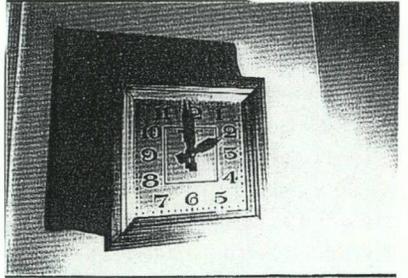
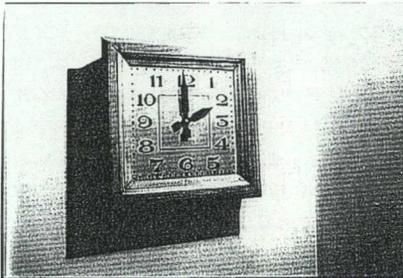
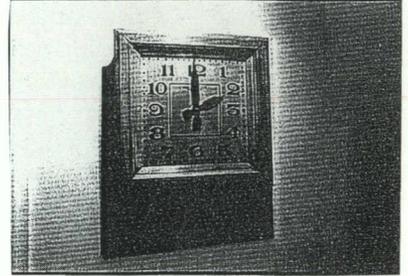
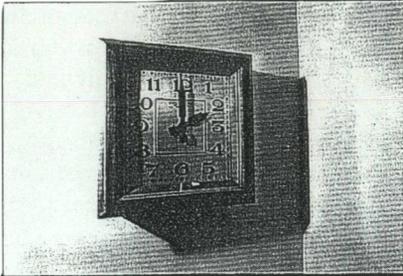
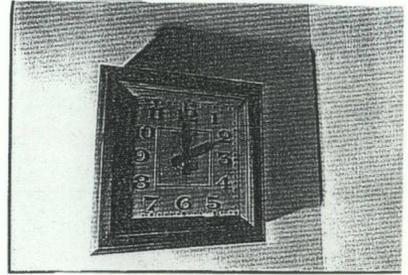
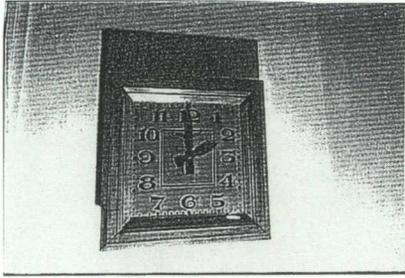


Fig. 4. Bernard Plossu (1945- ), *L'énigme du temps* (1972). (Copyright Bernard Plossu).

la sorte à figurer la durée, soit une temporalité continue. Exemple de cette inscription de la durée à l'image, la séquence de Bernard Plossu intitulée *L'énigme du temps* (fig. 4), présente une horloge dont les aiguilles semblent à jamais figées. Indiquant deux heures, elles paraissent refuser de poursuivre plus avant leur mouvement, rebelles à la mécanique de leur engrenage. Le temps semble suspendu, figé, à l'instar de cet arrêt qui lui est infligé par la coupure photographique. Mais cette suspension est aussitôt contredite par la représentation, non plus de la mesure du temps, mais de l'espace qui lui est relatif. Cette visualisation de la durée est prise en charge par le motif de l'ombre. Le trajet de la lumière du soleil déplace sur le mur l'ombre de l'horloge, la substitue aux aiguilles, en fait un indicateur d'espace-temps. Cette figuration de l'« énigme du temps » est aussi celle du mode séquentiel, qui fixe et recompose le parcours d'un temps qui échappe toujours mystérieusement à notre emprise.

Le rôle du spectateur n'est pas des moindres dans le dispositif séquentiel. Si celui-ci procède, d'une part, à une lecture particulière de chaque photographie, il se trouve également confronté à des espaces vides, à un temps différé entre chaque représentation. Dans une séquence de photographies articulées successivement, la construction d'un ordre de lecture passe par la reconstruction de ce qui « manque » entre les images, selon le principe de *complétion*<sup>26</sup>. Le spectateur a naturellement tendance à référer chaque image à un déroulement, à enchaîner les unes aux autres ces images différentes par leur singularité propre, et à la fois semblables, par leur participation égalitaire à la représentation d'un même événement. Le dispositif séquentiel suscite donc une participation active de la part du spectateur qui est tenu, non seulement d'interpréter ce que le photographe lui donne à voir, mais aussi les interstices vides entre les images. Le cinéma présente une exigence similaire, mais dans un rapport au temps où l'image apparaît comme fuyante, puisque entraînée dans un défilement. « D'un terme à l'autre, le film fait passer (le spectateur) de façon contrainte, unidirectionnelle : on ne peut ni échapper à la mise en série, ni revenir en arrière ; surtout, l'écart entre les deux termes est poussé au paroxysme par leur absolue contiguïté temporelle. »<sup>27</sup> La séquence photographique, elle, ne procède pas d'un défilement. Elle affirme explicitement, entre chaque photo, la présence du hors-champ. En effet, toute photographie induit un espace *off*, virtuellement contigu à l'espace inscrit dans le cadre de l'image. Le geste de la découpe photographique semble en effet toujours se prolonger hors-cadre. Mais la séquence présente les clichés les uns à la suite des autres, ce qui tend à réduire la prégnance du hors-champ, au profit de l'*enchaînement* syntaxique des images. L'ordonnancement séquentiel présente en effet des caractéristiques comparables à la syntaxe. Or, il existe également entre les signes linguistiques des blancs, des espaces, des interstices. Pour Jacques Derrida, cet espacement entre deux signes n'est pas tant la marque de leur limite extérieure que la condition préalable à l'apparition du sens, comme constituant l'intérieur même des signes.<sup>28</sup> Corrélativement, nous pouvons considérer l'espace vide entre chaque photo d'une séquence comme un facteur de sens, au même titre que chaque cliché. Le hors champ, rapporté à la séquence, témoigne donc du fait que ce que le photographe ne nous montre pas est aussi important que ce qu'il nous donne à voir. Ainsi, la lecture complétive peut être couplée à une lecture de l'entre-images, du vide, de l'invisible. C'est d'ailleurs ce qui fait la complexité et la richesse de toute figuration sérielle, basée sur ce que Rosalind Krauss reconnaît comme un paradoxe : « La photographie sert ici à produire un paradoxe : celui de la réalité constituée en signe, ou encore de la présence transformée en absence, en représentation, en espacement, en écriture. »<sup>29</sup> D'une part l'espacement, et de

<sup>26</sup> Ernst Gombrich considère ce principe de complétion comme le fondement même de la perception visuelle. Pour une analyse approfondie de ce principe, nous renvoyons à son ouvrage *Art and Illusion*, Londres, Phaidon, 1960.

<sup>27</sup> Jacques AUMONT, *L'œil interminable* (Coll. « Noire »), Paris, Séguier, 1995, p.98.

<sup>28</sup> Nous renvoyons à Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

<sup>29</sup> Rosalind KRAUSS, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, trad. par Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1990, p.115.

l'autre le redoublement, impliqués par la séquence photographique, transforment la photographie en une forme d'écriture. C'est précisément cet aspect du dispositif que certains photographes ont choisi de développer.

La séquence répond d'une organisation hiérarchique des images qui la composent, selon la *chronologie*. Il est utile de remarquer que ce critère ne préside en rien à la série photographique<sup>30</sup>. (Celle-ci ne se définit que comme un ensemble d'images rassemblées soit par un sujet, un motif, une thématique, un fil conducteur commun, soit même par un simple titre unificateur.) L'organisation chronologique de la séquence résulte de sa syntaxe, c'est-à-dire de l'agencement des clichés en fonction du sens. Cet agencement a pour conséquence de déplacer l'effet de sens au niveau de l'enchaînement des images, soit à un niveau supra-segmental. C'est aussi ce qui rend la séquence photographique apte à étendre son propos à une véritable *narration*, par des moyens strictement visuels. En effet, si l'on reprend l'analyse de Claude Brémont, la structure du récit, ou *diégèse*, est indépendante des techniques qui la prennent en charge, et répond avant tout d'une *logique*, celle de la narration. C'est donc l'organisation prédéterminée de l'ensemble du récit qui va régir l'ordre de succession des parties. « La séquence est régie, selon un ordre chronologique très strict, par une double causalité, à la fois mécanique et finale. »<sup>31</sup> Ce constat corrobore celui de Barthes: « Ce qui est essentiel dans tout système de sens, c'est son organisation. »<sup>32</sup> Quelles sont, dès lors, les conditions nécessaires pour qu'un énoncé puisse être considéré comme narratif ? Tzvetan Todorov<sup>33</sup> a insisté sur le fait qu'il ne suffit pas de relater des événements ayant entre eux une relation de *succession*, mais que ces événements doivent aussi développer une relation de *transformation*. C'est aussi ce qu'affirme Brémont : « Pour qu'un segment temporel puisse être considéré comme narratif, il faut et il suffit que soient données les modalités de son origine, celle de son développement, celle de son achèvement. »<sup>34</sup> Par conséquent, toute séquence narrative, fût-elle élémentaire, s'articulera selon trois moments principaux :

- une situation qui ouvre la possibilité d'un comportement ou d'un événement,
- le passage à l'acte de cette virtualité,
- l'aboutissement de cette action.

Or, Brémont fait aussi remarquer qu'il n'existe presque aucun texte narratif qui se réduise à l'énoncé d'une telle séquence : « Normalement, le récit insère dans sa trame un certain nombre d'informations qui ne sont pas réductibles à des notions narratives, qui n'énoncent pas des événements, et qui n'importent pas moins à l'intelligence globale du message : description

<sup>30</sup> Un deuxième critère est celui de l'opérateur. La mise en série peut échapper au photographe et résulter du choix d'un commissaire d'exposition, d'un éditeur, etc.(...). La séquence, elle, relève de l'acte photographique.

<sup>31</sup> Claude BREMOND, *Logique du récit* (Coll. « Poétique »), Paris, Seuil, 1973, p.20.

<sup>32</sup> Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in : Roland BARTHES, Wolfgang KAYSER, Wayne C. BOOTH, Philippe HANON, *Poétique du récit* (Coll. « Points »), Paris, Seuil, 1977, p.13.

<sup>33</sup> Voir : Tzvetan TODOROV, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

<sup>34</sup> Claude BREMOND, *op. cit.*, p.32.

des personnages, effusions lyriques, sentences didactiques, méditations philosophiques... »<sup>35</sup> Au même titre qu'il intervient du non-diégétique au sein du récit littéraire, le récit par l'image déborde la consécution des trois *moments narratifs* précités. L'art du photographe réside en effet tant dans son organisation des images suivant une trame narrative, que dans son utilisation suggestive de la séquence. A une présentation factuelle parviennent ainsi à se greffer des significations supplémentaires.

Ce type d'utilisation du dispositif séquentiel, en photographie, surgit dans les années 1960, principalement sous l'impulsion du photographe américain Duane Michals<sup>36</sup>. S'emparant d'une pratique principalement sondée par des hommes de science, Michals la transpose à la création artistique, et plus précisément au récit visuel. C'est en 1966 que Michals réalise sa première séquence photographique, afin de donner visibilité à une réflexion qui, en une seule image, ne pourrait être développée. Davantage qu'un dispositif formel, la séquence constitue pour cet artiste un véhicule de pensée, une possibilité de représenter ses idées dans leur enchaînement. Par ailleurs, ce procédé est couplé, dans le travail de Michals, à la mise en scène de ses images, qui vient renforcer la part prépondérante du travail de création. Afin de donner forme à ses pensées, le photographe se fait directeur d'acteurs, professionnels ou non, selon les cas. Ne travaillant jamais en studio, Michals lui préfère des lieux d'habitation, souvent la résidence même des modèles qu'il photographie, considérant leur lieu de vie comme une information aussi importante que leur apparence physique. Dans un même ordre d'idée, Michals travaille essentiellement en lumière naturelle, de manière à conférer à la scène une forme d'intimité et de dépouillement. Car la mise en œuvre ne doit en rien prendre le pas sur l'idée qui la motive.<sup>37</sup> La prise de vue elle-même n'intervient qu'en tant que clôture d'un *processus* tout entier dévolu à la représentation de la pensée de l'auteur.<sup>38</sup> Nous nous situons ici à l'opposé du

<sup>35</sup> *Ibid*, p.322.

<sup>36</sup> Pour une étude détaillée de la biographie et de l'œuvre de Duane Michals, nous renvoyons à l'ouvrage suivant : Marco LIVINGSTONE (sous la dir. de), *Duane Michals, Photographs-Sequences-Texts, 1958-1984*, Oxford, Museum of Modern Art, 1984.

<sup>37</sup> Pour les mêmes raisons, Michals se refuse à utiliser la couleur : « J'aime beaucoup les couleurs mais mon travail est bâti sur des idées; il ne dépend donc pas des couleurs pour être intéressant. Mon travail ne serait pas meilleur en couleurs. », in : « Entretien. Duane Michals : fiction et philosophie ». Propos recueillis par Anita Van Belle et Marie Mandy, in : *Clichés*, n° 25, avril 1986, p. 14.

<sup>38</sup> Ce principe est explicité par le photographe dans une interview accordée à Marco Livingstone : « **How do you go about planning a photograph like that ? Do you write down what you are going to do ?** No, it's in my mind 90% of the time. (...) **Do you improvise on the spot, or do you plan ahead ?** Well, you do a certain amount of improvisation because it never can be that exact. I think a great deal about a photograph before I take it. I don't shoot that much. To me the act of photography is the whole process. The hardest thing is thinking about what I want to photograph. The easiest part is taking the picture. I probably take less photographs, certainly, than someone like Gary Winogrand -people who just go out and shoot and shoot and then find a picture. There's very little wastage in my work. **So for a sequence of ten images, say, how much film would you shoot ?** Maybe three rolls. **Would you know to begin with how many photographs there were going to be in the sequence ?** Pretty much so, yes. I try to keep it to the fewest number of photographs. » Interview reproduite dans : *Duane Michals. Photographs, Sequences, Texts, 1958-1984*, Oxford, Museum of Modern Art, 1984, s.p.

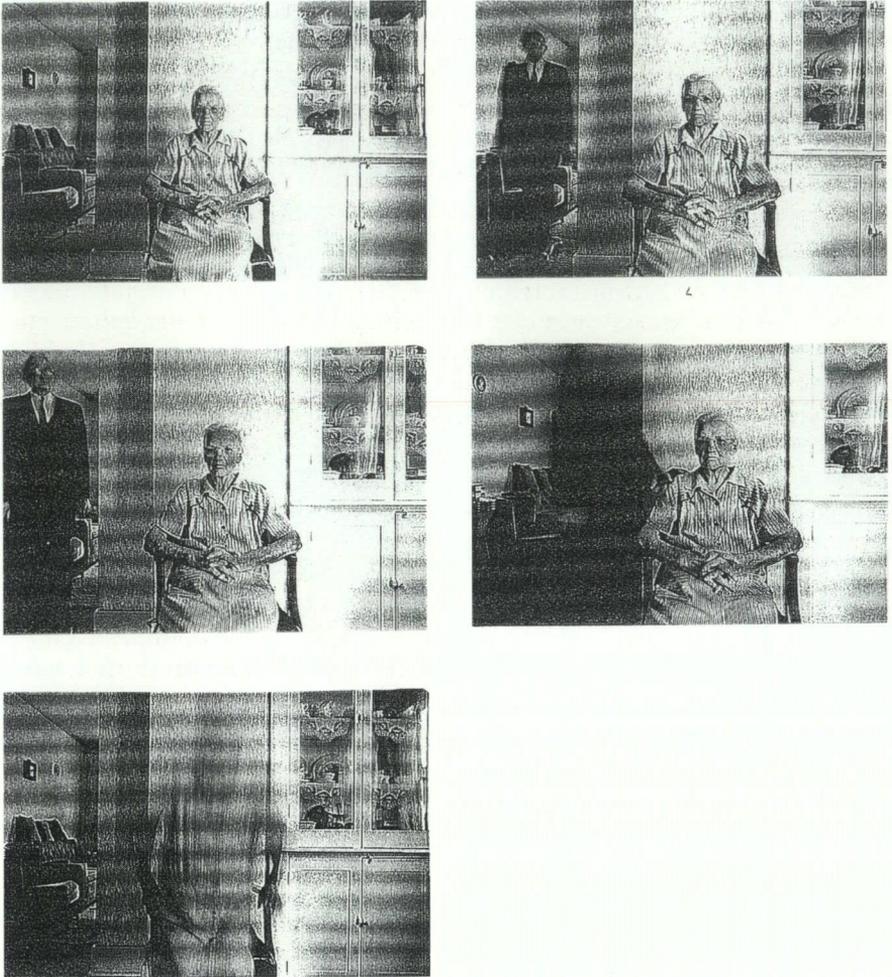


Fig. 5.  
 Duane Michals (1932- ), *Death comes to the old Lady* (1969).  
 (Copyright Duane Michals, New York).

*moment décisif* cher à Cartier-Bresson. Déplorant que l'acte photographique participe trop souvent de la reconnaissance plutôt que de l'invention, Michals prône la photographie comme *cosa mentale*. « Je n'ai pas vu ce que j'ai photographié, je l'ai fait. La photographie est un acte poétique, au sens où *poien* veut dire « fabriquer » en grec. J'ai horreur du pittoresque, mes images sont avant tout mentales. Leurs seules limites sont celles de mon esprit. »<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Duane Michals est cité dans une interview qui lui est consacré, in : *Camera Austria*, n° 11-12, 1983, p.53.

Parmi les nombreuses séquences réalisées par le photographe, nous en retiendrons une, qui sied particulièrement le sujet qui nous intéresse : *Death comes to the Old lady* (1969) (fig. 5). Distribuée en cinq photographies, cette séquence met en scène la mort d'une dame âgée, à laquelle la grand-mère du photographe a prêté ses traits. Présentée dans son intérieur, elle se tient assise face à l'objectif. A sa gauche, une armoire à vitrines ornée de dentelles, à sa droite, l'angle du mur ouvre sur une pièce de séjour. Cette première image pourrait passer pour un simple portrait de famille, sorte d'aide-mémoire d'une généalogie dont les photographies aident à conserver le souvenir. Mais cette hypothèse est aussitôt contredite par le récit mis en jeu dans le clichés suivants. Nous assistons en effet à l'apparition d'une figure masculine âgée, aux contours flous, surgissant dans l'image à partir de l'arrière-plan, à l'insu du personnage. Présente dans la deuxième photographie, dont le cadre s'est resserré et restera d'ailleurs inchangé jusque dans le dernier cliché, cette figure s'approche progressivement de la vieille dame et vient lui toucher l'épaule. Ne présentant en rien les attributs iconographiques renvoyant traditionnellement à l'image de la mort, c'est pourtant à celle-ci que le spectateur pourra identifier cette figure, au terme du décodage de l'ensemble de la séquence. Encore lisible au sein de la troisième photo, la figure de la mort n'apparaît plus que sous les traits d'une masse noire informe. Ne se détache qu'une main aux contours nets, devenue symbole de l'arrachement au monde de la vie. Etrangement, rien ne présume de cette menace du point de vue de la vieille femme elle-même, dont l'impassibilité rend d'autant plus subit son enlèvement par la mort. Celui-ci est traduit visuellement, dans la cinquième et dernière image, par un flou résultant du mouvement du sujet. Or le flou en photographie remonte, nous l'avons vu précédemment, à l'incapacité du médium, à ses origines, à rendre compte du mouvement. Utilisé ici de manière délibérée, il permet de rendre compte de la disparition. Bien que nous nous l'expliquions rationnellement en tant que phénomène optique dû à l'exposition photographique d'un mouvement rapide à une vitesse lente, sur le plan de la représentation, le flou renvoie à l'insubstantiel, à la dissolution de la matière, et dans ce cas précis au passage vers la mort. Aux étapes temporelles figurées par la séquence vient donc s'ajouter ce procédé métaphorique, voire même inducteur de mythe, comme l'écrit Serge Tisseron : « Dans la mesure où la photographie ne possède pas d'indice de temporalité, le flou est autant le signe d'un *devenir* que celui d'un *effacement*. L'instant de la photographie floue n'est en cela identifiable à aucun autre. Il est celui du vacillement entre une finitude tragique et une éternité transfigurée. La photographie floue nous parle moins du passé que de l'avenir. Elle ouvre l'image à la dimension du mythe. »<sup>40</sup>

Si le travail séquentiel de Duane Michals s'apparente au récit littéraire, il ne s'agit là que d'un type possible de traitement, parmi d'autres, du mode séquentiel. L'utilisation de la séquence à des fins narratives, qui a remporté

<sup>40</sup> TISSERON (Serge), *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient* (Coll. « L'inconscient à l'œuvre »), Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 1996, p.77.

dans les années 1960-1970 une large adhésion, existe conjointement à d'autres pratiques. Ainsi la photographie conceptuelle offre une posture toute différente à l'égard du rapport qu'entretient la photographie avec la réalité et le récit. Dans ce contexte, la mise en scène se fait l'instrument de métaphores critiques renvoyant aux mécanismes de la perception visuelle. Plutôt que le lieu d'un récit, la séquence devient celui d'une déconstruction du visible, l'énonciation dont elle se fait le véhicule se limitant à une notion, un concept. L'image photographique renvoie alors à ses propres conditions d'existence, et participe, comme le remarque Mariette Haveman, d'une déconstruction de la représentation : « Au lieu d'ancrer le monde à notre perception (comme la métaphore), la photographie est censée, selon les poststructuralistes, incarner les *mécanismes typiques de l'illusion* parce qu'elle est capable de fétichiser des formes et des idées qui n'ont pas d'existence absolue. Et c'est précisément pour cette raison que la photographie et la métaphore s'avèrent éminemment utiles pour démasquer ou démanteler (« déconstruire »), avec une application consciente, les mythes qu'elles auraient, sinon, contribué à servir : comme par exemple le mythe d'une réalité stable et distincte. »<sup>41</sup>

Déconstruction du réel et thématization du médium photographique participent d'une même réévaluation de leurs composantes. Ainsi la séquence conceptuelle trouve-t-elle dans la notion du temps et des transformations qu'il engendre l'un de ses thèmes privilégiés, d'autant plus aisément que la structure séquentielle induit elle-même une expérience temporelle, tant au niveau de sa mise en œuvre qu'au niveau de sa lecture.

L'illustration visuelle des processus de transformation spatio-temporelle trouve son expression la plus achevée au sein des séquences de Michel Szulc Krzyzanowski. Utilisant la lumière et l'ombre pour représenter le passage du temps, son propre corps se fait également objet ou sujet de transformations : en laissant des traces sur le sable, ou en apparaissant sous la forme d'une ombre projetée de proche en proche suivant l'orientation du soleil. Dans une séquence de six photographies, *Devil's Playground, December 6 (1979)*, les mains du photographe laissent entrevoir, par une ouverture qui n'est pas sans rappeler celle de l'objectif, un buisson situé à l'horizon d'un paysage désertique. Au fil de la séquence, la taille de l'arbuste grandit proportionnellement à l'écartement des mains du photographe, au point que la végétation finit par envahir tout l'avant-plan de l'image. Deux paramètres fondamentaux du dispositif photographique se trouvent ainsi thématisés : la profondeur de champ et les transformations d'échelle dues aux modifications de la distance de prise de vue.

Les œuvres respectives de Duane Michals et Michel Szulc Krzyzanowski fournissent deux exemples distincts de recours à la séquence. Leurs motivations respectives (pour l'un, la mise en images d'un récit, pour l'autre, la thématization du médium photographique), trouvent dans la séquence une possibilité nouvelle de discours par/sur la photographie. Ce dispositif constitue en effet,

<sup>41</sup> HAVEMAN (Mariette), *La photographie de fiction, l'art pour l'art ?*, in : BRUNI (Ciro) (éd. sous la dir. de), *Pour la photographie*, Actes du 2ème colloque international pour la photographie organisé à l'université de Paris VIII, les 19-20-21-22 septembre 1987, Paris, G.E.R.M.S, p.310.

pour la pratique photographique, un champ d'exploration où ses potentialités se trouvent considérablement élargies. Semblant à priori contredire ce que d'aucuns considèrent comme l'essence de l'image photographique (c'est-à-dire un prélèvement unique d'une portion d'espace-temps), la séquence offre une série d'applications nouvelles du médium, et en repousse ainsi les limites. Symétriquement, elle induit un mode de participation spectatorielle inédit. La pratique séquentielle, particulièrement exploitée dans les années 1960-1970, a depuis lors rejoint les préoccupations d'un champ artistique qui tend à l'éclatement des frontières entre les différents domaines de création. Certains photographes, dont Robert Frank, se tournèrent vers le cinéma, tandis que des cinéastes exploitèrent à leur tour la séquence photographique, à l'instar de Chris Marker, dans son film *La Jetée*.<sup>42</sup> Ces croisements entre pratiques, rapportés à une photographie que l'on qualifie dès lors de *plasticienne*<sup>43</sup>, offrent aujourd'hui autant d'occasions de s'interroger, à nouveau, sur les rapports qu'entretiennent l'image et le temps.

<sup>42</sup> En ce qui concerne le travail cinématographique de Robert Frank, et plus particulièrement le passage, chez cet artiste, de la photographie au cinéma, nous renvoyons à : Philipp BROOKMAN, « In the Margins of Fiction : From Photographs to Films », in : *Robert Frank, From New York to Nova Scotia*, Houston; Museum of Fine Arts, 1986, p.80-89. Quant à Chris Marker, nous renvoyons à la publication par le cinéaste : Chris MARKER, *La Jetée. Ciné-roman*, Cambridge, M.I.T. Press, 1997.

<sup>43</sup> À ce terme générique correspondent les différentes acceptions de la photographie dans le champ de l'art contemporain. Voir : Dominique BAQUE, *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Editions du Regard, 1998.



## COMPTES RENDUS

Christophe LOIR, *La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant (1773-1842). La création du Musée de Bruxelles*, Bruxelles, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles (collection « Études sur le XVIIIe siècle », vol. hors série n°8), 1998 (222 pp., 30 figg).

« *Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la Madone de Cimabue n'était pas d'abord un tableau* »...

C'est dans *Le Musée imaginaire* qu'André Malraux formulait ainsi le paradoxe du musée d'art ancien, qui réunit des œuvres d'art séparées non seulement de leur contexte géographique et historique originel, mais aussi de leur fonction et, pour une grande partie d'entre elles, de leur fonction religieuse.

Le phénomène de décontextualisation avait déjà été étudié, mais davantage sous l'aspect artistique (Quatremère de Quincy) ou esthétique (Jean-Louis Déotte) que proprement historique, et c'est là que réside le grand mérite de Christophe Loir. Il s'est livré à cette tâche en tirant parti de sa double formation universitaire (l'ouvrage résulte de la fusion, épurée et clarifiée, de ses deux mémoires de licence en histoire et en histoire de l'art dirigés par MM. Hervé Hasquin en 1996 et Didier Martens en 1997), pour examiner la question du transfert des collections ecclésiastiques du Brabant dans le domaine public qui eut lieu entre 1773 et 1842, et aboutit notamment à la création du futur Musée Royal d'art ancien de Bruxelles.

L'ouvrage démarre pendant la période autrichienne : en 1773, la dissolution de l'Ordre des Jésuites par le pape Clément XIV va engendrer un premier bouleversement des biens ecclésiastiques des Pays-Bas, et en particulier des quelque deux mille cinq cents tableaux dont la majeure partie sera vendue et ira enrichir les « galeries », déjà existantes, de Louis XVI à Paris et de Marie-Thérèse d'Autriche à Vienne. Dès cette époque, que l'auteur qualifie à juste titre d'« école de la sécularisation » (p. 30), vont être débattues, au sein de la Compagnie de Jésus et du gouvernement autrichien, les différentes voies possibles ouvertes par ce phénomène de sécularisation : la vente ou la conservation, la décontextualisation ou la recontextualisation (dans un édifice et pour un usage religieux), la prévention contre l'exportation, et enfin la création d'un musée.

Les plus grandes réorganisations du patrimoine religieux brabançon se produiront pendant la période française, à commencer par les «*extractions*» des œuvres de l'école flamande effectuées par les Commissaires de la République au lendemain de la bataille de Fleurus (1794) pour aller nourrir le muséum central de Paris. C'est sous le Directoire (1797-1799), après la suppression d'un nombre considérable d'établissements ecclésiastiques, que les œuvres religieuses, n'appartenant plus à l'Église mais pas encore à l'État (tombées dans le «*vide mortel*» évoqué par Pommier), vont être conservées à Bruxelles dans l'ancien palais de Charles de Lorraine (où auraient déjà été entreposées des œuvres du gouvernement autrichien), pour les protéger du vol et de la déprédation. C'est à partir de ce moment-là que naît le musée de Bruxelles, non officiel, en mal de reconnaissance malgré les sollicitations du gouvernement central, et pour lequel le peintre Guillaume Bosschaert, qui en fut le premier conservateur, va offrir bénévolement ses services pendant deux années consécutives. Christophe Loir a raison de montrer à quel point le musée fut déterminé directement par la Révolution : «*La conservation n'est pas la conséquence d'un débat artistique qui tente de placer les chefs-d'œuvre dans un musée central mais une réaction ponctuelle, suite à la politique religieuse de suppression d'établissements ecclésiastiques qui met en péril des œuvres*» (p. 78).

La reconnaissance du Musée de Bruxelles se produit avec l'arrêté Chaptal qui, le 1<sup>er</sup> septembre 1801, détermine la création de quinze «*collections*» départementales devant être placées dans des «*galeries*» déjà existantes, afin de décentraliser le musée de Paris et d'en démocratiser les biens, ce que renforceront les envois, en 1802 et 1811, de chefs-d'œuvre des écoles flamande, italienne et française, à la suite des demandes répétées de Guillaume Bosschaert, officiellement nommé conservateur en février 1803, année où le Musée ouvre enfin ses portes (avec cent vingt-huit œuvres exposées) et où paraît son premier catalogue.

Le mérite de Christophe Loir est d'avoir fait état également d'une procédure qui à la fois conteste le musée dans sa nécessité et dans ses fonctions, et à la fois participe de l'une des charges qui lui incombent depuis ses origines : c'est la mise en dépôt d'œuvres d'art, non pas dans d'autres musées, comme c'est majoritairement le cas aujourd'hui, mais dans les établissements ecclésiastiques demandeurs, ce qui effectue, en sens inverse, une recontextualisation (religieuse) des biens sécularisés malgré tout, puisqu'ils demeurent propriété du musée.

L'histoire se termine par les prolongements de cette double politique de développement des collections du musée et de recontextualisation dans des institutions religieuses, sous la période hollandaise (1815-1830), puis sous le Royaume de Belgique, qui voit l'achat du Musée par l'État belge à la ville de Bruxelles en 1842.

L'intérêt de cet ouvrage enfin est de montrer comment vont naître, de manière hésitante parfois, les problèmes que les conservateurs auront à gérer au quotidien (accrochage, éclairage, transport, depuis l'emballage jusqu'au déballage, conservation, restauration, inventaire et catalogue), ainsi que l'évolution des goûts en matière de peinture, notamment celle des Primitifs Flamands, rejetée d'abord parmi les «*Antiques*» (et refoulée, en fin de parcours, à la suite des «*Modernes*» dans les salles de l'Ancienne Cour), puis progressivement acceptée et appréciée un siècle plus tard.

La densité et la rigueur de ce livre en feront un outil infiniment précieux pour tout chercheur épris de méthode scientifique et d'exactitude historique.

Monique RENAULT

Pierre-Paul BONENFANT/ Jean-Paul GUILLAUMET, *La Statuaire anthropomorphe du premier Âge du Fer* (= *Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, 667; *Série Archéologie et Préhistoire*, 43), Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 1998. 1 vol., 107 pp., 53 figg.

Le présent ouvrage constituera une révélation pour tous ceux qui se sont habitués à considérer l'apparition et le développement de la statue en Europe, aux VII<sup>ème</sup> et VI<sup>ème</sup> siècles avant notre ère, comme un phénomène spécifiquement méditerranéen, grec au départ. En fait, il a existé au même moment, plus au nord, dans la culture hallstattienne, une statuaire dont les archéologues n'ont que, depuis peu, découvert l'existence. Pierre Bonenfant et Jean-Paul Guillaume se sont attachés à rassembler et à étudier de manière systématique les vestiges de cet art. Ils nous livrent aujourd'hui un véritable catalogue raisonné de la « *statuaire anthropomorphe du premier Âge du Fer* ». S'y trouvent rassemblées des pièces provenant de différentes zones du monde hallstattien, y compris de sa périphérie. Une attention toute particulière est accordée à la Bourgogne et au Bade-Wurtemberg.

Le livre s'ouvre sur une statue masculine fragmentaire, en bois de fruitier, provenant de Seure et conservée au Musée Denon à Chalon-sur-Saône. Elle fut considérée pendant longtemps comme gallo-romaine et rapprochée des ex-voto des sources de la Seine. La comparaison avec l'une des rares sculptures incontestablement hallstattiennes – le fameux guerrier de Hirschlanden, qui remonte à la fin du VI<sup>ème</sup> siècle – est particulièrement instructive. Comme ce dernier, la figure de Seure est ithyphallique – un motif que l'on ne rencontre guère dans l'art gallo-romain –, et ses jambes, à la musculature développée, sont nettement séparées, ce qui n'est pas le cas, en règle générale, dans les ex-voto des sources de la Seine. On notera que si la datation C 14 n'oblige pas à situer la statue de Seure à l'époque de Hallstatt – elle pourrait, éventuellement, être plus récente –, en revanche, elle permet d'exclure l'époque gallo-romaine.

Deux statues calcaires fragmentaires de personnages assis – un homme et une femme – ont été retrouvées en 1991, à Vix, dans le fossé d'un enclos sacré, en compagnie de fibules qui peuvent être attribuées au Hallstatt D2. Leurs jambes, pliées, sont disposées parallèlement. Selon les deux auteurs, il pourrait s'agir là d'un trait caractéristique de l'esthétique hallstattienne. Ce n'est qu'avec l'époque laténienne que se répandrait la formule bien connue des personnages assis avec les genoux divergents, dans la position du tailleur (voir, par exemple, le 'Dieu' de Bourray).

La stèle masculine en grès conservée au Musée Denon de Chalon-sur-Saône et provenant, sans doute, de Mont-Saint-Vincent, peut également être rattachée à l'art hallstattien. Les deux auteurs signalent les analogies existant avec le guerrier de Hirschlanden: le sexe dressé, d'une part, et le motif du bras replié en travers du torse, d'autre part. Le monolithe anthropomorphe du site de La Piffaude, à Mont-Saint-Vincent, est certes extrêmement fruste, mais il semble bien que l'on puisse aussi y voir une sculpture de l'époque de Hallstatt, par comparaison avec une stèle découverte près d'un tumulus hallstattien, à Rottenburg am Neckar. Dans un cas comme dans l'autre, le bloc, de forme grossièrement parallélipédique, présente une 'tête', déagée de la masse. La stèle de La Piffaude fait aujourd'hui partie intégrante de la clôture d'une propriété; les deux auteurs publient ici un document qui avait jusqu'ici échappé à l'attention des chercheurs.

La curieuse statue biface en grès de Holzgerlingen – deux personnages identiques accolés dos à dos; une étonnante préfiguration des *mariana* chrétiens – a donné lieu à de nombreuses tentatives de datation, dont les résultats sont pour le moins contradic-

toires. Il est vrai que sa provenance n'a pu être établie précisément. Pierre Bonenfant et Jean-Paul Guillaumet proposent de situer l'œuvre, aujourd'hui conservée à Stuttgart, au VII<sup>ème</sup> siècle avant notre ère. Ils attirent l'attention sur « *la parenté morphologique très précise* » (p.47) existant entre le visage de la statue et le masque de Klein-Glein. Ce masque, conservé au Joanneum-Museum de Graz, a été découvert dans un tumulus, accompagné de mobilier funéraire datant du VII<sup>ème</sup> siècle. Comme dans la statue, les arcades sourcilières sont rendues sous la forme d'un arc unique, en relief, surmontant le volume vertical du nez. Quant aux yeux, ils ne sont pas incisés, mais simplement suggérés au moyen de l'ombre produite par l'arc. Ces caractéristiques se retrouvent également dans la statue sur bois de Soulac, conservée à Bordeaux. Elle est donc, selon toute vraisemblance, hallstattienne.

Plusieurs autres sculptures, connues ou moins connues, font encore l'objet d'analyses stylistiques approfondies: les caryatides du canapé métallique de Hochdorf, les fragments anthropomorphes de Pola d'Istria, le char en bronze figuré de Strettweg, notamment. Ces œuvres permettent de préciser les contours de ce qu'a pu être la statuaire hallstattienne, tout en dévoilant l'existence, dans l'Europe du premier Âge du Fer, d'un réseau de relations culturelles très étendu. On est étonné de rencontrer les mêmes formules stylistiques, bien caractérisées, dans des aires géographiques parfois distantes de centaines de kilomètres. Ainsi, la statue de Holzgerlingen, dans le Bade-Wurtemberg, trouve un proche parent dans le masque de Klein-Glein, découvert quelque 500 km plus à l'est, et présente des affinités remarquables avec une tête reconnue en Gironde. Faut-il en conclure qu'il y eut, dans le monde hallstattien, des sculpteurs itinérants, comme ce fut le cas dans la Grèce archaïque?

On sera frappé, en lisant le livre, par l'importance que les auteurs accordent à l'analyse stylistique en tant qu'outil de datation. La datation par le style, pourtant, ne jouit plus aujourd'hui, auprès des protohistoriens, du prestige qui fut jadis le sien – la situation n'est d'ailleurs pas très différente chez les historiens d'art –. C'est qu'avec l'irruption des techniques de laboratoire dans le champ des sciences humaines, et le succès croissant du carbone 14, de la dendrochronologie, de la thermoluminescence et d'autres méthodes 'scientifiques' de datation, on hésite de plus en plus à faire confiance au simple regard humain et à son pouvoir de déduction. Les rapprochements qu'il opère ne sont-ils pas nécessairement subjectifs? Et ne seront-ils pas toujours sujets à caution, par rapport aux résultats réputés objectifs que nous livrent les chimistes et les biologistes?

L'ouvrage de Pierre Bonenfant et de Jean-Paul Guillaumet, qui s'inscrit en faux contre cette évolution, met bien en évidence les services que l'approche stylistique comparative est encore à même de rendre au protohistorien. Sans contester l'apport des sciences de laboratoire, les deux auteurs en font apparaître les limites. Comment dater, à l'heure actuelle, la statuaire en pierre protohistorique, lorsque celle-ci a été retrouvée en dehors de tout contexte archéologique – c'est le cas de la stèle de La Piffaude –, ou lorsque la provenance est mal assurée – c'est le cas de la figure biface de Holzgerlingen –? Par ailleurs, il apparaît que la dendrochronologie ne peut s'appliquer à des essences végétales rares, telles les bois de fruitier, et que les datations carbone 14 offrent, pour le 1<sup>er</sup> millénaire avant notre ère, une fois calibrées, des fourchettes chronologiques de plusieurs siècles. Dans ces conditions, comment espérer situer dans le temps le fragment de Seure, si ce n'est par le biais de comparaisons stylistiques avec d'autres statues, dont la datation est bien établie?

L'ouvrage, illustré de manière abondante, se lit aisément. L'écriture en est claire, les démonstrations vont à l'essentiel. À l'évidence, le texte a largement béné-

ficié de l'expérience pédagogique acquise par l'un de ses auteurs, qui forme, depuis trois décennies, les préhistoriens et protohistoriens de l'Université Libre de Bruxelles.

Didier MARTENS

Marc GROENEN, *Ombre et lumière dans l'art des grottes* (= *Série spéciale des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles, Cahiers d'Études*, 6), Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques, 1997. 1 vol., 112 pp., 51 figg.

Notre connaissance de l'art du Paléolithique supérieur s'est beaucoup transformée ces dernières années. Des découvertes spectaculaires, comme celles des peintures de la grotte Cosquer ou de la grotte Chauvet, ainsi que l'exploration plus attentive de réseaux souterrains déjà connus ont considérablement enrichi le patrimoine de représentations sur lequel l'archéologue peut appuyer ses analyses. En outre, l'usage croissant du Carbone 14 a permis d'assigner des dates précises à des peintures qui, jusqu'à présent, ne pouvaient être situées dans le temps que sur la base de postulats évolutionnistes, souvent contestables. Une nouvelle synthèse sur l'art du Paléolithique supérieur devenait nécessaire, faisant le point sur ces apports nouveaux et mettant en évidence leurs implications à un niveau général. C'est cette synthèse que nous livre aujourd'hui Marc Groenen, dans un ouvrage au titre suggestif: *Ombre et lumière dans l'art des grottes*.

Le livre est divisé en 13 chapitres. Dans une brève *Introduction*, l'auteur retrace les grandes lignes de l'évolution du discours interprétatif sur les grottes ornées. De l'hypothèse d'une magie de la chasse, postulant l'existence de 'peintres-chasseurs' qui se seraient servis d'images pour envoûter leurs proies, on est passé, dans les années soixante, avec André Leroi-Gourhan et Annette Laming-Empeire, à une approche structuraliste. Celle-ci fait des images réparties dans la caverne un système de signes, dont le référent serait de nature fondamentalement sexuelle. Marc Groenen, pour sa part, propose une approche avant tout phénoménologique de l'imagerie des grottes, préférant laisser en suspens la question de sa signification.

Dans le chapitre *Distribution des sites ornés*, l'auteur s'attache à démontrer que le phénomène de l'art pariétal ne se limite pas au seul Sud-Ouest français et aux Cantabres. Il note que « *des sites isolés existent également ailleurs, qui ne doivent pas nous faire perdre de vue que les cartes de répartition trahissent bien souvent davantage le travail des préhistoriens que la présence des préhistoriques* » (p.11). Et Marc Groenen de passer en revue divers sites portugais, italiens, allemands et roumains, qui ne sont connus du public des archéologues que depuis quelques années et qui ont fourni un art pariétal de qualité parfois remarquable.

Dans le chapitre *De l'obscurité à la lumière*, il attire en particulier l'attention sur le site rupestre de la Foz Côa, au Portugal, dont une grande partie des gravures relève certainement du Paléolithique supérieur (on est surpris, en voyant les animaux reproduits à la fig.3, que l'on ait pu en douter, tant leur style est caractéristique de l'art de cette époque. Mais les préhistoriens, comme on sait, acceptent difficilement l'argument de l'évidence stylistique...). Depuis quelques années, observe Marc Groenen, les découvertes de gravures taillées dans le roc dont le style est clairement paléolithique se multiplient, principalement dans la Péninsule ibérique. L'art rupestre

n'est donc pas une invention des époques post-glaciaires, ainsi qu'on l'a cru pendant longtemps; ses origines sont bien plus anciennes.

Dans le chapitre *Graphèmes et thèmes*, l'auteur envisage non seulement le répertoire extrêmement diversifié des animaux représentés dans les grottes ornées du Paléolithique supérieur (il est faux de croire que les préhistoriques ne représentèrent que des bisons et des taureaux!). Il signale également les cas d'animaux composites (notamment des 'chevaux' possédant une corne ou des sabots bisulques et rendant ainsi caduque l'hypothèse d'une magie de la chasse) et les 'anthropomorphes'. Enfin, il examine ce que l'on a coutume de dénommer les 'signes', tout en relevant le caractère inadéquat d'une telle dénomination: le seul point commun unissant ces graphèmes est qu'ils ne peuvent être assumés en tant que représentation de quelque chose de familier par le spectateur du XXème siècle... «*Il est d'ailleurs significatif, observe Marc Groenen, que les figures traitées sous la modalité de l'abréviation, pourtant beaucoup plus proches des 'signes', viennent systématiquement enrichir le corpus des représentations zoomorphes, dès lors qu'on a pu y reconnaître la ramure ou l'encornure auxquelles le plus souvent elles se limitent*» (p.32).

Dans un chapitre intitulé *Des pigments aux peintures: vers la notion de chaîne opératoire*, l'auteur montre combien les récentes études technologiques ont renouvelé notre connaissance de l'art des grottes. Ainsi, par exemple, l'analyse des matières colorantes permet de répondre à la question de savoir si les différentes représentations visibles sur une même paroi sont contemporaines. En dépit de l'intérêt dont bénéficient traditionnellement les sciences de laboratoire auprès des préhistoriens, Marc Groenen constate qu'ils ont, pendant longtemps, négligé l'approche technologique, à la différence des historiens de l'art de périodes plus récentes. Dans le domaine de la peinture médiévale et moderne, ce type d'approche a acquis droit de cité dès les années cinquante (on se rappellera ici le rôle de pionnier joué par Paul Coremans et l'Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruxelles).

Les chapitres *Des modes opératoires au champ opératoire* et *Mise en scène du dispositif pariétal* mettent en évidence les multiples rapports qui se tissent entre la paroi et les représentations qu'elle accueille. Souvent, l'«*artiste*» du Paléolithique supérieur s'appuie sur les particularités du relief naturel et les complète par des éléments peints ou gravés. S'agissait-il de faire émerger de la grotte, par la ligne et par la couleur, les animaux qu'elle contenait déjà potentiellement? On ne saurait nier, en tout cas, qu'au Paléolithique supérieur, la paroi rocheuse est plus qu'un simple support – on ne saurait y voir un équivalent de la toile peinte ou du panneau occidental, ainsi que le signale Marc Groenen dès l'*Introduction* (p.7) –. Il semble plutôt que la grotte en tant que telle ait été l'objet d'une valorisation particulière, que la figuration avait pour but de rendre visible. L'auteur souligne aussi, dans ces deux chapitres, combien l'imagerie du Paléolithique supérieur est un art du volume et de l'espace, et non un art du plan et du schéma, comme on l'a trop souvent répété. Les animaux dessinés ou gravés tirent fréquemment de la paroi un volume suggestif et paraissent se mouvoir en fonction de l'espace réel de la grotte. Le chapitre *Réalisme et réalité* montre que la représentation du mouvement a aussi intéressé les préhistoriques.

Comment faut-il regarder les peintures des grottes? Dans un chapitre intitulé *Le point de vue des hommes du Paléolithique*, Marc Groenen tente d'apporter une réponse à cette question. Certaines représentations semblent avoir été conçues en fonction d'un point de vue unique, d'autres nécessitent, au contraire, l'adoption par le spectateur de plusieurs points de vue successifs. Il y aurait même des cas d'anamorphose. Bien sûr, dans cette tentative de reconstituer le comportement du sujet

en fonction duquel l'art du Paléolithique supérieur fut conçu, il convient de prendre en considération le fait que les images ne pouvaient être éclairées que par des lampes à la flamme vacillante. Celles-ci produisaient une lumière mobile qui ne ressemble guère à celle des torches électriques modernes. Ce point est développé dans le chapitre *De la lumière à l'ombre: une approche de la métaphysique paléolithique*. L'auteur y fait état d'une découverte personnelle. Dans la grotte d'El Castillo se trouve un pilier stalagmitique, sur lequel on reconnaît un homme-bison, sculpté et peint. Le haut du pilier présente une forme incurvée, qui trahit une intervention humaine. «*Lorsqu'on éclaire le pilier afin de rendre visible ce motif de l'homme-bison, par un jeu d'ombres chinoises spectaculaire, l'ombre projetée (sur la paroi) prend elle-même la forme d'un homme-bison étonnamment réaliste susceptible de se déplacer en fonction du mouvement de la source lumineuse. L'effet est d'autant plus inattendu que la forme du pilier n'évoque nullement le motif projeté*» (p.86; voir la très suggestive photographie reproduite p.85). Comme le note l'auteur, l'homme-bison se trouve ici doublement visualisé: selon le mode de la lumière – la figuration inscrite sur le pilier – et selon celui de l'ombre – la silhouette signifiante du même pilier se projetant sur une paroi –.

Les chapitres *Utilisation des espaces souterrains* et *Fonctionnalité de l'art pariétal* abordent la question de l'utilisation qui a pu être faite des grottes et de leurs images. Enfin, le dernier chapitre, intitulé *Chronologie et évolutions stylistiques* fait apparaître combien le modèle d'évolution en quatre phases construit par André Leroi-Gourhan est totalement remis en question par les dates C14 de certaines des peintures des grottes Cosquer et Chauvet. Les superbes représentations que l'on y a découvertes ne relèvent nullement d'une phase de développement avancée, comme le suggérait avec insistance une analyse formelle reposant sur les 'quatre styles' de Leroi-Gourhan et sur le postulat, sous-jacent à ce modèle, d'un progrès continu de l'habileté graphique chez les hommes du Paléolithique supérieur. Les peintures de la grotte Chauvet sont, à l'heure actuelle, situées entre 32.000 et 26.000 ANC; elles précèdent donc de quelque 10.000 ans celles d'Altamira... Or, en termes de réalisme anatomique, les premières ne sont nullement inférieures aux secondes.

L'ouvrage de Marc Groenen constitue une gageure: il présente, en à peine plus de 100 pages, un tour d'horizon critique des différents débats en cours parmi les spécialistes de l'art des grottes. Mais plus encore qu'un livre sur les cavernes ornées, il s'agit d'une contribution à l'histoire de l'art du Paléolithique supérieur. Depuis les années soixante, l'orientation de plus en plus techno-scientifique prise par la Préhistoire n'a cessé d'éloigner celle-ci de l'Histoire de l'Art, dont pourtant elle relève aussi, ne serait-ce que par l'ampleur et la qualité du matériel figuré laissé par les premiers hommes. Marc Groenen prend nettement le contre-pied de cette évolution. Sans négliger pour autant les apports du laboratoire, il cherche à réintégrer l'étude des grottes ornées dans le giron de l'histoire de l'art, en montrant combien l'arsenal méthodologique de cette discipline (analyse formelle et contextuelle, étude de l'interaction image-espace, image-lumière, image-support, image-spectateur, etc...) est à même d'éclairer d'un jour nouveau les peintures et gravures des premiers homo sapiens. Ce faisant, il jette les bases d'une véritable esthétique du Paléolithique supérieur.

Le propos de l'auteur, à la fois clair et concis, s'appuie sur une illustration bien choisie et souvent inédite. Il faut signaler ici les nombreux clichés réalisés par Pierre Szapu, l'un des meilleurs photographes d'art pariétal à l'heure actuelle. Une traduction espagnole est annoncée, chez Ariel, à Barcelone.

Didier MARTENS



## 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, U.L.B. CP 175/01, et Nathalie NYST, U.L.B. CP 175, avenue Fr. D. Roosevelt, 50, 1050 Bruxelles<sup>1</sup>

### 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 1998.

#### a) THÈSES DE DOCTORAT

Philippe LAVACHERY, *De la pierre au métal : archéologie des dépôts holocènes de l'abri de Shum Laka (Cameroun)*; directeur : M. P. de Maret.

Nathalie NYST, *Bafut : une chefferie et son trésor. Éléments pour l'étude de la gestion culturelle traditionnelle*; directeur : M. P. de Maret.

#### b) MÉMOIRES DE LICENCE

*Sous-section Préhistoire – Protohistoire*

Nadia EL KHADEM, *Étude du matériel archéologique laténien du site de Mairy "Hautes Chanvières" (Ardennes – France). Étude chronotypologique*; directeur : M. P.-P. Bonenfant.

<sup>1</sup> 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.

Linda GOOSSENS, *Comparaison de la culture d'Ipiutak et de celles du Nord-Ouest canadien (Tlingit, Haida et Kwakiutl)*; directeur : M. P.-L. van Berg.

Axelle LETOR, *À la charnière du Bronze final et du Hallstattien en Belgique : les haches à douille armoricaines. Inventaire et répartition géographique critiques*; directeur : M. P.-P. Bonenfant.

Valérie SCHUMACHER, *La couronne de feuilles dans l'art celte*; directeur : M. P.-P. Bonenfant.

Geoffroy VAN DE KERCHOVE, *Il était une fois dans l'Ouest. Un état de la question sur le peuplement de l'Amérique via le détroit de Bering*; directeur : M. P.-L. van Berg.

#### *Sous-section Antiquité*

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

Sabine LOICQ, *Les domus d'Ostie à l'époque républicaine*; directeur : M. J. Ch. Balty.

Letizia MENCHINI, *Les coiffures féminines étrusques d'après les documents figurés*; directeur : M. J. Ch. Balty.

#### *Sous-section Moyen Âge – Temps Modernes*

Isabelle BODART, *Vincent Sellaer, peintre romaniste malinois*; directeur : Mme N. Dacos-Crifó.

Sylvia COLLIGNON, *Le thème du serpent chez Nicolas Poussin*; directeur : M. M. Couvreur.

Philippe de MOL, *Les armes à silex françaises de la collection de la Porte de Hal au Musée de l'Armée*; directeur : M. D. Martens.

Jean-Philippe HUYS, *Quelques problèmes posés par Raffaellino da Reggio. Attributions et influences*; directeur : Mme N. Dacos-Crifó.

Aneta TYLKO, *Allégories fluviales et marines dans l'art byzantin (Baptême du Christ et Jugement Dernier)*; directeur : Mme L. Hadermann-Misguich.

Laurence VANDER VEKEN, *Analyse de la conception de la mort dans trois monuments funéraires français du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les exemples du Monument de Languet de Gergy de Michel-Ange Slodtz, du Mausolée du Dauphin et de la Dauphine de Guillaume II Coustou et du Tombeau du Maréchal de Saxe de Jean-Baptiste Pigalle*; directeur : M. M. Couvreur.

#### *Sous-section Art Contemporain*

Pascal BERLAIMONT, *Richard Paul Lhose, l'art concret et la peinture systématique. Contribution à l'étude d'une peinture abstraite rationnelle*; directeur : M. Th. Lenain.

Isabelle COLLET-CASSART, *Le fragment dans l'œuvre d'Auguste Rodin (1840-1917)*; directeur : M. Th. Lenain.

Véronique CREMER, *La fête artistique du 26 août 1880, organisée par le Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles, lors du cinquantenaire de l'Indépendance de la Belgique (essai d'analyse)*; directeurs : M. M. Draguet et Mme J. Ogonovszky-Steffens.

Vanessa DE FORMANOIR DE LA CAZERIE, *L'œuvre de Louis Van Lint durant les années Cobra. Antécédents et prolongements*; directeur : M. M. Draguet.

Christophe DE PESSEMIER, *Les cristalleries du Val-Saint-Lambert. Étude de la série "Luxval"*; directeur : Mme C. Dulière.

Florence GASIAUX, *La période belge de Paul Vizzavona*; directeur : M. M. de Waha.

Marta JIMENEZ PUMARES, *Les affiches de propagande politique avant et pendant la guerre civile en Espagne (1931-1939). Le cas du P.O.U.M.*; directeur : M. M. Draguet.

Estelle GOLDFARB, *Le multimédia au musée. Analyse de trois CD-Roms de musées français*; directeur : M. Th. Lenain.

Alexandra LOOR, *Monographie du peintre Willy Schlobach*; directeur : M. M. Draguet.

Sylvianne LUCY, *L'aspect solaire dans l'œuvre de Paul Klee ou une approche philosophique de l'astre*; directeur : M. P. Hadermann.

Nowara MALGORZATA, *Les œuvres d'artistes belges provenant des collections des comtes Atanaze Raczyński (1788-1874) et Edward Aleksander Raczyński (1847-1926) (Muzeum Narodowe w Poznaniu). Symbole d'une unité nationale espérée*; directeurs : M. M. Draguet et Mme J. Ogonovszky-Steffens.

Donatienne NIEUS, *Évolution graphique d'un fondateur de la bande dessinée belge : Joseph Gillain*; directeur : M. F. Gérard.

David Jean's NOKERMAN, *Analyse des mécanismes du rire à travers les dessins de Jean Peetermans, dit "Peji"*; directeur : M. Th. Lenain.

Frédéric PHILIPIN, *Le monde de la mine et ses hommes à travers les clichés stéréoscopiques réalisés par Gustave Marissiaux pour l'exposition universelle de Liège en 1905*; directeur : M. M. Draguet.

Céline PISSOORT, *Les scénographies de Serge Creuz*; directeur : M. M. Draguet.

Noëlle SIGRIST, *Le phénomène de la destruction dans l'œuvre d'Arman*; directeur : M. D. Abadie.

Patrick SIMAR, *Analyse conceptuelle de l'œuvre de Marie-Jo Lafontaine : dramaturgie de la violence éthique*; directeur : M. Th. Lenain.

Angeline SEDRAN, *Anne-Louis Girodet. Entre néo-classicisme et romantisme*; directeur : M. P. Hadermann.

Marie-Jeanne VANAISE, *Gustave Vanaise peintre d'histoire. Son œuvre négligée par indifférence ou combattue par antipathie esthétique ?*; directeur : M. M. Draguet.

Christophe VEYS, *+0 (1973-1993). Revue d'art contemporain. Parcours et spécificités d'une revue d'art contemporain en Belgique francophone entre 1973 et 1993*; directeur : M. M. Draguet.

Véronique WILMOT, *Edouard Hannon (1853-1931). Objectif fin de siècle*; directeur : M. M. Draguet.

#### *Sous-section Civilisations non-européennes*

Dimitri AJENJO REMOHI, *La mort et le symbolisme funéraire des Tairona et des Kogi de Colombie*; directeur : M. P.-L. van Berg.

Mohammed Ali AMMAR, *Le "Signe de Tanit" et les stèles votives du tophet de Salammbô*; directeur : M. P.-L. van Berg.

Natasha BERVOETS, *Les portes de Zanzibar*; directeur : Mme D. Hersak.

Saskia BESSIÈRE, *Les structures rondes au Mexique durant la période précoloniale*; directeur : M. M. Graulich.

Lucas DANDOIS, *Le codex Xolotl. Comparaison des planches I, II, III, VIII, IX et X et de l'Histoire Chichimèque d'Ixtlilxochitl*; directeur : M. M. Graulich.

Aurore DE DECKER, *Portes sculptées sénoufo et baoulé*; directeur : Mme D. Hersak.

Virginie D'HOOGHE, *La mosaïque de céramique et ses motifs à l'époque timouride*; directeur : Mme A. Destrée-Donckier de Donceel.

Aline DUEZ, *L'évolution de la représentation du Bouddha en Inde depuis le début de notre ère jusqu'à la fin de la dynastie Kushan*; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron.

Jacob DURIEUX, *Trois vues sur la société islamique à travers sa peinture*; directeurs : Mmes A.-Cl. Dero-Jacob et A. Destrée-Donckier de Donceel.

Fujiko HOBISIG, *L'attitude des musées européens envers les objets africains et ses répercussions sur la conservation – restauration*; directeurs : Mmes D. Hersak et C. Périer-D'Ieteren.

Naureen HYDER, *Les derniers potiers du Bangladesh. Une approche ethnoarchéologique*; directeur : M. P. de Maret.

Vanessa GAY-PARA, *Étude iconographique des textiles Chancay (côte centrale du Pérou)*; directeur : M. M. Graulich.

Michael KNECHT, *Leo Frobenius. L'exploration du Kasai (1904-1906)*; directeur : Mme D. Hersak.

Bernard FOSTIER, *Vision européenne des tribus cannibales du littoral brésilien et de la zone atlantique au lendemain de leur découverte à travers l'iconographie gravée du XVI<sup>e</sup> siècle*; directeur : M. P. Menget.

Olivier GLORIEUX, *L'urbanisme dans les grands centres mésoaméricains*; directeur : M. M. Graulich.

Georgia KOKKINOS, *Rites et représentations symboliques liés à la naissance en Afrique de l'Ouest*; directeur : M. Ph. Jespers.

Kusi COLONNA-PRETI, *La production de la céramique inca : état de la question*; directeur : M. M. Graulich.

Corinne GOOSSENS, *Étude iconographique des Yakshas*; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron.

Sabrina MARINUCCI, *Xochipilli, un dieu de la vallée de Mexico. Tentative de redéfinition d'une divinité du panthéon aztèque*; directeur : M. M. Graulich.

Marisa MENDOZA, *La métallurgie dans la culture sican (Intermédiaire récent, côte nord du Pérou). Origines, techniques, implications socio-économiques et politiques*; directeurs : M. M. Graulich et P.-L. van Berg.

Guillaume MORA-DIEU, *L'architecture domestique aztèque*; directeur : M. M. Graulich.

Véronique MILLE, *Les détériorations des temples d'Angkor : les faits et les causes*; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron.

Jean-Louis NICAISE, *Les agaves et les cactées chez les Aztèques. Une étude ethnobotanique*; directeur : M. M. Graulich.

Alain POLJAK, *La Vallée de l'Indus : origines, maturité et déclin d'une ancienne civilisation urbaine*; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron.

Olivier REMACLE, *Les biennales de Dakar*; directeur : Mme D. Hersak.

Annick SCHWAIGER, *La Grande Déesse dans l'art de l'Inde ancienne. Du temps des premières dynasties à la période Gupta*; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron.

Amélie SCHMITZ, *L'Akbarnama : du texte et des illustrations... Comparaison des miniatures au texte et des différentes séries d'illustrations*; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron.

Audrey VAN HEULE, *Aspects du symbolisme des tambours du Kwilu-Kasaï*; directeur : M. D. Demolin.

Vinciane VANLATHAM, *La restauration des codex du Mexique ancien*; directeur : M. M. Graulich.

Muriel VERHAEGHE, *La joaillerie dans l'Inde du Nord aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron.

Anabel VERMEERSCH, *L'iconographie de la décapitation dans le jeu de balle de la Côte du Golfe (Mexique)*; directeur : M. M. Graulich.

Céline WILLEM, *Le jardin persan à travers l'art de la miniature et du tapis en Iran*; directeur : Mme A. Destrée-Donckier de Donceel.

#### *Sous-section Musicologie*

Céline BOURGUIGNON, *L'écoute soufflée : essai sur le conditionnement de l'écoute musicale*; directeur : M. D. Demolin.

Sophie GOSSELIN, *Étude d'un porrectus particulier dans le Codex Angelicus 123. Graduel-Tropaire de Bologne (XI<sup>e</sup> siècle)*; directeur : M. H. Vanhulst.

David R. RAMAEL, *Gustav Mahler. Cinquième symphonie. Approche historique et analytique de la partition anversoise*; directeur : M. H. Vanhulst.

#### c) MÉMOIRE DE D.E.A. en Civilisation Africaine

Jean-Frédéric MORTIAUX, *Le discours du film africain. Étude de cas : les films de Gaston Kabore et Idrissa Ouedraogo*; directeur : M. Ph. Jaspers.

## II. RÉSUMÉS DE THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1998).

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

### a) THÈSES DE DOCTORAT

Philippe LAVACHERY, *De la pierre au métal : archéologie des dépôts holocènes de l'abri de Shum Laka (Cameroun)*; directeur : M. P. de Maret. Vol. I : 266 pp.; vol. II : 243 pp.; vol. III (Illustrations) : s.p., 6 cartes, 66 pl., 79 fig.

Shum Laka est un abri sous roche situé dans les montagnes de l'ouest du Cameroun. Cette région, connue sous l'appellation "Grassfields", était, jusqu'il y a peu, totalement inconnue d'un point de vue archéologique. Or, les linguistes pensent qu'il s'agit du berceau des langues bantoues, langues qui sont actuellement parlées par plus de 200 millions de personnes au sud de Sahara. Après les premiers sondages à Shum laka effectués par P. de Maret en 1978 et 1980, des fouilles de grande envergure y sont menées, sous sa direction, par l'Université Libre de Bruxelles, le Musée de Tervuren et l'Université de Yaoundé entre 1991 et 1994. Cette thèse porte sur l'étude des couches holocènes de l'abri.

Les abris sous roche, régulièrement réoccupés par l'homme, peuvent montrer des stratigraphies longues et complexes qui permettent de reconstituer les étapes du peuplement d'une région. Mais ce sont aussi des sites fermés où le matériel archéologique est soumis à des perturbations naturelles et anthropiques continues. Il est donc nécessaire d'étudier les processus de formation des assemblages archéologiques avant d'en tirer des conclusions d'ordre culturel. La dynamique des sédiments et des artefacts a été mise en évidence grâce à l'étude géomorphologique de l'abri, à l'analyse du comportement des objets lithiques selon leurs dimensions et aux remontages de tessons de poterie. Il a pu être conclu que les artefacts ont effectivement bougé suite à l'érosion et au piétinement, mais principalement latéralement. La séquence archéologique est donc fiable.

Celle-ci montre qu'après 20.000 ans d'industries lithiques exclusivement microlithiques (*Late Stone Age*), vers 7.000 B.P., le macrolithisme, le polissage, la poterie et une proto-arboriculture font leur apparition dans la région. Ces technologies nouvelles vont se développer localement dans une grande continuité, sur plusieurs millénaires. Une industrie sur basalte de haches à gorges et d'outillage laminaire deviendra, entre 5.000 et 3.000 B.P., typique des Grassfields alors que l'arboriculture se développe. Il n'est pas impossible que cette industrie ait survécu jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, malgré l'arrivée de la métallurgie il y a 2.500 ans.

Les comparaisons sur les plans géographiques, chronologiques et culturels avec les données de la linguistique historique suggèrent que cet ensemble archéologique des Grassfields défini sur base de la technologie lithique puisse être corrélé à celui, défini par les reconstructions de langues anciennes, des locuteurs proto-bantu.

Nathalie NYST, *Bafut : une chefferie et son trésor. Éléments pour l'étude de la gestion culturelle traditionnelle*; directeur : M. P. de Maret. Vol. I : *Texte*, x + 309 pp.; vol. II : *Texte*, 253 pp.; vol. III : *Illustrations*, s.p., 359 ffig.; vol. IV : *Annexes*, 8 annexes, LVIII pp.

Le point de départ de cette recherche consacrée à une chefferie du Nord-Ouest camerounais consistait en l'étude d'une collection de quelque 470 objets conservés sur

place, au sein du palais cheffal, en vue de leur sauvegarde et de leur mise en valeur dans un musée local.

Pour comprendre la raison d'être de ce trésor, il fallait avant tout le replacer dans son contexte. La première partie du travail met dès lors en place le décor géographique, linguistique, historique, économique, social, politique et rituel auquel appartient cette collection.

Située sur le plateau de Bamenda, dans la région des Grassfields, la chefferie – ou *fondom* – de Bafut compte près de 100.000 habitants pour une superficie d'environ 475 km<sup>2</sup>. Bafut constitue une unité politique et non une ethnie, puisqu'elle est composée de groupes de populations d'origines variées, mais qui, toutes, parlent des langues du groupe bantou des Grassfields.

Sur le plan de l'organisation socio-politique, le palais, centre de la chefferie, abrite les institutions du pouvoir central, essentiellement formées par le chef (*mfor*) et la société des gens du commun (*kwifor*), qui exercent leurs fonctions conjointement. Il y a bipartition du pouvoir, le *mfor* incarnant l'autorité consensuelle publique et le chef du *kwifor* gérant le processus décisionnel secret.

Il a également été déterminé que le *mfor* est un chef sacré, chargé de garantir la prospérité et l'intégrité du *fondom*. Si, de naissance, le *mfor* possède l'autorité légitime qui lui vient de ses ancêtres et prédécesseurs, sa mise en état de pollution rituelle lors de son intronisation lui octroie une force néfaste; le pouvoir du chef est donc dual, à la fois bénéfique et maléfique.

L'étude de la sacralité du chef bafut a permis la mise en évidence d'un élément crucial, jusqu'alors trop souvent passé sous silence : le fait que certains objets, utilisés lors de son intronisation ou manipulés durant son règne, opèrent une transmission matérielle et tangible du pouvoir sacré. Ainsi, ce n'est qu'une fois qu'il tient la canne de bambou couronnée d'une plume de touraco que le nouveau chef acquiert réellement son pouvoir sacré. Ces objets de pouvoir sont qualifiés par les Bafut de "choses du pays" (*njoo ala'a*) ou de "choses de la chefferie" (*njoo nufoa*), parmi lesquelles peut être rangée la collection de pièces conservées au sein du palais ("choses du palais" ou *njoo ntoh*). Les "choses de la chefferie" constituent un vaste ensemble d'éléments – tels des titres, des lieux ou des personnes (dont le *mfor* lui-même) – qui, tous, appartiennent à la chefferie en tant qu'unité politique souveraine et non au chef en particulier; celui-ci n'en est en réalité que le gardien et l'usufruitier *ad interim*, le temps de son règne. Et il a été démontré que les *njoo ala'a* véhiculent cinq concepts fondamentaux de l'idéologie politique : la sacralité, la pérennité, la gémellité, la visibilité et l'étranger (territoire et individu) comme source première du pouvoir.

L'analyse des fondements du pouvoir éclaire donc la raison d'être de la collection d'objets du palais et montre en outre que cet ensemble de pièces s'inscrit dans l'existence d'une gestion traditionnelle du patrimoine culturel. Le projet de musée élaboré par quelques notables locaux présidés par le *mfor* actuel, Abumbi II, appartient par conséquent à une politique de gestion culturelle séculaire. Cependant, ce projet a le tort de ne pas tenir compte des développements récents en matière de patrimoine culturel et de muséologie, développements qui insistent sur la sensibilisation de chaque population à l'importance de la sauvegarde et de la valorisation de son patrimoine. Et cette sensibilisation ne peut s'envisager sans une identification et une participation active de la population aux divers projets concernés.

Le projet de création d'un musée à Bafut doit donc impérativement être repensé afin d'impliquer l'ensemble de la population à l'édification de cette manifestation de son identité culturelle, et ce afin de faire du musée une "chose de la chefferie" et non une "chose du chef".

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Mohammed Ali AMMAR, *Le "Signe de Tanit" et les stèles votives du tophet de Salammbô*. Vol. I : *Texte et bibliographie*, 121 p.; vol. II : *Illustrations*, 108 p., 3 pl., 106 fig. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur : M. P.-L. van Berg).

Ce travail est divisé en deux parties. La première présente le site archéologique du tophet de Salammbô à Carthage (Tunisie), ainsi qu'un état de la question du contexte religieux punique qui s'articule, d'une part, autour de la dyade divine Ba'al Hammon / Tanit Péné Ba'al et, de l'autre, sur la polémique concernant les sacrifices d'enfants. La seconde partie consiste en une étude approfondie du "Signe de Tanit", symbole votif que l'on retrouve sur une grande partie des stèles exhumées au tophet de Carthage, mais également dans les autres tophets en Sicile, en Sardaigne, en Algérie ou en Espagne. Une nouvelle approche typologique et l'état critique de la question qui en découle semblent montrer que ce signe votif ne se limite pas à une seule signification, mais à une polysémie caractéristique d'un état d'esprit particulier à la civilisation phénicienne.

Pascal BERLAIMONT, *Richard Paul Lhose, l'art concret et la peinture systématique. Contribution à l'étude d'une peinture abstraite rationnelle*. Vol. I : *Texte*, 83 p.; vol. II : *Illustrations*, 47 p., 37 ill. (13 en coul.) (sous-section Art Contemporain; directeur : M. Th. Lenain).

Plusieurs peintres abstraits de ce siècle ont réduit la peinture à une combinaison de formes et de couleurs prédéterminées. Qu'ils aient agencé les formes et les couleurs suivant le hasard ou en respectant une logique très stricte, leur volonté était de produire une peinture qui ne laisse aucune trace de l'expression de l'artiste.

Apparue dans les années vingt, à la suite du constructivisme et du néo-plasticisme, cette démarche eut sa période de gloire dans les années soixante : nombre d'artistes proches de l'art cinétique, de l'*op art* et de l'art minimal l'utilisaient; l'architecture se développait par modules; l'art conceptuel, tout en refusant la production d'objets, reprenait à son compte ce besoin de méthode.

De tous les peintres qui avaient cherché à produire des œuvres logiques, R. P. Lohse fut le plus radical. Ses textes révèlent jusqu'où il pensa l'effacement de l'individu dans une démocratie transparente fondée sur les acquis de la technique.

Isabelle COLLET-CASSART, *Le fragment dans l'œuvre d'Auguste Rodin (1840-1917)*. Vol. I : *Texte*, 96 p., *Bibliographie*, 15 p.; vol. II : *Table des illustrations*, 12 p., *Illustrations*, 137 fig., *Crédits photographiques*, 2 p. (sous-section Art Contemporain; directeur : M. Th. Lenain).

Le premier chapitre étudie la situation des œuvres fragmentaires et des ruines au XIX<sup>e</sup> siècle. Les cinq chapitres suivants sont consacrés à Rodin, qui va donner à ces fragments leur autonomie et en faire des œuvres à part entière. L'accent est mis sur la manière dont sont perçues ces œuvres, aussi bien par la critique que par le grand public, et sur l'évolution de l'attitude et du regard de ceux-ci avec l'arrivée de l'art moderne. En outre, une large part de ce mémoire est consacrée à l'influence de cette critique sur le travail de Rodin et sur sa prudence à montrer et à exposer ses œuvres fragmentaires.

Kusi COLONNA-PRETI, *La production de la céramique inca : état de la question*. Vol. I : *Texte*, 116 p.; vol. II : *Documents et figures*, 21 doc., 80 fig. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur : M. M. Graulich).

Dans un premier temps, ce travail essaye de définir la céramique inca impériale (céramique trouvée à Cusco et dans la vallée environnante), et ce d'un point de vue technique, morphologique et décoratif. Les céramiques inca et Killke – la seconde précédant immédiatement la première – sont également étudiées dans leur contexte chronologique. La distribution géographique de la céramique inca est appréciée à travers une série de cartes et est détaillée dans cinq régions (la côte nord et la côte sud péruvienne, la région du fleuve Mantaro, le lac Titicaca et le Nord-Ouest argentin). Enfin, la production de la céramique inca est analysée à l'aide des informations précédentes et des récentes thèses de doctorat présentées dans les années nonante.

Nadia EL KHADEM, *Étude du matériel archéologique laténien du site de Mairy "Hautes Chanvières" (Ardennes – France). Étude chronotypologique*. Vol. I : *Études chronotypologiques*, 344 p., 5 annexes; vol. II : *Planches*, 67 p.; vol. III : *Description du matériel*, 155 p. (sous-section Préhistoire – Protohistoire; directeur : M. P.-P. Bonenfant).

L'introduction présente le site et les problèmes qu'il continue à poser, puis définit une méthodologie. L'étude chronotypologique de vingt-trois fosses réputées laténiennes permet d'établir les conclusions suivantes : 1. Datation à la jonction de Hallstatt et de la Tène, ou à la Tène ancienne Ia avec résurgences hallstattiennes, ou à la Tène ancienne Ia. 2. Confirmation d'une baisse de population à partir de la fin du V<sup>e</sup> siècle AC. 3. Appartenance du site de Mairy au faciès marnien. 4. Nombreux rapprochements avec la Hesbaye et, dans une moindre mesure, avec certains sites du nord de la Belgique. 5. Absence de véritables liens avec l'Ardenne belge en ce qui concerne la céramique.

Florence GASIAUX, *La période belge de Paul Vizzavona*. Vol. I : *Données biographiques*; vol. II : *Période 1905 – 1908*; vol. III : *Période 1909 – 1914*; vol. IV : *Données comparatives*; vol. V : *Annexe et Errata, données comparatives bis*, 121 p., 5 annexes, 526 pp., 312 ill., 62 plans, 70 doc., 27 fiches signalétiques (sous-section Art contemporain; directeur : M. M. de Waha).

L'architecte français Paul Vizzavona (1881-1956), ancien élève de C. Garnier et V. Horta, entame dès 1905 une carrière prometteuse à Bruxelles. À la suite d'un premier chapitre axé sur sa biographie, le travail tente une reconstitution du corpus architectural des œuvres belges, ainsi qu'une identification des commanditaires. Le dernier chapitre, cloisonnant typologiquement et chronologiquement la production, caractérise et synthétise le style de Vizzavona, mélange de classicisme et d'Art Nouveau français, influencé par le langage floral élaboré par V. Horta.

Sophie GOSSELIN, *Étude d'un porrectus particulier dans le Codex Angelicus 123. Graduel-Tropaire de Bologne (XI<sup>e</sup> siècle)*. (sous-section Musicologie; directeur : M. H. Vanhulst).

Dans l'état actuel des recherches concernant le domaine de la paléographie musicale, nous ne sommes pas encore en mesure de décoder la plupart des notations des

X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles. Notre immersion dans ce répertoire eut pour fil conducteur le manuscrit *Graduel-Tropaire de Bologne*, présentant certaines anomalies neumatiques. La première partie du mémoire est consacrée à l'évolution historique des notations neumatiques primitives vers l'apparition des différents types de diastématique. Dans un second temps, nous avons mis en évidence les particularités de l'adiastématique présente dans le manuscrit A. 123, en procédant à une série de confrontations avec d'autres notations contemporaines. Ceci nous permet de définir la valeur mélodique et le rôle joué par un neume dont la morphologie est particulière à ce manuscrit. L'essentiel du travail consista à mettre au point une démarche scientifiquement et historiquement acceptable pour ce type de comparaisons.

Jean-Philippe HUYS, *Quelques problèmes posés par Raffaellino da Reggio. Attributions et influences*. Vol. I : *Texte*, 142 p., 2 annexes; vol. II : *Illustrations*, 140 p., 118 pl. (sous-section Moyen-Age / Temps Modernes; directeur : Mme N. Dacos-Crifó).

Sur la base de documents contemporains de l'artiste et des textes biographiques du XVII<sup>e</sup> siècle a été élaborée une continuité chronologique dans la vie et dans l'œuvre de Raffaellino da Reggio (Reggio Emilia, 1550 - Rome, 1578). L'étude analyse ensuite les influences qui ont marqué la manière du peintre, le rôle joué dans les cycles picturaux auxquels il collabora aux côtés de Federico Zuccaro, Giovanni de' Vecchi, Jacopo Zucchi et Lorenzo Sabbatini, à Rome, au Vatican et à Caprarole, ainsi que les rapports avec des *Fiamminghi* venus à Rome. Le dernier chapitre se penche sur la nature et sur la durée de la fortune artistique du peintre.

Axelle LETOR, *À la charnière du Bronze final et du Hallstattien en Belgique : les haches à douille armoricaines. Inventaire et répartition géographique critiques*. Vol. I : *Texte*, 201 p.; vol. II : *Figures*, 125 p., 229 fig. (sous-section Pré-Protohistoire; directeur : M. P.-P. Bonenfant).

La première partie de la recherche expose les aspects historique, typologique et métallographique de la hache à douille armoricaine, objet de bronze produit en Bretagne et en Normandie durant la Protohistoire. Les musées archéologiques belges présentent quantité d'exemplaires "découverts dans le pays", que le second volet inventorie, en vue d'en manifester la diffusion ancienne. Les sources du matériel issu des collections du XIX<sup>e</sup> et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle sont cependant lacunaires, voire falsifiées, pour des raisons commerciales et idéologiques. Les provenances sont par conséquent contestables et nombre de pièces furent en réalité acquises en France au siècle passé. Une répartition critique est dès lors fournie par l'élaboration et l'application d'une méthode d'enquête historiographique spécifique.

Sylvianne LUCY, *L'aspect solaire dans l'œuvre de Paul Klee ou une approche philosophique de l'astre*. Vol. I : *Texte*, 102 p.; Vol. II : *Figures*, 142 fig. (sous-section Art Contemporain; directeur : M. P. Hadermann).

L'astre solaire est, dans l'œuvre de Paul Klee, l'un des motifs formels récurrents. Il peut être un simple élément du paysage mais, d'une manière générale, c'est un soleil primordial, symbole des forces cosmiques, une énergie créatrice, dont le soleil matériel

est l'intermédiaire. L'astre renferme également souvent une dimension transcendente et incarne le but à atteindre. Mais il peut aussi exprimer, via le soleil noir, la conscience du trépas et de la transmutation de la mort. D'une manière générale, l'aspect solaire dans l'œuvre de Paul Klee relève plus du domaine spirituel que du domaine physique.

Guillaume MORA-DIEU, *L'architecture domestique aztèque*. Vol. I: *Texte*, 102 p.; vol. II: *Annexes, plans, figures et bibliographie*, 357 p. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. M. Graulich).

Sur base d'une large palette de sources d'horizons différents (documents administratifs et fonciers du XVII<sup>e</sup> siècle, codex figuratifs, chroniques de la conquête, informations archéologiques et ethnologiques), chacune faisant l'objet d'une critique appropriée, ce travail dresse l'état des connaissances actuelles sur l'architecture domestique aztèque: matériaux de construction, modes d'élaboration, organisations spatiales, ornementsations, ainsi que toutes les implications symboliques qui y sont liées. Le travail est divisé en deux parties: l'une consacrée à l'architecture du commun et l'autre à l'architecture palatiale.

Véronique MILLE, *Les détériorations des temples d'Angkor: les faits et les causes*. 1 vol., 99 p., 22 annexes, 127 notes, 94 ill., glossaire (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: Mme Cl. Bautze-Picron).

Les erreurs humaines et les assauts de la nature, autant que ceux des hommes, ont causé, jour après jour, la dégradation des monuments khmers, abandonnés à une jungle épaisse durant près de cinq cents ans. Ce sont des Français qui, dès la fin du siècle passé, ont sauvé Angkor de l'oubli ou, plus précisément, de la ruine irrémédiable. En fait de sauvetage, il a fallu repousser bien des "ennemis" et, malheureusement, les méfaits sont encore légion. Cette étude circonscrit l'ensemble des destructions et des atteintes polymorphes en quatre chapitres – les agents naturels, les effets mécaniques, les facteurs humains et les politiques de restauration -, séparés chacun par un cahier d'illustrations hors texte, le tout suivi d'inductions jointes à la conclusion. Sans prétendre dominer l'ensemble des éléments interdisciplinaires qu'embrasse un tel sujet et, par là-même, résoudre les nombreux problèmes qui subsistent quant à la conservation du site, cette étude propose des pistes de réflexion pouvant déboucher sur des solutions envisageables.

Donatienne NIEUS, *Évolution graphique d'un des fondateurs de la bande dessinée belge: Joseph Gillain (1914-1980), alias Jijé*. Vol. I: *Texte*, 144 p., 2 annexes; vol. II: *Illustrations*, 90 p., 158 fig. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. F. Gérard).

Un chapitre est consacré aux premiers travaux de Jijé, semi-réalistes et d'inspiration hergéenne (*Jojo, Freddy Fred et Trinet & Trinette*), ainsi qu'à son dessin humoristique (*Blondin & Cirage, Spirou & Fantasio*, quelques caricatures). Un autre chapitre retrace, quant à lui, le développement de ses productions réalistes, généralement mieux connues du public (plusieurs biographies, *Jean Valhardi* et *Jerry Spring*). Ce corps central est précédé d'une présentation chronologique de l'ensemble de ses créations, et suivi d'une évocation critique de son "école", dite "de Marcinelle", et de ses "élèves" (André Franquin, Willy Maltaite, Jean Giraud, entre autres).

David Jean's NOKERMAN, *Analyse des mécanismes du rire à travers les dessins de Jean Peetermans, dit "Péji"*. Vol. I: *Texte*, 80 p., 2 annexes; vol. II: *Figures*, 109 p., 95 fig. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. Th. Lenain).

Comprendre quels sont les procédés mis en œuvre par l'image qui chatouille les muscles zygomatiques, tel est l'objectif de ce mémoire. Jean Peetermans, dit Péji, est l'humoriste belge sur lequel je me base pour tenter de pénétrer les mécanismes complexes de l'humour. Je démontre d'abord en quoi le dessin d'humour dépasse la caricature. Ensuite, l'image comique de Péji est analysée de façon approfondie. J'en dégage les mécanismes humoristiques fondamentaux. Je considère en même temps comment l'image comique, s'affirmant en tant que surface, se joue de la réalité, pour parfois la réfuter à travers une critique d'ordre sociologique. Quelques éléments de sémiologie m'aident dans cette approche du dessin comique. Je termine par une réflexion sur la dualité intrinsèque de l'humoriste, en laissant entrevoir ce Janus au visage tantôt gai, tantôt triste.

Frédéric PHILIPIN, *Le monde de la mine et ses hommes à travers les clichés stéréoscopiques réalisés par Gustave Marissiaux pour l'exposition universelle de Liège en 1905*. Vol. I: *Texte*, 109 p.; vol. II: *Figures*, 46 fig., 5 annexes (sous-section Art Contemporain; directeur: M. M. Draguet).

Bien que différant radicalement de la vision des charbonnages que proposent Constantin Meunier ou Marius Renard dans son roman *Gueule Rouge*, les clichés stéréoscopiques réalisés par Gustave Marissiaux n'en sont pas pour autant moins convaincants. Tirant à la fois parti de l'illusion stéréoscopique et de son bagage pictorialiste, Gustave Marissiaux construit un univers cohérent et persuasif, qui correspond bien à l'image du monde que veulent donner les expositions universelles. Le spectateur pénètre virtuellement au cœur des charbonnages, où il découvre un monde organisé, moderne, dans lequel le travail et les machines prennent le pas sur l'homme.

Marie-Jeanne VANAISE, *Gustave Vanaise peintre d'histoire. Son œuvre négligée par indifférence ou combattue par antipathie esthétique ?* Vol. I: *Texte*, 90 p., annexes; vol. II: *Figures*, 85 p. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. M. Draguet).

Comment un peintre d'histoire tel que Gustave Vanaise fut-il admis au sein du groupe des XX ? Ce mémoire tente de répondre à cette question en faisant, dans un premier temps, la genèse de cette association, dite "avant-gardiste" à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette nouvelle approche du groupe met en avant l'archaïsme et le classicisme des XX au début de l'existence du groupe. Dans un deuxième temps, ce travail retrace la carrière du peintre gantois et le replace dans un contexte plus général. Cette étude constitue enfin une réhabilitation de la mémoire et de l'œuvre de Gustave Vanaise.

Laurence VANDER VEKEN, *Analyse de la conception de la mort dans trois monuments funéraires français du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les exemples du Monument de Languet de Gergy de Michel-Ange Slodtz, du Mausolée du Dauphin et de la Dauphine de Guillaume II Coustou et du Tombeau du Maréchal de Saxe de Jean-Baptiste Pigalle*. Vol. I: *Texte*, 116 p.; vol. II: *Illustrations*, 146 p., 265 fig. (sous-section Moyen Âge / Temps Modernes; directeur: M. M. Couvreur).

Les diverses conceptions de la mort offertes par ces trois monuments ont été dégagées sur la base de l'analyse comparative de l'iconographie, des symboles et autres

éléments allégoriques, ainsi que de l'étude des principes de construction, du chromatisme et du contexte architectural de chacune des œuvres. Dans un dernier chapitre, ces conceptions de la mort ont été replacées dans leur contexte historique et artistique.

Anabel VERMEERSCH, *L'iconographie de la décapitation dans le jeu de balle de la Côte du Golfe (Mexique)*. Vol. I: *Texte*, 144 p., bibliographie; vol. II: *Illustrations*, 105 p. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. M. Graulich).

Après un premier chapitre présentant et expliquant quelques données générales sur le rituel du jeu de balle et la décapitation en Mésoamérique, ce travail tente d'établir les liens existant entre ces deux pratiques, à travers l'analyse de sources iconographiques émanant principalement de la région côtière du Veracruz à l'époque classique. Dans ce contexte, une importance particulière est accordée au site d'El Tajin, d'où provient une grande partie de l'iconographie significative.

Il ressort de l'étude de divers éléments que jeu de balle et décapitation sont liés à des notions de fertilité et au principe, bien mésoaméricain, d'alternance et de mouvement cyclique.

Véronique WILMOT, *Édouard Hannon (1853-1931). Objectif fin de siècle*. Vol. I: *Texte*, 103 p.; vol. II: 6 annexes dont les illustrations, 123 p. (sous-section Art contemporain; directeur: M. M. Draguet).

Édouard Hannon, ingénieur de la firme Solvay, qui était aussi photographe amateur, a laissé près de deux mille clichés. C'est par le biais de ses activités au sein de l'Association belge de Photographie, dont il fut l'un des membres fondateurs en 1874, qu'on commence à suivre sa trace. Mais, au-delà de cette production contrôlée de photographies qui seront présentées à de nombreux concours nationaux et internationaux d'art photographique, Hannon photographie également tout ce qui fait sa vie: les portraits de ses proches et de personnalités diverses, l'architecture et la décoration intérieure de son hôtel particulier qu'il fait bâtir dans le style Art nouveau, sa collection de tableaux, etc. Il nous livre ainsi un témoignage précieux sur son époque qui dépasse largement la simple production d'images, pictorialistes ou documentaires, comme elles avaient seulement été étudiées jusqu'ici.

### III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ACADÉMIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1998 et compléments des années antérieures).

Christine BALLMAN

– *Versions vocale et instrumentale des chansons de Noé Faignient*, dans: *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries. Alta Capella. Music Printing in Antwerp and Europe in the 16<sup>th</sup> Century*, Peer, Louvain, 1997, pp. 365-376 (= *Yearbook of the Alamire Foundation*, 2, 1995).

– *La musica ficta dans les tablatures du XVI<sup>e</sup> siècle*, dans: *Geluit-Luthinerie*, n° 3, sept. 1998, pp. 8-10.

- Organisation (avec l'Académie belge du Luth) de la *Deuxième journée belge du luth* le 11 octobre 1998 à Lillo.
- Bruxelles, Palais des Académies, Communauté Française de Belgique, colloque-rencontre *Revisiter le XVI<sup>e</sup> siècle*, 23-25 novembre 1998; communication : *Gombert et la musique de luth*.

Marie-Louise BASTIN

- *Angola et Chokwe and Related Peoples*, dans : J. TURNER (éd. gén.), *The Dictionary of Art*, Londres, MacMillan, pp. 85-88 et 195-200.
- *African Studies Outside Africa : Belgium*, dans : J. MIDDLETON (éd.), *Encyclopedia of Africa South of Sahara*, Macmillan Publishing, vol. 4, 1998, Appendix A, pp. 436-437.
- *Figurine masculine d'un ancien couple : création originale d'un maître sculpteur des Songo d'Angola*, dans : *Art Tribal* (Genève), 1998, pp. 59-67.

Claudine BAUTZE-PICRON

- *Śākyamuni in Eastern India and Tibet from the 11<sup>th</sup> to the 13<sup>th</sup> Centuries*, dans : *Silk Road Art and Archaeology*, Kamakura, The Institute of Silk Road Studies, n° 4, 1995/96, pp. 357-408.
- *From God to Demon, from Demon to God : Brahma & Other Hindu Deities in late Buddhist Art of Eastern India*, dans : *Journal of Bengal Art*, vol. 1, 1996, pp. 109-135.
- *Le groupe des huit Grands Bodhisatva en Inde : genèse et développement*, dans : N. EILENBERG, M. C. SUBHADRADIS DISKUL et R. L. BROWN (eds.), *Living a Life in Accord with Dhamma : Papers in Honor of Professor Jean Boisselier on his Eightieth Birthday*, Silpakorn University, 1997, pp. 1-55.
- *La représentation des jātaka en Birmanie et dans l'Inde orientale à l'époque médiévale*, dans : P. PICHARD et Fr. ROBINNE (textes réunis par), *Études birmanes en hommage à Denise Bernot*, Paris, EFEO, 1998, pp. 129-145 (= *Études thématiques*, 9).
- *The Elaboration of a Style : Eastern Indian Motifs and Forms in Early Tibetan (?) and Burmese Painting*, dans : D. KLIMBURG-SALTER et E. ALLINGER (eds.), *The Inner Asian International Style 12<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> Centuries, Papers Presented at a Panel of the 7<sup>th</sup> Seminar of the International Association for Tibetan Studies*, Vienne, 1998, pp. 15-65 (= E. STEINKELLNER (éd. gén.), *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften, 267. Band : Proceedings of the 7<sup>th</sup> Seminar of the International Association for Tibetan Studies*, Graz, 7, 1995).
- *The Art of Eastern India in the Museum für Indische Kunst, Berlin, Stone & Terracotta Sculptures* (inscriptions read by G. Bhattacharya), Berlin, Dietrich Reimer, 1998 (= *Monographien zur Indischen Archäologie, Kunst und Philologie*, 12).
- Bagan (Birmanie/Myanmar), séjour à Bagan pour documenter les fresques, avril 1998.
- Berlin, Museum für Völkerkunde, *7<sup>th</sup> International Conference, European Association of Southeast Asia Archaeologists*, août 1998; communication : *The Life of Shākyamuni on the Murals of Bagan – the Indian Connection*.
- Heidelberg, Université de, Graduiertenkolleg *Religion und Normativität*, symposium *Biography, Forms and Strategies of Publishing Lifes*, novembre 1998; communication : *The Buddha's Biography in Indian Art*.

Laurent BAVAY

- (avec R. TEFNIN, C. BLUARD et E. WARMENBOL) *Recherches à l'ouest de la Porte de Chechanq III (octobre – novembre 1994)*, dans : Ph. BRISSAUD et C. ZIVIE-COCHE (dirs.),

Tanis. *Travaux récents sur le tell Sâh el-Hagar*. Mission française des fouilles de Tanis, 1987-1997, Noësis, Paris, 1998, pp. 276-333.

– (avec B. MIDANT-REYNES, N. BADUEL et N. BUCHEZ) *Le site prédynastique d'Adaïma. Le secteur d'habitat. Rapport de la neuvième campagne de fouille*, dans : *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, n° 98, 1998, pp. 263-290.

– Oasis de Siwa (Désert occidental, Égypte), participation à la campagne de fouilles du Deutsches Archäologisches Institut Abt. Kairo sur le site du temple de l'Oracle et d'Umm Ubayda (Ammoneion), 1<sup>er</sup> – 28 février 1998.

– (avec R. TEFNIN) Bruxelles, U.L.B., Centre Universitaire du Film Scientifique (CUFS), ciné-débats *Les pyramides d'Égypte : récentes découvertes*, 3 mars et 15 décembre 1998.

– Toulouse, École des Hautes Études en Sciences Sociales, séminaire d'archéologie du Prof. J. GUILAINE, 1<sup>er</sup> avril 1998; cours : *La place des échanges dans l'évolution de la culture prédynastique*.

– Jérusalem, Hebrew Union College – Jewish Institute of Religion et University of California (San Diego), colloque international *Egyptian – Canaanite Interaction from the 4<sup>th</sup> through the Early 3<sup>rd</sup> Millenium, B.C.E.*, 14 avril 1998; communication (avec et présentée par S. HENDRICKX) : *The Chronological Position of Upper Egyptian Predynastic and Early Dynastic Tombs with Imported Objects from Lower Egypt and the Near East*.

– Paris, société *Archéo-Nil*, 6 juin 1998; conférence : *Aspect des échanges dans l'Égypte prédynastique. L'obsidienne et la culture de Nagada*.

– Le Caire, séjour d'étude à l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 7 septembre-30 octobre 1998.

– Adaïma (Haute-Égypte), participation à la dixième campagne de fouille de l'IFAO sur le site prédynastique d'el-Adaïma, sous la direction de B. MIDANT-REYNES, 1<sup>er</sup> novembre - 4 décembre 1998.

– Hierakonpolis (Haute-Égypte), participation à la campagne de fouille de l'American Research Center in Egypt, dans le cimetière prédynastique Hk 6, sous la direction de B. ADAMS, 5 – 12 décembre 1998.

Jean BLANKOFF

– *Le Dit de la campagne d'Igor, fils de Sviatoslav, petit-fils d'Oleg*, édition bibliophilique numérotée, Versailles, 1998, 156 p.

– Bichkek (Kirghizstan), Université Tchu, mars 1998; dix conférences sur la culture belge; conférence : *Les liens culturels belgo-russes*.

– Tchimkent-Otrar-Turkestan (Kazakhstan), *Symposium Tchnighiz Aïtmatov*, avril 1998; communication : *Le rôle de l'intellectuel dans l'Asie centrale actuelle*.

– Bichkek (Kirghizstan), Académie économique et financière, avril 1998; conférence : *Émile Verhaeren et la Russie*.

– Ouzbekistan, Université de Tachkent, mai 1998; conférences : *L'Asie centrale vue de Belgique et La littérature française de Belgique*.

Annick BORN

– Louvain, *International Colloquium Dirk Bouts*, 26-28 novembre 1998; communication (avec C. PÉRIER-D'ETEREN) : *Le triptyque de la Crucifixion de Thierry Bouts et sa copie de Valence*.

Sébastien CLERBOIS

- (avec J. DE PAEPE) *Arthur Craco (1869-1955) : un Maître de l'Art Nouveau*, dans : *Chroniques de Watermael-Boitsfort*, n° 11 (n° spécial), mars 1998, pp. 1-8.
- *Édouard Schuré et Jean Delville sur la scène wagnérienne : la genèse d'un "théâtre de l'âme"*, dans M. COUVREUR (éd.), *La Monnaie wagnérienne*, GRAM, Bruxelles, 1998, pp. 259-279 (= *Cahiers du Gram*).
- Notice *Jean Delville*, dans : *Artistes belges 1914-1918*, Musée Ianchelevici, La Louvière, 1998, p. 18.
- *La Tentation de saint Antoine*, dans : *Félicien Rops. Rops suis, aultre ne veulx estre*, Complexe, Bruxelles, 1998, pp. 38-39 et 135-137.
- Bologne, Università degli Studi di Bologna, participation au colloque *Massoneria e cultura. Il contributo della Massoneria alla formazione della cultura belga di lingua francese (1830-1914)*, 22-24 octobre 1998.
- Conception scientifique de la rétrospective Arthur Craco, Watermael-Boitsfort, 1998.

Marie CORNAZ

- *L'édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans : *Revue de la Société Liégeoise de Musicologie*, t. 12, 1998, pp. 19-33.
- Bruxelles, U.L.B., Journée de recyclage de la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, 14 mars 1998; communication : *Le projet du répertoire International des Sources Musicales (RISM A/II) en Belgique. Catalogage des manuscrits de musique polyphonique (1660-1850)*.
- Chercheur à crédit extérieur dans le cadre du programme de recherche financé par le S.S.T.C. Centres de services & Réseaux de recherche et consacré à l'élaboration du Catalogue descriptif des manuscrits de musique (c1600-c1850) conservés en Belgique, jusqu'au 30 septembre 1998.

Manu COUVREUR

- Édition (avec Ph. VENDRIX) de *Topographie du plaisir sous la Régence, offerte à Maurice Barthélemy*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1998, 188 p. (= *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, 26).
- *De Raoux à Couperin. Le dialogue des vestales et des pèlerines*, dans : *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. 26, 1998, pp. 169-184.
- *L'oreille de Madame de Sévigné*, dans : R. DUCHÊNE (éd.), *Madame de Sévigné (1626-1696). Provence, spectacles, "lanternes"*, Association d'action culturelle des châteaux départementaux de la Drôme, Grignan, 1998, pp. 191-204.
- *Le goût littéraire de Sébastien de Brossard*, dans : J. DURON (éd.), *Sébastien de Brossard, musicien, Actes du colloque de Royaumont-Versailles (1995)*, Centre de musique baroque de Versailles-Klincksieck, Versailles-Paris, 1998, pp. 165-179.
- Tours, Université de Tours et Société française de Musicologie, colloque international *Récitatif et déclamation théâtrale en Europe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, septembre 1998; communication : *Le récitatif lullyste et le modèle de la Comédie-Française*.

Nicole DACOS-CRIFÓ

- *L'Archange saint Michel terrassant le démon entre sainte Claire, saint François et sainte Catherine en présence de la Vierge à l'enfant, par Francesco Castello*, dans : S. MADDALO (éd.), *Tesori di Orte*, Rome, 1998, pp. 167-198.

- *Sarebbe Ferrando Llanos il Maestro della Pala Sforzesca*, dans : *Il Giornale dell'Arte*, n° 166, mai 1998, p. 19.
- *Deux dessins de Peter de Kempeneer*, dans : W. LIEBENWEIN et A. TEMPESTINI (eds.), *Gedenkschrift für Richard Harprath, im Auftrag der Vereinigung der Freunde der Staatlichen Graphischen Sammlung München*, Berlin, 1998, pp. 73-79.
- *L'Adoration des bergers de la Scuola nuova. Des modèles pour la tapisserie aux tableaux*, dans : *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*, Rimini, 1998, pp. 112-122.
- *La volta della sala dell'Udienza : pianeti e grottesche*, dans : *Il Collegio del Cambio a Perugia*, Pérouse, 1998, pp. 135-152.
- *Herman Posthumus in Landshut*, dans : I. LAUTERBACH, K. ENDEMANN et C. L. FROMMEL (eds.), *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*, Munich, 1998, pp. 233-248 (= *Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 14).
- Paris, Institut Culturel Italien, Association des Historiens de l'Art italien, colloque sur les *Entrées de Charles Quint*, janvier 1998; communication : *Herman Posthumus et l'Entrée de Charles Quint à Rome*.
- Gênes, Université, juin 1998; leçons : *Le grottesche. I : Scoperta della Domus Aurea e primi influssi; II : Sviluppo dello stile nella bottega di Raffaello*.
- Bruxelles, Palais des Académies, colloque-rencontre *Revisiter le XVI<sup>e</sup> siècle. Cinquième centenaire de la naissance de Charles Quint*, novembre 1998; communication : *Un peintre bourguignon de l'école bruxelloise : Pierre Malet*.

#### René DALEMANS

- *Magritte y el Surrealismo a lo belga*, dans *escri-artes* (Madrid), mai 1998.
- *La joven Pintura Belga*, dans *escri-artes* (Madrid), octobre 1998.
- Direction de la Galerie *Regard 76*, Bruxelles.
- Direction de l'Académie d'Été à Messery (Haute-Savoie).

#### Luc DE HEUSCH

- *Note de lecture*, dans : Catalogue de l'exposition *Coups de crayons, taches d'encre* (Chr. DOTREMONT, P. LAHAUT, A. LAMBOTTE, H. MICHAUX, M.M.C. OCTAVE), Paris, Centre Wallonie-Bruxelles, 1996, pp. 7-11.
- *Le mythe fondateur de COBRA*, dans : Catalogue de l'exposition *COBRA, art expérimental 1948-1951*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1997, pp. 17-27.
- *Mémoire, mon beau navire*, Actes Sud, 1998, 265 p.
- *Sacrifice and Purification*, dans : J. MIDDLETON (éd. en chef), *Encyclopedia of Africa South of the Sahara*, New York, Macmillan Libr., vol. 4, 1998, pp. 23-27.
- *L'État-nation: un mythe du 19<sup>e</sup> siècle*, dans : *Espace de Libertés. Magazine du Centre d'Action Laïque*, n° 259, mars 1998 (p. II du supplément *Question à la laïcité*).
- *Un témoin au pays des documentaristes*, dans : *AV-industrie*, n° 10, nov.-déc. 1998, pp. 18-23.
- *Éloge de la bâtardise*, dans : *Belgique toujours grande et belle. Revue de l'Université de Bruxelles* (composé par A. PICKELS et J. SOJCHER), Bruxelles, Éd. Complexe, 1998, pp. 199-201.
- *Un calendrier musical (Note d'ethno-musicologie pour Célestin Deliège, socio-musicologue)*, dans : *Liber Amicorum Célestin Deliège. Revue Belge de Musicologie* (Bruxelles), t. 52, 1998, pp. 175-178.
- *Pierre Lahaut : avec et contre la géométrie*, dans : Catalogue de l'exposition *Pierre Lahaut, Natures mortes*, Canterbury et Rochester, Kent Institute of Art and Design, 1998.

Pierre DE MARET

– (avec T. TREFON) *Globalising Local Conservation*, dans : *APFT Briefing Note*, n° 14, octobre 1998.

– (avec T. TREFON) *Road Building in Central Africa : Foolproof Development or a Good Way to get Stuck in the Mud ?*, dans : *APFT Briefing Note*, n° 16, octobre 1998.

– *Proculture - Programme culturel régional Afrique Centrale - Étude de faisabilité* pour la CE (DG VIII-VIII FED), novembre 1998, 79 p.

– Réalisation d'une affiche *Beauté du Quotidien* à la demande du Programme Culturel Régional Bantu pour promouvoir l'artisanat, 1998.

– Kinshasa, pour le compte de la Coopération belge, mars 1998; mission en vue de la relance de la coopération entre les universités belges et congolaises.

– Bruxelles, U.L.B., 6 au 18 avril 1998, organisation du *Certificat International en Archéologie Africaine* (programme ERASMUS).

– Syracuse University (U.S.A.), Society of Africanist Archaeologists, *14<sup>th</sup> Biennial Conference*, 20-24 mai 1998; co-organisation du *Symposium Rocking the Bantu Cradle* et communication : *First Steps Southward*.

– Gabon, Cameroun et São Tomé e Príncipe, pour la C.E., juillet 1998; mission d'expertise en vue de la préparation d'un Programme culturel régional en Afrique Centrale.

– Gabon, août 1998; mission de prospection et de fouilles archéologiques.

– Orléans, Laboratoire ORSTOM-ERMES, Séminaire Atelier *Peuplements anciens et actuels des forêts tropicales*, 15-16 octobre 1998; à l'invitation des organisateurs, présentation en guise de conclusion de *Synthèse des données archéologiques récentes sur l'Afrique Centrale*.

– Ebolowa (Cameroun), Festival National des Arts et de la Culture du Cameroun, colloque *La culture bantu face aux défis du 3<sup>e</sup> millénaire*, 15-19 décembre 1998; à l'invitation du Gouvernement camerounais, présidence de la séance inaugurale et présentation d'une communication : *Bantu, d'où venez-vous ? Où allez-vous ?*

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY

– Gand, Université, Art, Music and Drama Department, colloque international *Performing Arts in the Austrian 18<sup>th</sup> Century : New Directions in Historical and Methodological Research*, 22-23 octobre 1998; communication : *La Place Royale de Bruxelles (1774-1784) : mise en scène urbaine d'un nouveau rapport politique au siècle des Lumières*.

– Lauréate du Prix de la Fondation Sulzberger, 1998.

Alain DIERKENS

– *L'Institut d'Étude des Religions et de la Laïcité de l'U.L.B.*, dans : *L'Artichaut*, vol. XV, n° 4, mai 1998, pp. 5-7.

– *Guérisons et hagiographie au Haut Moyen Âge : la cas de saint Hubert*, dans : C. DEROUX (éd.), *Maladie et maladies dans les textes latins antiques et médiévaux. Actes du V<sup>ème</sup> Colloque International Textes médicaux latins (Bruxelles, 4-6 septembre 1995)*, Bruxelles, Latomus, 1998 (= *Collection Latomus*, vol. 242), pp. 406-421.

– *Les paroisses rurales dans le nord de la Gaule pendant le Haut Moyen Âge. État de la question et remarques critiques*, dans : Y. COUTIEZ et D. VAN OVERSTRAETEN (coord.), *La paroisse en questions. Actes du colloque de Saint-Ghislain, 25 novembre 1995*, Ath-Mons-Saint-Ghislain, 1998, pp. 21-48.

– *Libres propos sur la datation en archéologie du Haut Moyen Âge*, dans : X. DELESTRE et P. PERIN (éds.), *La datation des structures et des objets du Haut Moyen Âge : méthodes et résultats. Actes des XV<sup>èmes</sup> Journées internationales d'Archéologie Mérovingienne (Rouen, Musée des Antiquités de la Seine-Maritime, 4-6 février 1994)*, Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales / Association Française d'Archéologie Mérovingienne, 1998 (= *Mémoires publiés par l'A.F.A.M.*, VII), pp. 251-261.

– *Vragen over de middeleeuwse verering van Sint-Hubertus, beschermheilige tegen hondsdolheid en patroon van de jagers*, dans : *Signum. Tijdschrift van de Contactgroep voor sociaal-economische en institutionaal-juridische geschiedenis van geestelijke en kerkelijke instellingen in de Nederlanden in de Middeleeuwen*, vol. X, n° 2, juin 1998, pp. 78-85.

– Édition de (et Note de l'éditeur) *L'intelligentsia européenne en mutation (1850-1875). Darwin, le Syllabus et leurs conséquences*, Bruxelles, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1998, 230 p. (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, VIII/1998).

– *The Evidence of Archaeology*, dans : L. J. R. MILLIS (éd.), *The Pagan Middle Ages*, Woodbridge, The Boydell Press, 1998, pp. 39-64 (trad. angl. d'un article publié en 1991 en néerlandais).

– *Christianisme et "paganisme" dans la Gaule septentrionale aux V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles*, dans : D. GEUENICH (éd.), *Die Franken und die Alemannen bis zur "Schlacht bei Zülpich" (496/97)*, Berlin, New York, Walter De Gruyter, 1998 (= *Ergänzungsband zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, 19), pp. 451-474.

– Saint-Hubert, Palais abbatial, *Sixièmes Journées d'Archéologie Luxembourgeoise*, 24 janvier 1998; communication : *Introduction historique à l'étude de l'église abbatiale de Saint-Hubert*.

– Bruxelles, U.L.B., (U.L.B./Enseignement secondaire, "atelier Histoire"), 31 janvier 1998; communication : *Le Moyen Âge occidental : perspectives nouvelles*.

– Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften / Forschungstelle für Geschichte des Mittelalters, colloque *Integration und Herrschaft im Frühmittelalter*, 26-28 mars 1998; présidence de la session consacrée à *Ethnicity and the Christian Discourse*.

– Université de Caen, Séminaire d'Histoire du Moyen Âge (Cl. LORREN), 22 avril 1998; leçon de séminaire : *Le culte de saint Hubert à Andage (Saint-Hubert), du IX<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle : histoire, histoire de l'art, archéologie*.

– Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>, séance organisée à l'occasion de la parution du tome 75 de la *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 16 mai 1998; intervention : *Jean Stengers et la Revue Belge de Philologie et d'Histoire depuis 1981*.

– Coordination générale (avec E. DABE, J.-M. DUVOSQUEL, J. GUILLAUME et N. NYST), de l'exposition consacrée aux Redouté, présentée au Centre P.-J. Redouté à Saint-Hubert du 3 juillet au 14 septembre 1998 dans le cadre et dans le prolongement du *Salon International de la Rose* organisé à Saint-Hubert les 4, 5 et 6 juillet 1998.

– Liège, Université et Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan, cours d'été *L'art mosan, des origines à l'an 1100*, 20 août 1998; cours-conférence : *Le pays mosan avant l'"Art mosan"*.

– Saint-Guilhem-le-Désert, table-ronde *Saint-Guilhem-le-Désert aux VIII<sup>e</sup>, IX<sup>e</sup> et début X<sup>e</sup> siècle dans l'Europe du Haut Moyen Âge*, 27-29 août 1998; présidence de la journée consacrée à *La naissance du monastère*; communications : (avec J.-M. PICARD) *Le mouvement monastique dans l'Europe carolingienne et La sculpture et le décor*

architectural au diocèse de Liège pendant le Haut Moyen Âge; synthèse générale du colloque (avec X. BARRAL I ALTET et Cl. AMADO).

– Poitiers, Musée Sainte-Croix et Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 18-20 septembre 1998; organisation (avec P. PERIN et Br. CAMUS) de la réunion de la European Science Foundation (*The Transformation of the Roman World*), groupe 4a : *The Transformation of Beliefs and Culture*, réunion consacrée à l'Hyogée des Dunes de Poitiers.

– Joinville et Montier-en-Der, colloque international *Les moines du Der, 673-1790*, 1<sup>er</sup>-3 octobre 1998; communication : *La fondation et le premier siècle des monastères du Der*.

– Amiens, Laboratoire d'archéologie de l'Université de Picardie, colloque international *Occident et Orient, IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles. Histoire et archéologie*, 8-10 octobre 1998; communication : *Piété et politique : quelques cas d'élévation, d'acquisition et de circulation de reliques pendant le Haut Moyen Âge (VII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles)*.

– Luxembourg, Centre Universitaire / CLUDEM (Centre Luxembourgeois d'Études Médiévales), 10<sup>èmes</sup> Journées Lotharingiennes : *L'évangélisation des régions entre Meuse et Moselle et la fondation de l'abbaye d'Echternach, V<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle*, 28-30 octobre 1998; communication : *L'évangélisation dans la région de Maastricht*; présidence de la session du 28 octobre après-midi.

– Bruxelles, Palais des Académies, colloque-rencontre *Revisiter le XVI<sup>e</sup> siècle : état de la recherche en Communauté française et dans les institutions fédérales du Royaume de Belgique*, 23-25 novembre 1998; présidence de la table-ronde *Archivistique*.

– Aix-en-Provence, Université, 5 décembre 1998; présidence du jury de la thèse d'Isabelle CARTRON, *Peregrinations et congregatio sancti Philiberti. De l'Aquitaine à la Provence : la genèse du réseau monastique de Saint-Philibert, du IX<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle*.

– Strasbourg / Le Bischberg, European Science Foundation, réunion des team-leaders du projet *The Transformation of the Roman World*, 13 décembre 1998; rapport (avec P. PERIN) sur les travaux et les publications envisagées du groupe 4a et 4b (*The Transformation of Beliefs and Culture; The Transformation of Tradition*).

– Représentant de la section Fouilles de la Chambre Régionale au Bureau de la CRMSF de la Région wallonne, depuis le 27 février 1998.

– Membre représentant la Belgique, de l'Ausschuss der Arbeitsgemeinschaft zur Archäologie der Sachsen und ihrer Nachbarvölker in Nordwesteuropa, depuis le 24 août 1998.

Peter EECKHOUT

– *Le temple de Pachacamac sous l'Empire inca*, dans : *Journal de la Société des Américanistes* (Paris), vol. 84, n° 1, 1998, pp. 9-44.

– *Offrandes funéraires à Pachacamac et Pampa de las Flores. Exemples des relations entre les côtes nord et centrale du Pérou à l'époque pré-inca*, dans : *Baessler-Archiv Neue Folge* (Berlin), t. 46, 1998, pp. 1-66.

– *Le renard Yunga. Une figure symbolique préhispanique*, dans : *Revista Española de Antropología Americana* (Madrid), t. 28, 1998, pp. 119-49.

– *La momification dans l'ancien Pérou*, dans : *Les mystères de la momie de Rascar Capac. La médecine précolombienne et traditionnelle au Nouveau Monde*, Musée de la Médecine, Bruxelles, 1998, pp. 9-23.

– Trente entrées relatives à l'Amérique précolombienne, dans : *Le Dictionnaire International du Bijou*, Éditions du Regard, Paris, 1998.

– *Fouilles de la pyramide à rampe n°III de Pachacamac, Côte centrale du Pérou et Recherches archéologiques dans la basse et moyenne vallée du Lurín, Côte centrale du Pérou*, dans : *A.H.A.A.*, vol. 20, 1998, pp. 154-157 et 157-159.

- Université de Varsovie (Pologne), *Simpósio Arqueología, Etnohistoria y Conservación: Estudios Europeos en los Andes*, 4 au 6 décembre 1998; communication : *Investigaciones Arqueológicas en la Pirámide con Rampa n° III de Pachacamac, Costa Central del Perú* et présidence de la session *Investigaciones Polacas en los Andes*.
- Bruxelles, Musée de la Médecine (U.L.B.-Érasme), colloque *La médecine traditionnelle dans le Nouveau Monde*, 13 octobre 1998; communication : *Études anthropophysiques et paléopathologiques dans la vallée du Lurín, Côte centrale du Pérou*.

Fabien GÉRARD

- *Days of the Dragon*, dans Br. H. SKLAREN, B. S. KAUFMAN, E. HANDLER SPITZ et D. BORDEN (dirs.), *Bertolucci's The Last Emperor. Multiple Tasks*, Wayne State University Press, Detroit, 1998, pp. 65-81 (= *Contemporary Film and Television Series*).

Olivier Poterie GOSSELAIN

- (avec M. VANDER LINDEN) *Ethno-Marketing of Pottery: Fieldwork in the Faro Department, Northern Cameroon*, dans : *Nyame Akuma*, n° 46, 1996, pp. 18-20.
- (avec A. LIVINGSTONE-SMITH, H. WALLAERT, W. G. EWE et M. VANDER LINDEN) *Preliminary Results of Fieldwork done by the "Ceramic and Society Project" in Cameroon, December 1995 - March 1996*, dans : *Nyame Akuma*, n° 46, 1996, pp. 11-17.
- (avec P.-L. VAN BERG) *Style, Individuality and Taxonomy among the Bafia Potters of Cameroon*, dans : *Cultura Antiqua*, vol. 49, n° 1, 1997, pp. 34-46 (texte en japonais).
- *Social and Technical Identity in a Clay Cristal Ball*, dans : M. STARK (éd.), *The Archaeology of Social Boundaries*, Smithsonian Institution Press, Washington, D. C., 1998, pp. 78-106.
- Meudon, ERA 28 du CNRS, 4 juin 1996; co-organisation du séminaire *Nouvelles approches ethnographiques et archéométriques de la poterie* et exposé (avec A. LIVINGSTONE-SMITH) : *Résultats préliminaires des recherches effectuées par le Projet Céramiques & Sociétés au Nord Cameroun*.
- Poznań (Pologne), *Society for Africanist Archaeologists 13<sup>th</sup> Biennial Conference*, 3-6 septembre 1996; (avec K.C. MACDONALD) co-organisation et présidence du symposium *African Roulette: Place Your Bets!*; communication: *Let There Be Roll! Spatial Distribution of Rouletting Tools and Linguistic Evidence in Present Day Africa*.
- Université de Genève, Département d'Anthropologie et d'Ecologie, séminaire d'inauguration de la nouvelle année universitaire: *Actualités africaines. Archéologie et ethnoarchéologie*, 22 octobre 1996; exposé : *Le Projet Céramiques & Sociétés: objectifs et méthodologie*.
- Paris, Université de Paris I - Sorbonne, Institut d'Art et d'Archéologie, UV Ethnologie *Technologie comparative et ethnologie*, 10 décembre 1996; exposé : *Fragments ethno-archéologiques*.
- Paris, Université de Paris I - Sorbonne, Institut d'Art et d'Archéologie, Workshop organisé par l'Université de Paris I, l'UPR 311 du CNRS et l'Université de Paris VI – Jussieu, 11 décembre 1996; exposé : *Méthodologie, résultats préliminaires et perspectives du Projet Céramiques & Sociétés*.
- Paris, Université de Paris I - Sorbonne, Centre Mahler, DEA *Préhistoire et Archéologie Africaines*, 12 décembre 1996; exposé : *Observer et interpréter les chaînes opératoires: implications et applications*.

- Yaoundé (Cameroun), Atelier METAF (*Métiers Africains du Feu*), 27 novembre-5 décembre 1997; exposé : *Introduction aux techniques de la poterie en Afrique sub-Saharienne*.
- Paris, Université de Paris I - La Sorbonne, UV *Ethnologie Technologie comparative et ethnologie*, 16 décembre 1997; exposé : *OBJECTivement, ou comment 'chosifier' l'ethnicité*.
- Seattle (U.S.A.), *Society for American Archaeology 63<sup>rd</sup> Annual Meeting*, Symposium *Ceramic Ethnoarchaeology*, 25-29 mars 1998; communication (à l'invitation des organisateurs) : *A Potful of Secrets. Comparative Ethnography, Archaeological Inference and the African Potter*.
- Syracuse (U.S.A.), Syracuse University, *Society of Africanist Archaeologists 14<sup>th</sup> Biennial Conference*, Symposium *Rocking the Bantu Cradle*, 20-25 mai 1998; communication : *Pottery Tales from the Trip : Linking Language and Material Culture in the Bantu Area*.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

- *Kurbinovo*, dans : *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 7, 1996, pp. 541-542.
- Rome, Academia Belgica, colloque *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, 19-20 juin 1998; communication : *Images et passages. Leurs relations dans quelques églises byzantines d'après 843*.

Malou HAINE

- *Les dernières orchestrations de Franz Liszt découvertes récemment en Belgique*, dans : *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, t. 67, 1996, pp. 181-204.
- (avec M. VAN DEN EYNDE) *Mary Warocqué, admiratrice du ténor wagnérien Ernest Van Dyck*, Musée royal de Mariemont, Morlanwelz, 1998, 112 p. (= *Monographies du Musée royal de Mariemont*, 9).
- *A Liszt Manuscript Newly Discovered in Belgium : the Orchestration of Two Dances Galiciennes and a Mazurka Composed by Juliusz Zaremski*, dans : *Journal of the American Liszt Society*, t. 41, jan.-juin 1997, pp. 38-48.
- *Franz Servais : Illegitimate Son of Franz Liszt ?*, dans *The Liszt Society Journal* (Londres), n° 27, 1997, pp. 14-21.
- *Les prestations bruxelloises du ténor wagnérien Ernest van Dyck de 1883 à 1912*, dans : M. COUVREUR (éd.), *La Monnaie wagnérienne*, GRAM, Bruxelles, 1998, pp. 179-217.
- *Lettre autographe de Jean-Baptiste Vuillaume à l'épouse d'Adrien-François Servais, 12 octobre 1868, Jean-Baptiste Vuillaume, innovateur ou conservateur ? et Lettre autographe de Jean-Baptiste Vuillaume à Adrien-François Servais, 4 avril 1864*, dans : *Violons, Vuillaume, un maître luthier français du XIX<sup>e</sup> siècle (1798-1875)*, Musée de la Musique, Paris, 1998, pp. 43, 68-83 et 93.
- Professeur invité à l'École Normale Supérieure de Paris, mai-juin 1998; animation du séminaire *Franz Liszt en France*.
- Strasbourg, European Science Foundation & Mission Historique Française en Allemagne, colloque *Music Life in Europe 1600-1900*, 12-14 novembre 1998; communication : *Les Concerts d'Hiver du chef d'orchestre Franz Servais à Bruxelles (1887-1889)*.

– Paris, Musée de la Musique, colloque organisé dans le cadre de l'exposition *Jean-Baptiste Vuillaume*, 19 novembre 1998; présidente de séance et communication : *De l'original à la copie : copie et facture instrumentale*.

Dunja HERSAK

– Notices *Statuette nkishi, Objet rituel, Appuie-tête anthropomorphe, Corne, Masque kifwebe et Masque kifwebe*, dans : *Trésors d'Afrique. Musée de Tervuren, C. De Vries* – Brouwer, Anvers-Rotterdam, 1995, pp. 346-350.

– *Couleurs, stries et saillies : réflexions sur le travail de terrain et certaines énigmes du musée*, dans L. DE HEUSCH (éd.), *Objets-signes d'Afrique*, Snoeck-Ducaju & Zoon, Gand, 1995, pp. 162-173.

– Co-édition (*Area Editor*) des sections consacrées à l'Afrique, au Pacifique et aux Caraïbes (1985-1991) de *The Dictionary of Art* (éd. gén. J. TURNER), Grove's Dictionaries, Londres, 1996, 34 vols.

– *Songye*, dans J. T. TURNER (éd. gén.), *The Dictionary of Art*, Grove's Dictionaries, Londres, vol. 29, 1996, pp. 68-72.

– Rotterdam, Museum voor Volkenkunde, exposition *Africa meets Africa. The African Collection of the Museum of Ethnology Rotterdam*, 1996; participation à la préparation de l'exposition et du catalogue.

– La Nouvelle-Orléans (U.S.A.), *11<sup>th</sup> Triennial Symposium on African Art*, avril 1998; communication : *Nkisi and other powers among the Vili and Yombe of Congo-Brazzaville*.

– Organisation de l'exposition *Créativité contemporaine au Congo*, présentée au Cercle Civil de Pointe-Noire (R.P.C.) du 24 au 31 mai 1997 (présentation de 95 œuvres - peintures et sculptures - de huit artistes brazzavillois).

Vincent HEYMANS

– *Les dimensions de l'ordinaire. La maison particulière entre mitoyens à Bruxelles. Fin XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle*, L'Harmattan (Villes et Entreprises), Paris, 1998, 259 p.

Philippe LAVACHERY

– *Shum Laka Rockshelter Holocene Deposits : from Stone to Metal (Northwestern Cameroon)*, dans : G. PWITI et R. SOPER (eds.), *Aspects of African Archaeology. Papers from the 10<sup>th</sup> Congress of the Panafrican Association for Prehistory and Related Studies*, Harare, University of Zimbabwe Publications, 1996, pp. 265-274.

– (avec E. CORNELISSEN, J. MOEYERSONS et P. DE MARET) *30.000 ans d'occupation, 6 mois de fouilles : Shum Laka, un site exceptionnel en Afrique Centrale*, dans : *Anthropologie et Préhistoire*, t. 107, 1996, pp. 197-211.

– (avec P. DE MARET, R. ASOMBANG, E. CORNELISSEN, J. MOEYERSONS et W. VAN NEER) *Preliminary Results of the 1991-1992 Field Season at Shum Laka, Northwestern Province, Cameroon*, dans : *Nyame Akuma*, n° 39, 1992, pp. 13-15.

– (avec P. DE MARET, R. ASOMBANG, E. CORNELISSEN et J. MOEYERSONS) *Continuing Research at Shum Laka Rock Shelter, Cameroon (1993-1994 Field Season)*, dans : *Nyame Akuma*, n° 43, 1995, pp. 2-3.

– (avec J. MOEYERSONS, E. CORNELISSEN et H. DOUTRELEPONT) *L'abri sous-roche de Shum Laka (Cameroun Occidental) : données climatologiques et occupation humaine depuis 30.000 ans*, dans : *Geo-Eco-Trop*, vol. 20, n° 1-4, 1996, pp. 39-60.

- Congo-Brazzaville, mission de prospections archéologiques sous la direction du professeur Aimé MANIMA MOUBAHA, 1985.
- Collaborateur scientifique au Musée royal de l’Afrique centrale (Tervuren) depuis 1987.
- (avec O. P. GOSSELAIN) Mission ethnoarchéologique, de prospection et de fouilles archéologiques au Cameroun, 1991.
- (avec E. CORNELISSEN) Direction du chantier de fouilles archéologiques de l’abri de Shum Laka (Cameroun) (U.L.B., Musée royal de l’Afrique centrale, Université de Yaoundé), 1991-1992 et 1993-1994.
- (avec P. DE MARET) Prospections et fouilles archéologiques au Congo-Brazzaville (parc national d’Odzala), 1996.
- Harare (Zimbabwe), *10<sup>th</sup> Congress of the Panafrican Association for Prehistory and Related Studies*, juin 1995; communication : *Shum Laka Rockshelter Holocene Deposits (Northwestern Cameroon) : from Stone to Metal*.
- Londres, British Museum, *Archaeology in Africa Day Meeting*, octobre 1995; communication : *The Elastic Limit of Late Stone Age : Late Pleistocene and Holocene Archaeological Assemblages in West and Central Africa. II. From Stone to Metal*.
- Liège, Université, Groupe de contact du F.N.R.S., *Les recherches archéologiques belges à l’étranger*, avril 1996; communication : *Trente mille ans d’occupation, six mois de fouille : Shum Laka, un site exceptionnel en Afrique centrale*.
- Poznań (Pologne), *Society of Africanist Archaeologists 13<sup>th</sup> Biennial Conference*, septembre 1996; communication (avec E. CORNELISSEN) : *Natural and Cultural Spatial Patterning in the Late Holocene Assemblages of Shum Laka Rockshelter (Cameroun)*.
- Gand, Journée de rencontre de l’Association Belge des Africanistes, avril 1998; communication : *Le peuplement des Grassfields : recherches archéologiques dans l’ouest du Cameroun*.
- Syracuse (U.S.A.), *Society of Africanist Archaeologists 14<sup>th</sup> Biennial Conference*, mai 1998; communication : *Sitting in the Cradle and Looking Westward : the Archaeological Sequence of the Grassfields*.
- Orléans, Séminaire *Peuplements anciens et actuels des forêts tropicales*, octobre 1998; communication : *À la lisière de la forêt : 10.000 ans d’interactions entre l’homme et l’environnement dans les Grassfields (Cameroun)*.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

– *La sirène dans la pensée et dans l’art de l’Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1998 (= *Publication de la Classe des Beaux-Arts*, collection in-4, 3<sup>e</sup> série, t. 2), XII-373 pp., 188 ill., 178 fig. hors texte.

Geneviève LE FORT

- *La splendeur des Mayas, ces Grecs du Nouveau Mexique*, dans : *Mexique. Terre des Dieux. Trésors de l’art précolombien*, Musée d’Art et d’Histoire, Genève, 1998, pp. 191-198.
- *Gods at War : of Protectors, Effigy Idols and Battle Banners among the Classic Maya*, dans : *Mayab*, t. 11, 1998, pp. 12-22.
- Université de Hambourg, *3<sup>rd</sup> European Maya Conference*, 21 novembre 1998; conférence : *The Cross Group Temples at Palenque and the Accession Ceremony among the Classic Maya*.

– Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 24 novembre 1998; conférence : *Les Mayas : mystère et splendeur d'une civilisation*.

Thierry LENAIN

– *Understanding the Past. History as an Intercultural Process*, dans : *Einheit und Vielfalt. Das Verstehen der Kulturen*, actes du congrès international de la Society of Intercultural Philosophy, Université de Brême, 8-12 octobre 1997, Rodopi, Amsterdam, 1998, pp. 145-154.

– Rio de Janeiro, Université Candido Mendes, Conseil International des Sciences Sociales, colloque international *Media and Social Perceptions*, 18 - 20 mai 1998; communication : *Un exemple de résistance aux médias de masse sur la scène de l'art contemporain : Eric Rondepierre et sa critique du regard cinématographique*.

– U.L.B., Centre d'Economie Mathématique et Section d'Histoire de l'Art et Archéologie, séminaire, 2 mars 1998; communication : *Peinture des singes et monde de l'art*.

– U.L.B., journée de recyclage de la Section d'Histoire de l'Art et Archéologie, 14 mars 1998; communication : *La décomposition de l'image comme acte figuratif : Eric Rondepierre et l'art du photogramme*.

– Université de Valenciennes, Huitième Journée de la Société Internationale de Poïétique (*Images, nombres, modèles*), 15 mai 1998; communication (avec J.-L. MIGEOT) : *L'invention d'un logiciel d'acoustique virtuelle : l'histoire de SYSNOISE*.

– Université de Lausanne, Section d'Histoire de l'Art, Séminaire de Philippe JUNOD, 9 juin 1998; leçon : *Les photogrammes d'Eric Rondepierre : un art de la décomposition*.

Didier MARTENS

– *Deux volets fragmentaires du peintre rhénan Barthel Bruyn au château de Peralada*, dans : *Locus amoenus. Universitat Autònoma de Barcelona*, t. 3, 1997, pp. 67-74.

– *Metamorfosis hispánicas de una composición de Dieric Bouts*, dans : *Goya*, n° 262, 1998, pp. 2-12.

– *La 'Sainte Anne trinitaire au chartreux' de Poznań : primitif hollandais ou primitif flamand ?*, dans : *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. 62, 1998, pp. 65-102.

Georges MAYER

– Collaboration à la rédaction de la plaquette *Ferrer, un homme, une époque, un combat*, Haute École Francisco Ferrer, Bruxelles, octobre 1998.

– *Adieu Dany*, dans : *Identité (Revue de la Haute École Francisco Ferrer)*, décembre 1998 (hommage à Dany Vienne, Directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles).

– Bruxelles, Inspection Pédagogique Ville de Bruxelles - CPEONS, mars 1998; participation au colloque *Quelle histoire faut-il enseigner ?*

– Commissaire de l'exposition *Francisco Ferrer : l'homme, ses idées, ses valeurs*, Haute École Francisco Ferrer, Bruxelles, novembre 1998.

– Présidence du Jury de sélection pour l'exposition *Les talents du secondaire*, Haute École Francisco Ferrer, Bruxelles.

– Vice-président du Conseil Pédagogique et du Conseil d'Atelier de Peinture de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles.

– Président des *Amis de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles*.

- Membre de la Commission d'achat d'œuvres d'art pour le Parlement de la Région de Bruxelles-Capitale.
- Maître-Assistant en Histoire contemporaine en première candidature à l'Institut Cooremans.

Domnica NASTA

- *Le regard apocalyptique dans le cinéma contemporain*, dans : *Recherches Poïétiques*, n° 7, mai 1998.
- *Enjeux narratifs du transfert identitaire chez Magritte et Antonioni*, dans : *Recherches Poïétiques*, n° 8, décembre 1998.
- (avec M. ANDRIN) *Film und Fernsehwissenschaften im akademischen Bereich. Die Situation in Belgien*, dans : *Film und Fernsehwissenschaft* (Universität Marburg), vol. 2, 1998.
- Amsterdam, Université, *M. A. in Film Studies*, mai 1998; conférence : *Melodrama and Sound Effects in Early European Cinema*.
- Washington, D.C., 5<sup>e</sup> colloque international Domitor, juin 1998; exposé : *The Use of Sound Elements in Early French Melodrama*.

Nathalie NYST

- Notices *Bafut* et *Bamileke*, dans J.-Chr. TAMISIER (dir.), *Dictionnaire des peuples. Sociétés d'Afrique, d'Amérique, d'Asie et d'Océanie*, Paris, Larousse, 1998, pp. 34 et 39.
- Coordination générale (avec E. DABE, A. DIERKENS, J.-M. DUVOSQUEL et J. GUILLAUME), de l'exposition consacrée aux Redouté, présentée au Centre P.-J. Redouté à Saint-Hubert du 3 juillet au 14 septembre 1998 dans le cadre et dans le prolongement du *Salon International de la Rose* organisé à Saint-Hubert les 4, 5 et 6 juillet 1998.
- Organisation, sous l'égide de P. DE MARET, du *Certificat International en Archéologie Africaine* (programme ERASMUS) à l'U.L.B. du 6 au 18 avril 1998.

Judith OGOVOSZKY-STEFFENS

- *Emplacement et peinture monumentale dans les édifices civils en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle: un enjeu de taille*, dans : *SNAC. Southern Netherlandish Art and Culture [An electronic Journal Dedicated to the Study of the Arts and Cultures of Belgium and its Immediate Environs]*, n° 1, août 1998, 8 p.

Anne-Françoise PENDERS

- *Bill Burke. Mine Fields*, dans : *Recherches Poïétiques*, n° 4, été 1996, p. 170.
- (avec V. GINSBURGH) *Land Artists and Art Markets*, dans : *Journal of Cultural Economics*, 21, 1997, pp. 219-228.
- *Nancy Holt, artiste 'perceptuelle', Fragments d'une conversation avec Nancy Holt et Construire un rapport au site, lieu de création/présentation de l'œuvre*, dans : *Pratiques* (Paris), n° 3-4, 1997, pp. 146-166, 167-173 et 244-272.
- *Jean de voyage. Hommage à Jean et Jocelyne Clareboutd*, dans : *Recherches Poïétiques*, n° 6, 1997, pp. 150-160.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- *Tourisme et sauvegarde du patrimoine : un équilibre à trouver*, dans : *Museum International. Les musées et le tourisme*, Paris, vol. 50, n° 3, 1998, p. 5-14.
- *Tourism and Conservation : Striking a Balance*, dans : *Museum International* (Unesco, Paris), vol. 50, n° 4, 1998, pp. 5-14.
- *Le retable de la Vierge de la Capilla Real de Grenade et les peintres d'Isabelle de Castille*, dans : *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* (Bruxelles), t. 67, 1998, pp. 3-26.
- *La polychromie retrouvée des façades intérieures. L'interdisciplinarité au service de la restauration d'un monument*, dans : *Galleries Saint-Hubert. Histoire & Restauration*, Service des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale, Bruxelles, 1998, pp. 127-138.
- *La restauration comme démarche critique !*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, n°75, 1998, pp. 9-11.
- *Évolution de la profession et nouveaux défis*, dans : *Tutela del Patrimonio culturale : verso un profilo europeo del restauratore di beni culturali* (Summit europeo, Pavia, 18-22 ottobre 1997), Pavic, 1998, pp. 35-39.
  
- Melbourne, Conférence générale de l'ICOM, Comité de Conservation, journée de débat *Pas de tourisme durable sans programme de conservation adéquat*, octobre 1998; organisation, présidence de la journée de débat et communication introductive : *Tourisme et sauvegarde du patrimoine : un équilibre à trouver*.
- Louvain, *International Colloquium Dirk Bouts*, 26-28 novembre 1998; communication (avec A. BORN) : *Le triptyque de la Crucifixion de Thierry Bouts et sa copie de Valence*. Bruxelles, Palais des Académies, colloque-rencontre *Revisiter le XVI<sup>e</sup> siècle*. Cinquième centenaire de la naissance de Charles Quint, novembre 1998; communication: *Bilan de la recherche sur la peinture des anciens Pays-Bas dans le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle*.
- Paris, réunion du Conseil scientifique du *Vocabulaire de la Peinture – Série de Principes scientifiques d'analyse de l'Inventaire général des richesses artistiques de la France*, 27 novembre 1998.
- U.L.B., organisation et coordination du programme intensif Socrates (DG. XII) sur la *Conservation-restauration et les techniques d'exécution des biens mobiliers*, 1<sup>er</sup> – 18 juillet 1998.
- Coordination du Programme européen *Sensibilisation du public à la sauvegarde du patrimoine* (Raphaël, DG.X, 1998-1999).

Paul PHILIPPOT

- *Les Galeries Saint-Hubert : espace architectural et restauration*, dans : *Galleries Saint-Hubert, histoire et restauration*, Service des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale, Bruxelles, 1998, pp. 5-8 (avant-propos).

Monique RENAULT

- *Musée écrin ou musée écran ? Le Musée Guggenheim de Bilbao*, dans : *La lettre de l'Office de Coopération et d'Information Muséographiques* (Université de Bourgogne), n° 58, juillet-août 1998, pp. 17-22.
- *Ce que moderniser veut dire (à propos du Palais des Beaux-Arts de Lille)*, dans : *A.H.A.A.*, vol. 20, 1998, pp. 107-117.

Herman SABBE

– *La musique et l'Occident. Démocratie et capitalisme (post-)industriel : incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique*, Mardaga, Sprimont, 1998, 112 pp.

– (avec M. DELAERE et Y. KNOCKAERTS) *De nieuwe muziek in Vlaanderen*, Stichting Kunstboek, Bruges, 1998, 192 pp.

– *Muziek en de andere kunsten in de negentiende eeuw, Wortels van de twintigste-eeuwse 'klassieke' muziek et De nieuwste ontwikkelingen in de klassieke traditie*, dans : *Thema's en genres in de muziekgeschiedenis*, Open Universiteit, Heerlen, 1998, 3 vol., 5 CDs; vol. 1, pp. 439-487, vol. 2, pp. 9-49 et vol. 3, pp. 137-148.

– *The New Music in the 20<sup>th</sup> Century. A Number of Key Concepts for Interpretation*, dans : M. BUTOR, H. POUSSEUR, H. SABBE et S. SENN, *Inter Disciplinas Ars*, Louvain, 1998, 352 pp.

Roland TEFNIN

– (avec L. BAVAY, C. BLUARD et E. WARMENBOL) *Recherches à l'Ouest de la porte de Chéchanq III (octobre-novembre 1994)*, dans : Ph. BRISSAUD et C. ZIVIE-COCHE (dirs.), *Tanis. Travaux récents sur le tell Sâh el-Hagar. Mission Française des Fouilles de Tanis, 1987-1997*, Noësis, Paris, 1998, pp. 276-333.

– *Mastabas de Saqqara. Textes et commentaires. La chapelle de Mererouka*, Correa Editions, Paris, 1998 (livret accompagné de 72 diapositives).

Paul-Louis VAN BERG

– *La Collection Siret à Bruxelles. II. Âge du Bronze. La céramique de la culture d'El Argar*, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1998, 128 p.

– (avec M. VANDER LINDEN) *Archéologie, linguistique et mythologie: vers une réconciliation ?*, dans : *Dixième Journée Belge d'Études Celtologiques et Comparatives "Espaces et temps sacrés et mythiques"*, Bruxelles, le 7 février 1998, Société belge d'Études celtiques, Bruxelles, 1998, pp. 13-15.

– (avec M. VANDER LINDEN) *North-Western Bell-Beakers between Baltic and Atlantic Spaces*, dans : A. CAOLA, L. MOSER et E. MOTTE (eds.), *International Colloquium Bell Beakers Today. Riva del Garda (Trento, Italy), 11-16 May 1998. Abstracts*, Provincia Autonoma di Trento, Trento, 1998, pp. 157-158.

– (avec N. CAUWE) *The Early Pottery in Northern Asia: Relations with the European Peninsula*, dans : V. I. MOLODIN (réd.), *Actes du Symposium International Siberian Panorama through Millennia, Novosibirsk, Russia, 19/07 - 02/08/1998*, Izdatel'lstvo Insituta arkheologii i etnografii CO RAN, Novosibirsk, 2, 1998, pp. 464-475.

– (avec N. CAUWE) *De l'objet aux façons de penser : nouvelle approche paléo-ethnographique des civilisations préhistoriques*, dans : N. CAUWE et P.-L. VAN BERG (eds., avec A. HAUZEUR), *Organisation néolithique de l'espace en Europe du Nord-Ouest. XXIII<sup>e</sup> Colloque interrégional sur le Néolithique, Bruxelles, 24-26 octobre 1997*, Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire, Bruxelles, 1998, 23 p. (= *Anthropologie et Préhistoire* n° 109).

– Bruxelles, Société belge d'Études celtiques, Dixième Journée Belge d'Études Celtologiques et Comparatives *Espaces et temps sacrés et mythiques*, le 7 février 1998; communication (avec M. VANDER LINDEN) : *Archéologie, linguistique et mythologie: vers une réconciliation ?*

– Novosibirsk (Russie), Symposium International *Siberian Panorama through*

*Millennia*, 19 juillet – 2 août 1998; communication (avec N. CAUWE): *The Early Pottery in Northern Asia: Relations with the European Peninsula*.

– Bruxelles, U.L.B., colloque interdisciplinaire *Modèles linguistiques et idéologies: 'indo-européen'*, 29 septembre 1998; communication (avec N. CAUWE et M. VANDER LINDEN): *Les Indo-européens dans l'espace: essai d'archéologie comparée*.

– Union Internationale des Sciences Pré et Protohistoriques, réunion des Comités dirigeants (en collaboration avec le groupe de contact FNRS *Études Celtiques et Comparatives*), colloque *Les Indo-européens et l'Archéologie*, 17 décembre 1998; communication (avec N. CAUWE et M. VANDER LINDEN): *Image et statut de la réalité dans les mondes indo-européen et oriental*.

– Besançon, Université de Franche-Comté, Institut des Sciences et des Techniques de l'Antiquité, 14 décembre 1998; conférence: *Traditions indo-européennes et orientales en Grèce géométrique et archaïque*.

– Tell Beydar (Hassake, Syrie), projet international euro-syrien (dir. gén. M. LEBEAU, pour l'U.L.B. Ph. TALON), 25 août – 28 octobre 1998; direction du chantier de fouille d'un bâtiment de l'époque dynastique archaïque, ca 2400 BC.

Henri VANHULST

– Édition (avec Fr. LESURE) de *La musique de tous les passetemps le plus beau. Hommage à Jean-Michel Vaccaro*, Klincksieck, Paris, 392 p.

– *Les mises en tablature originales dans le Theatrum musicum de Pierre Phalèse (Louvain, 1563)*, dans: H. VANHULST et Fr. LESURE (eds.), *La musique de tous les passetemps le plus beau. Hommage à Jean-Michel Vaccaro*, Klincksieck, Paris (= *Yearbook of the Alamire Foundation*, II), pp. 343-368.

– Édition (avec E. SCHREURS) de *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries – Alta Capella – Antwerp Music Printing in Antwerp and Europe in the 16<sup>th</sup> Century*, Alamire, Louvain-Peer, 1997.

– *Avant-Propos et Le manuscrit C<sup>1</sup>*, dans: H. VANHULST et E. SCHREURS (eds.), *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries – Alta Capella – Antwerp Music Printing in Antwerp and Europe in the 16<sup>th</sup> Century*, Alamire, Louvain-Peer, 1997 (= *Yearbook of the Alamire Foundation*, II), pp. 13-15 et 95-102.

– *Les Weissenbruch, éditeurs et marchands de musique à Bruxelles au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, dans: *Archives et Bibliothèques de Belgique*, n° 68, 1997, pp. 35-54.

– *La vie musicale à Bruxelles 1860-1914*, dans: *Au bonheur des musiciens: 150 ans de vie musicale à Bruxelles*, Lannoo, Tielt, et Société Philharmonique, Bruxelles, 1998, pp. 41-52.

– *Les sociétés de concert bruxelloises et Wagner (1853-1883)*, dans: M. COUVREUR (éd.), *La Monnaie wagnérienne*, Bruxelles, 1998, pp. 25-39.

– *Het dansboekje van Petrus Phalesius (Leuven, 1571)*, dans: *Musica antiqua*, vol. 15, n° 2, 1998, pp. 67-69.

– *Balthazar Bellère, marchand de musique à Douai (1603-1636) et Quelques remarques et suggestions à propos des sources secondaires (1600-1850)*, dans: *Revue de Musicologie*, t. 84, n° 2, 1998, pp. 175-198 et 283-287 (= table ronde *La diffusion de la musique*, Société Internationale de Musicologie, Londres, août 1997).

– Paris, Musée de la Musique, colloque international *Les luths en Occident*, 13-15 mai 1998; communication: *Le Theatrum musicum*.

– Bruxelles, Société Philharmonique, colloque *La musique ancienne dans le monde*

*d'aujourd'hui*, 16-17 mai 1998; membre du comité organisateur et communication : *La redécouverte de l'Orfeo*.

– Professeur visiteur à l'Université François Rabelais et au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance à Tours (échange programme Socrates).

– Membre du Comité de lecture de la *Revue de Musicologie*.

Olivia WAHNON DE OLIVEIRA

– Du Recueil général des opera bouffons (*Liège, 1771-85*) ou de l'histoire d'une contrefaçon de plus en plus avouée, dans : *Revue Belge de Musicologie*, t. 51, 1997, pp. 101-135.

– Rennes, Université de Haute-Bretagne, participation au colloque international *Le chant acteur de l'histoire*, 9-11 septembre 1998.

Eugène WARMENBOL

– (avec M. WASSEIGE) *L'Égypte éphémère, 1930 de notre ère. Le temple pharaonique de l'Exposition internationale de Liège (Belgique) et Formes d'Égypte*, dans : *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, n° 120, 1998, pp. 16-29 et 30-31.

– *Un chat, un porc et les dieux. Les terres cuites du Fayoum au Musée municipal de Lokeren*, dans : W. CLARYSSE, A. SCHOORS et H. WILLEMS (eds.), *Egyptian Religion in the Last Thousand Years. Studies Dedicated to the Memory of Jan Quaegebeur*, Louvain, 1998 (= *Orientalia Lovaniensia Analecta*, 84), pp. 265-286.

– (avec R. TEFNIN, L. BAVAY et Chr. BLUARD) *Recherches à l'ouest de la porte de Chéchanq III*, dans : Ph. BRISSAUD et Chr. ZIVIE-COCHE (dirs.), *Tanis. Travaux récents sur le tell Sân el-Hagar. Mission Française des Fouilles de Tanis, 1987-1997*, Paris, 1998, pp. 277-332 (plus particulièrement pp. 304-315).

– *Een spiraalarmband in het Lokerse Museum : handel en wandel in de bronstijd en later* et *Un bracelet-lingot "de Sinsin (Nr.)" : la circulation du bronze, hier et aujourd'hui*, dans : *Lunula. Archaeologia protohistorica*, vol. 6, 1998, pp. 39-41 et 42-43.

– Tongres, Provinciaal Gallo-Romeins Museum, Journée de contact de la Cellule Archéologie des Âges des Métaux du Groupe de contact FNRS *Études Celtiques et Comparatives*, 28 février 1998; coordination générale (en collaboration avec J. BOURGEOIS, A. CAHEN-DELHAYE, L. VAN IMPE et K. VERLAECKT).

– Madrid/Mojacar, rencontre annuelle du *Bronze Age Studies Group*, 4-9 mai 1998; participation et communication : *Mediterranean Gold in the Belgian Bronze Age*.

– Sens-en-Bourgogne, U.M.R. 5594 Archéologie de la Bourgogne (Cl. MORDANT et G. DEPIERRE), table ronde *Les pratiques funéraires à l'âge du Bronze en France*, 10-12 juin 1998; participation et communication : *La Bouche des Enfers à Han-sur-Lesse*.

#### IV. JOURNÉE DE RECYCLAGE DE LA SECTION

Désireuse de renouer avec la tradition, la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B. a organisé, le samedi 14 mars 1998, une journée de recyclage destinée principalement à ses licenciés, jeunes et moins jeunes, mais aussi aux étudiants et à tous les intéressés. En voici le programme :

Eugène WARMENBOL : *Aspects de l'égyptomanie en Belgique.*

Marie CORNAZ : *Le projet de "Répertoire international des Sources musicales (RISMA)" en Belgique. Catalogage des manuscrits de musique polyphonique (1600 - 1850).*

Didier MARTENS : *Deux curieux "Primitifs" espagnols au Musée du Petit Palais à Paris.*

Michel GRAULICH : *Les peintures murales d'Ocotelulco et de Tehuacan Viejo (Mexique).*

Michel DRAGUET : *Le ciel en face.*

Thierry LENAIN : *La décomposition de l'image comme acte figuratif. Éric Rondepierre et l'art du photogramme.*

## V. PRIX MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la dix-huitième fois, en 1999. Il a couronné Frédéric PHILIPIN pour son mémoire intitulé *Le monde de la mine et ses hommes à travers les clichés stéréoscopiques réalisés par Gustave Marissiaux pour l'exposition universelle de Liège en 1905* (voir le résumé, *supra*).

## VI. EXPOSITION AU CENTRE PIERRE-JOSEPH REDOUTÉ À SAINT-HUBERT

Suivant l'accord (voir *A.H.A.A.*, XIII, 1991, p. 169 et XX, 1998, p. 152) établi entre la Gestion Culturelle de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'U.L.B. et la Commune de Saint-Hubert, des étudiantes de la Gestion Culturelle, Laurence FORTSER, Michèle HERLA, Audrey HERNE et Mélanie RIFFEL, ont participé à la réalisation et au montage de l'exposition annuelle d'été durant l'année académique 1997-1998, exposition consacrée à Pierre-Joseph Redouté et à ses peintures de fleurs. L'exposition, ouverte du 3 juillet au 14 septembre 1998, s'inscrivait dans le cadre et dans le prolongement du *Salon International de la Rose* organisé à Saint-Hubert les 4, 5 et 6 juillet 1998.

Si, en toute logique, l'accent était mis sur les peintures et les trois majestueux volumes des *Roses* (1817-1824) de Pierre-Joseph Redouté, dix planches originales des célèbres *Liliacées* (1802-1816) du peintre botaniste, récemment acquises par le Centre Redouté, enrichissaient l'exposition.

Nathalie NYST

## VII. ACTIVITÉS DES CENTRES DE RECHERCHE

- a) *Centre de Recherches "Espaces et sociétés"; thème : "L'espace des vivants et l'espace des morts"*

En 1998, les travaux ont porté à la fois sur *L'espace des vivants et l'espace des morts* – thème de l'année académique 1997-1998) (cf. *A.H.A.A.*, XX, 1998, p. 154) et sur *Eurasie Nord-Sud* – thème de l'année académique 1998-1999 : quelles différences culturelles opposent l'organisation de l'espace et les manières de penser des civilisations d'Eurasie méridionale à celles de la moitié septentrionale du continent ?

Voici la liste de ces travaux :

- 19.01.98 : B. DECHARNEUX (U.L.B.), *Le temple de Jérusalem et la spiritualisation de l'espace*.  
02.03.98 : D. VIVIERS (U.L.B.), *L'organisation de l'espace urbain dans la cité grecque de Thasos aux époques archaïque et classique*.  
02.04.98 : J.-D. FOREST (C.N.R.S.), *De l'anecdote à la structure : la chefferie nord-obéidienne et son habitat*.  
04.05.98 : Fl. DOYEN, *La cité de Kahoun : lecture d'un plan urbain égyptien du Moyen Empire*.  
16.11.98 : Ph. TALON (U.L.B.), *La transmission des connaissances en Mésopotamie ancienne*.  
07.12.98 : R. DUQUENNE (École française d'Extrême-Orient), *L'espace au Japon*.

### *Recherches*

Exploration des conditions préalables à l'apparition de l'écriture; organisation de l'espace dans la Céramique Cordée; géométrie et structures sociales dans le Chalcolithique atlantique; l'organisation de l'espace en Grèce pendant les siècles obscurs et la question des "invasions" doriennes.

Paul-Louis VAN BERG

- b) *Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques*

- 1 *Sensibilisation du public à la sauvegarde du patrimoine (programme Raphaël DG X) - C. PÉRIER-D'ETEREN et B. KISS*

Ce programme de sensibilisation à la sauvegarde du patrimoine conçu en deux phases – *Veillons ensemble sur notre patrimoine* (1996-1998) et *Public et sauvegarde du patrimoine* (1998-1999) – a comme objectif principal la formation spécifique des guides de musées en vue de favoriser une meilleure attention au patrimoine culturel européen et à ses problèmes de conservation-restauration.

À travers le Centre, l'U.L.B. assure la coordination de ce projet européen auquel collaborent plusieurs institutions de notoriété internationale : Centre international d'Études pour la Conservation des Biens culturels, Rome (ICCROM); School of Conservation, Copenhague; Stichting Restauratie Atelier Limburg, Maastricht; Services éducatifs des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et des Musées d'Art et d'Histoire, Bruxelles; Fédération Européenne des associations de Guides touristiques, Paris (FEG); Maîtrise des Sciences et Techniques : conservation-restauration des biens culturels, Paris (MST); Conseil International des Musées (ICOM).

Le Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques, en tant que coordinateur, organise en plus les séminaires de définition des actions pilotes et d'évaluation des résultats. Il participe aussi activement au projet en prenant en charge l'élaboration des grilles standards d'informations, de réflexions déontologiques et méthodologiques des programmes de formation et de sensibilisation destinés aux historiens de l'art, futurs guides.

Rapport final de 235 pages sur toutes les activités de la première phase (1996-1997) rentré en février 1998 à la DG X.

## 2 *Itinéraire européen des retables des anciens Pays-Bas* - C. PÉRIER-D'ETEREN, N. GESCHÉ et D. STEYAERT

C'est dans le cadre des manifestations organisées pour *Bruxelles 2000* que s'inscrivent la conception et la réalisation d'un itinéraire sur les retables brabançons conservés dans plusieurs musées et églises bruxellois. Le Centre prend en charge la coordination scientifique de ce programme mené sous l'égide du Conseil de l'Europe et monte, en tant que membre du Conseil bruxellois des Musées, une section didactique sur les centres de production des retables, leur diffusion, leur fabrication, les techniques de polychromie et les problèmes de conservation-restauration.

Le Centre assure en outre l'édition scientifique de monographies sur les retables et de feuillets didactiques ainsi que la co-édition française du Cahiers des *Monumenten en Landschappen: Retables brabançons et flamands*.

## 3 *Programme Socratès intensif* - C. PÉRIER-D'ETEREN, B. KISS et C. RAMOS

Le but de ce programme *Socratès intensif* sur la conservation-restauration et les techniques d'exécution est de développer des enseignements spécifiques non dispensés à l'U.L.B. dans les cours de *Conservation-restauration du patrimoine mobilier* et de *Technologie des arts plastiques* et de traiter avec l'aide de spécialistes internationaux des matières en évolution constante (investigation scientifique des œuvres d'art, méthodologie d'approche interdisciplinaire, éthique et philosophie de la conservation-restauration, études de cas, etc.), de façon à compléter la formation de nos étudiants et à leur ouvrir de nouveaux domaines de réflexion et de recherche.

### Programme :

- G. DE GUICHEN (ICCRUM) : *La conservation préventive*.
- M. BERDUCOU (Université de Paris I) : *La spécificité des objets archéologiques et le rôle de la conservation-restauration en archéologie*.
- N. DELSAUX (Service de Restauration des Musées de France) : *La technologie des icônes et leur conservation*.
- H. DUBOIS (Stichting Restauratie Atelier Limburg) : *Technique picturale ancienne et problèmes de restauration*.
- P. VAN DEN BRINK (Bonnefantenmuseum Maastricht) : *L'examen en réflectographie dans l'infrarouge et l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture flamande au XVI<sup>e</sup> siècle*.
- J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER (Université de Groningen) : *Dessin sous-jacent et technique picturale flamande du XV<sup>e</sup> siècle*.
- E. VAN DE WETERING (Université d'Amsterdam) : *Technique picturale hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle*.
- P. KLEIN (Université de Hambourg) : *La dendrochronologie et la datation des peintures XV<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècle*.
- E. MARTIN (Laboratoire de Recherche des Musées de France) : *Technique picturale française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*.

- M. SERCK (Institut royal du Patrimoine artistique) : *Sculpture polychrome : éthique, technique et étude de cas.*
- M. C. GALASSI (Université d'Udine) : *Technique picturale italienne XIV<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècles (fresques et panneaux).*
- L. MASSCHELEIN (Institut royal du Patrimoine artistique) : *Étude et conservation des textiles anciens.*
- F. JOUBERT (Université de Dijon) : *Technologie des tapisseries.*
- A. VAN GREVENSTEIN (Stichting Restauratie Atelier Limburg) : *Intérieurs historiques : une méthodologie d'approche.*
- Y. HUMMELEN (Université d'Amsterdam et Centraal Laboratorium) : *Technique picturale des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.*
- Cl. VAN DAMME (Université de Gand) : *Initiation théorique à la problématique de conservation et restauration d'art moderne et contemporain.*

Au terme de ce premier programme (1<sup>er</sup> – 18 juillet 1998), un *Certificat en conservation-restauration et techniques d'exécution des biens culturels (enseignements théoriques)* a été remis aux étudiants qui avaient participé à toutes les sessions et aux visites d'ateliers.

Vu le succès remporté par ce premier programme *Socratès*, celui-ci est aujourd'hui inscrit dans les nouveaux programmes d'enseignements de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'U.L.B. (*Télex* n° 136, juin 1998).

Annick BORN

- c) *Certificat International en Archéologie Africaine (C.I.A.A.) / International Certificate in African Archaeology (I.C.A.A.)* – P. DE MARET, R. ABOUD, N. CHENUT et N. NYST

Du 6 au 18 avril 1998, Pierre de Maret a organisé le Certificat International en Archéologie Africaine à l'U.L.B.; ce Certificat correspond à une session de cours intensifs du programme ERASMUS de la Communauté Européenne. Voici le détails des cours :

- J. ALEXANDER (Université de Cambridge), *Introduction to the Archaeology of Africa et North-East Africa : 1.000 B.C. – 1.000 A.D.*
- B. BARICH (Université La Sapienza de Rome), *Beginnings of Domestication in Sahara and the Nile Valley.*
- R. BEDAUX (Department of Sub-Saharan Africa du Rijksmuseum voor Volkenkunde de Leyde), *Recherches archéologiques et protection du patrimoine au centre du Mali.*
- J. CHAVAILLON (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne), *Outils et habitats des premiers hommes en Afrique orientale.*
- R. CHENORKIAN (Université de Provence), *Archéologie des dépôts coquilliers anthropiques et L'épipaléolithique du Maghreb.*
- Y. COPPENS (Collège de France), *Origine de l'homme et Peuplement de la terre.*
- E. CORNELISSEN (M.R.A.C. Tervuren), *Central African Middle and Later Stone Age.*
- P. DE MARET (U.L.B.), *Des débuts de la sédentarisation aux sociétés complexes en Afrique centrale.*
- M. EGGERT (Eberhardt-Karls-Universität de Tübingen), *Archaeological Research in the Equatorial Rain Forest.*
- O. P. GOSSELAIN (U.L.B.), *Culture matérielle et ethnicité : quelques exemples africains.*
- R. HAALAND (Université de Bergen), *Iron Age in East Africa.*

- E. HUYSECOM (Université de Genève), *Ethnoarchéologie : théorie, méthodes, exemples et applications.*
- Th. INSOLL (Université d'Oxford), *Islam in Sub-Saharan Africa : a Review.*
- L. KRZYZANIAK (Museum Archeologiczne de Poznań), *Egypt, the Sudan and Neighbouring Countries.*
- P. MITCHELL (Université de Wales), *The Southern African Later Stone Age et Southern African Rock Art.*
- J. POLET (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne), *Urbanisation au sud du Sahara et Archéologie et art du Nigéria.*
- P. SINCLAIR (Université d'Uppsala), *Urban Origins in Eastern and Southern Africa.*

Nathalie NYST



## CHRONIQUE DES FOUILLES DE LA SECTION

### *Fouilles et programmes archéologiques en Méditerranée*

Afin d'offrir plus de cohérence aux programmes de recherche en archéologie et à leur application sur le terrain, en favorisant notamment les contacts entre équipes au travail sur des sites différents — mais bien souvent confrontées à des problématiques identiques —, le «Laboratoire d'archéologie classique» (Dir.: Prof. G. Raepsaet) accueille depuis 1998 un «Département d'archéologie méditerranéenne» qui regroupe différents programmes de fouilles et de recherches archéologiques sur des sites de culture méditerranéenne au sens large (Égypte, Syrie et Grèce). La chronique de cette année reprend les travaux des membres de ce laboratoire en 1998.

### — Égypte: des plaines du Delta à la montagne thébaine

L'aventure tanite du Séminaire d'Art et d'Archéologie de l'Égypte ancienne aura duré 7 ans. Depuis 1990 en effet, divers chercheurs et licenciés, archéologues et/ou Égyptologues de l'ULB<sup>1</sup> ont pu, grâce à une collaboration fructueuse avec la Mission Française des Fouilles de Tanis, acquérir ou parfaire une solide formation de terrain dans le domaine de leur spécialité. Sur le site immense et ravagé de la capitale pharaonique de la Troisième Période Intermédiaire (21<sup>e</sup> et 22<sup>e</sup> dynasties), dont les textes attestent qu'elle fut conçue comme le miroir de la prestigieuse Thèbes, l'équipe de l'ULB eut l'occasion d'intervenir sur différents secteurs de grande importance. Sans vouloir les citer tous, on mentionnera la fouille de la première nécropole privée repérée sur le site, la découverte de la porte monumentale d'un temple d'Horus jusqu'alors inconnu, l'étude stratigraphique des abords du temple de Khonsou et celle des fondations du 1<sup>er</sup> Pylône, arasé, du Grand Temple d'Amon, ainsi que, surtout, la fouille du parvis de la Porte Monumentale de Sheshonq III, le vestige architectural le plus spectaculaire encore visible sur le site. Il ne s'agissait pas, bien entendu, de

<sup>1</sup> Laurent Bavay, Nathalie Bloch, Christine Bluard, Élias Konstas, Dimitry Laboury (Ulg, collaborateur scientifique à l'ULB), Ariane Vaneigem, Eric Van Essche et Eugène Warmenbol.

toucher au fragile empilement de blocs de granit reconstitué jadis par Pierre Montet, mais d'en étudier le parvis, au moyen d'un vaste sondage en profondeur à travers des terrains gravement bouleversés par nos prédécesseurs: chantier impressionnant, profond de 4 mètres, au pied même de la Porte et des colosses de granit de Ramsès II, dont l'un le dominait du haut de ses quelque 7 mètres, mais aussi chantier riche d'informations essentielles pour la connaissance de l'histoire et de la structure du site dans sa période de splendeur. Il permit entre autres à l'équipe de l'ULB de préciser le tracé et l'épaisseur, auparavant inconnue (27. 50 m en fait!), de la première enceinte de la ville, fondée par Psousennès I<sup>er</sup> à même le sable: des millions de grandes briques bien compactes, pour la plupart estampillées au cartouche du roi! Nous devions aussi mettre à jour, immédiatement sous cette enceinte colossale, une «nécropole primitive» qui, rapprochée de découvertes anciennes en nombreux points du site, autorise à penser que ce qui n'était encore, avant la fondation de la ville, qu'une immense butte de sable géologique, bordant une branche du Nil et dominant l'étendue plate et morne du Delta, devait fonctionner comme une sorte d'«Ile des Morts», île déserte de sable pur à laquelle les pauvres habitants des marais, vers la fin du Nouvel Empire, venaient confier leurs morts<sup>2</sup>.

L'accord de coopération signé en 1994 entre l'ULB et l'École Pratique des Hautes Études étant venu à expiration au printemps 1999, l'ULB a choisi d'élaborer un nouveau projet archéologique en Égypte, en étroit rapport avec les activités du Séminaire d'Égyptologie concernant l'étude de la peinture des tombes thébaines du Nouvel Empire. En 1994, un colloque international sur le thème de «La peinture égyptienne ancienne, un monde de signes à préserver»<sup>3</sup> avait déjà été organisé par R. Tefnin. Aussi l'ULB vient-elle d'obtenir une concession dans la montagne thébaine et plus particulièrement pour deux tombes appartenant au secteur de la nécropole appelé Cheikh Abd el-Gournah (TT 96 et TT 29), toutes deux de l'époque du pharaon Aménophis II (18<sup>e</sup> dynastie).

La première, celle du maire de Thèbes Sennefer, est célèbre, et une partie de sa décoration figure en bonne place dans les ouvrages d'art; elle est généralement connue sous le nom de «tombe aux vignes», une désignation impropre puisque seul le *caveau*, au plafond peint à l'imitation d'une treille, a été étudié et publié. Dans la partie haute par contre, accessible par la grande cour qui précède l'hypogée, se trouve la chapelle funéraire, encore inédite. Transformée en magasin officiel d'antiquités, contenant notamment des objets de la tombe de Toutankhamon, cette chapelle était inaccessible depuis plusieurs dizaines d'années. Du point de vue architectural, la chapelle de TT 96, de dimensions exceptionnellement grandes, comporte une salle transversale, une salle en longueur et une salle hypostyle à quatre piliers, ainsi que plusieurs niches annexes. La seule description existante figure dans la bibliographie topographique de Porter et Moss<sup>4</sup>. De rares bribes de texte ont été jadis publiées, mais, comme TT 29, cette chapelle est virtuellement inédite.

<sup>2</sup> Les résultats de ces travaux ont été publiés par R. Tefnin, L. Bavay et E. Warmenbol (avec l'aide graphique de Chr. Bluard et d'A. Vaneigem) sous la forme de trois contributions dans un volume de mises au point sur les fouilles récentes de Tanis: Ph. BRISAUD (éd.), *Tanis. Travaux récents sur le tell de Sân el-Hagar*, Paris, 1998.

<sup>3</sup> Les travaux de ce colloque ont été publiés sous le même titre: *La peinture égyptienne ancienne, un monde de signes à préserver. Actes du colloque international de Bruxelles 1994*, Bruxelles, 1997 (*Monumenta Aegyptologica* VII, série *Imago* n°1).

<sup>4</sup> B. PORTER et R. MOSS, *Topographical Bibliography*, I 12, Oxford, 1960, TT 96.

Immédiatement à l'est de la tombe de Sennefer s'ouvre celle de son frère (ou peut-être cousin) Aménémopet dit Païry, qui exerça le vizirat, la plus haute charge de l'État, sous le règne d'Aménophis II. Cette tombe, tout à fait inédite, recèle notamment l'une des quatre versions connues d'un texte important, les «Duties of the vizier». Plus petite que celle de Sennefer, cette tombe comporte une avant-cour en partie oblitérée par des restes de maisonnettes du XIX<sup>e</sup> s. (murs bas en pierres sèches ayant servi d'assise à des parois de briques crues)<sup>5</sup>.

Dans les deux cas, le nettoyage et la consolidation constitueront la première phase, indispensable, de l'étude, préalable aux relevés épigraphiques et iconographiques détaillés qui tenteront de rendre vie à deux chefs-d'œuvre appartenant à la plus belle époque de la peinture égyptienne ancienne.

### — Syrie pré-hellénique: Tell Beydar

Depuis 1991, l'ULB collabore activement à un projet archéologique qui a pris une dimension résolument européenne: EES 1 (European Excavations in Syria). Le site choisi fut celui de Tell Beydar, dans la partie occidentale du Triangle du Khabur, au nord-est de la Syrie. Ce projet regroupe des archéologues et des chercheurs issus de plusieurs institutions scientifiques européennes<sup>6</sup> sous la direction de Marc Lebeau. Depuis 1994, la Direction Générale des Antiquités et des Musées de Syrie s'est jointe à l'entreprise et la fouille est désormais qualifiée de «Euro-Syrian Excavations at Tell Beydar».

Tell Beydar est un site de Haute Mésopotamie, plus particulièrement de Haute Djezireh, situé dans la partie occidentale du triangle formé par les tributaires du Khabur, principal affluent de l'Euphrate en Syrie. Il s'agit d'un site circulaire d'un diamètre de 600 m, composé d'un rempart extérieur, d'une «ville basse» en anneau non bâtie, et de la ville haute, entourée elle aussi d'un rempart et surmontée d'une petite acropole. Au début des fouilles, le tell s'élevait à une hauteur de 28 m au-dessus du niveau de la plaine environnante.

Depuis 1991, plusieurs chantiers ont été ouverts sur le rempart extérieur et sur le tell proprement dit. Ces fouilles ont pu rapidement mettre en lumière les principaux niveaux d'occupation du site. Si le sommet comporte les restes d'un village d'époque parthe, ce sont les niveaux du milieu du III<sup>e</sup> millénaire qui affluent immédiatement en dessous, ou immédiatement sous la surface actuelle là où l'occupation parthe a disparu ou était inexistante. Cet état de fait autorise la mise en place d'une stratégie de fouille extensive portant sur une période extrêmement intéressante et, surtout, très mal connue

<sup>5</sup> La seule description existante (sans reproductions mais avec plan et description sommaire des scènes) figure également dans l'ouvrage de Porter et Moss, *op. cit.* (n. préc.).

<sup>6</sup> Les institutions qui participent aux fouilles ont évolué au cours des huit dernières années. À l'heure actuelle, l'association qui gère les recherches archéologiques à Tell Beydar (European Centre for Upper Mesopotamian Studies) regroupe les partenaires suivants: l'Université libre de Bruxelles (dir. Ph. Talon), la Katholieke Universiteit Leuven (dir. K. Van Lerberghe), la Westfälische Wilhelmsuniversität Münster (dir. J. Bretschneider), l'Università Ca' Foscari di Venezia (dir. L. Milano). À côté de ces quatre universités, des chercheurs issus d'autres centres participent aux fouilles archéologiques ou à des projets particuliers, de manière ponctuelle ou parallèle, comme l'Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe (Madrid).

en Mésopotamie du Nord: l'époque des Dynasties Archaïques et la transition avec l'époque suivante d'Akkad (soit entre 2500 et 2300 av. n. ère).

Les différents chantiers ouverts au cours des dernières années ont permis la mise au jour d'un vaste grenier à céréales, d'un quartier de maisons privées et, surtout d'un grand bâtiment officiel situé sous l'acropole centrale (voir plus loin), tous datés de la fin du Dynastique Archaïque III, soit des environs de 2400 av. n. ère.

C'est dans le quartier de maisons privées qu'ont été retrouvées, entre 1993 et 1995, près de 200 tablettes cunéiformes remontant au XXV<sup>e</sup> siècle, qui constituent dorénavant la principale archive de Haute Mésopotamie. Ces textes permettent de mieux comprendre la diffusion de la culture cunéiforme en Haute Djezireh et font le lien entre les grandes archives contemporaines retrouvées à Mari, à la frontière syro-irakienne, et à Ebla, en Syrie occidentale. On sait depuis peu que le nom ancien du site de Tell Beydar devait être Nabada, ville dépendante du royaume de Nagar et attestée dans les documents retrouvés à Ebla.

Au III<sup>e</sup> millénaire, Tell Beydar est une ville circulaire entourée de deux remparts annulaires. Ce tracé urbain, basé sur une série de cercles concentriques n'est pas unique: de nombreux sites présentant une morphologie analogue ont été localisés au nord du Djebel Abd-el-Aziz dans la région du Balikh et dans la partie occidentale du triangle du Khabur. L'uniformité du tracé de ces sites baptisés du nom de *Kranzhügel* (ville en forme de couronne) et la présence dans chacun d'eux d'une céramique fine, dite métallique, donnent à penser qu'ils appartiennent à une même culture. L'étude de ces sites est d'une importance capitale car ils sont les témoins architecturaux de la première culture spécifiquement urbaine de Haute Mésopotamie qui apparaît au début du III<sup>e</sup> millénaire, soit au Dynastique Archaïque I.

Dans le courant du XXIII<sup>e</sup> siècle, après une brève occupation akkadienne, le *Kranzhügel* de Tell Beydar est, comme la plupart des villes de la région, vidé de sa population. Ce n'est que beaucoup plus tard, à l'époque séleuco-parthe (III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> siècle av. n. ère) que le site reprendra vie sous la forme d'une grosse bourgade villageoise.

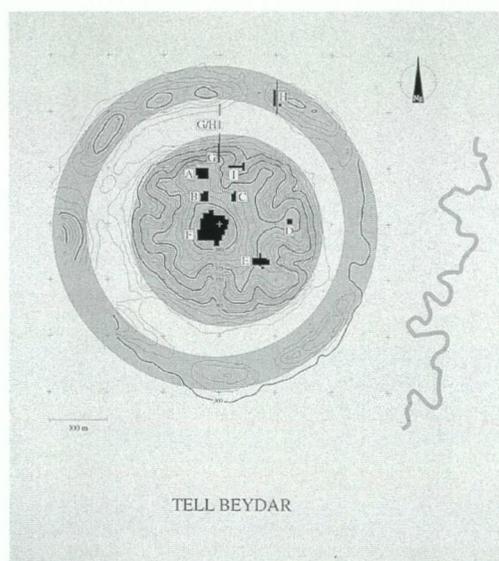


Fig. 1  
Tell Beydar - Plan topographique avec implantation des différents chantiers.

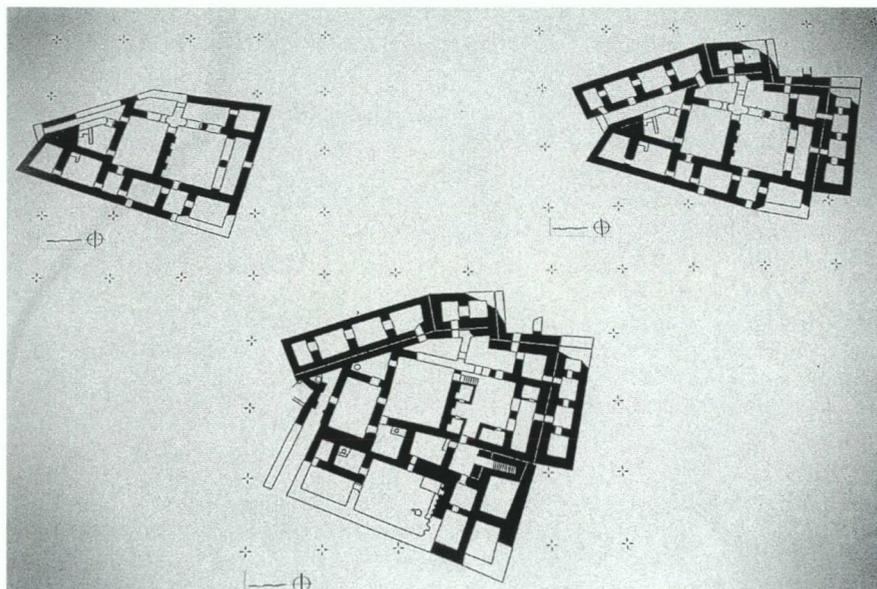


Fig. 2  
Tell Beydar - Bâtiment officiel: plans schématiques des trois phases de construction (de haut en bas: Phases I, II et III).

Des recherches menées à l'ouest du tell proprement dit ont permis de repérer également la présence d'une vaste ville basse occupée aux époques mitanienne (1500-1350 av. n. ère) et néo-assyrienne (900-620 av. n. ère).

Un premier anneau de fortification, construit dès le Dyn. Arch. I, entoure la ville basse (cf. fig. 1). Sept larges brèches percées à des intervalles réguliers peuvent être identifiées comme les accès principaux de la cité. Au Dyn. Arch. II et jusqu'au début du Dyn. Arch. III (2600-2500 av. n. ère), l'emplacement du rempart extérieur est transformé en nécropole. Les tombes contiennent un ou plusieurs défunts ensevelis en position fœtale. Très souvent, les corps sont entourés d'un mobilier funéraire composé de céramiques, de parures et de divers objets en métal ou en os. Depuis 1997, la fouille des tombes est complétée par un programme de recherche sur l'ADN humain qui, dans un avenir proche, permettra de comparer les caractéristiques génétiques de la population de Beydar avec celles d'autres sites de la région.

Entre la levée de terre extérieure et la base de l'enceinte intérieure s'étend un espace annulaire non-bâti. Un sondage, entrepris au cours de la dernière campagne, a montré que le sol de cette zone avait volontairement été creusé sur plusieurs mètres de profondeur en vue d'obtenir un vaste fossé. La présence d'une épaisse couche d'argile pure dans le sondage semble indiquer que ce fossé fut inondé pendant une longue période. Il est cependant encore trop tôt pour savoir si la présence d'eau à cet endroit résulte des crues du ouadi Awaidj ou d'une action humaine.

Au-delà de ce vaste espace vide se dresse la ville haute défendue par un épais rempart percé de sept portes comme l'enceinte extérieure.

Un imposant grenier de stockage, daté du Dyn. Arch. III, occupe la partie orientale du plateau de la ville haute. Les dimensions importantes de cet édifice semblent indiquer qu'il était géré par l'administration centrale de la cité.

Au centre de la ville se dresse une petite acropole où se sont concentrés entre autres, depuis 1994, les efforts de l'ULB (chantier F). Les travaux ont permis de mettre au jour les vestiges d'un vaste complexe palatial que l'on peut identifier comme le centre politique et administratif de la cité.

Le bâtiment originel (phase I), communément appelé bloc officiel, fut édifié au Dyn. Arch. III, soit vers 2500 av. n. ère. Par la suite, il a connu deux phases de réaménagement successives (phases II-III). Des travaux entrepris en 1997-98 au sud et à l'ouest de ce bâtiment ont permis de montrer qu'il n'est pas isolé mais fait partie d'un complexe beaucoup plus vaste, composé de plusieurs blocs architecturaux juxtaposés. En effet, dès l'origine, le bloc officiel est jouté à l'ouest par un bâtiment plus ancien dont la fonction n'a pas encore été clairement établie. Plus tard, au cours de la troisième phase de construction, un édifice à fonction culturelle sera aménagé sur son flanc sud (cf. fig. 2).

L'entrée principale du bloc officiel (phase I), située au milieu de la façade est, donne accès à une pièce d'entrée barlongue qui s'ouvre à son tour sur une vaste cour par l'intermédiaire de deux larges baies supportées par un pilier central. La présence de baies, percées dans l'épaisseur des murs est et nord, ainsi que celle de pilastres appuyés contre le mur ouest anime la cour d'un subtil jeu d'ombres et de lumières et lui confère une monumentalité certaine. Cette cour est au cœur d'un réseau de circulations qui se développe vers les quatre points cardinaux. Elle conduit notamment vers une grande pièce rectangulaire jouant probablement un rôle de premier plan dans le fonctionnement de l'édifice. C'est en tout cas ce que suggèrent sa grande taille, son sol plâtré et le traitement particulièrement soigné de ses portes qui se distinguent par leurs dimensions et leurs piédroits à ressauts. Sans présumer des activités qui s'y tenaient, il y a tout lieu de croire que cet espace avait une fonction de représentation et constituait le centre névralgique du bâtiment. Vers l'ouest, cet espace s'ouvre sur un couloir où devait se trouver un escalier menant à un étage situé au-dessus du tiers ouest du bloc officiel.

À la suite d'événements ayant modifié la statique du bâtiment, le bloc officiel, tout en gardant sa fonction de réception, est à deux reprises agrandi et partiellement modifié. Alors que les premiers travaux de réaménagement n'entraînent que peu de modifications dans la structure originelle de l'édifice, les suivants bouleversent en partie son plan. En effet, vers 2400-2350 av. n. ère, le bâtiment est mis à mal en raison de problèmes de statique et le tiers ouest de l'édifice est en partie détruit. Afin de réparer les dégâts, les murs abîmés sont entièrement arasés et l'espace vide ainsi obtenu est comblé par des assises de briques régulièrement disposées. Suite à cette opération de nivellement, de nouvelles pièces, dont le plan diffère de celui des pièces précédentes, ont été édifiées. Deux grandes salles aux sols et aux murs soigneusement revêtus de plâtre blanc constituent le nouveau centre névralgique du bâtiment. La moitié orientale de l'édifice, mieux préservée, est, quant à elle, réoccupée à l'identique et ne fait l'objet que de quelques réaménagements mineurs. Un escalier est installé dans l'angle nord-ouest de la cour pour permettre d'accéder à la moitié occidentale du bloc officiel maintenant surélevé de deux mètres. Le sol de la cour, dont la surface a été réduite par la construction de petites annexes, est recouvert d'un pavement de briques cuites disposées en arêtes de poisson. Dans l'angle sud-est du bâtiment, un escalier déjà présent lors de la deuxième phase de construction est lui

aussi réaménagé. Il conduisait vraisemblablement à un étage situé à l'avant du bloc officiel.

À partir de la 3<sup>e</sup> phase de construction, le bloc officiel est jouté au sud par un édifice à fonction culturelle avec lequel il est en communication. Ce bâtiment, à identifier probablement comme une chapelle, se compose d'au moins quatre pièces. La pièce principale peut avoir été une cella. La face interne de son mur oriental est décoré de trois niches à décrochements et la pièce est équipée d'un podium plâtré, d'une banquette basse et d'un petit autel à niches et à redans. Parmi les trois autres pièces, on retiendra plus particulièrement un petit espace équipé d'un aménagement de type toilette à siège. Il s'agit vraisemblablement d'une salle d'eau destinée aux ablutions.

Après avoir consacré cinq années à la fouille du complexe palatial, l'équipe de l'ULB s'est fixée un nouvel objectif: l'étude de la structure urbaine de la cité. Pour ce faire, il a été décidé d'établir la jonction entre le complexe palatial et le chantier B (cf. fig. 2), un quartier d'habitations dont la fouille a été entamée en 1993-1994 et qui a livré l'essentiel des archives de Tell Beydar. Comme il importait tout d'abord de comprendre comment le complexe palatial s'intégrait au tissu urbain environnant, les travaux de la campagne 1998 ont été consacrés au dégagement des abords de la façade nord du bloc officiel. Cette opération a permis de montrer que le complexe palatial était aménagé sur une terrasse haute protégée par un épais glacis de pisé. Il est maintenant clairement établi que, malgré la densité du bâti observée dans le quartier d'habitations, les maisons ne venaient pas s'appuyer contre la façade nord du complexe palatial.

Au terme de huit années de fouilles, le site de Tell Beydar (Nabada) se révèle comme l'un des sites majeurs de Haute Djezireh. Les découvertes épigraphiques et archéologiques permettent dès aujourd'hui d'ouvrir de nouveaux chapitres de l'histoire de la Haute Mésopotamie, à un moment-clé de son développement. Située entre les grands centres urbains du pays de Sumer et les royaumes de Syrie occidentale, cette région a certainement joué un rôle de tout premier plan dans la diffusion de la culture écrite et dans le développement des réseaux commerciaux<sup>7</sup>.

#### — Syrie gréco-romaine: Apamée et Mnin

Depuis la reprise des fouilles en 1965, par une équipe interuniversitaire où l'ULB est très largement représentée, les travaux à Apamée se répartissent en différents chantiers sur toute l'étendue de la ville antique. À la «Porte Nord», ils couvrent une vaste zone, à l'entrée même du site, en préalable à une importante campagne de restauration et de mise en valeur des vestiges qui se déroulera dans le cadre d'un programme de coopération culturelle («Euromed Heritage») de la Commission

<sup>7</sup> Les résultats des campagnes 1992 à 1994 ont été publiés dans M. LEBEAU et A. SULEIMAN (éd.), *Tell Beydar. Three Seasons of Excavations (1992-1994). A Preliminary Report*, Subartu, vol. III, Brepols, 1997, tandis que les textes cunéiformes étaient édités en 1996: F. ISMAIL, W. SALLABERGER, Ph. TALON, K. VAN LERBERGHE, *Administrative Documents from Tell Beydar (Seasons 1993-1995)*, Subartu, vol. II, Brepols, 1996. Un nouveau volume, qui constitue le second rapport préliminaire (campagnes 1995-1997) est actuellement sous presse et sortira à la fin de 1999 dans la même série Subartu.



Fig. 3  
Apamée - Monument honorifique à C. Ummidius Quadratus.

Européenne. La vaste cour demi-circulaire de la porte, repérée en 1996, a été dégagée sur un peu plus de la moitié de sa superficie. Contre la courbe occidentale, un monument honorifique (fig. 3), dont le socle s'est conservé sur une hauteur de quelque 3.20 m, portait une dédicace à C. Ummidius Durmius Quadratus, sénateur italien originaire de Casino qui fut gouverneur de Syrie durant une dizaine d'années, de 51 à 59 ou 60, sous les règnes de Claude et Néron. Transformé en fontaine à l'époque byzantine, il fut détruit par un tremblement de terre. Divers éléments de la superstructure en forme d'exèdre ont été retrouvés en position de chute mais demeurent insuffisants pour proposer une restitution satisfaisante de l'édicule. On notera surtout que, bien datée, cette construction appuyée à la courbure de la cour confirme, s'il en était besoin, la datation tardo-hellénistique proposée dès 1995 pour les parties les plus anciennes de la porte. La rue a été fouillée, en 1998, jusqu'au seuil même de la porte et au-delà; le seuil en place est, ici aussi, celui de l'époque byzantine: il repose, en effet, sur un seuil antérieur dont le niveau apparaît clairement 0.59 m plus bas, en relation précise avec une des seules dalles qui subsistent encore de la voie romaine, 5 cm sous le rebord de ce seuil. Le seuil de l'époque hellénistique ne sera dégagé qu'en 1999. Les deux piédroits monolithiques, d'une hauteur d'environ 2 m, sont en place; la porte mesurait 4.33 m d'ouverture. Contre un muret tardif fermant la moitié orientale de la courbe de la porte, avait été replacé, non loin de là, le bloc en partie retaillé, d'une base de statue qui avait dû se dresser à proximité: elle était dédiée, par le Conseil et le Peuple de la ville, à [Cn. Marcius] Rustius Ru[finus], préfet de la flotte de Ravenne. Si l'on ajoute à ces deux inscriptions de la Porte Nord celles qui furent découvertes en 1953, à quelques mètres de là, lors de la fouille du

Nymphée nord, on conviendra que cette entrée monumentale de la ville était bien un des lieux particulièrement recherchés pour l'hommage que l'on rendait à certaines personnalités qui avaient manifesté de l'intérêt pour la cité ou ne lui avaient pas mesuré leur appui.

Ces dégagements opérés à la Porte Nord ont été l'occasion de re-nettoyer le nymphée nord de la Grande Colonnade (fouillé en 1953 et 1970) et d'en mieux comprendre les phases d'aménagement. La base moulurée de cette construction est analogue à celle du monument de C. Ummidius Quadratus; elle a été partiellement oblitérée par un net rehaussement du dallage de la rue à l'époque byzantine. Le nymphée est donc bien antérieur à la reconstruction de la Colonnade consécutive au séisme du 13 décembre 115 de n. ère; il doit appartenir aux travaux de restauration exécutés sous Claude, consécutifs, à leur tour, au tremblement de terre du 9 avril 37 ou à celui qui fit suite au tout début du règne de l'empereur, tremblements de terre attestés par les sources textuelles pour Antioche et qui ne manquèrent pas d'affecter aussi Apamée. La ville, on le sait, portera longtemps l'épithète de *Claudia* (*Claudia Apamea*) qui lui fut donnée à ce moment et conserve le souvenir de la sollicitude impériale.

Au rempart, les travaux se sont concentrés sur la tour III —un des points essentiels du système défensif de la ville—, dont la fouille avait été entamée en 1992 et avait révélé la transformation tardive en réservoir; une importante canalisation s'en échappait, en direction de la ville, qui avait été suivie sur une dizaine de mètres. Par ailleurs, les dégagements de l'enceinte réalisés en automne 1984 par la Direction Générale des Antiquités et Musées avaient permis de localiser non loin de là l'entrée d'un des aqueducs. Il convenait donc d'élargir la problématique de la recherche dans ce secteur et de passer de l'étude de l'enceinte dans ses aspects plus proprement militaires à celle de l'approvisionnement en eau de tout ce quartier nord. Une sorte de «rampe», établie contre la face ouest de la tour, fouillée en 1997, s'est avérée contenir les deux conduites successives de l'aqueduc qui pénétrait un peu plus loin dans le rempart, avant d'être détournées dans la tour elle-même en un dernier temps. Mais, surtout, c'est un des bassins d'un vaste château d'eau, avec ses tuyaux de répartition orientés dans différentes directions, qui a été mis au jour contre le parement intérieur du rempart, au sud-ouest de la tour. D'autres salles ou bassins le complètent, qu'il y aura lieu de fouiller au cours des campagnes prochaines, en relation notamment avec l'approvisionnement du nymphée nord.

Dans la basilique *extra muros* nord, dégagée lors des campagnes de 1992 à 1995, plusieurs sondages, effectués en 1998, autorisent aujourd'hui une meilleure compréhension de l'histoire du monument. Trois d'entre eux furent réalisés à l'extérieur de l'église: le premier a confirmé l'existence d'un narthex, dont on connaît désormais la largeur; le dégagement d'une partie de son pavement a également permis de reconstituer l'ensemble du système décoratif de ses tapis mosaïqués. Les deux autres sondages, à l'est du martyrium, ont montré que la canalisation destinée à alimenter le baptistère longeait ce martyrium et venait du nord, mais aussi que cette canalisation et, par conséquent, la construction du baptistère étaient contemporaines de la construction du martyrium. Les sondages ouverts à l'intérieur du monument ont, quant à eux, révélé que celui-ci avait connu deux états antérieurs: dans chaque partie de l'église (nef, collatéraux, chapelles), les coupes pratiquées attestent, en effet, l'existence de trois lits de pose successifs, les deux plus anciens correspondant à une mosaïque dont il ne subsiste malheureusement plus que quelques tesselles. Ces constructions et réfections paraissent toutes se situer entre le début du VI<sup>e</sup> s. et la conquête arabe. Mais ces sondages ont aussi révélé l'existence d'un bâtiment antérieur à la basilique, bâtiment de

plan différent et dont la fonction doit encore être établie. Un nouveau sol mosaïqué y est associé, sous les trois pavements successifs de l'église, qui devait couvrir tout l'espace sous la nef et le collatéral nord. Les motifs de cette mosaïque (un tapis de fleurettes orné d'un panier de fruits), dégagée sur 1 m<sup>2</sup> seulement, indiquent un sens de circulation ouest-est, inverse de celui de l'église — ce qui ne manque pas d'intriguer.

Au nord de l'agora enfin, est apparu, entre la place publique elle-même et le marché circulaire qui lui fait suite, un vaste monument systématiquement arasé, dont les dimensions ont cependant pu être précisées. Il ouvrait par trois portes sur le portique nord de la place, lui-même précédé de propylées monumentaux qui avaient été pris jusqu'ici pour l'entrée axiale de l'agora; on ne s'y trompera plus désormais. Les blocs isodomes à panneaux de la façade portent des cadres d'anathyrose très réguliers qui rappellent ceux des murs du *Tycheion* voisin; on en datera donc la construction du II<sup>e</sup> s. de n. ère. Mais le monument — un des plus importants, à n'en guère douter, du centre ville (ce pourrait être le *bouleuterion*) — a été considérablement remanié. Son espace intérieur a été subdivisé en trois parties inégales par deux colonnades venant buter, par le moyen de «Herzsäulen», contre le mur de façade. Une mosaïque géométrique, qui ne paraît pas antérieure au IV<sup>e</sup> s., correspond à cette première modification. Les entrecolonnements furent ensuite fermés par de grands blocs taillés pour s'adapter exactement à l'arrondi des fûts de colonnes; dans ce mur s'ouvrait une porte. Une nouvelle phase d'occupation vit la surélévation du sol de quelque 65 cm, un sol gris fait de galets mêlés à du mortier de cendre fondé sur un hérisson de briques bien visible dans la coupe. À la même phase appartiennent le bouchage des portes latérales et l'établissement d'un nouveau seuil dans la porte axiale. Une ultime réfection du sol (une épaisse couche de mortier blanchâtre, aujourd'hui très friable) témoigne de nouvelles modifications avant l'abandon définitif. Mais on n'en est pas pour autant informé sur la fonction de l'édifice au cours de ces phases tardives, que seul un dégagement complet pourrait éventuellement éclairer.

À la demande de la Direction Générale des Antiquités et Musées, une prospection de quelques jours avait été menée, en 1997, dans les environs immédiats de Damas, pour repérer différents sites particulièrement menacés par l'extension récente de la capitale. Suite au rapport établi, cette même Direction Générale a souhaité que l'équipe belge d'Apamée collabore à la recherche qu'elle entreprendrait elle-même sur l'un d'eux. Le choix se porta sur l'ensemble dit «Mar Teqla» (couvent de Sainte-Thècle), un haut lieu païen dominant de quelques centaines de mètres le village actuel de Mnin, devenu un des faubourgs de Damas dont il est éloigné d'une vingtaine de kilomètres. Deux impressionnantes constructions rupestres y ouvrent à l'ouest, sur la terrasse inférieure d'un vaste sanctuaire qui couvre tout le sommet de la montagne. Au sud, une salle, elle-même surélevée de plusieurs degrés sur une sorte de haut podium, est caractérisée par son toit en partie ouvert au centre sur toute sa longueur; deux banquettes d'accueil pour les fidèles la précèdent, à gauche et à droite de l'entrée. Au nord, une salle un peu plus petite ouvre à un niveau plus bas par le moyen d'une porte de 2.96 m de largeur, au splendide encadrement mouluré, également taillé dans le rocher: à côté du vocabulaire traditionnel de l'architecture antique, un riche bandeau fait alterner épis de blé et rameaux de grenadier, dont le symbolisme agraire est assez clair; dans la partie inférieure de ce bandeau, feuilles de vigne et grappes de raisin ont une même connotation de fertilité qui devait désigner à coup sûr le caractère du dieu — ou des dieux — vénéré ici. Ce sont ces deux salles qui ont été dégagées de leurs gravats à l'occasion d'une première campagne, en 1998; le matériel céramique recueilli est essentiellement médiéval et moderne. Mais ces travaux ont également fait apparaître, sous le seuil de la salle B, une cuve de fouflage et, dans le «pronaos» de cette même

construction qui a toutes les allures d'un temple, une étonnante meule à huile, l'une et l'autre creusées à même le roc et indiscutablement contemporaines de l'édifice dont elles rappellent le décor sculpté de la porte. On ne sera pas loin de penser que ces aménagements, à première vue inattendus, doivent être mis en rapport avec les cultes qui se déroulaient dans le sanctuaire.

## — Grèce: la cité d'Itanos (Crète orientale)

Depuis 1995, l'ULB participe au programme international de recherches archéologiques dans la cité antique d'Itanos, en Crète orientale<sup>8</sup>. Placé sous la double égide de l'École française d'Athènes et de l'Institut d'études méditerranéennes (Réthymno), ce projet regroupe plusieurs institutions scientifiques et universitaires<sup>9</sup>. Après une campagne préliminaire effectuée en juin et en septembre 1994, une mission a été organisée chaque année dont les résultats sont régulièrement publiés dans la revue internationale de l'École française d'Athènes, à laquelle nous renvoyons le lecteur pour de plus amples informations<sup>10</sup>.

Cette cité antique n'a pratiquement pas fait l'objet de fouilles archéologiques. Aussi le programme scientifique mis en œuvre concerne-t-il à la fois l'espace urbain et une large partie du territoire de la cité; il développe tant les techniques archéologiques traditionnelles (stratigraphie, études céramologiques, anthropologiques, etc...) que des méthodes plus expérimentales (analyse d'images satellitaires, méthodes de prospections géo-physiques, etc...).

La campagne de 1998 s'est essentiellement concentrée sur les chantiers urbains et l'étude du matériel exhumé durant les trois campagnes précédentes.

À la Basilique, les travaux visaient à compléter le plan du bâtiment et celui de ses annexes, ainsi qu'à procurer des indications précises sur la chronologie. Plusieurs constructions antérieures à la basilique et un dallage ont été mis au jour au sud-ouest du monument; la fouille n'en est pas achevée, mais laisse d'ores et déjà apparaître une très dense occupation du lieu avant l'implantation de l'église au VI<sup>e</sup> s. Au nord, des nettoyages superficiels ont mis au jour une construction qui semble correspondre à la fortification de l'acropole Est.

Dans le quartier d'habitation situé au pied de l'acropole orientale de la ville, la poursuite de la fouille a permis d'établir la séquence suivante:

— les deux groupes de maisons mis au jour en 1950 appartiennent à la dernière phase du site, entre le VI<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> s. de n. ère.

— une phase monumentale intermédiaire, postérieure au III<sup>e</sup> s. de n. ère, suit une orientation différente de celle qui caractérise la phase finale;

<sup>8</sup> Plusieurs chercheurs de notre université ont ainsi fait partie de l'équipe depuis le début de l'entreprise: Patrick Constancio, Alexis D'Hautcourt, Alain Duplouy, Corinne Licoppe, Natacha Massar et Athéna Tsingarida.

<sup>9</sup> En plus de l'ULB, le CNRS, les universités de Crète, de Paris I, de Paris VIII, de Toulouse, l'Istituto Orientale di Napoli et le Polytechnique de Crète. La coordination générale du programme a été confiée à l'ULB (D. Viviers).

<sup>10</sup> Cf. Th. KALPAXIS, Al. SCHNAPP et D. VIVIERS, in *BCH* 119 (1995), p. 713-736; E. GRECO, Th. KALPAXIS, Al. SCHNAPP et D. VIVIERS, in *BCH* 120 (1996), p. 941-952; *BCH* 121 (1997), p. 809-824; *BCH* 122 (1998) [sous presse].

— une phase beaucoup plus structurée, et monumentale, est datée entre le I<sup>er</sup> et le III<sup>e</sup> s. de n. ère. À cette phase remontent les structures de plan rectangulaire retrouvées sous les maisons byzantines, ainsi qu'un grand édifice de plan rectangulaire et en appareil de moellons et petites dalles disposées à plat, l'égout et la «crépis» en blocs d'*ammouda* (bases des piliers d'un portique?) qui marquait la limite d'une rue Nord-Sud. Celle-ci borde une place explorée sur une superficie de 20 m<sup>2</sup>.

— une couche épaisse de 0.50 m marque la coupure avec la phase précédente. Sous cette couche se trouve un grand édifice, vu uniquement en plan, qui s'appuie sur un mur de terrasse plus ancien, à double parement et *emplekton*. À ce complexe appartient aussi le banc de pierres sous l'édifice à abside et les murs détruits au moment du passage à la phase suivante, qu'on peut dater entre la fin du I<sup>er</sup> s. av. n. ère et le début du I<sup>er</sup> s. de n. ère, moment de la création de la place romaine. En rapport avec cette phase (III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> s. av. n. ère?) il faut placer les fondations des maisons et le tracé d'une rue en galets orientée Est-Ouest;

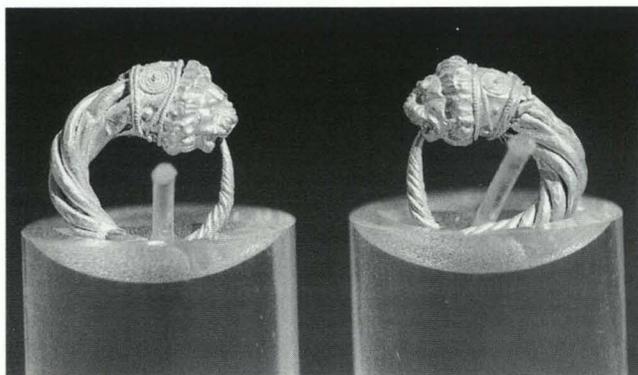
— une terrasse à double parement et *emplekton* a été réalisée au cours du IV<sup>e</sup> s. av. n. ère. À cette phase remonte aussi le tracé d'une rue de galets qui marque la façade des maisons hellénistiques et qui a été probablement repris et élargi à l'époque romaine. On pourrait ainsi supposer que l'axe viaire était déjà utilisé à l'époque hellénistique.

— la phase archaïque n'est jusqu'à présent attestée que par les matériaux récupérés dans les puits creusés pour installer la pompe.

L'Institut Polytechnique de Crète a poursuivi la recherche géophysique en différents endroits de la ville. On a eu principalement recours aux méthodes géomagnétiques, électromagnétiques, sismiques et géoélectriques.

Par ailleurs, l'étude des ossements humains découverts lors des fouilles de la nécropole en 1996 et 1997 (19 sépultures) a été menée par Cristina Garcia Martin, collaboratrice au Musée royal des sciences naturelles de Belgique. Sur les 19 sépultures fouillées, on a ainsi pu reconnaître les restes de 24 individus minimum dont le piètre état de conservation des squelettes n'a permis de déterminer l'âge de décès que dans 7 cas, dont trois enfants. Parmi eux, une jeune adolescente, qui avait été inhumée avec une paire de boucles d'oreilles en or de la fin du IV<sup>e</sup> s. av. n. ère. La typologie de cette parure est bien connue, mais l'exemplaire d'Itanos est désormais l'un des plus beaux et des mieux conservés du monde grec (fig. 4).

Fig. 4  
Itanos - Nécropole Nord:  
boucles d'oreille à  
protomé de lion  
(fin du IV<sup>e</sup> s. av. n. ère)  
(photo auteurs)



L'étude de la céramique géométrique, archaïque et classique d'Itanos, confiée à Athéna Tsingarida, a par ailleurs permis de distinguer de nombreuses importations (attiques, corinthiennes et cycladiques, mais également de Knossos [VIII<sup>e</sup>- VII<sup>e</sup> s. av. n. ère], d'Éleutherna et de Kato Symi [VI<sup>e</sup> s. av. n. ère]). Ce matériel montre d'ores et déjà qu'Itanos fut, à tout le moins dès l'époque orientalisante, au centre d'un réseau d'échanges commerciaux, dont le seul autre exemple connu à ce jour en Crète orientale est Olonte. Les sources écrites, tant littéraires qu'épigraphiques, présentent en effet Itanos comme l'une des cités les plus importantes de la Crète orientale. Mentionnée par Hérodote (IV 151) dans le contexte de la colonisation de Cyrène, au milieu du VII<sup>e</sup> s. av. n. ère., elle fut parmi les premières cités crétoises à frapper monnaie, probablement au début du IV<sup>e</sup> s. av. n. ère. Itanos apparaît ainsi clairement caractérisée, et ce dès l'époque archaïque, par son ouverture sur le monde extérieur, ce qui n'est pas le cas de toutes les cités crétoises. Cette ouverture manifeste le rôle de relais joué par la cité, non seulement comme point de départ d'une influence orientale vers le reste de l'île mais également comme étape sur la route qui reliait le bassin oriental de la Méditerranée aux Cyclades et à la Grèce continentale. C'est peut-être précisément en raison de cette vocation que la cité d'Itanos a également joué un rôle important dans l'histoire de la Crète orientale. À l'époque hellénistique, elle semble en effet tenir une place décisive dans la politique d'alliances des cités de Crète orientale (Praisos, Hiérapytna) et l'on connaît ses relations étroites avec les souverains lagides. Le matériel hellénistique d'Itanos, dont Natacha Massar assure l'étude, provient pour l'heure essentiellement de la nécropole; la fonction funéraire détermine donc en grande partie les formes découvertes (balsamiques, amphores, vases à boire). Par ailleurs, le pillage de la plupart des tombes hellénistiques a dispersé les ensembles funéraires et réduit bon nombre de vases en fragments. Plusieurs individus ont néanmoins été retrouvés intacts et d'autres ont pu être reconstitués. Les types d'importations sont très divers et proviennent pour l'essentiel d'Asie mineure (Cnide et Éphèse); des imitations de vases d'importation, dont on a retrouvé des exemplaires sur le site (vases à guillochis), sont comparables à des productions d'Éleutherna. On notera au passage la rareté de certaines productions crétoises bien connues, comme les hydries d'Hadra. L'étude se poursuivra afin de proposer une typologie de certaines productions locales, mais également pour situer Itanos dans les courants d'échanges à la fois crétois et transméditerranéens.

Jean Charles BALTU, Philippe TALON, Roland TEFNIN et Didier VIVIERS  
(avec la collaboration de L. BAVAY, A. D'HAUTCOURT, A. DUPLOUY, C. GARCIA MARTIN,  
C. LICOPPE, N. MASSAR, Ath. TSINGARIDA, P.-L. VAN BERG, V. VAN DER STEDE)

## COLLABORATION ENTRE L'UNIVERSITÉ ET LE MILIEU ASSOCIATIF DANS LE CADRE DE L'AGRÉGATION EN HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE

Les media, les parents, la classe politique, le monde du travail reprochent à l'Université une vie en vase clos, déconnectée des réalités du quotidien, ignorante des impératifs de rentabilité. Pourtant, les stages en entreprise se multiplient dans le secteur privé, les écoles secondaires s'ouvrent au tutorat pour soutenir les élèves vers la réussite...

Parmi ces initiatives, un secteur d'activité est peu connu au sein même de l'Université Libre de Bruxelles : les multiples activités développées par l'Agrégation<sup>1</sup> en Histoire de l'Art et Archéologie

### **Le volet "Enseignement" dans l'Agrégation en Histoire de l'Art et Archéologie**

Depuis plusieurs années<sup>2</sup>, la section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie propose une formation initiale à l'enseignement, élargie à la communication sous les différents aspects que cette dernière peut prendre pour un historien de l'art ou pour un archéologue.

Le stagiaire-formateur est confronté aux contraintes des conférences pour praticiens et amateurs dans les Académies<sup>3</sup> des Arts dans un large rayon autour de la région bruxelloise. Il rencontre d'autres futurs enseignants dans les établissements pédagogiques<sup>4</sup> de la Ville de Bruxelles ou en province. Il découvre avec surprise et enthousiasme les cycles techniques et professionnels de l'enseignement de plein exercice et de celui de la promotion sociale.

À ce stade, le stagiaire-formateur opère sur un terrain dont il lui semble connaître les données de base. Il utilise des points de repère par projection de sa propre histoire, avec ses succès et ses échecs. Il se montre inventif par la construction d'outils destinés à faciliter l'apprentissage. Somme toute, rassuré par son investissement en temps et en énergie, il reste encore à l'abri des quatre murs d'une classe, d'une salle de cours, plus ou moins bien adaptée à son projet pédagogique.

À première vue, le champ d'action n'est qu'un nouveau déploiement d'exposés dont tout étudiant a l'habitude dans les séminaires de licence.

### **Le volet "Visites guidées"**

La difficulté se corse quand il faut emmener des enfants de première année primaire sur les sentiers du "rêve", entre "jour et nuit", au rythme des "quatre saisons", thèmes

<sup>1</sup> Il s'agit, évidemment, de l'agrégation à l'enseignement secondaire supérieur au niveau du 2e cycle.

<sup>2</sup> Année académique 1991-1992.

<sup>3</sup> Sous la houlette de Monsieur René Dalemans.

<sup>4</sup> Haute Ecole de la Communauté Française (Mons), Haute Ecole Francisco Ferrer (Bruxelles).

inscrits au programme des visites des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique<sup>5</sup>. Même si l'intervention est brève, elle nécessite une adaptation presque immédiate à un groupe, à un accompagnateur, à un guide-formateur dans la visite duquel le stagiaire doit s'intégrer. Et comment gérer, pour la première fois, un groupe d'adolescents partis à la découverte de l'architecture industrielle à travers les rues de Bruxelles ?

Quant à la visite guidée de la section égyptienne des Musées royaux d'Art et d'Histoire avec des adultes en formation d'"Agents de voyage"<sup>6</sup>, elle induit une démarche didactique et une approche épistémologique spécifiques.

## **L'originalité de la formation à la rencontre d'autres cultures et d'autres publics**

Depuis trois ans, l'Agrégation d'Histoire de l'Art et Archéologie ne se cantonne plus à l'enseignement secondaire ou supérieur, fût-il professionnel ou pédagogique, ni même aux groupes familiarisés avec la culture européenne. En effet, nos stagiaires-formateurs sont actuellement partie prenante dans le projet "Caravanes pour l'art", mis sur pied par Emmanuelle Rabouin<sup>7</sup>, assistante sociale dans une association de locataires des Marolles à Bruxelles<sup>8</sup>.

Ce projet visait, dans un premier temps, l'intégration de membres de communautés immigrées (majoritairement musulmanes) dans la culture du pays d'accueil, la Belgique. Mais, dès la première année d'activité, un intérêt particulier s'est manifesté dans les associations pour la connaissance de la culture du pays d'origine et la découverte de civilisations non européennes.

Dans le souci de répondre à la demande, l'Agrégation en Histoire de l'Art et Archéologie a diversifié son programme. Aux visites de proximité (Sablon), se sont ajoutées des visites-découvertes du mode de vie à différentes époques (Maison d'Érasme, Musée Horta), du christianisme (Isaa<sup>9</sup>, sa mère, les saints), des grands pays d'Asie (expansion du bouddhisme, le vêtement en Chine, la maison en Indonésie). Sans oublier l'art et l'artisanat de l'Islam auxquels sont consacrées des leçons avec projections de diapositives.

Deux groupes sont visés par cette formation que dispensent nos stagiaires : des dames, mères de famille, membres du Caria<sup>10</sup> et leurs enfants. Il est ainsi possible de mettre à profit les périodes de congé scolaire pour les plus jeunes comme les après-midis de semaine pour les mères.

<sup>5</sup> Grâce à l'aimable collaboration de Madame Brigitte de Patoul, responsable du Service Educatif du Musée d'Art Ancien et du Musée d'Art Moderne, et d'un de ses collaborateurs, Serge Nunez-Tolin, maître de stages.

<sup>6</sup> Section de Chefs d'Entreprise organisée par l'Ifpme-Ministère des classes moyennes (Infac, Bruxelles).

<sup>7</sup> Ancienne stagiaire d'Agrégation (promotion 1995-1996).

<sup>8</sup> Union des Locataires Marolienne, ASBL, rue de la Prévoyance 52.

<sup>9</sup> Jésus, dont certaine dame se demandait s'il s'agissait d'une fille ou d'un garçon à cause du mode de représentation peu différencié du XVe siècle.

<sup>10</sup> Association de quartier constituée en ASBL, rue Haute 135 (Caria des Enfants, Caria des Femmes).

## Quatre difficultés et leur dépassement

Quelles sont les difficultés que rencontrent les stagiaires-formateurs dans le cadre de ces activités de formation et particulièrement dans les visites ? Nous prendrons à titre d'exemple une visite-découverte de l'Asie<sup>11</sup> aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, destinée aux mères de famille du Caria des Femmes en nous centrant sur quatre points de première évidence.

### Le langage

La première difficulté est inhérente à la communication dans une langue peu ou mal maîtrisée.

Comme pour tout public 'non averti', le vocabulaire utilisé doit être composé de termes empruntés à la vie quotidienne<sup>12</sup>, évocateurs de sons, d'images, de souvenirs. Ainsi, le métier à tisser chinois fait-il appel à *deux personnes : une personne qui fait les motifs, les dessins, les dragons; une autre (qui) tend les fils*<sup>13</sup>. Une gradation entre les mots permet des associations précises en face des objets, gestes à l'appui. Le "motif" est associé au "dessin" de dragon que les dames ont admiré sur les chatoyantes robes de soie.

L'émergence des "représentations", ces images que l'esprit se forge à partir du vécu, facilite même la compréhension du fonctionnement de la machine. Après avoir admiré en toute liberté les vitrines, les dames sont incitées par une question ouverte à mettre à profit leur découverte personnelle de cette salle où trône un impressionnant métier à tisser. Même celles qui ne parlent pas couramment le français veulent répondre, par des mots, par des gestes. Une des dames s'est approchée du métier à tisser et a fait le geste du passage de la navette dans la chaîne et du lissage du tissu. Favorisée par la position en retrait du guide, la charge émotionnelle de ce moment participe de la réussite de l'activité. Les objets sont identifiés à des mots nouveaux par le biais des réminiscences du pays natal.

Les liens entre les objets activent alors les pré-acquis pour introduire des notions complexes. L'appel aux *impressions* devant un spectaculaire Bodhisattva chinois, quoique apparemment éloigné d'une objectivation scientifique, rencontre dans ce cas-ci l'objectif de formation au niveau du langage puisque ces dames le décrivent "beau, pensif, sage...". Et le style direct anime l'histoire de l'Éveillé à partir d'éléments évoqués dans une salle précédente<sup>14</sup> par l'accentuation du récit, forme essentielle de la communication dans la culture musulmane.

### Le contact avec le musée

Certaines dames de ce groupe viennent pour la première fois au musée<sup>15</sup> et le stagiaire les accueille à l'extérieur. Pour des personnes qui quittent rarement leur

<sup>11</sup> Le groupe comprenait quatre dames (trois Marocaines et une Pakistanaise), deux accompagnatrices (de culture européenne) dont une religieuse chrétienne, Emmanuelle Rabouin et Evelyn Cramer, maître de stage de cette visite.

<sup>12</sup> Avec traduction simultanée par une des personnes du groupe quand se pose une difficulté.

<sup>13</sup> Les notes en italique sont des citations de la visite de Christophe Vantroyen.

<sup>14</sup> Cette extraordinaire ronde-bosse du XIII<sup>e</sup> siècle est mise en relation avec les *beaux habits* fort admirés par ces dames.

<sup>15</sup> Aucune n'a jamais franchi le seuil des MrAH.

quartier, il est important de mettre l'accent sur le lieu à découvrir, enjeu de cette formation organisée en collaboration avec "Caravanes pour l'art". La maîtrise de l'environnement et de sa propre présence physique est loin d'être acquise. Si certaines personnes sont plus familières, d'autres se tiennent toujours à distance des pièces, même monumentales... Cependant, l'analyse des objets permet l'apprentissage du contact avec les œuvres. Sur l'aimable incitation du guide<sup>16</sup>, les dames consentent à ce geste très personnel du déplacement vers le centre d'intérêt : conquête de l'espace, du corps, du regard. Les visiteuses sont attirées par la beauté des broderies et des tissages chinois et ne ressentent aucune contrainte dans leur plaisir de découvrir ces *très belles pièces*. La position du banc de la salle est changée afin de favoriser la contemplation.

Une ombre au tableau : un problème d'acceptation du groupe par le service de surveillance se pose au moment de quitter le forum-librairie et d'entrer dans les salles. L'accès aux salles est interdit au groupe à cause des robes-manteaux traditionnelles que portent plusieurs dames et qu'elles ne peuvent en aucun cas ôter. Les consignes de sécurité, logiquement formulées pour éviter des vols, ne tiennent pas compte d'un mode d'habillement non occidentalisé. L'interprétation du règlement par le responsable du service dénoue la situation de conflit que le stagiaire s'est montré capable de gérer.

## Le développement cognitif

Bien qu'aucune évaluation formelle de la compréhension et de la mémorisation ne puisse être mise en place, il est essentiel de vérifier la rétention des principales notions évoquées pour leur répercussion dans le milieu familial, dans le cercle des amies, auprès des responsables des associations. Comme tout guide confirmé, le stagiaire utilise des moyens mnémotechniques<sup>17</sup> : une même question est répétée à deux, trois reprises, au fil de la visite, jusqu'à l'obtention de la réponse exacte. Certes, la mémorisation n'est pas, a priori, recherchée mais elle est envisagée ici comme une contribution au développement personnel<sup>18</sup>.

Une première préoccupation touche le repérage géographique. Diverses techniques sont exploitées : le discours est émaillé de questions mais ne suffit pas à une visualisation de notions abstraites. Aussi, la visite commence-t-elle par la localisation du pays d'origine sur une carte du monde. Chacune des dames et de leurs accompagnatrices recherche les continents, puis les pays et la distinction est établie entre ces deux notions. Si l'une d'entre elles se trompe, les autres la corrigent : le conflit socio-cognitif est immédiatement instauré comme un repère dans l'acquisition des connaissances. Ce travail sur la rétention est répété dans chaque salle avec reprise d'un fascicule réalisé par le guide à l'attention du groupe. Chaque œuvre étudiée y est illustrée et les pays sont situés grâce aux flèches de l'expansion du bouddhisme.

Les particularités des religions sont mises en évidence en citant la religion de référence du groupe, l'Islam, et le Christianisme. L'Hindouisme est présenté comme une *religion différente de l'Islam, différente du Christianisme*. De cette manière, les dames

<sup>16</sup> *Et, si vous voulez, nous allons regarder d'un peu plus près...*

<sup>17</sup> *Dans 'Hindouisme', on entend "Inde".*

<sup>18</sup> Dans la perspective de l'enseignement secondaire, Monique Croizier développe la notion de 'projet personnel' lié à la motivation et à l'image de soi (M. Croizier, Motivation, projet personnel, apprentissages. Paris, ESF Editeur, Collection 'Pédagogies', 1993 (2e éd. 1995).

établissent un parallèle entre leur culture religieuse et celle très répandue dans leur pays d'accueil en les distinguant de celle étudiée, avec un vocabulaire de base<sup>19</sup>.

Les caractéristiques de l'Hindouisme sont énoncées en insistant sur les éléments de correspondance et de différence entre l'Hindouisme, l'Islam et le Christianisme. Or, toute la difficulté tient dans la perception des représentations des dames, de leur pré-requis relatifs aux religions. Par une réflexion préalable sur ces points et par une attention constante aux réactions, le guide gère parfaitement la situation 'didactique'. Dans cette perspective, certains aspects de la religion islamique comme la tendance à l'aniconisme sont bien mis à profit pour établir la discrimination avec l'Hindouisme et pour faciliter la rétention.

Le guide aborde également des questions sociologiques, familières dans le contexte culturel dont ces dames sont issues. Le lit en alcôve, sujet délicat avec des dames dont certaines sont traditionnalistes, est un catalyseur dans la visite : l'attention est portée sur sa place, sa destination, son usage, son décor... La beauté de l'objet est un facteur d'intérêt pour les dames. L'attention aux détails de la sculpture rend perceptible la richesse de la famille du propriétaire.<sup>20</sup>

## La socialisation

Les participantes viennent pour la première fois dans ce musée qui présente *différentes civilisations*. D'une simple phrase (*Nous, on va étudier l'Asie*), le guide-stagiaire porte l'accent sur l'objet de cette visite et insère les dames dans cette activité d'étude, valorisante, propre au musée. Le *nous* met en évidence la communauté formée par le stagiaire et les dames. Alors que celles-ci parlent rarement à des hommes et sont encore plus rarement interrogées par eux sur leurs connaissances, la participation à une telle visite est active, immédiate, la communication verbale et gestuelle. La bonne humeur ambiante amène les dames, encore timides au début, à s'enhardir rapidement.

La disponibilité et l'ouverture d'esprit<sup>21</sup> du guide sont bien sûr fondamentales : la prise en charge s'opère dès l'accueil sur le parvis du musée avec une attention permanente à la bonne audition, à la fatigue, à la motivation. Dans chaque salle, la sélection des œuvres a été conditionnée non seulement pour son intérêt intrinsèque mais aussi pour les commodités offertes : disposition générale des œuvres et circulations entre les salles, rythme du parcours, possibilité impérative d'assise... La sollicitation est fréquente, la courtoisie de chaque instant. La réserve du guide contribue également à la mise en confiance du groupe : la simplicité n'exclut pas la discrétion.

La valorisation de toute participation, de toute réponse, de tout geste, par un renforcement ponctuel et l'intérêt manifeste du guide dans le choix des termes qualificatifs

<sup>19</sup> Ainsi, le monothéisme est-il souligné par une question comparative sur le nombre de *dieux dans la religion islamique et dans le Christianisme*.

<sup>20</sup> L'analyse pouvait présenter des difficultés d'approche au regard de la position de la femme dans la culture musulmane et dans la vie d'une religieuse catholique. Mais l'exploitation de l'objet pour ses qualités plastiques le rapproche du vécu quotidien des participantes qui posent beaucoup de questions. Les fonctions principales sont ainsi mises en évidence : *boire, manger, s'asseoir quand on veut discuter tranquillement, dormir...*

<sup>21</sup> Sans nulle trace d'eurocentrisme, la clarté du discours, sans équivoque, contribue largement au phénomène d'adhésion par le respect de l'Autre et de ses convictions, témoin d'un esprit de tolérance.

garantissent un retour d'adhésion et de respect mutuel<sup>22</sup> qui ne se dément pas auprès d'autres stagiaires<sup>23</sup> lors de visites ultérieures.

## **Pour une nouvelle perception du stagiaire-formateur**

Cette réflexion sur les objectifs, sur les moyens et sur les procédés du métier optimise toute prestation d'un guide, quel que soit le groupe dont il a la charge. Au niveau d'un stagiaire-formateur, cette attitude le conduit à revoir son mode personnel d'enseignement<sup>24</sup> et à envisager son rôle sous un angle pragmatique, avec un décentrage par rapport à son propre mode d'apprentissage. Il n'est plus seulement un 'stagiaire' mais surtout un 'formateur', impliqué dans une chaîne cognitive et socio-affective de développement de l'Autre. Le respect de cette altérité tend, dans le particularisme d'une situation donnée et de la démarche adoptée, à l'universalité<sup>25</sup>.

## **Une formation élargie et diversifiée**

L'Agrégation est donc, au fil des années, devenue une formation ouverte aux expériences de terrain et aux échanges culturels.

Par une analyse affinée des situations d'apprentissage, elle offre au stagiaire-formateur la possibilité de 'se mettre en danger', d'abandonner ses certitudes pour aller vers l'Autre, en musée, dans la rue ou... en classe. Qu'il s'agisse de faire découvrir l'Asie à des mères marocaines, la Place Royale à des peintres en bâtiment ou le Surréalisme à des graphistes, les voies explorées sont nombreuses !

Et la richesse de l'entreprise tient dans la diversité des situations d'apprentissage.

Evelyn Cramer.

Juin 1998

<sup>22</sup> Le souci constant des dames, de leur confort, de leur compréhension assure le guide-stagiaire du maintien d'une adhésion réelle, vérifiée à de multiples occasions : suivi des consignes (salle des tissus chinois), facilité de réponse (même pour des personnes s'exprimant difficilement en français), volonté de poursuivre la visite pour admirer les marionnettes indonésiennes, remerciements et salutations traditionnelles au moment de prendre congé.

<sup>23</sup> Quand ceux-ci travaillent dans la même optique de formation.

<sup>24</sup> Jean-Pierre Astolfi (L'école pour apprendre. Paris, ESF Editeur, Collection 'Pédagogies', 1992, 4e éd. 1995. p.185-186) fait état des recherches de la psychologie différentielle et explicite l'idée d'un "SPPE. (système personnel de pilotage de l'enseignement) que (l'enseignant) décalque de ce qui lui convient personnellement quand il apprend (son propre SPPA)".

<sup>25</sup> Comme l'écrit Philippe Meirieu (Le choix d'éduquer. Ethique et pédagogie. Paris, ESF Editeur, Collection 'Pédagogies', 1991, 3e éd. 1993, p. 78), "le principe d'universalité (...) ne peut se réaliser que dans l'activité éducative, quand l'épreuve de la rencontre fait naître l'espérance d'une convergence dans les balbutiements de la liberté".

Collaboration entre l'Université et le milieu associatif dans le cadre de l'Agrégation en Histoire de l'Art et Archéologie



Ont collaboré à ce numéro :

Isabelle COLLET-CASSART, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie (ULB)  
rue de Tervaete 101  
B - 1040 Bruxelles

Jean-Philippe HUYS, Licencié en Histoire de l'Art et Archéologie (ULB)  
Chaussée Bruneault, 221  
B - 7050 Masnuy-Saint-Jean

Danielle LEENAERTS, Aspirante au Fonds National de la Recherche Scientifique  
Université Libre de Bruxelles,  
Faculté de Philosophie et Lettres - CP 175  
av. F.D. Roosevelt 50  
B - 1050 Bruxelles

Olivier MOTTAZ, Assistant  
Université de Lausanne,  
Faculté des Lettres - Section d'Histoire de l'Art  
BFSH 2  
CH - 1015 Lausanne

Catherine SCHALLER, Licenciée en Philosophie et Lettres (Université de Fribourg, Suisse)  
8, rue Martel  
F - 75010 Paris

Caroline SCHUSTER CORDONE, Historienne de l'art  
Boulevard de Pérolles 69  
CH - 1700 Fribourg

Laurence VANDER VEKEN, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie (ULB)  
rue de l'Instruction, 125  
B - 1070 Bruxelles

Prof. Clelia GALASSI  
Università degli Studi,  
Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arte e Spettacolo  
Via Balbi, 4  
I - 16126 Genova



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<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> 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

Cahier d'études VII, 1999

- **Public et sauvegarde du patrimoine.** Cahier de sensibilisation à l'attention des guides.
- 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..... exemplaire(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.