

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 2000.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_2000_000_22_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 &
d'ARCHEOLOGIE

XXII
2000



XXII 2000

AHAA – VOLUME XXII – 2000

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

Comité directeur

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

Comité de Rédaction

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

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

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

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

MARC GROENEN

L'image de la femme et de l'homme dans l'art du Paléolithique européen.
Nouvelles perspectives de lecture
p. 7-41

DELPHINE BERRYER-CORBIAU

Les personnages en vol dans la peinture de Giotto
Étude iconographique
p. 43-58

DIDIER MARTENS

Identification du « tableau de l'Adoration des Mages » flamand,
anciennement à la Chartreuse de Miraflores
p. 59-92

ANNE DELVINGT

Les répliques dans l'œuvre de Gérard Seghers.
Au sujet d'un « Christ apparaissant à la Vierge au retour des limbes »
du peintre, retrouvé à Schoten
p. 93-107

MONIQUE RENAULT

Musée mémoire ou musée histoire?
Le musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg
p. 109-124

Comptes rendus

p. 125-126

Chronique de la Section

p. 127-158

Chronique des fouilles de la Section

p. 159-185



L'IMAGE DE LA FEMME ET DE L'HOMME DANS L'ART
DU PALÉOLITHIQUE EUROPÉEN.
NOUVELLES PERSPECTIVES DE LECTURE

MARC GROENEN

1. Approche historiographique

Par rapport aux figurations animales, particulièrement réalistes, les représentations humaines de l'art du Paléolithique supérieur semblent marginales ou secondaires. Tant les premières sont abondantes et se signalent par leur qualité graphique, ainsi que par le souci dans le rendu de l'attitude et du détail, tant les secondes paraissent répondre à un schéma uniforme et pauvre. Cette différence dans le traitement formel est telle que certains auteurs n'ont pas hésité à poser que la figuration humaine devait être frappée de tabou ou soumise à quelque interdit. Le fait est qu'elles paraissent commandées par un canon formel strict, au point qu'A. Leroi-Gourhan a pu dégager un mode de construction unique pour toutes les figurines féminines du Gravettien – une quarantaine d'exemplaires, datés entre –28.000 et –20.000 avant notre ère et provenant d'un territoire dont les limites sont la France à l'Ouest et la Sibérie à l'Est.

Selon lui, l'image de la femme gravettienne se compose de trois parties distinctes. La région du bassin, imposante, avec l'indication soignée du pli fessier à l'arrière, du triangle pubien et, parfois, de la fente vulvaire à l'avant. Cette partie centrale, qui s'inscrit dans un cercle, se prolonge, d'une part, par le buste et la tête vers le haut et, d'autre part, par les cuisses et parfois par les jambes vers le bas. Selon Leroi-Gourhan, l'ensemble s'inscrit précisément dans un losange¹. Nous aurions donc ici un schéma de construction formelle entièrement commandé par des figures géométriques. C'est dire que, pour cet auteur, la représentation de la

¹ A. LEROI-GOURHAN, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1978, p. 64, fig. 52bis.

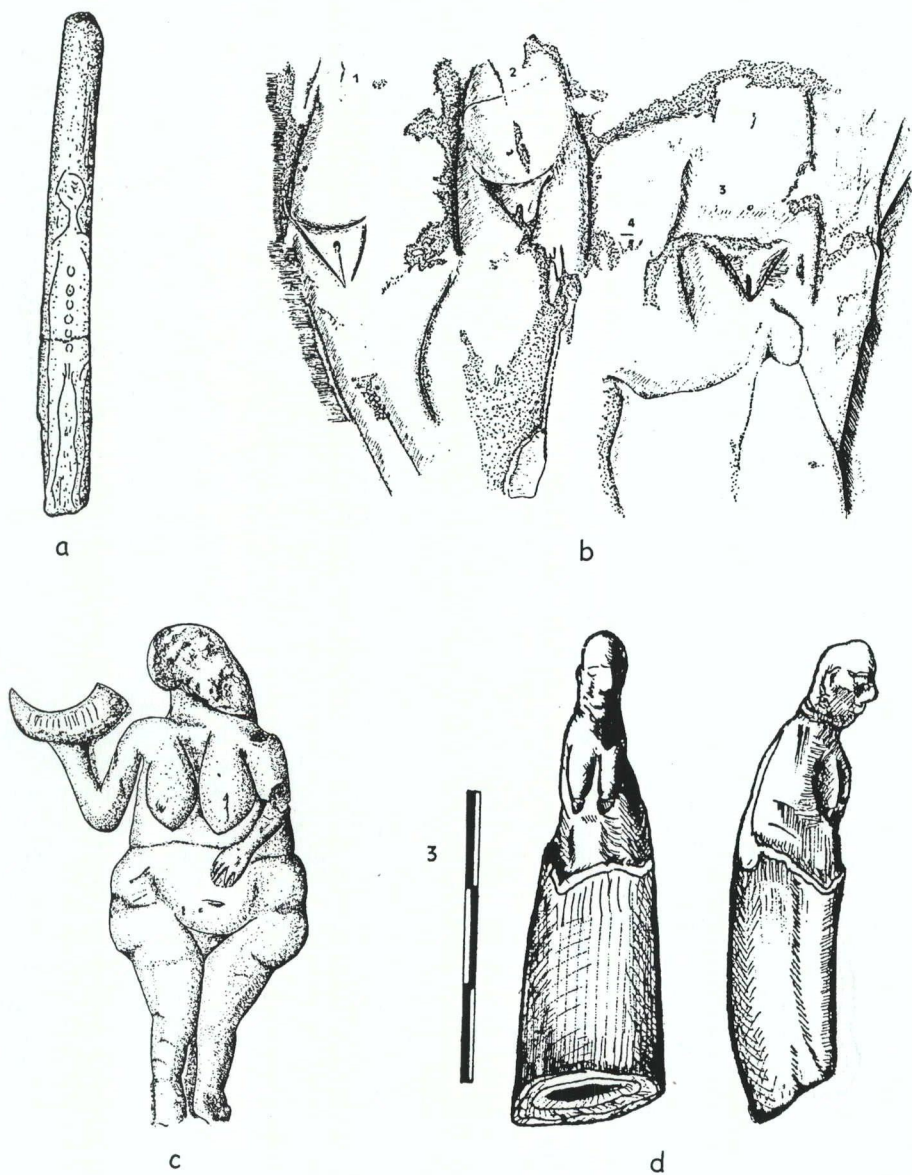


Figure 1.

a. Bruniquel: fillette (d'après J.P. DUHARD, 1993, pl. L, 2)

Angles-sur-l'Anglin, abri Bourdois: les quatre femmes du premier groupe (d'après J.P. DUHARD, 1993, pl. XXVII)

c. Laussel: la «femme à la corne» (d'après J.P. DUHARD, 1993, pl. XVI)

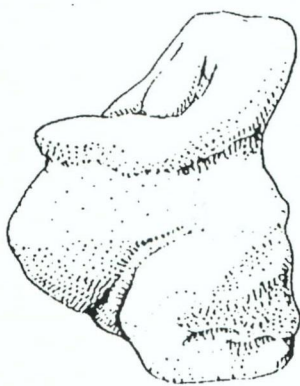
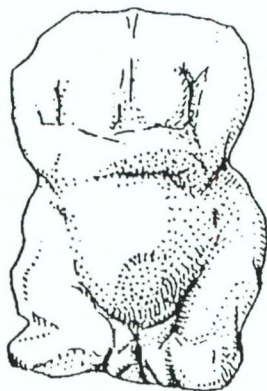
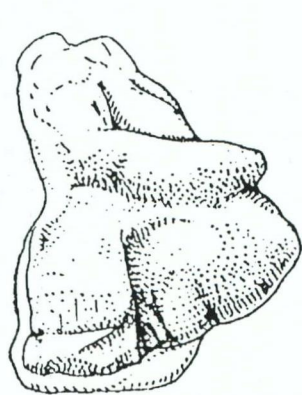
Le Mas d'Azil: buste de femme âgée (d'après J.P. DUHARD, 1993, pl. XXIV, 3)



a



b



c

Figure 2.

a. *Monpazier*: femme (d'après J.P. DUHARD, 1993, pl. XV, 1).

b. *Péchialet*: femme (d'après J.P. DUHARD, 1993, pl. XV, 2).

c. *Kostienki XIII*: femme accouchant, en marne calcaire (d'après G. BOSKINSKI, 1990, p. 123).

femme traduit bien davantage un principe abstrait qu'une figure réelle et qu'elle se donne fondamentalement à penser comme l'expression d'une réalité désincarnée. La conclusion est, pour le moins, étonnante puisqu'elle s'applique à des figures particulièrement opulentes ; surtout, elle ne s'accorde pas avec ce que l'on sait des principes de lecture de l'image au Paléolithique. En ce qui concerne les thèmes animaliers, la volonté de souligner le modelé des masses anatomiques, l'intégration de reliefs rocheux évocateurs, la suggestion graphique et optique du mouvement sont autant d'éléments, en effet, qui concourent beaucoup plus à rendre présent tel animal figuré qu'à le représenter². Faut-il dès lors admettre que la catégorie des motifs zoomorphes était commandée par un fonctionnement psychologique différent ou, au contraire, poser que les deux catégories de graphèmes étaient organisées par un même fonctionnement psychologique – et, dans ce cas, revoir la grille de lecture de Leroi-Gourhan ?

2. Les figurations féminines

En fait, loin de penser la femme au travers d'une image construite selon des modules géométriques, les artistes gravettiens, comme ceux des autres périodes du Paléolithique supérieur, l'ont figurée dans ses différents états physiologiques et à tous les moments de sa vie, de la jeune fille pré-pubère à la femme post-ménopausée.

Une gravure sur un fragment de côte provenant du Magdalénien moyen de l'abri Montastruc³ à Bruniquel (Tarn-et-Garonne) (fig. 1a) figure un individu dont les caractères sexuels secondaires sont encore peu marqués. L'inventeur, B. Bétirac, y avait vu une représentation d'enfant⁴, A. Leroi-Gourhan une figure d'homme de face, sans bras⁵ et L. Pales un humain asexué⁶, tandis que J.-P. Duhard a pu mettre en évidence, grâce à l'examen à la loupe binoculaire, qu'il s'agissait d'une figuration de fillette⁷. Dans cet exemple, comme dans celui de la «vénus impudique» en ivoire de Laugerie-Basse⁸ (Dordogne), les seins sont absents, les jambes sont longues – ce qui est normal chez un sujet jeune, puisque la croissance staturale précède la croissance pondérale –, les hanches peu marquées, les fesses fermes et arrondies, et la fente vulvaire, bien visible, sans les petites lèvres qui apparaîtront au moment de la puberté, est en position ventrale, presque verticale

² M. GROENEN, *Ombre et lumière dans l'art des grottes*, Bruxelles, C.R.E.T.A.P., 1997, pp. 57-64.

³ Fragment de côte. 130 mm de long. MAN, n° inv. : MCIF 312 82723.

⁴ B. BÉTIRAC, «L'abri Montastruc à Bruniquel (Tarn-et-Garonne)», dans : *L'Anthropologie*, 56, 1952, pp. 213-231.

⁵ A. LEROI-GOURHAN, *op. cit.*, 1978, p. 95, fig. 210.

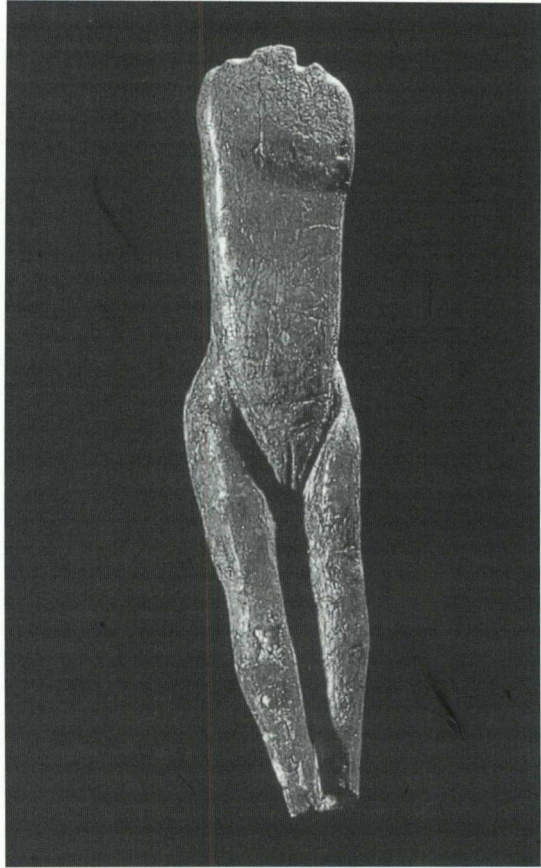
⁶ L. PALES & M. TASSIN DE SAINT-PÉREUSE, *Les gravures de la Marche. II Les humains*, Bordeaux, Ophrys, 1976, pl. 176, n° 16.

⁷ J.-P. DUHARD, *Réalisme de l'image féminine paléolithique*, Paris, C.N.R.S., 1993, pp. 133-135, pl. L 2.

⁸ Ivoire. 77 x 17 mm. Musée de l'Homme, n° inv. : LP LB 38 189 1372. H. DELPORTE, *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, Paris, Picard, 1993, pp. 67-68, fig. 51 ; J.-P. DUHARD, *op. cit.*, 1993, p. 79-81, pl. XXIV 1.

cl 1.

Laugerie-Basse. «Vénus impudique».



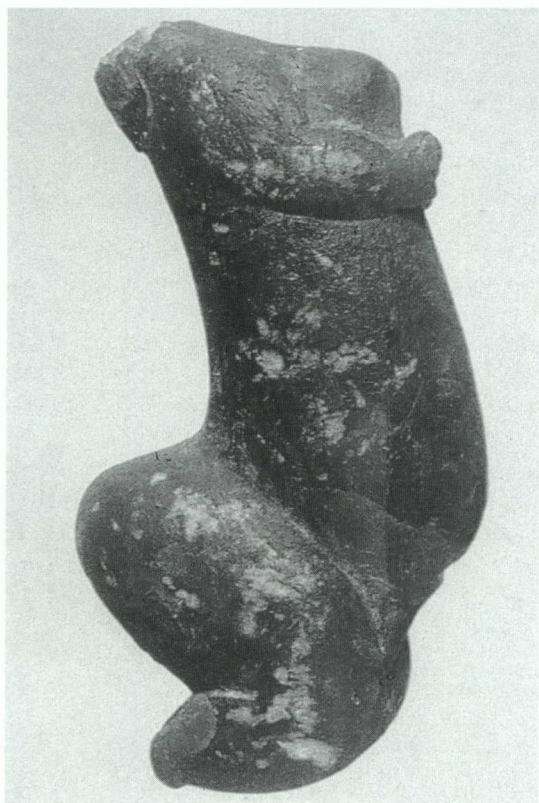
(à l'inverse de la vulve de la femme pubère qui s'étend en arrière et s'incline peu à peu). Cette fidélité dans la représentation des caractères anatomiques ne touche évidemment pas seulement les organes génitaux ; on peut encore l'observer, par exemple, au niveau des genoux de la statuette de Laugerie-Basse (cl. 1), où sont indiqués, avec beaucoup d'exactitude, le creux poplité et la partie saillante antérieure, qui marque l'emplacement de la rotule. D'autres exemples de jeunes filles existent évidemment ailleurs, comme la «fillette»⁹ ou «l'ébauche de poupée»¹⁰ découvertes par E. Piette à la fin du siècle passé à Brassempouy (Landes).

L'observation fine montre bien à quel point le sculpteur a pu rendre avec soin de nombreux détails morpho-physiologiques, mais aussi le rendu précis de l'attitude. Une petite statuette provenant de Pechialet¹¹ (fig. 2b), considérée par

⁹ Ivoire. 47 x 7,9 mm. Man, n° inv. : 47 335 A. H. DELPORTE, *op. cit.*, 1993, p.28, fig. 11 ; J.-P. DUHARD, *op. cit.*, 1993, pp. 37-39, pl. VI 4.

¹⁰ Ivoire. 46,3 x 5,6 mm. MAN, n° inv. 47 335 B. H. DELPORTE, *op. cit.*, 1993, p. 29, fig. 13 ; J.-P. DUHARD, *op. cit.*, 1993, p. 41, pl. VII 2.

¹¹ Os fossile. 60 x 15 mm. MAN, n° inv. : 73 759.



cl 2.
Sireuil. Statuette féminine.

H. Breuil¹² et par G.-H. Luquet¹³ comme asexuée, doit être incluse dans le groupe des figures féminines, comme l'ont montré H. Delporte¹⁴ et J.-P. Duhard¹⁵. Le sexe et les seins sont absents, mais les hanches, légèrement plus larges que les épaules, la présence du triangle pubien et la morphologie des fesses sont autant de caractéristiques qui justifient cette diagnose. Surtout, cette adolescente – ou cette jeune femme – attire notre attention par son attitude hanchée et l'appui du corps reporté sur la jambe gauche, comme l'indiquent avec précision la tête inclinée vers la droite, la différence de hauteur entre les épaules, la saillie de la hanche gauche et l'obliquité du pli fessier gauche. Les exemples de ce type ne sont d'ailleurs pas rares, et on reconnaît également des représentations de jeunes femmes dans la «figurine à la ceinture»¹⁶ de Brassempouy ou encore dans la statuette en héma-

¹² H. BREUIL, «Œuvres d'art inédites du Périgord et Art oriental d'Espagne», dans : *Revue d'Anthropologie*, 37, 1927, p. 101.

¹³ G.-H. LUQUET, «Les vénus paléolithiques», dans : *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 31, 1934.

¹⁴ H. DELPORTE, *op. cit.*, 1993, pp. 76-77, fig. 63.

¹⁵ J.-P. DUHARD, *op. cit.*, 1993, p. 54, pl. XV 2.

¹⁶ Ivoire. 68 x 21 mm. MAN, n° inv. : 47 077. H. DELPORTE, *op. cit.*, 1993, p. 27, fig. 9 ; J.-P. DUHARD, *op. cit.*, 1993, p. 39.

tite incomplète d'Ostrava-Petrkovice¹⁷, avec son bassin légèrement plus large que les épaules, ses petits seins et son triangle pubien bien dessiné.

Toutes les figures de femmes ne sont cependant pas représentées en position verticale. Dans le cas de la «Vénus» de Sireuil¹⁸ (cl. 2), ses reins fortement cambrés, ses hanches plus larges que les épaules et ses petits seins coniques légèrement vers le haut sont autant de caractéristiques qui signalent une jeune femme, probablement nullipare¹⁹. Bien qu'il s'agisse d'une figure en pied – la tête et la main gauche ont été brisées au moment de la découverte –, sa position est cependant beaucoup plus étonnante : ses jambes sont repliées et ses bras, pliés également, semblent tendus vers l'avant. Il n'est pas aisé de déterminer la manière dont elle devait être vue et, suivant les auteurs, l'interprétation donnée diffère. Breuil et Peyrony estimaient qu'elle était figurée couchée sur le ventre et devait être suspendue grâce à un trou percé au niveau des pieds²⁰. Pour F. Régnauld, elle serait, au contraire, à genoux²¹, tandis que pour H. Delporte, elle serait accroupie²² et pour J.-P. Duhard, couchée sur le dos²³. Les figurations de femmes adultes sveltes ne sont pas aussi rares qu'on pourrait le penser. Dans l'abri Bourdois à Angles-sur-l'Anglin (Vienne), S. de Saint-Mathurin et D. Garrod ont relevé quatre splendides représentations partielles de femme en bas-relief, que le sculpteur magdalénien a réalisées en tirant admirablement parti des reliefs naturels de la paroi²⁴ (fig. 1b). La seconde femme présente un abdomen gonflé, arrondi, qui «pointe en haut et en avant comme celui d'une primigeste»²⁵. Néanmoins, comme le remarque encore J.-P. Duhard, «la taille, non plus que les hanches n'ont de largeur exagérée : cette femme gravide est sveltes»²⁶, comme c'est, du reste, le cas pour les trois autres.

À vrai dire, la statuette de Sireuil, dont nous avons parlé, en rappelle une autre, découverte quelque cinquante ans plus tard dans l'abri du Facteur à Tursac²⁷ (Dordogne). Aussi sobre dans sa ligne que la première, cette statuette, sans bras ni tête et sans seins, a le ventre distendu pointé vers le bas et possède, en outre, la particularité de présenter une excroissance entre les jambes (cl. 3). Sur la base

¹⁷ B. KLÍMA, «Coal in the Ice Age, the Excavation of a Palaeolithic Settlement in Ostrava-Petrkovice in Silesia», dans : *Antiquity*, 30, 1956, p. 101 ; H. DELPORTE, *op. cit.*, 1993, pp. 148-149, fig. 156.

¹⁸ Galet de calcite ambrée. 92 x 50 mm. MAN, n° inv. : 75 664.

¹⁹ On parle de nullipare pour une femme n'ayant pas eu d'enfant, de primigeste pour une femme enceinte d'un premier enfant et de multipare pour une femme ayant eu plusieurs enfants.

²⁰ H. BREUIL & D. PEYRONY, «Statuette aurignacienne de Sireuil (Dordogne)», dans : *Revue d'Anthropologie*, 40, 1930, pp. 44-47.

²¹ F. RÉGNAULD, «La statuette de Sireuil et la Reine de Pount ne sont pas stéatopyges», dans : *Bulletin de la Société préhistorique française*, 28, 1931, pp. 262-264.

²² H. DELPORTE, *op. cit.*, 1993, p. 39.

²³ J.-P. DUHARD, *op. cit.*, 1993, p. 59.

²⁴ S. DE SAINT-MATHURIN & D. GARROD, «La frise sculptée de l'abri du Roc-aux-Sorciers à Angles-sur-l'Anglin», dans : *L'Anthropologie*, 55, 1951, pp. 413-424 ; L. IAKOVLEVA & G. PINÇON, *Angles-sur-l'Anglin (Vienne). La frise sculptée du Roc-aux-Sorciers*, Paris, Éditions du C.T.H.S., 1997, pp. 51-56.

²⁵ J.-P. DUHARD, *op. cit.*, 1993, p. 91.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Galet de calcite ambrée. 80 x 37 mm. MAN, n° inv. : 81 693.

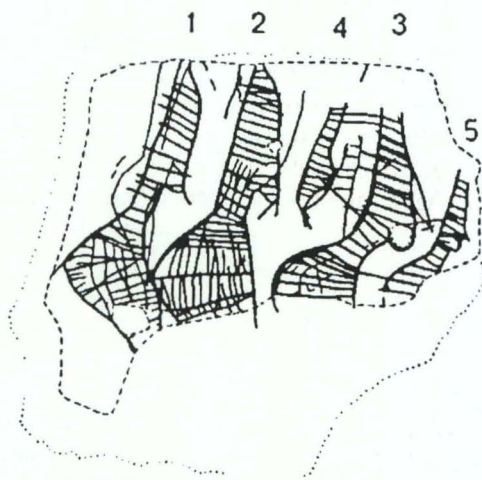
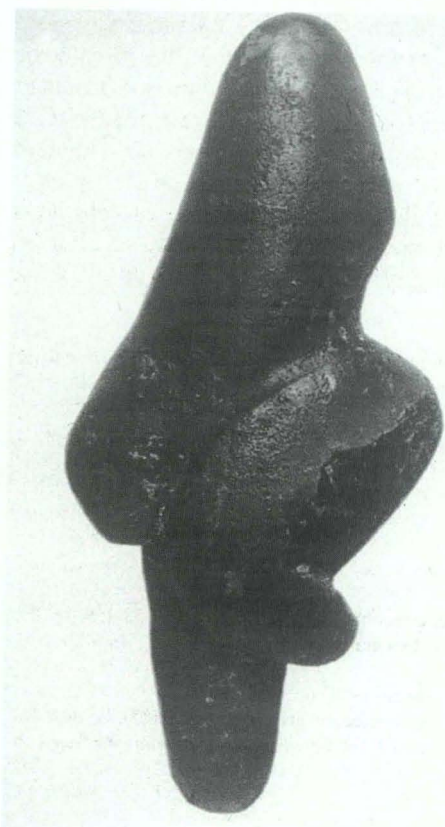


Figure 3.
Gönnersdorf: figurations féminines (d'après G. BOSINSKI & G. FISCHER, 1974, pl. 59, fig. 87b).



cl 3.
Tursac. Statuette féminine.

des ébréchures qu'il comporte, H. Delporte a pensé que ce pédoncule était destiné à fixer la statuette dans le sol²⁸. En revanche, L. Zotz et J. Jelínek y ont vu la représentation schématique d'un sexe masculin, transformant cette jeune femme en une figure d'androgyn²⁹ pour le premier et en un pseudo-hermaphrodite³⁰ pour le second. En fait, cette excroissance peut aisément être expliquée si nous comparons cette œuvre avec une statuette en marne calcaire provenant de Kostienki XIII³¹ (fig. 2c). Celle-ci figure une femme agenouillée, le ventre distendu et en pointe, légèrement affaissé vers le bas, le sexe dilaté et béant. Tout ici évoque, avec une précision presque médicale, la phase finale de la grossesse, au moment où l'accouchement est déjà engagé. C'est pourquoi il est légitime d'interpréter ces statuettes comme étant la représentation d'une parturiente, et l'«excroissance» située entre les jambes comme figurant le bébé en train de naître.

On a toutes les raisons de penser que, à l'instar de ce qui se passe dans toutes les cultures, les nourrissons et les enfants ont dû avoir une importance toute particulière dans les cultures du Paléolithique. Plusieurs enfants ont été figurés – nouveau-nés y compris –, en particulier sur des plaquettes de La Marche³², et on peut affirmer que les enfants ont été inhumés dans des sépultures qui se distinguent bien souvent par la qualité et la richesse de leur mobilier funéraire³³, et ce dès le Paléolithique moyen³⁴. Nous ne savons évidemment rien sur la manière dont les parents s'occupaient de leurs enfants, mais il n'est pas inintéressant de rappeler cette étonnante gravure sur un fragment de plaquette de schiste provenant de Gönnersdorf (Neuwied, Allemagne) et figurant un groupe de quatre femmes, dont l'une porte sur le dos une «poche» percée à sa base et attachée à la poitrine par deux liens³⁵ (fig. 3). Peut-être avons-nous ici une représentation de la manière dont les mères portaient leur enfant. Ce moment de la naissance a sans nul doute marqué l'homme du Paléolithique supérieur, car plusieurs figurations de femmes présentent simultanément ce ventre tendu et affaissé, caractéristique des derniers moments de la grossesse, et, en même temps, la vulve

²⁸ H. DELPORTE, «Une nouvelle statuette paléolithique : la Vénus de Tursac», dans : *L'Anthropologie*, 63, 1959, pp. 232-245 ; id., «Problèmes d'interprétation de la Vénus de Tursac», dans : *Quartär*, 12, 1960, pp. 119-129 ; id., *op. cit.*, 1993, pp. 58-59.

²⁹ L. ZOTZ, «Idole paléolithique de l'être androgyn», dans : *Bulletin de la Société préhistorique française*, 48, 1951, pp. 330-340.

³⁰ J. JELÍNEK, *Encyclopédie illustrée de l'homme préhistorique*, Paris, Gründ, 1983, p. 308, fig. 317.

³¹ A.N. ROGATCHEV & V.I. BELIAEVA, «Kostienki 13 (le site de Kelsiev)», dans : *Le Paléolithique de la région de Kostienki-Borchichevo sur le Don*, Léningrad, 1982, pp. 140-145 (en russe) ; H. DELPORTE, *op. cit.*, 1993, p. 168, fig. 177 ; Z.A. ABRAMOVA, *L'art paléolithique d'Europe orientale et de Sibérie*, Grenoble, J. Millon, 1995, pp. 187-188, fig. 58, n° 1.

³² J.-P. DUHARD, *Réalisme de l'image masculine*, Grenoble, J. Millon, 1996, pp. 158-159 fig. 89.

³³ M. GROENEN, «Vie et mort au Paléolithique : 1. Les pratiques funéraires», dans : *Anthropologie*, 35, pp. 17-50.

³⁴ P. BINANT, *La préhistoire de la mort*, Paris, Errance, 1991, pp. 110-112.

³⁵ Schiste. 85 x 80 mm. Musée archéologique de Coblenz, n° inv. : Gö 50 St.9 (87). G. BOSINSKI, «Magdalenian Anthropomorphic Figures at Gönnersdorf (Western Germany). Preliminary Report on the 1968 Excavations», dans : *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, 5, 1970, pp. 78-82, fig. 32-33 ; G. BOSINSKI & G. FISCHER, *Die Menschendarstellungen von Gönnersdorf. Die Ausgrabungen von 1968*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1974, pl. 59, n° 87a-b.

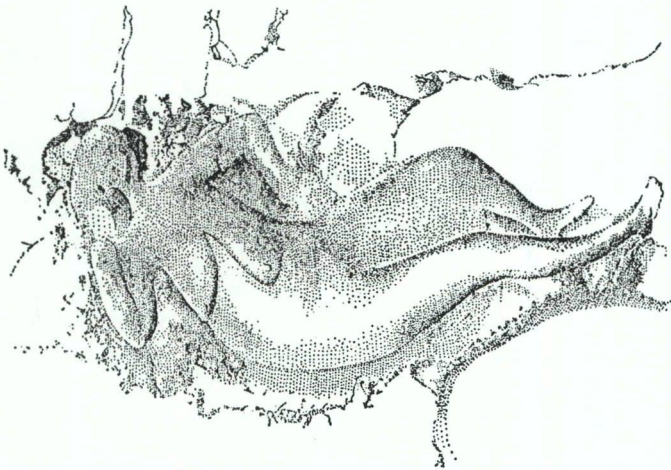


Figure 4.

a. *La Magdeleine (paroi gauche)*: femme étendue (d'après S. GIÉDION, 1965, fig. 324).

b. *La Magdeleine (paroi droite)*: femme étendue (d'après S. GIÉDION, 1965, fig. 325).

dilatée encore largement ouverte, qui caractérise, au contraire, les moments qui suivent l'accouchement. Ceci apparaît, en tout cas, très clairement dans «la femme au goitre»³⁶, le «polichinelle»³⁷, le «losange»³⁸ de Grimaldi (Ligurie, Italie) et dans la «Vénus» de Monpazier³⁹ (Dordogne) (fig. 2a). Tout se passe donc comme si les sculpteurs avaient voulu désigner ce passage particulièrement délicat en figurant simultanément la phase qui précède l'accouchement et celle qui le suit.

On doit l'admettre, la figuration de la femme est loin de se présenter comme stéréotypée au Paléolithique supérieur. La notation de détails révèle le sens de l'observation et le soin que ces «artistes» ont mis pour réaliser leurs œuvres. La précision dans l'exécution est telle que l'on peut en faire une lecture minutieuse. Dans la grotte de la Magdeleine des Albis⁴⁰ (Tarn-et-Garonne) se trouvent deux bas-reliefs de femme mollement allongée en prenant appui sur l'un des coudes (fig. 4). Dans les deux cas, le sculpteur a tiré parti de reliefs évocateurs de la paroi qui trahissent le relâchement du bas-ventre en direction de la partie déclive. Comme le signale fort justement le Dr J.-P. Duhard, «chez une femme-pare à paroi abdominale relâchée, occupant une posture identique, le ventre prendrait une forme semblable»⁴¹. Mais ce n'est pas tout : le sein triangulaire pendant – dont la forme témoigne d'ailleurs du fait qu'il s'agit d'un sein de nourrice – de la figure de droite est également orienté vers la partie déclive, comme cela se doit pour une femme couchée dans cette position.

Mais, si elle était mère, la femme du Paléolithique devait également avant tout être femme... Elle était non seulement habillée, mais aussi souvent parée avec soin, et les «artistes» de cette époque ne se sont pas privés de nous le rappeler. Certaines figurations portent une cagoule, comme cela apparaît sur les «Vénus» de Mal'ta⁴² ou de Buret⁴³ en Sibérie et sur celle de Savignano⁴⁴ (Modène, Italie). L'existence d'un vêtement rembourré avec cagoule existe d'ailleurs dans la gravure pariétale de «la femme à l'anorak» – figuration dont le sexe est d'ailleurs indé-

³⁶ Bois de renne. 45 x 14 mm. MAN, n° inv. : 49 283. H. DELPORTE, *op. cit.*, 1993. pp. 101-102, fig. 89 ; J.-P. DUHARD, *Réalisme de l'image féminine*, *op. cit.*, 1993, pp. 49-51, pl. XI.

³⁷ Stéatite. 60 x 19 mm. MAN, n° inv. : 49 282. H. DELPORTE, *op. cit.*, 1993. pp. 103-104, fig. 91 ; J.-P. DUHARD, *op. cit.*, 1993, pp. 45-47, pl. IX 1.

³⁸ Stéatite. 61 x 24 mm. MAN, n° inv. : 49 281. H. DELPORTE, *op. cit.*, 1993. pp. 104-105, fig. 92 ; J.-P. DUHARD, *op. cit.*, 1993, pp. 47-49, pl. X.

³⁹ Limonite et quartz. 55 x 14 mm. MAN, n° inv. : 83 303. J. CLOTTES & E. CEROU, «La statuette féminine de Monpazier (Dordogne)», dans : *Bulletin de la Société préhistorique française*, 67, 1970 ; J. CLOTTES, «La découverte d'une statuette féminine paléolithique à Monpazier (Dordogne)», dans : *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 26, 1971, pp. 77-82.

⁴⁰ B. BÉTIRAC, «Les vénus de la Magdeleine», dans : *Bulletin de la Société préhistorique française*, 51, 1954, pp. 125-126 ; H. BREUIL, «Bas-reliefs féminins de la Madeleine (Pennes, Tarn)», dans : *Quaternaria*, 1, 1954, pp. 49-53.

⁴¹ J.-P. DUHARD, *op. cit.*, 1993, p. 95.

⁴² Z.A. ABRAMOVA, *op. cit.*, 1995, pp. 252-258, figg. 102-105.

⁴³ Z.A. ABRAMOVA, *op. cit.*, 1995, pp. 269-270, fig. 115.

⁴⁴ Serpentine. 225 x 50 mm. Musée préhistorique Pigorini, à Rome, n° inv. : 108610. P. GRAZIOSI, «Su di una statuette steatopigica preistorica rinvenuta a Savignano sul Panaro in Prov. di Modena», dans : *Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia*, 54, 1924-1926, pp. 165-167.

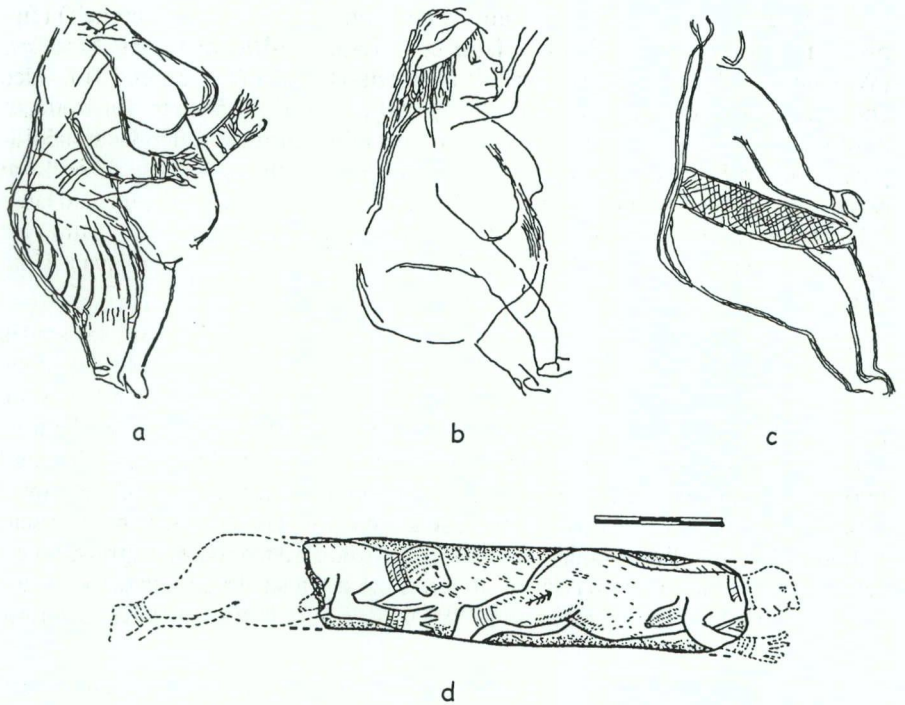


Figure 5.

a. *La Marche*: femme avec bracelets (d'après L. PALES & M. TASSIN DE SAINT-PÉREUSE, 1976, observation 29').

b. *La Marche*: femme avec bandeau de tête (d'après L. PALES & M. TASSIN DE SAINT-PÉREUSE, 1976, observation 38').

c. *La Marche*: femme avec ceinture ornée (d'après L. PALES & M. TASSIN DE SAINT-PÉREUSE, 1976, observation 49).

d. *Isturitz*: deux femmes (d'après J.P. DUHARD, 1993, pl. XXXVI, 4).

terminable – de la grotte du Gabillou⁴⁵ (Dordogne). Plus légèrement vêtue, la «Vénus» de Lespugue⁴⁶ (Haute-Garonne) porte un pagne arrière, que le sculpteur a disposé sous les fesses afin de pouvoir représenter simultanément ces deux éléments. Certaines figurations de femme présentent une ceinture, apparemment ornée, au niveau de la poitrine (Kostienki I⁴⁷) ou des hanches (Kostienki I⁴⁸,

⁴⁵ J. GAUSSEN, *La grotte ornée du Gabillou (près Mussidan, Dordogne)*, Bordeaux, Delmas, 1964, pll. 19 et 53.

⁴⁶ Ivoire. 144 x 60 mm. Musée de l'Homme, n° inv. : L.A. 38 189. R. DE SAINT-PÉRIER, «Statue de femme stéatopyge découverte à Lespugue (Haute-Garonne)», dans : *L'Anthropologie*, 32, 1922, pp. 361-374 ; id., «La statuette féminine de Lespugue (Haute-Garonne)», dans : *Bulletin de la Société préhistorique française*, 21, 1924, pp. 81-84.

⁴⁷ Z.A. ABRAMOVA, *op. cit.*, 1995, pp. 189 et 211-212, figg. 59, 1 et 73, 2.

⁴⁸ Z.A. ABRAMOVA, *op. cit.*, 1995, pp. 189 et 189-190, figg. 59, 2 et 60, 1.

La Marche⁴⁹) (fig. 5a et 5c), et d'autres un bandeau de tête (La Marche⁵⁰) (fig. 5b), un collier (Kostienki I⁵¹, Isturitz⁵², Laugerie-Basse⁵³), des bracelets (Willendorf⁵⁴, Isturitz⁵⁵, La Marche⁵⁶ Laugerie-Basse⁵⁷) (fig. 5a et 5d) ou des chevillères (La Marche⁵⁸, Isturitz⁵⁹) (fig. 5d), autant d'éléments qui trouvent d'ailleurs leurs correspondants dans les objets de parures des dépôts archéologiques de ces époques et, en particulier, dans les sépultures⁶⁰. Enfin, la coiffure devait aussi être un élément important. Plusieurs têtes, comme celles de la «Dame à la capuche» de Brassempouy⁶¹ (Landes), la «tête négroïde» de Grimaldi⁶² (Ligurie) ou la «femme à la tête quadrillée» de Laussel⁶³, présentent un quadrillage qui évoque une coiffure faite de petites tresses et de perles.

Ainsi, les documents figurés nous présentent des femmes à tous les stades physiologiques, depuis la fillette pré-pubère jusqu'à la femme multipare, avec les divers types d'obésités qui les caractérisent parfois. La «femme à la corne» de Laussel⁶⁴ (fig. 1c) et la Vénus de Willendorf⁶⁵ (Autriche), par exemple, donnent l'image caractéristique d'une femme ayant eu plusieurs enfants. Les seins sont hypertrophiés et pendent lourdement sur le ventre. Celui-ci est étalé et ptosé. Il présente une forme dite «en tablier», due à la conjonction du relâchement musculaire qu'entraînent les naissances répétées et à l'augmentation de la graisse dans les tissus. Vu de face, le bassin de la femme à la corne de Laussel évoque une forme «en violon» (stéatocoxie et stéatotrochantérie) ; vues de profil, les fesses

⁴⁹ L. PALES, *Les gravures de la Marche. II Les humains*, Bordeaux, Ophrys, 1976, figg. 17, 37' ; 18, 40'20, 49.

⁵⁰ L. PALES, *op. cit.*, 1976, figg. 17, 38' ; 18, 40.

⁵¹ Z.A. ABRAMOVA, *op. cit.*, 1995.

⁵² Fragment de côte. Longueur : 120 x 23 mm. MAN, n° inv. : 84 772. R. DE SAINT-PÉRIER, «Deux œuvres d'art de la grotte d'Isturitz», dans : *L'Anthropologie*, 42, 1932, pp. 19-25.

⁵³ Fragment d'omoplate de bovidé. 100 x 65 mm. MAN, n° inv. : 47 001. H. DELPORTE, *op. cit.*, 1993, pp. 68-71, fig. 53 ; J.-P. DUHARD, *op. cit.*, 1993, pp. 103-105, pl. XXXIV 1.

⁵⁴ Calcaire oolithique peint à l'hématite. 110 mm. Musée d'Histoire naturelle de Vienne, n° inv. : 44 686. F. FELGENHAUER, *Willendorf in der Wachau. Monographie der Paläolith-Fundstellen I-VII*, 3 vol. I, p. 71, III, pl. 95 ; W. ANGELI, *Die Venus von Willendorf*, Wien, 1989.

⁵⁵ Cf. note 52.

⁵⁶ L. PALES, *op. cit.*, 1976, figg. 16, 29 ; 17, 36-37 ; 18, 40.

⁵⁷ Cf. note 8.

⁵⁸ L. PALES, *op. cit.*, 1976, fig. 19, 47.

⁵⁹ Cf. note 52.

⁶⁰ M. GROENEN, «Vie et mort au Paléolithique», *op. cit.*, 1997, pp. 36-37, tabl. 2.

⁶¹ Ivoire. 34 x 20 mm. MAN, inv., n° : 47 019. E. PIETTE, «La station de Brassempouy et les statuettes humaines de la période glyptique», dans : *L'Anthropologie*, 6, 1895, p. 149 ; M. CHOLLOT, *Musée des Antiquités nationales. Collection Piette. Art mobilier préhistorique*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1964, pp. 412-415.

⁶² Stéatite. 24 x 24 mm. MAN, n° inv. 49 284. E. PIETTE, «Gravure du Mas d'Azil et statuettes de Menton», dans : *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris*, 6e série, 3, 1902, p. 773 ; M. CHOLLOT, *Musée des Antiquités nationales, op. cit.*, 1964, pp. 458-459.

⁶³ Calcaire. Musée d'Aquitaine. G. LALANNE, «Bas-reliefs à figuration humaine de l'abri sous roche de Laussel (Dordogne)», dans : *L'Anthropologie*, 23, 1912, pp. 129-149 ; L. CAPITAN, «Les bas-reliefs à figuration humaine de Laussel (Dordogne)», dans : *Revue d'anthropologie*, 8, 1912, pp. 316-324.

⁶⁴ Cf. note 62.

⁶⁵ Cf. note 54.

de la femme de Willendorf apparaissent volumineuses (stéatopygie). Enfin, la femme âgée, post-ménopausée, a également fait l'objet de figurations. Une statuette provenant du Mas d'Azil⁶⁶ (Ariège) présente un buste de femme dont les seins cylindriques allongés et flasques pendent sur la poitrine. Une entaille horizontale délimite un gros mamelon. L'aspect est caractéristique «des nourrices multipares âgées»⁶⁷ (fig. 1d), indice d'ailleurs conforté par des traits du visage fortement masculinisés (loi de Marañón).

À l'instar de ce que nous avons observé pour les animaux, la femme s'incarne dans l'image qui la représente. Avec ces œuvres, c'est donc la réalité particulière qui se fait image, et non un principe abstrait comme a pu l'avancer A. Leroi-Gourhan. Bien entendu, l'accent est le plus souvent mis sur la fonction physiologique qui caractérise la femme par opposition à l'homme – la gestation –, et cela d'une manière qui souligne, une fois encore, le professionnalisme de ces «artistes». En effet, la plupart des statuettes féminines mettent en exergue, en la précisant, la région du bassin. Dans ces œuvres, le centre de gravité physique correspond au centre de gravité optique : plus on s'éloigne de la région du bassin, moins les détails anatomiques sont nombreux, moins ils sont rendus. Si bien qu'en considérant la figure dans son ensemble, on se trouve spontanément amené à faire converger les regards vers cette partie centrale.

3. Technique de réalisation des statuettes : les implications psychologiques

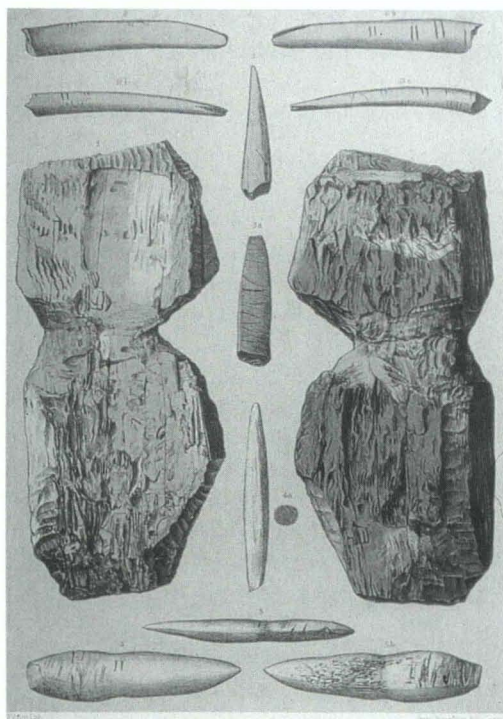
La sculpture est, davantage encore que la gravure, le procédé technique qui a sans doute le plus impressionné les fouilleurs. Il est vrai que les qualités techniques et esthétiques de certaines figurines atteignent un niveau qui ne laisse rien à envier aux réalisations des époques historiques. On s'est peu préoccupé jusqu'ici de la manière dont les exécutants les ont conçues. Pourtant, le nombre d'ébauches, à tous les degrés d'exécution et de finition, retrouvées dans les gisements du Paléolithique, est tel que l'on peut se faire une idée très précise de la manière dont ces sculptures étaient réalisées. Nous examinerons en particulier le cas des statuettes féminines. Comme on peut encore l'observer sur certains fragments de défenses de mammouth d'Avdevo⁶⁸ (Russie), le premier souci de l'«artiste» a été de dégager la tête en la séparant du tronc par une gorge profonde. Cette opération semble avoir été faite par sciage et par enlèvements de gros éclats jusqu'à l'obtention de deux parties bien distinctes, comme cela apparaît dans une ébauche sur morceau d'ivoire de Brassempouy⁶⁹ (Landes) (cl. 4). Ensuite, la partie supérieure du torse est travaillée en biseau, elle constituera l'amorce des seins, presque

⁶⁶ Incisive de cheval. 51 mm. MAN, inv. : 47 038. E. PIETTE, «Sur un buste de femme taillé dans la racine d'une dent incisive d'équidé, trouvé dans la grotte magdalénienne du Mas d'Azil», dans : *Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, 106, 1888, p. 1553.

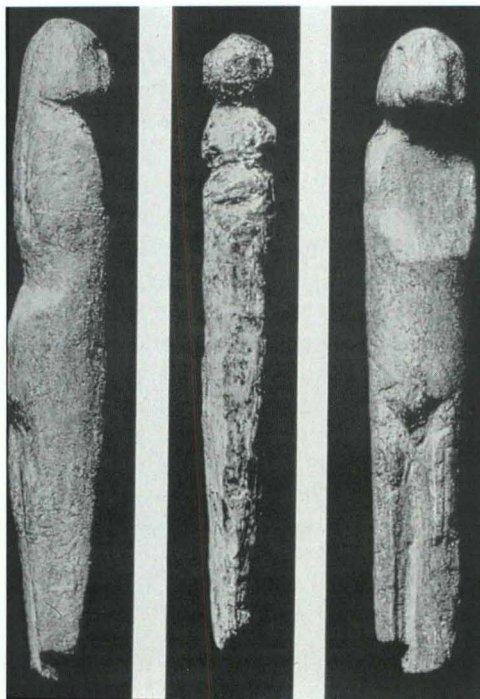
⁶⁷ J.-P. DUHARD, *op. cit.*, 1993, p. 81.

⁶⁸ Z.A. ABRAMOVA, *op. cit.*, 1995, fig. 39, n° 3-4.

⁶⁹ Ivoire. 160 x 76 mm. MAN, n° inv. : 56 424. E. PIETTE, *L'art pendant l'âge du Renne*, Paris, Masson & Cie, 1907, pl. LXXVI, n° 1 ; H. DELPORTE, *op. cit.*, 1993, p. 29, fig. 15.



cl 4.
Brassempouy. Statuette: ébauche.



cl 5.
Brassempouy. Statuette: ébauche.

toujours volumineux et pendants, comme cela apparaît encore dans un exemple provenant d'Avdeevo⁷⁰. Les seins eux-mêmes ne sont d'ailleurs figurés de façon réaliste que beaucoup plus tard, au moment de la finition : la partie du support qui leur est réservée reste non travaillée à ce stade de la réalisation.

En revanche, le sculpteur entame alors la facture d'une autre partie essentielle de la figure féminine : le triangle pubien. Puis, il va progressivement dégager les cuisses en éliminant la matière superflue et en aménageant, à l'arrière, le sillon fessier et, des deux côtés, le sillon séparant les cuisses et les jambes (Brassempouy⁷¹). Ensuite, la tête est arrondie et reçoit sa forme définitive – les traits du visage, on le sait, sont rarement marqués sur les statuettes entières –, tandis que les bras sont sommairement dégagés, la partie postérieure en particulier, pour la séparer du dos (Kostienki I⁷²) (cl. 5). La forme générale est en place, et l'«artiste» peut alors articuler les différents segments anatomiques de manière harmonieuse (le cou, les seins, les fesses, l'articulation du dos et de la hanche...) – en particulier en arrondissant les différentes arêtes de la statuette par des enlèvements de plus en plus fins – et graver plus ou moins profondément les éléments qui figureront les attributs qu'il veut y placer (coiffure, diadème, bracelet, pagne, ceinture...), avant d'entamer la dernière opération : le polissage. Celui-ci a, sans conteste, constitué une opération particulièrement longue, car il a été effectué en plusieurs étapes au moyen de produits abrasifs de plus en plus fins, jusqu'à obtenir un véritable lustré. Enfin, il faut encore signaler l'existence de productions de statuettes féminines en série, comme le montre, par exemple, la baguette d'ivoire de Gagarino⁷³, où deux statuettes inachevées, figurées tête contre tête, ont été sculptées en respectant les mêmes principes de facture.

À bien y réfléchir, cette analyse de la facture apporte des informations précieuses sur le fonctionnement psychique des hommes du Paléolithique supérieur. Il est, en effet, manifeste qu'ils approchaient le support – quel qu'il soit, puisqu'on a vu appliquer les mêmes principes à l'ivoire et au calcaire – en y projetant mentalement la forme tridimensionnelle qu'ils souhaitaient réaliser. Les parties du corps féminin sont dégrossies progressivement en réalisant des plans de profondeurs différentes et, simultanément, sont dégagés les segments anatomiques jugés pertinents. On le sait, les bras, fréquemment ramenés sur les seins, tout comme les jambes, sont le plus souvent réduits à l'état de moignons, tandis que les mains et les pieds sont presque systématiquement absents. En revanche, le bassin, les fesses, le triangle pubien ainsi que la vulve, légèrement rabattue vers l'avant, et les seins sont toujours figurés de façon soignée. La facture s'effectue donc de manière globale, synthétique, en extrayant progressivement du bloc de matière première la forme que le sculpteur y projette. Celui-ci réalise ainsi une série de plans de profondeurs différentes, en commençant par l'aménagement des plans les plus profonds et en terminant par les plans les plus superficiels. C'est dire qu'à l'instar

⁷⁰ Z.A. ABRAMOVA, *op. cit.*, 1995, fig. 44, n° 3.

⁷¹ Ivoire. 47 x 8 mm. MAN, n° inv. : 47335. M. CHOLLOT, *Musée des Antiquités nationales. op. cit.*, 1964, p. 425.

⁷² Marne calcaire. 175 mm. Z.A. ABRAMOVA, *op. cit.*, 1995, p. 190, fig. 61, n° 4.

⁷³ Ivoire. 148 mm. Z.A. ABRAMOVA, *op. cit.*, 1995, p. 183, fig. 55, n° 1.

de ce que l'on a pu relever pour de nombreuses figurations animales ou humaines pariétales, les motifs sont d'emblée pensés de manière tridimensionnelle.

4. Les figurations masculines

Nous allons le voir, les caractéristiques dégagées pour la femme valent également pour l'homme. Ici encore, la diversité des représentations est étonnante, et on ne peut plus guère faire nôtre l'idée d'A. Laming-Empeire selon laquelle l'homme ne figurerait que dans des scènes tragiques, où il aurait systématiquement le rôle du vaincu⁷⁴. Bien entendu, ces scènes existent – les hommes «fléchés» des grottes de Cougnac⁷⁵ et de Pech-Merle⁷⁶ dans le Lot, même s'ils sont figurés debout, ne doivent pas être en pleine forme –, mais celles où l'homme est mis en valeur ne sont pas les plus rares. En fait, l'idée de Laming-Empeire s'appuie sur la lecture incomplète d'un petit nombre de documents et, tout d'abord, sur la célèbre «scène du Puits» de la grotte de Lascaux (fig. 6a). Immortalisée par des centaines de reproductions photographiques, cet ensemble comprend, à gauche, un rhinocéros et six punctuations et, à droite, un homme couché face à un bison, dont les tripes sortent de l'abdomen, qui semble le charger. L'interprétation habituellement avancée de cette scène est bien connue : l'homme aurait blessé le bison avec la lance ou l'épieu qui gît à ses côtés, avant de voir sa proie manquée se retourner contre lui. Malheureusement, cette interprétation ne tient pas compte de la réalité visuelle de l'ensemble. Il faut, en effet, rappeler – et L.-R. Nougier⁷⁷ n'y avait pas manqué – que l'homme n'apparaît pas renversé, mais qu'il est, au contraire, pratiquement vertical, tandis que le bison, en position ascendante, se dirige vers lui. En outre, le personnage est ithyphallique, ce qui est difficilement compatible avec l'idée selon laquelle il serait mort ou blessé. Enfin, ce personnage n'est pas un homme, mais un être composite, «homme-oiseau», ce qui place cet ensemble dans un autre ordre de réalité. Nous devons donc nous résoudre à ôter à cette interprétation du chasseur chassé son caractère trop péremptoire.

Il en va d'ailleurs de même pour trois figurations mettant en scène un humain et un boviné, dans lesquelles Leroi-Gourhan a vu l'expression d'un pictogramme paléolithique⁷⁸. La scène de la grotte de Villars⁷⁹ (Dordogne) met également face à face un bison et un homme aux bras tendus vers l'avant, peut-être dans l'atti-

⁷⁴ A. LAMING-EMPEIRE, *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*, Paris Picard, 1962, p. 287.

⁷⁵ Panneaux V et VIII. M. LORBLANCHET, «Grotte de Cougnac», dans : *L'art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Paris, Ministère la Culture, 1984, p. 487.

⁷⁶ N° 25. M. LORBLANCHET, «Grotte de Pech-Merle», dans : *L'art des cavernes, op. cit.*, 1984, p. 473, fig. 10.

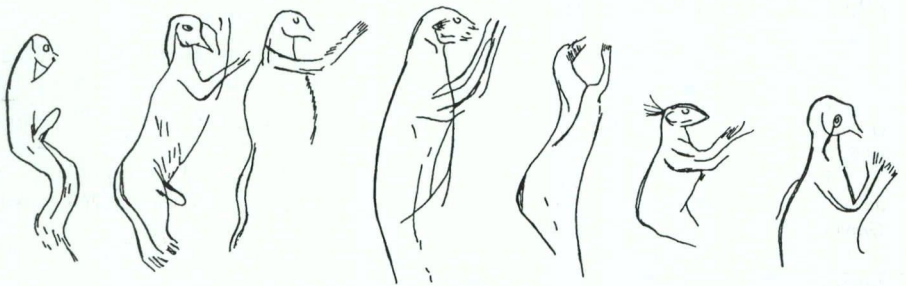
⁷⁷ L.-R. NOUGIER, *Premiers éveils de l'homme. Art, magie, sexualité dans la préhistoire*, Paris, Lieu commun, 1984, pp. 187-188.

⁷⁸ A. LEROI-GOURHAN, *L'art pariétal, langage de la préhistoire*, Grenoble, J. Millon, 1992, pp. 262-263.

⁷⁹ B. & G. DELLUC, «La grotte ornée de Villars (Dordogne)», dans : *Gallia préhistoire*, 17, 1974, pp. 49-53, figg. 53-54.



a



b

Figure 6.

a. Lascaux: scène du Puits (partie droite) (d'après A. GLORY, dans: ARL. LEROI-GOURHAN & J. ALLAIN, 1979, p. 291.

b. Altamira: hommes-oiseaux (d'après H. ALCALDE DEL RÍO, H. BREUIL & L. SIERRA, 1911).

tude de la danse ou de la marche, si l'on en croit les jambes ployées, et qui semble porter un bonnet ou une cagoule rabattue dans le dos. Mais les deux protagonistes sont séparés par une coulée calcitique dont il faut tenir compte. De même, la scène du Roc-de-Sers⁸⁰ (Charente) semble réunir un bœuf musqué – et non un bison comme on l'a prétendu – et un humain aux jambes ployées, portant une arme sur son épaule. L'homme tourne cependant résolument le dos à l'animal dont il paraît s'éloigner sereinement. Surtout, l'ovibos a été réalisé sur l'une des faces du bloc, tandis que l'être humain occupe une autre face, et rien ne permet donc d'affirmer que les deux protagonistes se trouvent engagés dans une scène à caractère tragique, puisqu'ils occupent chacun un plan différent. Enfin, dans la scène du «chasseur à l'aurochs» – qui est cette fois un bison – de Laugerie-Basse⁸¹, le personnage se trouve derrière l'animal, apparemment au repos. Une fois encore, il est difficile d'admettre qu'il a été renversé par le bison, puisque l'homme est couché sur le ventre, le sexe en érection, la tête – d'ailleurs illuminée par un sourire – redressée en direction de l'animal, et le bras droit levé, tenant vraisemblablement un projectile.

Les scènes dramatiques sont donc finalement plus rares que cela n'a été dit ou, en tout cas, sujettes à caution. En revanche, celles où l'homme est mis en valeur sont fréquentes. Le plus souvent, le caractère masculin est souligné par la présence d'un sexe en érection – mais il pourrait s'agir également d'un étui pénien –, sans d'ailleurs que cela ne renvoie forcément à une connotation sexuelle, puisque l'individu est isolé, comme cela apparaît, par exemple, dans la gravure sur bâton percé de Gourdan⁸² (Haute-Garonne) (fig. 7a) et dans la grotte de Sous-Grand-Lac⁸³ (Dordogne), ou lorsqu'il est engagé dans une action avec un animal, comme nous l'avons vu dans la scène du Puits à Lascaux ou sur une rondelle du Mas d'Azil⁸⁴ sur laquelle l'homme manipule un bâton, un épieu ou une lance, suivant les auteurs, et affronte un ours dont on aperçoit encore l'une des pattes avant (fig. 8d). Comme l'a signalé J.-P. Duhard, l'érection pénienne «peut être un signe de domination et traduire l'emprise de l'homme sur le milieu environnant»⁸⁵. Mais le caractère masculin des figures peut également se déduire de la pilosité faciale. Plusieurs gravures de la grotte de La Marche présentent des

⁸⁰ Bloc calcaire. 1,52 x 0,50 cm. MAN, n° inv. : 71 483, bloc 114-F. H. MARTIN, *La frise sculptée et l'atelier solutréen du Roc (Charente)*, Paris, Masson, 1928, pp. 70-74, pll. III-IV. (A.I.P.H., mémoire n° 5).

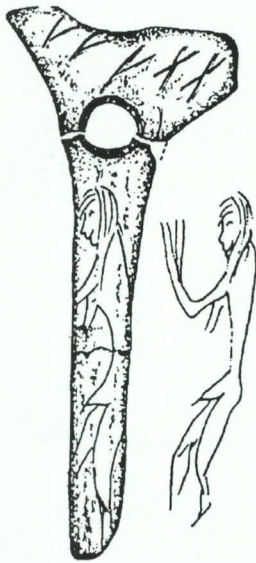
⁸¹ Bois de renne. 245 mm de long. MAN, n° inv. : 53 919. P. GIROD & E. MASSÉNAT, *Les stations de l'âge du renne dans les vallées de la Vézère et de la Corrèze. Laugerie-Basse. Industrie, sculptures. Gravures*, Paris, Baillière, 1900, pl. XI, fig. 1

⁸² Bois de renne. 154 mm. MAN, n° inv. : 47 078. E. PIETTE, *L'art pendant l'âge du renne*, op. cit., 1907, pl. XXVII, 7 et XXX, 8.

⁸³ B. & G. DELLUC, «La grotte ornée de Sous-Grand-Lac (Dordogne)», dans : *Gallia préhistoire*, 14, pp. 246-250, figg. 2-3.

⁸⁴ Fragment de rondelle. Omoplate. 78 x 37 mm. MAN, n° 48 120. E. PIETTE, «Gravure du Mas d'Azil et statuette de Menton», dans : *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1902, pp. 771-772, figg. 1-2.

⁸⁵ J.-P. DUHARD, «Les humains ithyphalliques dans l'art paléolithique», dans : *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège*, 47, 1992 p. 157.



a



b



c

Figure 7.

a. Gourdan: jeune homme debout (d'après J.P. DUHARD, 1996, fig. 32).

b. Isturitz: tête d'homme (d'après R. DE SAINT-PÉRIER, 1930, p. 93, fig. 1).

c. Le Portel: figure ithyphallique (d'après S. GIÉDION, 1965, fig. 145).

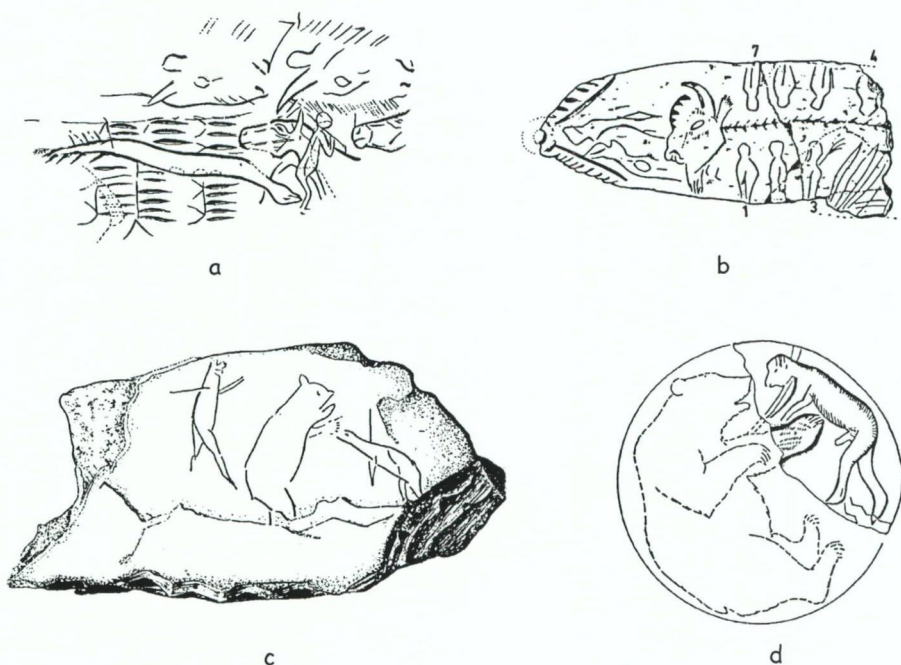


Figure 8.

- a. *La Madeleine*: figure masculine (d'après J.P. DUHARD, 1996, p. 105, fig. 69 - relevé Tosello).
 b. *Raymond*: personnage et bison découpé (d'après J.P. DUHARD, 1996, p. 111, fig. 72).
 c. *Le Pèchialet*: hommes et ours (d'après J.P. DUHARD, 1996, p. 109, fig. 71).
 d. *Le Mas d'Azil*: reconstitution d'une rondelle figurant un homme et un ours (d'après J.P. DUHARD, 1996, p. 107, fig. 70 - relevé Tosello).

hommes qui portent la barbe et/ou la moustache⁸⁶ (fig. 9a, c et d). Les hommes portant la barbe et la moustache ne sont, du reste, pas rares. On les retrouve ailleurs, dans l'art mobilier, à la grotte de Pèchialet⁸⁷ (fig. 9b) (Dordogne) ou à Lourdes⁸⁸ (Hautes-Pyrénées) et, dans l'art pariétal, au Ker de Massat⁸⁹, aux Trois-Frères⁹⁰ ou au Portel⁹¹ (Ariège).

⁸⁶ L. PALES & M. TASSIN DE SAINT-PÉREUSE, *Les gravures de la Marche. II. Les humains*, Bordeaux, Ophrys, 1976. Pour la barbe : observations 9, 20-II, 26-III, 33-I, 34-I, 60-I et II. Pour la barbe et la moustache : observations 6-7. Pour la moustache : observation 26-1.

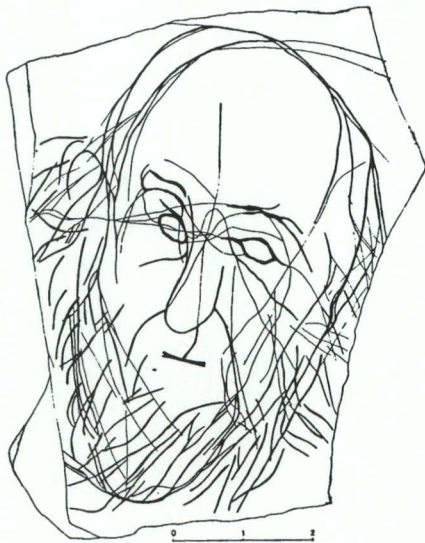
⁸⁷ Fragment d'os long. 97 x 23 mm. H. BREUIL, «Œuvres d'art paléolithique inédites du Périgord et art oriental d'Espagne», dans : *Revue anthropologique*, 38, 1927, pp. 107-108, fig. 3,1.

⁸⁸ Plaquette de schiste. 108 x 53 x 7 mm. MAN, n° inv. : 55 322. L. CAPITAN, H. BREUIL & D. PEYRONY, *Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne)*, Paris, Masson, 1924, p. 113, fig. 98.

⁸⁹ C. BARRIÈRE, *L'art pariétal du Ker de Massat*, Toulouse, Presses universitaires Le Mirail, 1990, p. 64, fig. 48, pl. 38.

⁹⁰ H. BÉGOUËN & H. BREUIL, *Les cavernes du Volp. Trois-Frères - Tuc d'Audoubert à Montesquieu-Avantès (Ariège)*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1958, p. 72, fig. 75.

⁹¹ H. BREUIL & R. JEANNEL, «La grotte ornée du Portel à Loubens (Ariège)», dans : *L'Anthropologie*, 55, 1955, pl. VII.



a



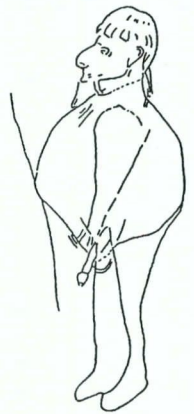
b



c



d



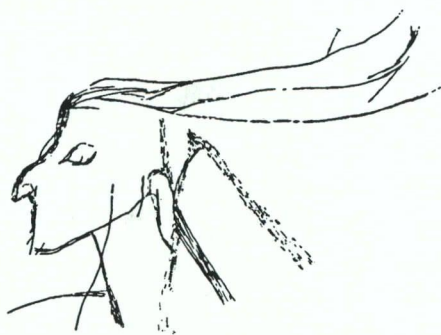
e

Figure 9.

a. *La Marche*: tête de vieillard (d'après J. AIRVAUX ET L. PRADEL, 1984, fig. 5).

b. *Le Péchialet*: tête de vieillard (d'après H. BREUIL, 1927, fig. 3, 1).

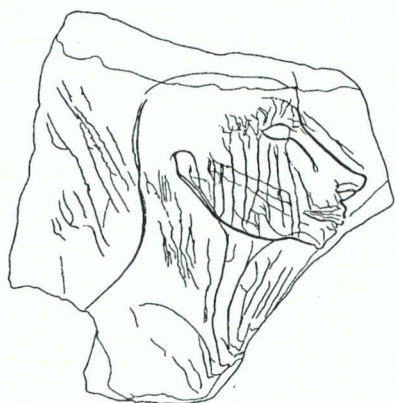
c-e. *La Marche*: humains (d'après L. PALES & M. TASSIN DE SAINT-PÉREUSE, 1976, observations 34', 6 et 34").



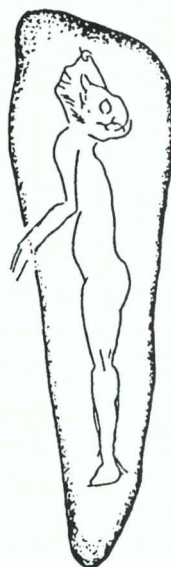
a



b



c



d

Figure 10.

a. Rouffignac: tête d'homme barbu (d'après C. BARRIÈRE, 1982, fig. 11).

b. Ker de Massat: le «Mohican» (d'après C. BARRIÈRE, 1990, fig. 50).

c. La Marche: humain (d'après L. PALES & M. TASSIN DE SAINT-PÉREUSE, 1976, observation 1).

d. La Madeleine: homme masqué (d'après J.P. DUHARD, 1996, fig. 27).

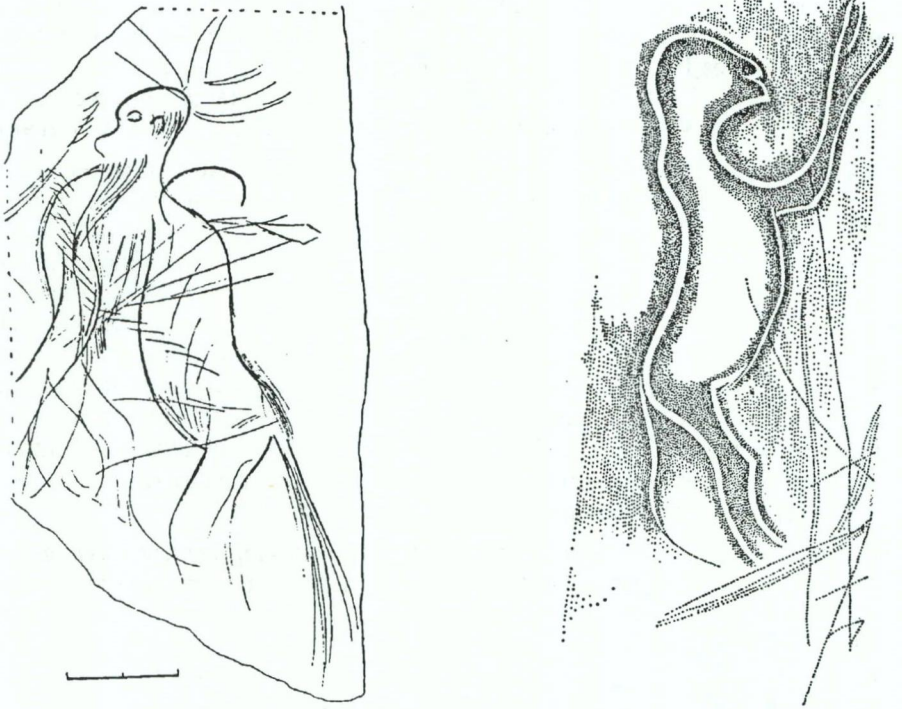


Figure 11.

a. Lourdes: le «sorcier» (d'après L. CAPITAN, H. BREUIL & D. PEYRONY, 1924, fig. 98).

b. Hornos de la Peña: el «Mono» (d'après S. GIÉDION, 1965, fig. 335).

Il arrive également que certaines têtes masculines soient parées probablement de plumes, comme c'est le cas pour le «Mohican» de la Salle Paloumé du Ker de Massat⁹² (Ariège) (fig. 10b) et pour une tête barbue de Rouffignac (Dordogne)⁹³ (fig. 10a). Ce dernier exemple est d'ailleurs intéressant à plus d'un titre puisque les oreilles sont celles d'un cervidé. Cela doit nous rappeler qu'à l'inverse des représentations féminines les figures masculines sont fréquemment parées d'attributs d'animaux. Sur une plaquette de Lourdes (Hautes-Pyrénées), un homme âgé figuré de profil possède une ramure de cervidé et une queue d'équidé⁹⁴ (fig. 11a). Des humains arborant une queue postiche ont également été identifiés, dans l'art mobilier, à Enlène et au Tuc d'Audoubert⁹⁵ et, dans l'art pariétal, à Hornos de la Peña (Cantabrie) (fig. 11b). Par ailleurs, on peut encore relever – mais sans que cela ne

⁹² C. BARRIÈRE, *L'art pariétal du Ker de Massat*, op. cit., 1990, p. 65, fig. 50, pl. 39.

⁹³ C. BARRIÈRE, *L'art pariétal de Rouffignac. La grotte aux cent mammoths*, Paris, Picard, 1982, pp. 15-17, fig. 11.

⁹⁴ Cf. note 88.

⁹⁵ R. BÉGOUËN & J. CLOTTES, «Les humains dans les cavernes du Volp», dans : J. Clottes, *La vie et l'art des Magdaléniens en Ariège*, Paris, La maison des roches, 1999, p. 201, fig. 3.

caractérise uniquement les hommes (fig. 5a) – l'indication de scarifications, comme on l'observe, par exemple, sur cette tête humaine de profil de la Marche⁹⁶ (fig. 10c). Enfin, certaines figurations d'homme ont le gland du sexe bien visible, même lorsque celui-ci n'est pas en érection. Ceci pourrait signifier que la circoncision existait déjà dans certaines populations du Paléolithique supérieur (fig. 9c et 9e).

Il n'est pas toujours facile de déterminer l'âge des humains masculins sur la base de caractéristiques morpho-physiologiques, comme nous l'avons vu pour les représentations féminines. Toutefois, on pourrait reconnaître un jeune homme dans le personnage ithyphallique aux longs cheveux de Gourdan⁹⁷ (fig. 7a), un homme d'âge mûr dans la tête de profil de la grotte d'Isturitz⁹⁸ (fig. 7b) et des vieillards dans certaines têtes de la Marche (fig. 9c-e) et de Pèchialet (fig. 9b). L'une des têtes de la grotte de la Marche⁹⁹ (fig. 9a) présente un homme de face avec les traits affaissés, le sillon naso-génien souligné et une calvitie frontale déjà avancée, autant de caractères qu'il est difficile de ne pas interpréter comme les marques de l'âge. Certaines têtes confinent même à la caricature en montrant des «portraits» sans complaisance de vieillards ridés et édentés, comme on peut le voir dans les observations 6, 34' ou 47 de La Marche¹⁰⁰.

Contrairement aux figures féminines, les sculptures représentant des hommes sont beaucoup plus rares que les gravures. Nous retiendrons, pour l'essentiel, le «Priape» de Laussel¹⁰¹ et la «figurine à la ceinture» de Brassempouy¹⁰² – longtemps considérée, à tort, comme une représentation de jeune femme. En revanche, nous devons exclure la figure humaine provenant de Verlaine (Province de Liège, Belgique), trouvée en même temps que le poisson – d'avril ! puisqu'il s'agit de faux –, fabriquée par un artiste spécialisé dans les miniatures sur ivoire, comme l'a montré M. Dewez¹⁰³. Il est pourtant une autre exception notable : la «poupée» en ivoire de Brno II¹⁰⁴ (Moravie, Rép. Tchèque). Cette œuvre est, en effet, remarquable à plus d'un titre. Tout d'abord, par les traits du visage qui signalent précé-

⁹⁶ L. PALES & M. TASSIN DE SAINT-PÉREUSE, *Les gravures de la Marche*, op. cit., 1976, observation n° 1, pl. 2.

⁹⁷ Cf. note 82.

⁹⁸ R. DE SAINT-PÉRIER, *La grotte d'Isturitz. I. Le Magdalénien de la Salle Saint-Martin*, Paris, Masson, 1930, pp. 92-93, fig. 76, 1 (A.I.P.H., mémoire n° 7).

⁹⁹ J. AIRVAUX & L. PRADEL, «Gravure d'une tête de face dans le Magdalénien III de la Marche, commune de Lussac-les-Châteaux (Vienne)», dans : *Bulletin de la Société préhistorique française*, 81, 1984, pp. 214-215, fig. 5.

¹⁰⁰ L. PALES & M. TASSIN DE SAINT-PÉREUSE, *Les gravures de la Marche*, op. cit., 1976, observations 6, pl. 15 ; 34', pl. 90-92 ; 47, pl. 130.

¹⁰¹ Calcaire. 387 x 113 x 125 mm. Musée d'Aquitaine. J.-G. LALANNE & J. BOUYSSONIE, «Le gisement paléolithique de Laussel. Fouilles du Dr Lalanne», dans : *L'Anthropologie*, 50, 1946, p. 139, fig. 96.

¹⁰² Ivoire. 68 mm. MAN, n° inv. : 47 077. E. PIETTE & J. DE LA PORTERIE, «Les fouilles de Brassempouy en 1894», dans : *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris*, 5, 1894, pp. 12-13, fig. 2 ; J.-P. DUHARD, «Edouard Piette avait raison : la "figurine à la ceinture" de Brassempouy est bien un homme», dans : *Bulletin de la Société d'Anthropologie du SO*, 22, 1987, pp. 207-212.

¹⁰³ M. DEWEZ, *Le Paléolithique supérieur récent dans les grottes de Belgique*, Louvain-La-Neuve, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1987, p. 389.

¹⁰⁴ Ivoire. 25 cm. Moravske Museum, inv. N° : 8105-8107. A. MAKOWSKI, «Der diluviale Mensch im Löss von Brünn», dans : *Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien*, 1892, p. 73.

sément les yeux, le nez, la bouche, le menton, et peut-être même les oreilles et la frange de la chevelure ; ensuite, par ses dimensions (25 cm de long, sans les jambes qui ont disparu) ; enfin, par le fait qu'elle se compose de plusieurs parties, dont certaines n'ont pas été conservées, articulées entre elles au moyen de tenons. Il s'agit donc d'une découverte unique, dont le caractère d'exception est encore renforcé par la situation archéologique : l'objet provient de la sépulture d'un sujet adulte masculin, dont les os étaient teints d'hématite, paré de 430 dentales et de nombreux autres objets. Il a été inhumé sur un lit de galets, dans une fosse recouverte d'une omoplate, de deux défenses de mammouth et d'un crâne de rhinocéros, il y a plus de 25.000 ans. Cette figurine est une découverte évidemment unique, mais elle témoigne du haut niveau de technicité des hommes du Paléolithique.

5. De la composition à la scène narrative

A. Leroi-Gourhan n'a pas cessé de le répéter, «on ne connaît aucune scène d'accouplement, ni même aucun cas où une figure humaine masculine ithyphallique soit au voisinage immédiat d'une figure féminine»¹⁰⁵. Cette idée, défendue par beaucoup, est cependant inexacte. Il est évident, en effet, que les figurations humaines s'intègrent bien souvent dans un dispositif fonctionnel et trouvent leur sens les unes par rapport aux autres. Autour d'une stalagmite évocatrice, les «artistes» de la grotte du Portel¹⁰⁶ (Ariège) ont représenté un homme dessiné en rouge (fig. 7c). Le corps est présenté de face – la main portée au niveau du sexe matérialisé par la concrétion –, mais la tête est tournée vers la gauche. Or, son regard est précisément orienté vers une fissure naturelle en forme de vulve rougie à l'hématite, située quelques mètres plus loin¹⁰⁷. De même, dans la grotte de Bédeilhac (Ariège), dans un diverticule bas du plafond de la troisième salle, se trouve une petite concrétion couchée sur une banquette et évoquant un humain indubitablement masculin, puisque, au milieu du corps, on peut voir un relief phallique dont l'extrémité, en forme de gland, a été rehaussée d'hématite¹⁰⁸. Face à cet humain et à 60 cm de lui à peine, une vulve a été gravée¹⁰⁹, tandis qu'ailleurs, dans la même grotte, un sexe masculin modelé dans l'argile de la paroi¹¹⁰ fait face à un corps féminin¹¹¹. Il est évident que le hasard ne préside pas à la conjonction de ces éléments complémentaires, et il est particulièrement intéressant de noter

¹⁰⁵ A. LEROI-GOURHAN, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1978, p. 90.

¹⁰⁶ J. VÉZIAN, «Les utilisations des contours naturels de la roche dans la grotte du Portel à Loubens (Ariège)», dans *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège*, 11, 1956, pp. 82-84, fig. 7 ; L.-R. NOUGIER & R. ROBERT, «Utilisation des reliefs stalagmitiques dans les peintures quaternaires d'anthropomorphes», dans : *Rivista di Scienze Preistoriche*, 10, 1955, p. 15.

¹⁰⁷ M. DAUVOIS & J. VÉZIAN, «Grotte du Portel», dans : *L'art des cavernes, op. cit.*, 1984, p. 384, n° 15 ; J.-P. DUHARD, *Réalisme de l'image masculine, op. cit.*, 1996, p. 66.

¹⁰⁸ R. GAILLI & J.-P. DUHARD, «Les représentations humaines pariétales de la grotte magdalénienne de Bédeilhac», dans : H. DELPORTE & J. CLOTTES, *Pyrénées préhistoriques. Arts et Sociétés*, Paris, Éditions du C.T.H.S., 1996, p. 410, n° 44.

¹⁰⁹ R. GAILLI & J.-P. DUHARD, *ibid.*, pp. 406-407, n° 47.

¹¹⁰ R. GAILLI & J.-P. DUHARD, *ibid.*, p. 409, n° 41.

¹¹¹ R. GAILLI & J.-P. DUHARD, *ibid.*, p. 409, n° 40.

qu'à chaque fois la figure complète est articulée avec une représentation du sexe opposé. C'est-à-dire que la figure humaine sexuée est liée à son complément, présent seulement sous une forme abrégée. Enfin, la représentation de l'union sexuelle de l'homme et de la femme n'est pas inexistante, même si elle reste très rare. Songeons néanmoins à cette figuration de la grotte de la Marche où deux personnages de profil sont intimement enlacés, avec la présence d'un sexe masculin érigé comme vu par transparence¹¹² (fig. 12), et qui nous rappelle que ce thème a également été traité sur le mode de l'abréviation, comme le montre le gland pénien sculpté de Laussel, à la base duquel est figurée une vulve très réaliste¹¹³.

En réalité, il est assez fréquent que des figures humaines soient articulées entre elles ou associées à des représentations d'animaux de façon à former de véritables compositions. Elles se trouvent orientées les unes par rapport aux autres avec un soin qui ne laisse pas de doute quant à l'intention qu'a eue l'artiste de les articuler, et les gestes des protagonistes viennent encore parfois renforcer la cohérence de leur attitude, comme cela apparaît sur une plaquette de la Marche¹¹⁴, qui présente un personnage masculin vociférant et gesticulant dans la direction d'un autre dont l'attitude est celle de l'humilité ou de la soumission (fig. 13). Tous les ingrédients psychologiques sont donc réunis pour que nous soyons en droit de voir, dans ces scènes, la pratique de la narrativité – au sens de représentation d'actions qui font intervenir plusieurs figures. Même si nous ne pouvons pas déchiffrer le contenu de la scène gravée sur le bâton percé de La Madeleine¹¹⁵, nous pouvons tenir pour acquis que l'homme qui marche en tenant un objet sur son épaule – peut-être un projectile – (fig. 8a) a quelque chose à nous raconter. De même, la gravure sur plaquette du Pechialet¹¹⁶ nous invite à lire dans la scène figurée une action à valeur narrative entre l'ours qui semble attaquer le premier personnage et l'homme qui se dirige vers lui en gesticulant (fig. 8c). Cette scène nous en rappelle d'ailleurs une autre mettant également un personnage, peut-être masqué, en prise avec un ours, sur une rondelle du Mas d'Azil¹¹⁷ (fig. 8d). Quant à la splendide pendeloque en os provenant de l'abri Raymonden à Chancelade (Dordogne) appelée «le défilé au bison»¹¹⁸, elle semble bien nous raconter un événement – mythique ou réel – lié à la découpe du bison (fig. 8b). Une fois encore, la précision du détail doit attirer notre

¹¹² L. PALES & M. TASSIN DE SAINT-PÉREUSE, *op. cit.*, 1976, observation n° 39, pl. 111.

¹¹³ J.-P. DUHARD & A. ROUSSOT, «Le gland pénien sculpté de Laussel (Dordogne)», dans : *Bulletin de la Société préhistorique française*, 85, 1988, pp. 41-44, fig. 1.

¹¹⁴ L. PALES & M. TASSIN DE SAINT-PÉREUSE, *Les gravures de la Marche, op. cit.*, 1976, observation n° 60, pl. 156.

¹¹⁵ Bois de renne. 157 x 38 mm. MAN, n° inv. : 8 163. E. LARTET & H. CHRISTY, *Reliquiae aquitanae ; being Contributions to the Archaeology and Palaeontology of Périgord and the Adjoining Provinces of Southern France*, London, H. Baillièrre, 1865-1875, I, description des planches, p. 16, II, pl. B, II, 8.

¹¹⁶ Schiste. 189 x 95 mm. MAN, n° inv. : 73 758. H. BREUIL, «Œuvres d'art inédites», *op. cit.*, 1927, pp. 103-104, fig. 1.

¹¹⁷ Cf. note 84.

¹¹⁸ Os. 85 mm. Musée du Périgord, n° inv. : A 2104 Ray. M. HARDY, «La station quaternaire de Raymonden à Chancelade», dans : *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, 18, 1891, pl. III.

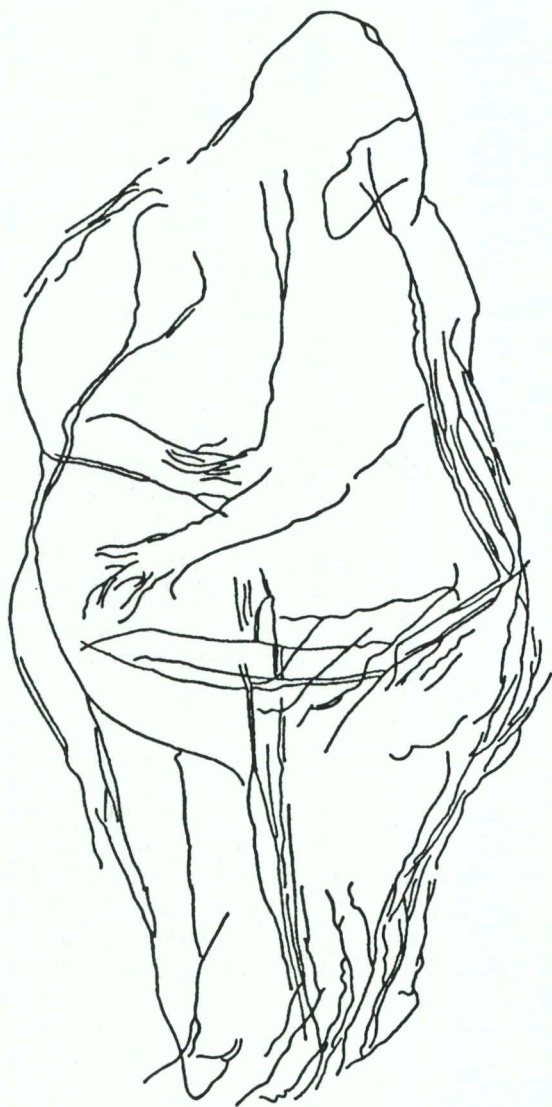


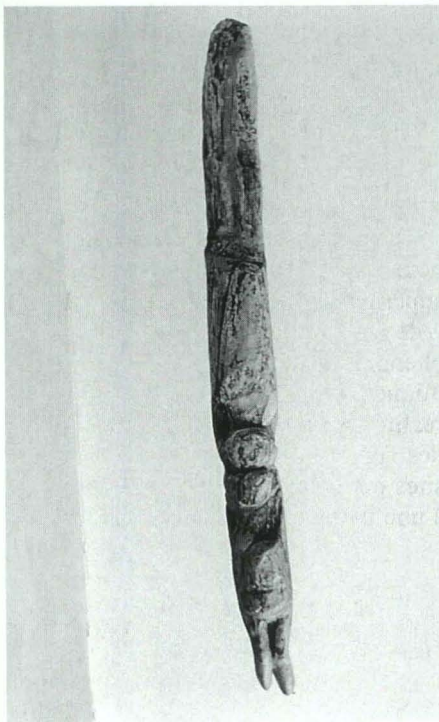
Figure 12.
La Marche: personnages accouplés (d'après L. PALES & M. TASSIN DE SAINT-PÉREUSE, 1976, observation 39, planche 111b).



Figure 13.
La Marche: scène avec deux personnages (d'après L. PALES & M. TASSIN DE SAINT-PÉREUSE, 1976, observation 60, pl. 156).



cl 6.
Kostienki I. Statuette féminine.



cl 7.
Gagarino. Statuettes féminines.

attention. Comme J.-P. Duhard l'a bien mis en évidence¹¹⁹, les sept personnages disposés de profil ne sont pas tous orientés dans la même direction. Dans le registre inférieur, le premier et le second se regardent, tandis que le troisième tourne le dos au second. Dans le registre supérieur, les deux premiers personnages regardent les deux derniers. Comme dans les cas précédents, il n'est guère possible de préciser ce qui se passe, mais il nous semble légitime de poser que les personnages en face-à-face conversent.

6. Les figures composites

Comme il est aisé de le vérifier, les représentations humaines du Paléolithique supérieur ne sont ni statiques, ni stéréotypées. Elles contiennent, au contraire, beaucoup de vie et se caractérisent par une très grande richesse des thèmes traités. Il est vain d'y chercher l'expression d'un principe formel intangible. Mais on y trouve, à l'instar de ce qui a été mis en évidence pour le bestiaire, le goût de l'attitude et la présentation de comportements variés. Ce n'est pas dire pourtant que les figurations humaines ne renvoient qu'au registre de l'immanence. Il est, en effet, un autre élément d'importance qui permet d'affirmer la portée symbolique de ces manifestations esthétiques : l'existence d'anthropomorphes composites. Comme pour les figurations zoomorphes, les figures humaines masculines ont, en effet, parfois été articulées avec des segments anatomiques d'animaux. Une figure en ronde-bosse en ivoire, du gisement aurignacien de Hohlenstein-Stadel¹²⁰ (Bade-Württemberg, Allemagne), associe une tête de lion à un corps d'homme, le sexe masculin l'attestant. De même, dans la grotte des Trois-Frères (Ariège), le célèbre «Dieu cornu»¹²¹, dessiné et gravé, possède une ramure et des oreilles de cervidé, une face de strigidé (chouette), une queue d'équidé et un sexe de félidé. Néanmoins, les cuisses, les jambes et les pieds – soigneusement détaillés – sont indubitablement humains (fig. 14d).

Ce type de figuration doit évidemment retenir toute notre attention, car il nous signale qu'en dépit de leur apparence réaliste les motifs du Paléolithique supérieur ne renvoient pas simplement à l'expression d'éléments de la réalité – de notre cadre de réalité – et qu'ils charrient un sens qui déborde le contenu phénoménal auquel se réfère le signe. En effet, les différents segments anatomiques d'animaux assemblés en une figure composite forment une nouvelle réalité cohérente, tant sur le plan iconographique que sur le plan de la structure des figures. Sur le plan de la structure, car *toutes* les représentations composites ont été construites en articulant une partie animale pour le haut du corps à une partie humaine pour la moitié inférieure du corps. Sur le plan iconogra-

¹¹⁹ J.-P. DUHARD, *Réalisme de l'image masculine*, op. cit., 1996, p. 112, fig. 73.

¹²⁰ Ivoire. 296 mm. Ulmer Museum, n° inv. : Ho-st 39/88.1. J. HAHN, «Eine jungpaläolithische Elfenbeinplastik aus dem Hohlenstein-Stadel», dans : *Fundberichte aus Schwaben*, 19, 1971, pp. 11-23.

¹²¹ H. BÉGOÛËN & H. BREUIL, *Les cavernes du Volp*, op. cit., 1958, pl. XIX-XX.

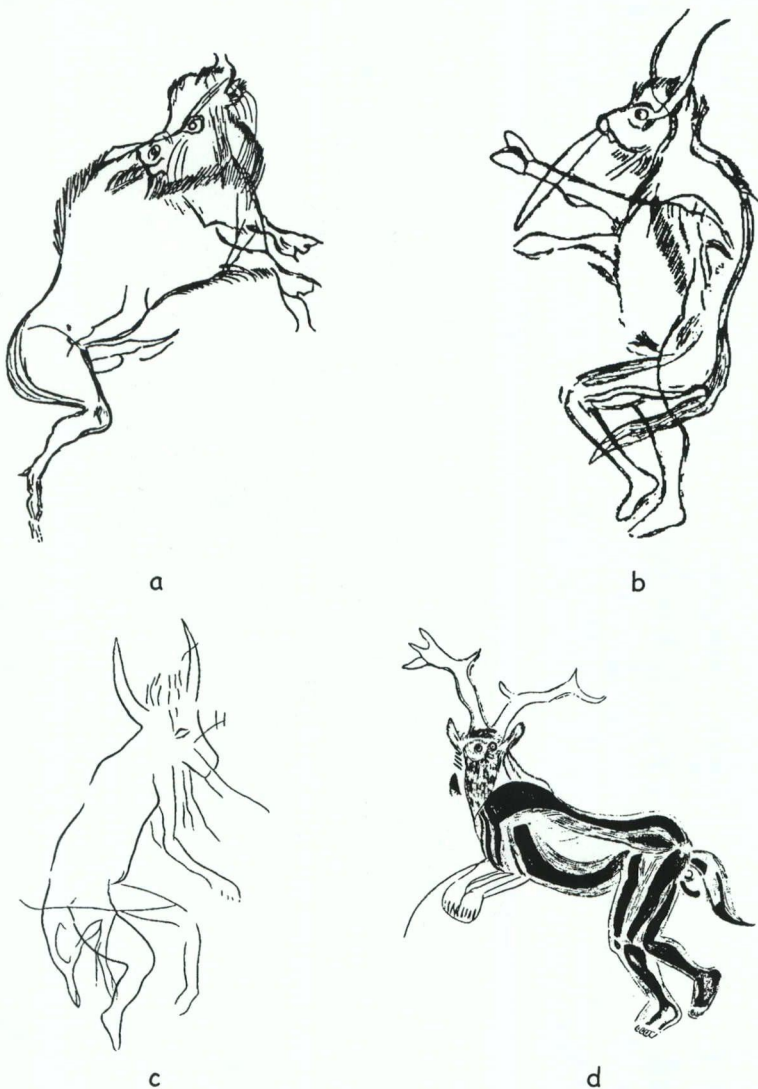


Figure 14.

a. *Les Trois-Frères*: homme-bison (d'après H. BÉGOUËN, 1958, p. 51, fig. 55).

b. *Les Trois-Frères*: homme vêtu d'une dépouille de bison (d'après H. BÉGOUËN, 1958, p. 59, fig. 63).

c. *Le Gabillou*: homme avec une dépouille de taureau (d'après J. GAUSSEN, 1964, pl. 36).

d. *Les Trois-Frères*: le «dieu cornu» (d'après H. BÉGOUËN, 1958, pl. XX).



Figure 15.
Addaura: scène avec personnages (d'après P. GRAZIOSI, 1973, fig. 66-67).

phique, parce que des créatures identiques se retrouvent dans des sites différents, avec les mêmes caractéristiques. Un pilier de la grotte d'El Castillo (Cantabrie) comporte une peinture noire de bison figuré verticalement. L'animal a été très soigneusement cadré en fonction d'un relief évocateur qui rend avec fidélité la ligne de dos, la cuisse et la queue de l'animal. Mais un examen approfondi a montré à E. Ripoll-Perelló qu'une jambe et un pied humains avaient été finement gravés sur la patte du bison, et il s'agit donc d'une figure d'«homme-bison»¹²² ; le motif se répète d'ailleurs, comme nous l'avons montré, sur le mode de l'ombre lorsque le pilier est éclairé¹²³. Mais il y a plus : la même créature composite se retrouve encore en Ardèche, au dessin noir, dans la grotte Chauvet¹²⁴, et en Ariège, sur le mode de la gravure, dans la grotte des Trois-Frères¹²⁵. Dans ces deux cas, l'articulation du membre inférieur correspond bien au genou d'un humain et non au jarret du bovidé qui se replie vers l'avant.

Contrairement à l'«homme-lion» de Hohlenstein-Stadel dont on ne possède qu'un seul exemplaire, ces figures d'«hommes-bisons» sont connues dans un territoire qui s'étend du sud-ouest français au nord de l'Espagne, et nous pouvons donc admettre qu'il s'agit là d'un véritable thème iconographique, comme nous en verrons se développer dans les arts des périodes historiques. Ces créatures composites ne se limitent d'ailleurs pas à ces deux seuls types. On connaît encore des «hommes-oiseaux» à Lascaux (fig. 6a), à Altamira¹²⁶ (fig. 6b) et dans la grotte d'Addaura¹²⁷ en Sicile (fig. 15) – une fois encore, le sexe masculin en érection l'atteste –, des «hommes-taureaux» au Gabillou¹²⁸ et des «hommes-chamois» à Teyjat¹²⁹ (Dordogne). Dans la mesure où l'on se trouve devant des créations graphiques largement répandues et dont les règles de construction répondent manifestement à des impératifs strictement définis, nous devons admettre que ces figurations renvoient à un fonds commun qui plonge ses racines dans le corpus des mythes de l'époque. Il est, en revanche, moins aisé de trancher sur la question de savoir si les têtes humaines bestialisées, comme celle du Mas d'Azil (fig. 8d), par exemple, entrent également dans cette catégorie des figures composites. Un élément de réponse peut cependant être avancé si nous voulons bien garder à l'esprit le fait que certaines œuvres représentent indubitablement des personnages masqués, comme c'est le cas pour des pièces mobilières de l'abri

¹²² E. RIPOLL-PERELLÓ, «Una figura de "hombre-bisonte" de la cueva del Castillo», dans : *Ampurias*, 33-34, 1971-1972, pp. 93-110.

¹²³ M. GROENEN, *Ombre et lumière*, op. cit., 1997, pp. 86-87, ill. 41.

¹²⁴ J.-M. CHAUVET, E. BRUNEL-DESCHAMPS & C. HILLAIRE, *La grotte Chauvet à Vallon Pont-d'Arc*, Paris, Seuil, 1995, p. 115, fig. 93.

¹²⁵ H. BÉGOÛËN & H. BREUIL, *Les cavernes du Volp*, op. cit., 1958, p. 52, figg. 54-55.

¹²⁶ E. CARTAILHAC & H. BREUIL, *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Monaco, 1906.

¹²⁷ P. GRAZIOSI, *L'arte preistorica in Italia*, Firenze, 1973, figg. 66-67.

¹²⁸ J. GAUSSEN, *La grotte ornée de Gabillou*, op. cit., 1964, pll. 18, 4 (n° 104) et 35, 2 (n° 204).

¹²⁹ L. CAPITAN, H. BREUIL, P. BOURRINET & D. PEYRONY, «Observations sur un bâton de commandement orné de figures animales et de personnages semi-humains», dans : *Revue d'Anthropologie de Paris*, 19, 1909, p. 62.

Murat¹³⁰ (Lot) ou de La Madeleine¹³¹ (fig. 10d). Cette observation en rejoint d'ailleurs une autre, non moins importante : l'existence de personnages humains recouverts d'une dépouille animale correspondant aux principaux thèmes iconographiques que nous avons examinés. Ainsi, l'«homme-taureau» du Gabillou¹³² (fig. 14c) peut être mis en relation avec le «Sorcier» de la même grotte, revêtu d'une dépouille de taureau, et les «hommes-bisons» de Chauvet, d'El Castillo et des Trois-Frères (fig. 14a) peuvent être rapprochés d'un personnage habillé d'une dépouille de bison, également présent dans la grotte des Trois-Frères¹³³ (fig. 14b). Quant aux «hommes-oiseaux» de Lascaux et d'Altamira, ils peuvent être comparés avec ceux de la grotte d'Addaura (fig. 15). Fait intéressant, toutes ces figurations d'hommes vêtus de dépouilles animales sont toujours représentées dans l'attitude de la danse, et nous pouvons tenir pour acquis que les artistes paléolithiques ont non seulement représenté des figures mythiques, mais encore des épisodes au cours desquels certaines personnes réactualisaient leurs mythes au travers de rites.

Mais cela ne doit pas nous surprendre : comme tous les groupes humains, les hommes du Paléolithique supérieur se sont créés des systèmes métaphysiques pour pouvoir expliquer le monde ; comme toutes les civilisations, ils ont élaboré des systèmes esthétiques leur permettant de véhiculer et d'exprimer leurs croyances, avec une précision et une richesse qui nous interpellent. Décidément, leur art ne cessera jamais de nous émerveiller !

¹³⁰ A. LEMOZI, «Fouilles dans l'abri sous roche de Murat, commune de Rocamadour (Lot)», dans : *Bulletin de la Société préhistorique française*, 21, 1924, pp. 56-58, fig. 15.

¹³¹ Os. 72 mm. Musée national de Préhistoire des Eyzies. L. CAPITAN & H. BREUIL, *La Madeleine, son gisement, son industrie, ses œuvres d'art*, Paris, Institut international d'Anthropologie, 1928, pp. 56-57, fig. 30bis ; Galet. 101 x 35 mm. MAN, n° 76 950. *Ibid.*, p. 55, fig. 30, n° 2-3.

¹³² N° 204. Cf. note 128.

¹³³ H. BÉGOUËN & H. BREUIL, *Les cavernes du Volp*, op. cit., 1958, pp. 56-59, figg. 62-63.

LES PERSONNAGES EN VOL DANS LA PEINTURE DE GIOTTO ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE

DELPHINE BERRYER-CORBIAU

Les représentations de personnages volants, avec ou sans ailes, ont jalonné l'histoire de l'art. Il suffit d'examiner les nombreux moyens que l'imagination des formes a utilisés afin de visualiser les personnages en vol pour se rendre compte de la difficulté de la représentation du vol humain¹. L'artiste n'a pas de modèle auquel se référer dans la nature et il est donc voué à s'inspirer du réel sans l'imiter.

Il est particulièrement intéressant d'évoquer l'iconographie des personnages volants chez Giotto dans le cadre de ses apports à la peinture. En effet, pour la première fois dans l'histoire de l'art italien, l'univers pictural commence à pouvoir s'assimiler au monde réel², et les lois physiques comme la force de gravité, semblent désormais y avoir cours. Dans ce contexte, il est évident que le problème que pose la représentation de miracles³, et en particulier les ascensions ou les transports aériens, ou encore des événements célestes comme les apparitions angéliques, mérite une attention particulière.

Le rendu de la force de gravité fait partie du nouvel illusionnisme pictural de l'artiste⁴. Celui-ci se base manifestement sur l'étude de la sculpture en

¹ Sur le thème du vol dans l'art en général, consulter par exemple: C. HART, *Images of Flight*, Berkeley, Ewing, University of California Press, 1988.

² J. GAGLIARDI, *La conquête de la peinture. L'Europe des ateliers du XIIIe au XVe siècle*, Paris, Flammarion, 1993, pp. 42-43. L'auteur aborde le « réalisme » de Giotto en partant du jugement de Boccace : « Il sut reproduire la réalité à la plume ou au pinceau avec une fidélité ou plutôt un mimétisme tel que dans nombre de ses œuvres, le regard des hommes finit par être abusé, confondant peinture et réalité » (voir BOCCACE, *Decameron*, Paris, D. de Selliers, 1999, p. 398, VI, 5).

³ La notion du miracle au Moyen Age est traitée dans: A. DIERKENS, *Apparitions et miracles*, Bruxelles, édité par A. Dierkens, édition de l'Université de Bruxelles, 1991.

⁴ H. DAVIES, « Gravity in Giotto's Painting », dans: L. SNEIDER, *Giotto in Perspective*, Englewood Cliffs, Prentice Holland, 1974, p. 143.



Fig. 1a.
Giotto, détail d'un ange arrachant
ses vêtements de la *Crucifixion*,
1305-1310, Padoue, Chapelle
Scrovegni.



Fig. 1b.
Giotto, détail d'un ange se
désintégrant en flammes dans la
Lamentation sur le Christ mort,
1305-1310, Padoue, Chapelle
Scrovegni.



Fig. 1c.
Giotto, détail d'un ange se
désintégrant en nuées dans la
Lamentation sur le Christ mort,
1305-1310, Padoue, Chapelle
Scrovegni.

ronde bosse pour le rendu de ses personnages⁵; la juxtaposition des masses sculpturales donne une illusion de profondeur. Le rendu de la gravité a des implications à la fois sur la distribution des personnages dans l'espace, la corporéité de ces personnages et leur pose⁶. Depuis que la loi physique de la gravité intervient dans l'image, les personnages volants se retrouvent en contradiction avec la loi en vigueur dans l'univers pictural. Dans ce contexte, Giotto donne les moyens à certains personnages, tels les anges en vol ou le Christ et les saints en posture ascensionnelle, de transgresser cette loi naturelle.

À la chapelle Scrovegni de Padoue (également dénommée la chapelle de l'Arena), peinte par Giotto entre 1305 et 1310, l'artiste n'hésite pas à représenter l'esprit angélique avec un torse bien charnel. Une telle interprétation se confirme lorsqu'on considère l'un des anges en vol de la *Crucifixion* de cette chapelle (fig. 1a): c'est un torse réel qu'il découvre. L'ange semble bomber la poitrine avec tout le relief d'un ange sculpté. Parallèlement à cette humanisation de l'ange, Giotto va mettre en œuvre toute une série de procédés qui vont viser à le rendre le plus léger possible.

Chez l'ange de la *Lamentation sur le Christ mort* dans la chapelle de l'Arena, on constate une véritable désintégration de la partie inférieure du corps, qui se transforme en flammes (fig. 1b) ou en nuées (fig. 1c). Cette désintégration introduit une rupture par rapport à la matérialité du torse de l'ange. Outre le fait que nuage et feu sont des attributs originels de spiritualité⁷ et qu'ils ont une valeur de «hiérophanie», c'est-à-dire d'un objet qui manifeste le sacré ou sert à sa manifestation⁸, leur texture même apporte à l'ange plus de légèreté. Au départ, l'art byzantin présentait parfois l'ange sous la forme d'un corps «abrégré»⁹; Giotto prolonge ce corps par des nuées et des flammes. L'ange de feu exprime la parenté des esprits célestes avec Dieu, en raison de la signification symbolique du feu et de la vertu d'illumination. Quant au nuage, étant donnée sa situation dans les hauteurs, il est logique qu'il soit un signe de spiritualité et de nature aérienne¹⁰. Les figures vêtues de nuée sont forcément des êtres célestes ou des intermédiaires entre le monde terrestre et le monde céleste. Georges Didi-Huberman affirme que la nuée a

⁵ J. GAGLIARDI, *op. cit.*, p. 40. Il aborde l'influence de la sculpture antique et celle de Nicola Pisano sur Giotto, mettant en évidence le rapport entre la sculpture romane et gothique et sa peinture.

⁶ H. DAVIES, *op. cit.*, p. 145.

⁷ L'idée du feu en tant que matériau spirituel constituant la substance même des anges est très ancienne et trouve des appuis dans l'Écriture Sainte, par exemple dans l'*Apocalypse* de saint Jean (10,1). Cette idée est développée dans l'ouvrage de A. STAPERT, *L'ange roman dans la pensée et dans l'art*, Paris, Berg International Editeurs, 1975, p. 270.

⁸ A. STAPERT, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁹ Les artistes italiens conservent une propension, qui leur vient de Byzance, à «spiritualiser» les anges: ils coupent toute la partie inférieure du corps et enlèvent ainsi à l'ange une partie de sa matérialité. Ce sujet est traité dans le livre de M. DIDRON, *Iconographie chrétienne: Histoire de Dieu*, Paris, Imprimerie Royale, 1843, pp. 356-357.

¹⁰ H. DAMISH, *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972, p. 138.

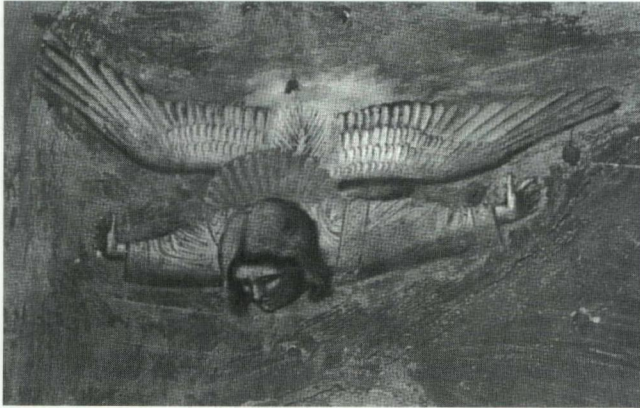


Fig. 1d.
Giotto, détail de l'ange
affublé d'une queue
d'oiseau de la
*Lamentation sur le
Christ mort*, 1305-1310,
Padoue, Chapelle
Scrovegni.

la particularité de combiner l'informe et la pure couleur¹¹. Ce rapprochement des flammes et des nuages avec la couleur se trouve confirmé par le fait que certains anges ne se dissolvent pas en nuées ni en flammes, mais en simple couleur. Cette désintégration en couleur du corps de l'ange est particulièrement visible dans les anges qui accompagnent le Christ en ascension, dans la chapelle Scrovegni (fig. 8). Dans une telle optique, la couleur ne colore plus les objets: elle fait irruption et semble altérer l'aspect de l'ange. La représentation de l'ange en arrive ainsi à se nier en partie elle-même; il s'agit d'utiliser figurativement la couleur pour évoquer une image invisible au-delà de tout aspect figuratif¹². Les taches colorées que constituent les flammes et les nuées, outre leur vertu d'allègement, sont là pour faire voir infiniment plus qu'elles ne donnent à discerner.

L'ange de Giotto affirme une ressemblance accrue avec l'oiseau de par sa silhouette et par ses ailes. Les oiseaux ont toujours eu un rôle de choix dans la figuration symbolique, qu'elle se situe dans le cadre de la mythologie païenne ou dans la religion chrétienne¹³. C'est la capacité de l'oiseau à s'élever dans les hauteurs qui a, de tout temps, frappé l'esprit humain. «*L'oiseau*, écrit Gilbert Durand, *n'est presque jamais envisagé comme un animal, mais comme un simple accessoire d'ailes*¹⁴». Une telle assimilation est très ancienne et trouve des résonances dans de nombreux textes sacrés et profanes. Dante, qui fut un contemporain de Giotto, décrit par exemple l'ange du *Purgatoire* comme un oiseau divin, tandis que dans l'ensemble de la *Divine Comédie*, les allusions aux oiseaux et au vol ne manquent pas¹⁵. Giotto a représenté dans sa peinture une idée ancienne toujours présente dans les esprits. Au départ, le retran-

¹¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, p. 68.

¹² G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 68.

¹³ Pour le symbolisme des oiseaux, consulter: T. SCHERRET, *Le symbolisme des oiseaux dans l'art chrétien*, Ottawa, National Library of Canada, 1981.

¹⁴ G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 144.

¹⁵ DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie: le Purgatoire*, Paris, Flammarion, 1992.



Fig. 2.

Buffalmacco, détail d'un ange-oiseau du *Triomphe de la mort*, 1336-1340, Pise, Campo Santo.

chement des jambes fait ressembler la structure de l'ange à celle d'un oiseau. Tout comme pour l'oiseau, ce sont les ailes qui remplissent l'office de la locomotion, tandis que les jambes, devenues inutiles, sont omises. Les ailes sont de la même couleur que le buste dans les anges de Padoue et elles semblent faire partie de la physiologie même de ces êtres, comme chez les oiseaux¹⁶. L'effort pour faire ressembler les ailes des anges à celles des oiseaux est manifeste dans l'imbrication des plumes, quoique ces ailes angéliques ne soient pas copiées sur un modèle précis. Elles sont plutôt le fruit d'une libre interprétation de la nature¹⁷. À Padoue, l'épaisseur et la longueur des ailes vont, elles aussi, dans le sens d'une assimilation des ailes des anges à celles des oiseaux. En outre, le fait d'avoir affublé l'un de ses anges d'une queue de volatile, cas unique en son genre, est une preuve supplémentaire que Giotto avait réfléchi à la problématique de l'assimilation ange-oiseau¹⁸ (fig. 1d). Nous n'avons rien trouvé de semblable dans les représentations d'anges antérieures ou contemporaines. Dans les représentations angéliques postérieures à Giotto en revanche, il n'en va pas de même. Buffalmacco a lui aussi doté ses anges de queues de volatiles. Ainsi, dans son *Triomphe de la Mort* (1336-1340) au Campo Santo de Pise (fig. 2), c'est toute une horde d'anges-volatiles qui sont lancés dans les airs; certains fondent sur les hommes comme des oiseaux de

¹⁶ M. BUSSAGLI, «Gli Angeli e I Venti. Considerazioni sul simbolismo aereo delle ali angeliche», dans: *Arte Medievale*, 2, 1991, p. 118.

¹⁷ R. OFFNER, «Giotto-non-Giotto», dans: *Burlington Magazine*, 75, 1940, p. 107.

¹⁸ M. BUSSAGLI, *op. cit.*, p. 119.



Fig. 3.
Détail des anges-oiseaux dans le *Decretum Gratiani*, 1366, miniature, Rome, Bibliothèque Vaticane.

proie pour leur arracher la vie, d'autres essaient de conduire les âmes des défunts à bon port, au prix d'un combat contre des démons / chauve-souris¹⁹. Dans la miniature²⁰, on trouve également des exemples d'anges-oiseaux gratifiés d'un appendice à plumes. En témoignent un manuscrit du *Decretum Gratiani* de 1366 (Rome, Bibliothèque Vaticane) (fig. 3) et un manuscrit des *Decretalia* de 1389 (Rome, Bibliothèque Vaticane).

Giotto n'admet plus de voir en l'air un être dont la position est faite pour le sol. Il semble compter parmi les premiers peintres qui traitent le problème du vol en tenant compte des exemples offerts par la nature. Il va donc assimiler le vol des anges au vol des oiseaux, dans un univers pictural qui se compare désormais au monde réel. C'est par la position du corps et des ailes que Giotto tente de résoudre le problème du vol. En général, c'est la diagonale constituée par le corps qui apporte le dynamisme, alors que les ailes sont plutôt des facteurs équilibrants. En inclinant la silhouette dans une position permettant l'envol, Giotto s'efforce de donner aux ailes, par rapport à la ligne du corps, l'angle nécessaire pour le soutenir en s'appuyant sur l'air²¹. C'est ainsi que ses anges s'efforcent désormais de voler en tenant compte des lois

¹⁹ En effet, si les anges étaient clairement assimilés à des oiseaux dans ce combat, les démons étaient représentés sur le modèle de la chauve-souris. Ce thème est développé dans: J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Age fantastique*, Paris, A. Colin, 1955, p. 166 ; B. TESSEYDRE, « Les ailes du diable, généalogie d'une image », dans: *Revue esthétique française*, 7, 1984, pp. 61-63.

²⁰ M. BUSSAGLI a fait des recherches sur l'évolution iconographique postérieure des anges dans la miniature, *op. cit.*, pp. 121-122.

²¹ Sur les conditions exigées pour le rendu du vol dans l'art, consulter: H. WÖLFFLIN, *Classical Art*, Londres, Phaidon, 1952, p. 48.

de l'équilibre. Il y a donc, chez Giotto, une recherche sur les rapports ailes-corps et ligne-masse. C'est grâce à sa science du raccourci qu'il parvient à multiplier les poses de l'ange volant, alors qu'on a parfois le sentiment de voir la même position montrée sous plusieurs angles. L'ange de Giotto a la vivacité d'un oiseau et il est présenté aussi bien de face que de profil ou de trois-quarts, et même quasiment de dos. Certains volent résolument vers les hauteurs, tandis que d'autres plongent, tête en bas. L'ensemble de la figure de l'ange participe au vol: corps, bras, tête, ailes sont engagés dans une même action. Lorsque l'ange vole vers le haut, comme dans la figure centrale de la *Lamentation sur le Christ mort* (fig. 4), les ailes semblent lui donner l'appui nécessaire pour cette montée. De plus, ses bras maintenus le long du corps lui confèrent un certain aérodynamisme et la tête tournée vers le ciel semble aider le mouvement ascensionnel, le rendant plus crédible. Inversement, lorsque l'ange s'élanche en piqué, sa position tête en bas est freinée par les ailes déployées horizontalement et perpendiculairement à l'axe du corps, ce qui lui donne l'air de planer. Le spectateur n'a pas la sensation que l'ange tombe, car



Fig. 4.
Giotto, *Lamentation sur le Christ mort*, 1305-1310, Padoue, Chapelle Scrovegni.



Fig. 5.
Giotto, *Fuite en Egypte*, 1305-1310, Padoue, Chapelle Scrovegni.

l'impression de stabilité est bien rendue. La diversité de ces positions fait ressentir la rapidité et la légèreté du vol.

Chez Giotto, l'ange volant joue parfois un rôle essentiel dans l'économie de la composition. Grâce à sa capacité de vol, il est le seul personnage que l'artiste puisse placer exactement à l'endroit qu'il désire. Il n'est pas toujours mentionné dans l'Écriture. Il sera parfois choisi pour matérialiser un esprit, animer une scène ou combler un espace vide. L'artiste enrichit ainsi son langage narratif, qui est mis au service de l'iconographie²². Lorsque l'ange joue un rôle dans l'histoire représentée, ce sera tantôt celui d'annonciateur,

²² V. STOICHITA, « Sens de lecture et structure de l'image. Quelques considérations sur l'art narratif de Giotto », dans : *Art & Fact*, 18, 1999, p. 195. L'auteur aborde les innovations de Giotto en matière de narration.

tantôt celui de guide, ou encore celui de psychopompe²³. La place de l'ange volant, si elle peut être secondaire dans la scène représentée, peut se révéler capitale dans sa disposition planimétrique²⁴.

Ainsi, dans la *Fuite en Égypte* (fig. 5), l'ange volant tient le rôle de guide, quoiqu'il ne soit pas mentionné dans le texte biblique²⁵. L'ange est ici orienté de manière complexe dans la mesure où son regard est dirigé dans une direction, alors que le geste de sa main droite en indique une autre²⁶. Plusieurs moments du drame que constitue la Fuite en Égypte sont ici représentés. Le rocher de gauche, qui n'est déjà plus éclairé, relève du passé; celui qui enserme le groupe pyramidal de la Vierge et de l'Enfant et qui est situé exactement au milieu de la composition incarne le présent, vers lequel est dirigé le regard de l'ange. Enfin, la position et le geste de cet ange désignent l'avenir et la direction à suivre. L'attitude de l'ange trouve son écho dans le paysage, puisqu'elle s'inscrit dans la même courbe que la montagne. L'être céleste replie ses membres exactement comme il faut, de façon à suivre la direction des lignes essentielles de la composition. Il constitue ainsi, en quelque sorte, le résumé de la scène.

À propos de la scène du *Songe de Joachim* (fig. 6), James H. Stubblebine fait remarquer que le vol gracieux de l'ange est à mettre en rapport avec le message qu'il adresse au père de la Vierge²⁷. L'artiste a choisi de matérialiser le songe par un ange qui porte à la main le bâton du messenger²⁸. La figure de l'ange fait écho à la saillie rocheuse, tandis que la position de son corps, son regard et son geste conduisent à la figure de Joachim endormi. La trajectoire de son vol se trouve dans l'axe de la grande diagonale, l'ange lui-même constituant la principale ligne directrice de l'œuvre. Remarquons l'importance du vide céleste qui accentue l'impression générale de masse. La forte corporéité de Joachim²⁹ s'oppose à la légère silhouette angélique.

Dans la *Lamentation sur le Christ mort* (fig. 4), c'est la fonction expressive des anges volants qui saute aux yeux. Ils expriment leur désespoir sans aucune retenue. On retrouve l'expressionnisme de Cimabue dans ces anges, qui sanglotent les mains serrées devant la poitrine, écartent les bras dans un geste de désespoir ou arrachent leurs vêtements. Ils créent autour du sujet

²³ Définition: conducteur des âmes: épithète d'Hermès, de Charon, d'Apollon, d'Orphée, *Lexis*, Paris, Larousse, 1979. La filiation qui unit Hermès à saint Michel et une explication plus approfondie de ce rôle psychopompe sont évoqués dans l'ouvrage de M. MARTENS, A. VANRIE et M. DE WAHA, *Saint Michel et sa symbolique*, Bruxelles, Lucien De Meyer, 1979, pp. 122-123 et pp. 138-139.

²⁴ J. VILLETTE, *L'ange dans l'art d'Occident du XIIe au XVIe siècle, France-Italie-Flandre-Allemagne*, Paris, H. Laurens, 1940, pp. 344-346.

²⁵ Matthieu est le seul des Évangélistes à rapporter cet épisode (2, 13-15).

²⁶ M. IMDAHL, *Giotta Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Munich, W. Fink Verlag, 1988, pp. 54-55.

²⁷ J. H. STUBBLEBINE, *The Arena Chapel Frescoes*, Princeton, University Press, 1969, p. 12.

²⁸ J.-C. BROUSOLE, *Les fresques de l'Arena à Padoue. Étude iconographique*, Bruxelles, A. Dewit, 1905, p. 44.

²⁹ M. A. PIAZZI, *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Milan, Electa, 1993, p. 18. L'auteur fait dériver la figure de Joachim de la sculpture d'Amolfo di Cambio ou de Nicola Pisano.

l'ambiance tragique qui convient et ajoutent à l'action la chaleur de leur émotion. Au niveau de la composition, les anges, volant en ellipse autour de la figure du Christ, constituent un encadrement vivant. Lorsqu'on les regarde individuellement, ils paraissent voler au hasard, poussés par le désespoir. En réalité, les lignes formées par leurs silhouettes et leurs gestes se répondent. Le cadre formé par les anges s'impose aux regards, même si l'effet d'ensemble demeure naturel. Seul l'ange volant situé au milieu de ses congénères regarde vers le haut; toutes les autres figures de la scène, qu'elles soient terrestres ou célestes, regardent vers le bas ou devant elles.

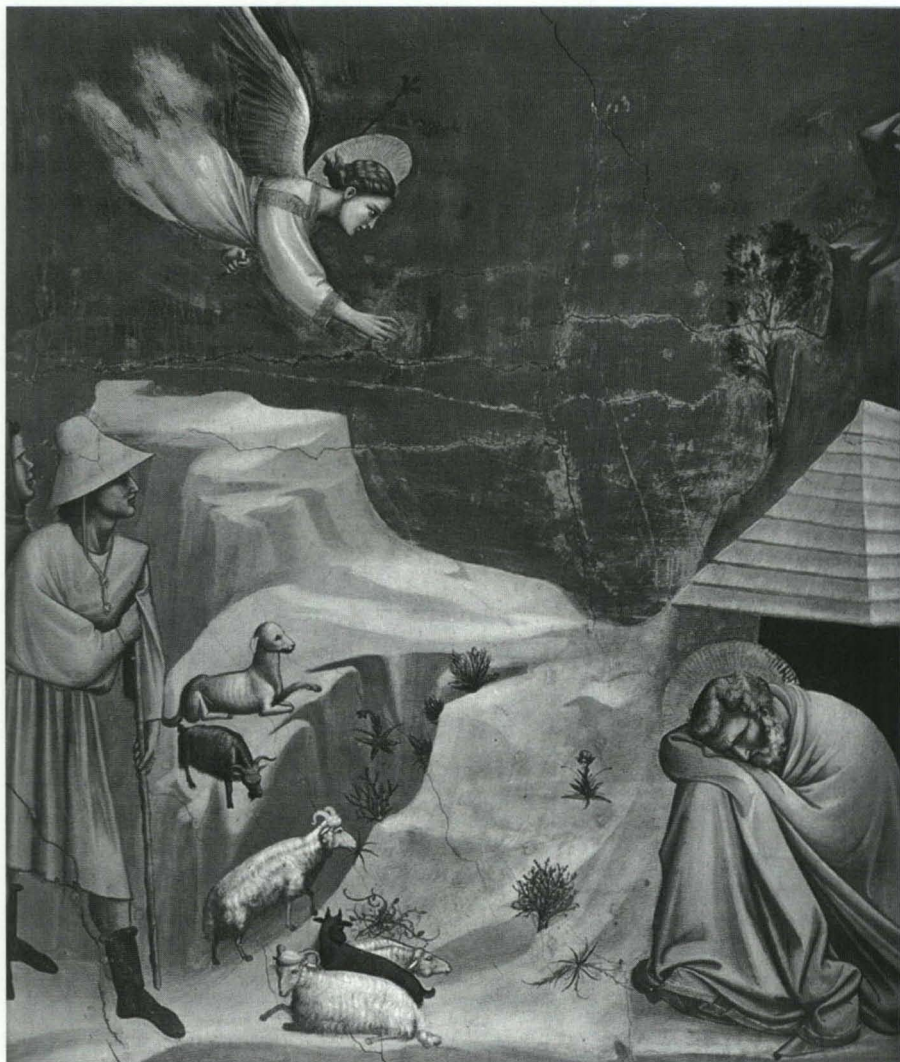


Fig. 6.
Giotto, *Songe de Joachim*, 1305-1310, Padoue, Chapelle Scrovegni.

Le spectateur ne peut échapper à l'attraction de cet ange, emporté vers le haut, qui semble clamer son incompréhension et son désespoir au monde céleste, alors que tous les autres protagonistes s'attachent à l'événement humain. De manière générale, les acteurs sont solidement campés, attirés vers le bas par leur propre poids; en particulier les deux personnages massifs de dos qui sont les plus proches des spectateurs. Le contraste entre la légèreté des anges et le poids des humains est évident.

L'évolution de la représentation des personnages en posture ascensionnelle témoigne, elle aussi, d'un changement d'attitude. L'iconographie byzantine figure l'ascension de manière symbolique et le Christ se caractérise par sa frontalité et sa passivité. C'est la figuration d'un acte surnaturel dans

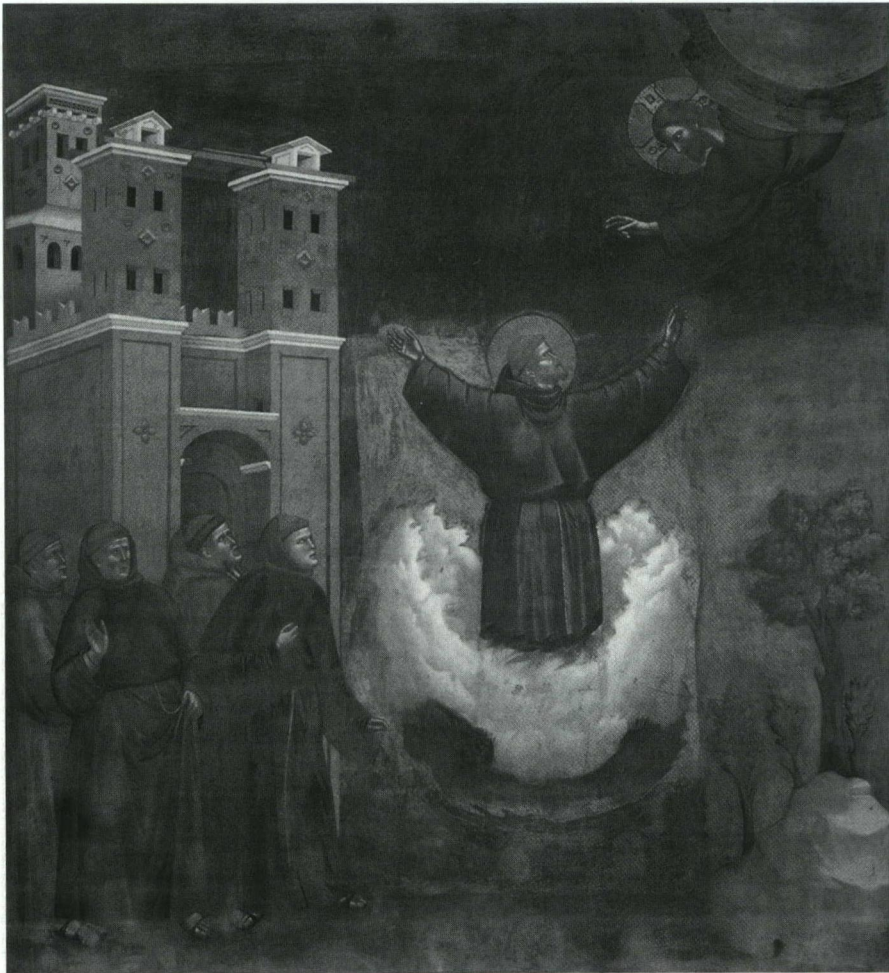


Fig. 7.
Peinture du cycle de saint François, *Extase ascensionnelle de saint François*, 1297-1300, Assise, Eglise supérieure.



Fig. 8.
Giotto, détail de *l'Ascension du Christ*, 1305-1310, Padoue, Chapelle Scrovegni.

un monde divin, et la représentation est entièrement dominée par la pensée. Saint François d'Assise est le premier humain dont l'élévation aurait été observée par des contemporains³⁰. Le peintre de l'Église supérieure d'Assise allait donc devoir imaginer une iconographie pour cette lévitation (fig. 7). On constate que le changement de conception de l'univers pictural va de pair avec certains changements dans la figuration de la posture ascensionnelle. Certes, l'artiste conserve, pour le saint, la position frontale et se situe ainsi dans la lignée des ascensions byzantines. Il recourt à une nuée bien matérielle pour soustraire saint François au monde corporel, signifiant ainsi visuellement le miracle : la nuée soustrait le saint aux lois de la pesanteur. Au cours de cette extase mystique, l'utilisation du nuage témoigne de la nécessité de principes figuratifs qui permettent de représenter l'intervention des forces célestes dans les affaires humaines. «*Le nuage soustrait le saint à l'espace commun et fait apparaître la transcendance comme le contre-sujet d'une représentation conçue en termes humains*³¹».

On constate une certaine similitude entre la façon dont le nuage est traité par le peintre d'Assise, comme outil plastique, et son utilisation au théâtre,

³⁰ A. FARGUES, *Les phénomènes mystiques distingués de leurs contrefaçons humaines et diaboliques*, Paris, s.e., 1923, p. 272.

³¹ H. DAMISH, *op. cit.*, p.139.

dans les scènes d'ascension. Dans le contexte de la prédication franciscaine et afin de permettre aux spectateurs de se sentir plus proches du saint, les *Sacre Rappresentazioni* connaissaient un succès grandissant: les acteurs jouaient sur scène les événements de la vie du Christ et de saint François. Pour les premières représentations théâtrales des ascensions, un procédé consistait à peindre l'effigie du Christ sur une mandorle, laquelle était remontée dans les airs au moyen d'une corde. Ensuite, les moyens devinrent plus ingénieux: c'est un acteur véritable qui prit la place de l'effigie dans une nacelle voilée par du coton, simulacre de nuage qui permettait de transporter le saint dans les airs par des procédés mécaniques³².

À la chapelle Scrovegni, Giotto n'a pas voulu figurer le Christ au ciel dans une attitude qui correspondrait à la station terrestre. De ce fait, il va rompre avec la frontalité des ascensions byzantines (fig. 8). Il a choisi la formule inhabituelle de l'ascension vue de profil. Il est très difficile de déterminer quelles furent les sources de Giotto. Le schéma qu'il a retenu pourrait procéder des représentations hellénistiques originelles, au travers de leurs échos dans des réminiscences carolingiennes. Il est probable que Giotto a eu sous les yeux une miniature ou un ivoire issu des régions septentrionales, et plus probablement de France³³.

Le Christ a, dans la fresque, les pieds dans les nuages. Cependant, ces nuages sont à ce point proches de la réalité qu'ils semblent plutôt cacher le Christ aux regards des apôtres que supporter son poids³⁴. Giotto a sans doute voulu illustrer le fait que le Christ monte par sa puissance propre. On sait que les théologiens médiévaux refusaient catégoriquement l'idée que le Christ fût porté par un nuage. «*Notre Christ n'a pas besoin de l'aide des nuages pour son ascension*»³⁵. L'ascension de Padoue est donc traitée sur un mode diamétralement opposé à celle d'Assise. Les anges ont eux aussi perdu leur fonction de porteurs. Ils escortent le Christ en compagnie des prophètes, accentuant ainsi l'impression de vol en diagonale. Si le nuage ne soustrait plus le Christ à la pesanteur, il soustrait l'événement miraculeux aux acteurs du tableau et conserve son rôle de jointure du monde terrestre et le monde céleste. Il n'y a guère, dans cette figure, une impression de mouvement; le Christ ne recourt ni à son énergie physique, ni à son énergie psychique pour réaliser son ascension. S'il lève les mains, ce n'est certes pas dans le but de monter plus vite ou d'être saisi mais il s'agit d'un geste de prière. Le manteau du Christ, les rayons qui en émanent, lui donnent également une qualité aérienne. Giotto a sans doute voulu faire voir que le Christ monte avec facilité par sa puissance propre de fils de Dieu.

³² O.K. LARSON, « Ascension Images in Art and Theatre », dans: *Gazette des Beaux-Arts*, 54, 1959, p. 163.

³³ Des exemples de miniatures et d'ivoires avec cette iconographie se retrouvent dans: G. BANDMANN, W. BRAUNFELS, J. KOLLWITZ J., *op. cit.*, pp. 268-275.

³⁴ M. BARASH, *Giotto and the Language of the Gesture*, Cambridge-Londres-New York, Cambridge University Press, 1987, p. 143.

³⁵ *The Blickling Homilies of the Tenth Century*, Londres, Morris, 1880, p. 120.



Fig. 9.
Giotto, *Ascension de saint Jean l'Évangéliste*, 1320, Florence, Santa Croce, Chapelle Bardi.

À la Chapelle Peruzzi de l'Eglise Santa Croce à Florence (fig. 9), l'ascension de saint Jean l'Évangéliste, plus tardive, présente véritablement l'élévation d'un être humain. Le lourd volume de la figure du saint témoigne de son humanité. Il est semblable aux autres hommes qui se trouvent disposés sur le sol. Saint Jean, vu de profil, monte en flèche au ciel, suivant le même schéma que dans *l'Ascension du Christ* à Padoue. Mais cette fois, la dynamique est nettement plus forte et le nuage a complètement disparu. Rompant avec la tradition des ascensions statiques, Giotto la transpose dans un monde d'action³⁶. C'est avec une force réelle que le Christ agrippe le poignet du saint, et ce geste acquiert une signification particulière par la suggestion d'un effort physique qui envahit la fresque. D'ailleurs, le Christ et les saints qui l'entourent sont désormais un groupe de figures humanisées qui se tiennent sur une nuée bien matérielle. En somme, ce qui était à l'origine une figuration symbolique devient un événement naturel, alors que le saint met visiblement en œuvre son énergie physique et son énergie psychique pour vaincre la pesanteur qui le maintenait au sol. Saint Jean tend les deux mains pour être soulevé; le Christ a déjà fermement saisi un de ses poignets et il est sur le point d'agripper l'autre.

Désormais, l'événement miraculeux se déduit du simple fait que le saint monte sans support dans les airs, en dépit des lois de la pesanteur, et cela dans un espace pictural conçu sur le modèle du monde naturel. L'intervention céleste prend moins de place dans la composition, et le Christ est représenté

³⁶ M. BARASH, *op. cit.*, p. 143.

comme un personnage réel aux gestes très humains. Il s'agit de réduire l'intervention transcendante en mettant l'accent sur l'humanité du saint.

Le motif du personnage en ascension représenté de profil dans une position dynamique se retrouve à diverses reprises dans la chapelle de l'Arena, que ce soit dans l'*Ascension du Christ*, dans les postures de certains anges ou encore dans la figuration de l'allégorie de l'Espérance. Le *Jugement Dernier* du mur Ouest est entouré de part et d'autre par la figuration de l'Espérance et du Désespoir sur les murs Nord et Sud. L'Espérance, représentée sous la forme d'une figure ailée, semble correspondre à la délivrance de la gravité. Lorsqu'on suit le cheminement de cette figure qui s'élève en diagonale dans son champ, on se rend compte qu'elle ne se dirige pas seulement vers la couronne mais que la trajectoire de son mouvement se prolonge bien au-delà, en direction des Élus du *Jugement Dernier*³⁷. Les Élus sont, eux aussi, flottants dans l'air et sont insérés dans un mouvement diagonal dirigé vers le haut et vers la droite. C'est, par conséquent, la figuration de l'Espérance qui amorce le mouvement ascensionnel menant au Paradis. Par contre, dans l'Enfer, le mouvement dominant va vers le bas et vers la droite, en commençant par le geste du Christ et la rivière de feu. Remarquons que l'Enfer contient un grand nombre de personnages pendus, lesquels font écho à la figuration du Désespoir, représenté lui aussi par un homme qui se pend. Giotto a donné une nouvelle image de cette notion souvent visualisée avant lui par un personnage qui se transperce. Il choisit l'action par excellence dans laquelle l'homme est tué par son propre poids. Facteur de connexion de l'ensemble des compositions³⁸, les liens gravitationnels confèrent une grande cohésion aux fresques de l'Arena, preuve supplémentaire de ce qu'elles ont été conçues comme un tout.

Si, d'une part, Giotto accorde de l'attention à la dimension physique de la gravité, d'autre part, il lui confère aussi une importance psychologique. D'un point de vue général, comme nous l'avons vu dans l'analyse du *Jugement Dernier*, l'espoir d'être sauvé un jour s'identifie à celui d'une victoire sur la pesanteur. La légèreté a donc une connotation infiniment positive puisqu'elle est l'attribut des anges, des Élus du *Jugement Dernier* et de l'Espérance. À l'opposé, les damnés périssent par le poids de leur propre masse et sont condamnés à ne jamais connaître l'envol. Il est une autre œuvre, contemporaine de Giotto, dans laquelle légèreté va de pair avec espoir et spiritualité: il s'agit de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri³⁹. Dans le poème, devenir léger signifie devenir bon et l'épreuve de la purification des âmes consiste en une ascension. En Enfer, la réalité du corps se manifeste par son poids et Dante, lorsqu'il avance dans les limbes, déplace par sa lourdeur les pierres et

³⁷ H. DAVIES, *op. cit.*, p. 156.

³⁸ M. ALPATOFF a mis en évidence l'interaction des compositions entre elles. Voir M. ALPATOFF, *The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes*, dans : *The Art Bulletin*, 29, 1947, pp. 149-194.

³⁹ A titre de commentaire, le nom «Alighieri» était interprété comme l'«aligero» qui veut dire «porteur d'ailes» voir DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie: le Purgatoire*, Paris, Flammarion, 1992, p. 9.

les éboulis; dans le *Purgatoire*, au fur et à mesure de son ascension vers le ciel, son pas se fait plus léger. Ainsi, on lit dans le *Purgatoire* : « *Que nul vol n'est égal à sa course*⁴⁰ » ou « *Ah que justice et piété vous allègent, que vous puissiez bientôt dresser les ailes*⁴¹ »

Quant au Paradis, il n'est qu'un vol surnaturel. Dante y suit Béatrice à grande vitesse dans toutes les régions cosmiques, traversant l'Empyrée et le ciel cristallin; l'élévation a lieu en ligne droite d'une planète vers l'autre. Les allusions à la pesanteur et au poids en tant qu'entrave à l'ascension spirituelle sont constantes. Ainsi, on lit dans le *Paradis* : « *Tu t'alourdis toi même avec tes idées fausses*⁴² ».

Même si sa représentation du Paradis et de l'Enfer diffère fortement de la description qu'en fait le poète, Giotto n'était certainement pas indifférent aux idées de son temps. Dans l'œuvre du peintre, comme dans celle de Dante, la légèreté a une connotation infiniment positive. L'utilisation de la force de gravité comme forme d'expression est un point commun qui les unit.⁴³

⁴⁰ DANTE ALIGHIERI, *op. cit.*, p. 25, II, 18.

⁴¹ DANTE ALIGHIERI, *op. cit.*, p. 103, XI, 37-38.

⁴² DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie: le Paradis*, Paris, Flammarion, 1992, p. 25, I, 88-89.

⁴³ Provenance des illustrations: documentation de l'auteur.

IDENTIFICATION DU « TABLEAU DE L'ADORATION
DES MAGES » FLAMAND,
ANCIENNEMENT À LA CHARTREUSE DE MIRAFLORES*

DIDIER MARTENS

À Marta et René

Située aux portes de Burgos, la Chartreuse de Miraflores, fondée en 1442 par le roi de Castille Jean II (1405-1454), constituée à l'heure actuelle l'une des principales attractions touristiques de la région¹ (fig.1). Été comme hiver, les voyageurs affluent pour visiter ce que l'on peut considérer comme un véritable musée *in situ* de l'art occidental de la fin du Moyen Âge. Ils y admirent qui l'étonnant tombeau en forme d'étoile de Jean II et de son épouse doña Isabel, qui l'enfeu de Don Alfonso, qui l'immense retable sculpté du maître-autel, toutes œuvres réalisées par Gil Siloé et son atelier au cours des deux dernières décennies du XV^{ème} siècle². En outre, ils peuvent contempler deux 'Primitifs flamands' de qualité remarquable. Le triptyque de la *Passion*,

* C'est un agréable devoir de remercier ici celles et ceux qui m'ont aidé dans la préparation du présent article: en particulier Marta Negro Cobo et René-Jesús Payo Hernanz (Burgos), Robert Didier (Bruxelles) et Bart Fransen (Madrid), mais aussi Paul Boerlin (Bâle), Edwin Buijsen (La Haye), Dieter Faller (Riehen), Giovanna Gaeta (Florence), Hélène Mund (Bruxelles), Franz Ponetti et Camille Thilges (Binningen). Comme de coutume, Bruno Bernaerts, Jacques de Landsberg, Georges Hupin, Thierry Lenain et Monique Renault, ainsi que mon frère François-René, m'ont fait bénéficier de leur esprit critique. Les conclusions exposées dans cet article ont été présentées devant la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles le 28 septembre 2000.

¹ Voir, sur la chartreuse de Miraflores, Francisco TARÍN Y JUANEDA, *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos). Su historia y descripción*, Burgos, 1896; James HOGG, *La Cartuja de Miraflores/ The Charterhouse of Miraflores (= Analecta cartusiana, 79, 2)*, Salzbourg, 1979; Anonyme, *Santa Maria de Miraflores. Por un monje cartujo*, Burgos, 1992.

² Voir, sur ces sculptures, Joaquín YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, pp.55-63.



Fig. 1.
La Chartreuse de Miraflores vue du nord-ouest.



Fig. 2.
Rogier de le Pasture (vers 1400-1464): *Triptyque de Miraflores*; Berlin, Staatliche Museen (photo musée).

exposé dans le chœur, s'impose à l'attention par ses dimensions spectaculaires – plus de deux mètres de haut. En 1953, Egbert Haverkamp Begemann y a reconnu la main d'un anonyme brugeois, contemporain de Memling, mais travaillant dans un style tout différent, aux forts accents expressifs: le Maître de la Légende de sainte Godelieve³. Quant au *Christ frontal*, en buste, surmonté de l'inscription *Ecce Homo*, il s'agit d'une œuvre caractéristique de Juan de Flandes. On y retrouve son écriture déliée, combinée à un goût marqué pour le détail. Le panneau aurait servi, à l'origine, de porte de tabernacle⁴.

Aussi importantes qu'elles soient, ces deux pièces ne constituent toutefois qu'un modeste vestige de la collection de 'Primitifs flamands' rassemblée jadis à Miraflores par la volonté de Jean II et de sa fille Isabelle la Catholique (1451-1504). Si l'on en croit une mention du *Libro del Becerro* de Miraflores⁵, recopiée par le voyageur Antonio Ponz (1725-1792) en 1780 – ou 1783 –⁶, Jean II de Castille aurait offert en 1445 à la Chartreuse un triptyque de Rogier de le Pasture qui se trouve aujourd'hui à Berlin⁷ (fig. 2).

³ Egbert HAVERKAMP BEGEMANN, *De Meester van de Godelieve-Legende, een Brugs schilder uit het einde van de XV^e eeuw*, dans: *Miscellanea Erwin Panofsky* (= *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 4, n^os 1-3), Bruxelles, 1955, pp.185-187. Voir, sur cet anonyme, dernièrement, Didier MARTENS, *À propos d'un triptyque du Maître de la Légende de sainte Godelieve à Abbeville: grands et petits maîtres dans la peinture flamande du XV^e siècle*, dans: *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 42, 1992, n^o3, pp.28-40; idem, *Le triptyque de Bientina: motifs et sources*, dans: *Gazette des Beaux-Arts*, 6^{ème} pér., 120, 1992, pp.149-164.

⁴ Ignace VANDEVIVERE, *Juan de Flandes* (cat.d'exp.), Bruges, Memlingmuseum/ Louvain-la-Neuve, Musée universitaire, 1985, n^o3.

⁵ *Becerro: «(5) s.XVI al XX. Libro en que las iglesias y monasterios antiguos copiaban sus privilegios y pertenencias para el uso manual y corriente»* (Martín ALONSO, *Enciclopedia del Idioma*, Madrid, 1958, I, p.673).

⁶ La date de 1780 est donnée par Elías TORMO Y MONZÓ (*Sobre algunas tablas hispano-flamencas sacadas de Castilla la Vieja II* (...), dans: *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 10, 1908, p.549, note 1), celle de 1783 par TARÍN Y JUANEDA (*op.cit.*, p.330, note 1). Le *Libro del Becerro* de Miraflores est considéré comme disparu depuis la fin du XIX^e siècle. Selon Camilo María ABAD PUENTE (*Documentos inéditos acerca de algunos cuadros flamencos de la Cartuja de Miraflores*, dans: *Razón y Fe*, 12, n^o35, janv.-avril 1913, p.487), il devait exister encore en 1875.

⁷ Voir, sur le triptyque de Miraflores et sa copie partagée entre Grenade et New York, Rainald GROSSHANS, *Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores*, dans: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 23, 1981, pp.49-125; idem, *Infrarotuntersuchungen zum Studium der Unterzeichnung auf den Berliner Altären von Rogier van der Weyden*, dans: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, 19, 1983, pp.140-146, 150-152; Jeltje DIJKSTRA, *Origineel en kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden* (thèse), Universiteit van Amsterdam, 1990, pp.78-109; Maryan W. AINSWORTH, *Implications of Revised Attributions in Netherlandish Painting*, dans: *Essays in Memory of Guy C.Bauman* (= *Metropolitan Museum Journal*, 27), New York, 1992, pp.54-68; Joaquín YARZA LUACES, *Como compuso sus obras Navarrete*, dans: *Navarrete 'el Mudo' y el ambiente artístico riojano* (= *Jornadas de Arte riojano*, 5), Logroño, 1995, pp.95-97; Didier MARTENS, *Le rayonnement européen de Rogier de le Pasture (vers 1400-1464), peintre de la Ville de Bruxelles*, dans: *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 61, 1996, pp.50-58; Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *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*, 67, 1998, pp.3-26; Maryan W. AINSWORTH, dans: eadem/ Keith CHRISTIANSEN (éds.), *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1998, pp.216-219; Albert CHÂTELET, *Rogier van der Weyden. Problèmes de la vie et de l'œuvre*, Strasbourg, 1999, pp.88-91; Dirk DE VOS, *Rogier van der Weyden. Het volledige œuvre*, Anvers, 1999, n^o12.

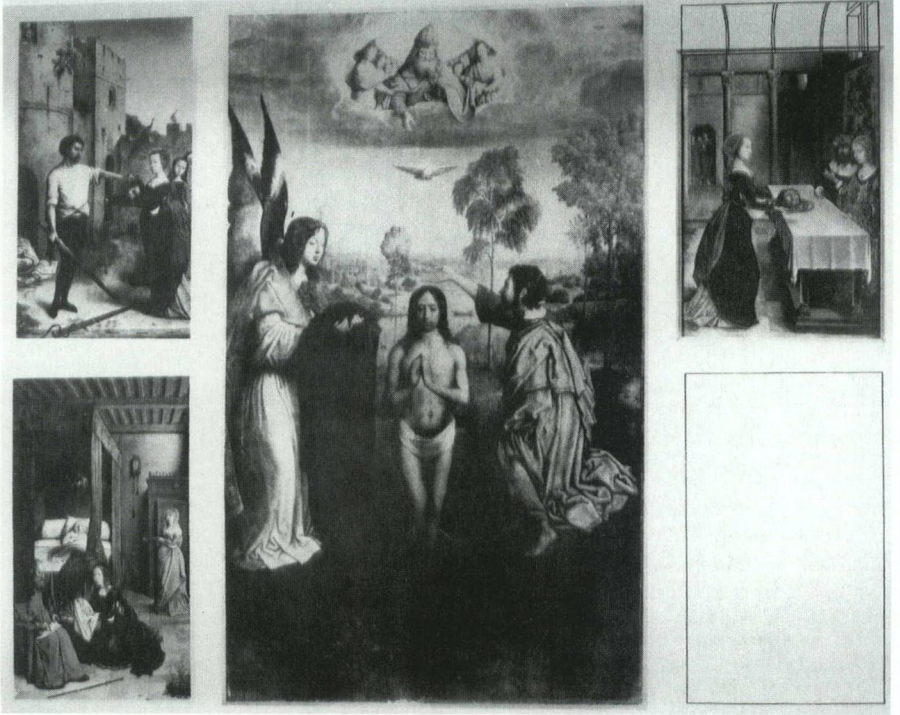


Fig. 3.
 Juan de Flandes (vers 1460/1470-1519): *Triptyque de saint Jean-Baptiste* (selon la reconstitution d'Ann Tzeuschler Lurie et d'Egbert Haverkamp Begemann, 1976).

En 1809, lors de l'occupation de Burgos par les troupes napoléoniennes, l'œuvre fut 'achetée' par le général français Darmagnac (1766-1855)⁸. Son intérêt pour les 'Primitifs' surprend en plein contexte néo-classique et il faut y voir un trait original de sa personnalité de collectionneur⁹. Ponz décrit en ces termes le triptyque, qui fut mis en vente à Londres, en 1836: «*Au centre, on aperçoit Jésus-Christ mort; à main gauche, l'Apparition du même, ressuscité,*

⁸ Voir, à ce sujet, Salomon REINACH, *Jactus lapilli*, dans: *Revue Archéologique*, 5^{ème} série, 25, janv.- mars 1927, pp.121-122, 128-137.

⁹ «(...) il sut apprécier les peintures du XV^{ème} siècle à une époque où presque personne n'en faisait cas. Quelle différence avec le maréchal Soutt que Murillo et les Espagnols du XVII^{ème} siècle, sauf Velasquez, intéressaient à titre presque exclusif» (REINACH, *op.cit.*, p.133). Il est instructif de confronter le portrait plutôt flatteur que Reinach trace du général à l'image que donnent de lui les historiens d'art espagnols. Voir, notamment, María Dolores ANTIGUEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, *Arte y coleccionismo en Burgos durante la ocupación francesa*, dans: *Espacio, Tiempo y Forma - Historia del Arte* (VII, 2), 1989, pp.331-339 et surtout Francisco FERNÁNDEZ PARDO, dans: *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea* (cat.d'exp.), Madrid, Fundación BSCH, 1999, pp.196-201.

à Notre-Dame et, à main droite, la Nativité»¹⁰. Droite et gauche doivent évidemment être prises ici au sens héraldique de 'dextre' et de 'senestre', comme il est de règle dans les descriptions antérieures au XIX^{ème} siècle.

Isabelle la Catholique avait hérité de son père le goût pour l'art des anciens Pays-Bas. C'est certainement à sa demande que fut réalisée une 'copie exacte'¹¹ du triptyque rogiérien, en format réduit. Cette copie, qui a longtemps passé pour l'original, jusqu'à ce que la dendrochronologie lui assigne une date postérieure à la mort du grand maître tournaisien, est partagée aujourd'hui entre Grenade et New York.

En 1976, Ann Tzeuschler Lurie a reconstitué un retable de Juan de Flandes, à partir de quatre panneaux qui portent clairement la marque de son style¹² (fig.3). Ce retable se présentait sous la forme d'un triptyque. Les volets comportaient deux scènes superposées, à l'instar, par exemple, du retable du saint Sacrement de Dieric Bouts. Le panneau central, évoquant le *Baptême du Christ*, appartient actuellement à un collectionneur madrilène¹³. L'auteur a démontré que trois 'tableaux' de dimensions plus réduites faisaient à l'origine partie des volets: la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, qui fut acquise en 1975 par le Musée des Beaux-Arts de Cleveland¹⁴, la *Décollation du saint*, qui se trouve à Genève, et le *Banquet d'Hérode* du musée Mayer van den Bergh d'Anvers¹⁵ (fig.18). Un quatrième 'tableau', qui devait compléter la série, manque toujours à l'appel.

En 1979, Nicole Reynaud a réussi à prouver, avec l'aide de Jozef de Coo, que le triptyque reconstitué peu auparavant par Ann Tzeuschler Lurie doit être

¹⁰ Casto María DEL RIVERO (éd.), *Antonio PONZ, Viaje de España*, Madrid, 1988, III, p.575 (= PONZ, XII, 12).

¹¹ Voir, sur cette notion appliquée à l'étude des 'Primitifs flamands', Hélène MUND, *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 5, 1983, pp.23-25 («Nous estimons fondé de définir ces œuvres, analogues quant à leur apparence, mais d'exécution plus tardive que le modèle, comme des copies exactes»).

¹² ANN TZEUSCHLER LURIE, 'Birth and Naming of St. John the Baptist' Attributed to Juan de Flandes. A Newly Discovered Panel from a Hypothetical Altarpiece, dans: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 63, 1976, n°5, pp.118-135.

¹³ VANDEVIVERE, *op.cit.*, n°2.

¹⁴ TZEUSCHLER LURIE, *op.cit.*, pp.118-135.

¹⁵ Voir, sur la *Décollation de saint Jean-Baptiste* et le *Banquet d'Hérode*, Catheline PÉRIER-D'ETEREN/ Anne RINUY/ Josef VINCKIER/ Léopold KOCKAERT, *Apport des méthodes d'investigation scientifique à l'étude de deux peintures attribuées à Juan de Flandes*, dans: *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Art offerts à Claude Lapaire* (= Genava, N.S., 41), Genève, 1993, pp.107-118. Voir, sur le seul *Banquet d'Hérode*, Hélène MUND, dans: eadem/ Cyriel STROO, *Museum Mayer van den Bergh Antwerp* (= *Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*) (à paraître). Les trois panneaux des volets ont aussi été étudiés récemment par María Pilar SILVA MAROTO [*Juan de Flandes*, dans: Brigitte DE PATOUL/ Roger VAN SCHOUTE (éds.), *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, pp.576-578] et par Matthias WENIGER [*Bynnen Brugge in Flandern: The Apprenticeships of Michiel Sittow and Juan de Flandes*, dans: *Memling Studies. Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10-12 November 1994)*, Louvain, 1997, pp.121, 124-127].

identifié avec un retable mentionné par Ponz dans le chœur des Frères de la Chartreuse de Miraflores¹⁶. « Dans ce chœur des Frères, note l'infatigable voyageur espagnol, il y a deux autels, comme c'est régulièrement le cas dans le chœur des Frères de toutes les chartreuses. L'un des autels a conservé ses peintures anciennes. Elles sont au nombre de cinq, qui représentent des scènes de la vie et du martyre de saint Jean-Baptiste ». Ponz précise qu'il a découvert le nom de l'auteur des peintures dans « l'un des contrats du monastère » : le document, affirme-t-il « dit que le tableau du Baptême, dans le chœur des Frères – il s'agit visiblement d'une expression métonymique désignant l'ensemble du retable – fut commencé en 1496 par le maître Juan Flamenco en cette chartreuse, et qu'il fut achevé en 1499, et qu'il coûta 26.735 maravedis, sans compter la nourriture qu'ils lui donnèrent »¹⁷. Depuis la parution de l'étude de Nicole Reynaud et de Jozef de Coo, il est clair que Juan Flamenco n'est autre que le fameux Juan de Flandes¹⁸ (de son vrai nom Jan van der Straten?)¹⁹. On sait qu'il entra au service d'Isabelle la Catholique le 27 septembre 1496²⁰.

Comme l'a montré Nicole Reynaud, Ponz n'a pu voir le triptyque de Juan de Flandes dans son état originel. En 1659, le chœur des Frères fut réaménagé²¹. À cette occasion, on fit réaliser deux nouveaux retables de style baroque, en bois doré. Ces retables, identiques, sont toujours en place. Ils sont l'œuvre d'un certain Policarpo de la Nestosa (vers 1610-1677)²² (figg. 4, 14). Disposés de manière symétrique, adossés à la clôture séparant le chœur des Frères et celui des Pères, ils flanquent un portail surmonté des statues de l'Immaculée Conception et de deux anges. Dans l'un des nouveaux retables furent logés le panneau central du triptyque de Juan de Flandes, et les scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, provenant des volets. Deux panneaux de prédelle furent ajoutés. Nicole Reynaud a mis en évidence la correspondance existant entre les dimensions des compartiments verticaux des deux retables baroques et celles des fragments conservés du triptyque aujourd'hui démembré.

C'est encore le général Darmagnac qui enleva à la Chartreuse le retable de Juan de Flandes. La chose ressort clairement des documents du XIX^{ème} siècle

¹⁶ Jozef DE COO/ Nicole REYNAUD, *Origen del retablo de san Juan Bautista atribuido a Juan de Flandes*, dans: *Archivo español de Arte*, 52, 1979, n°206, pp.125-144.

¹⁷ DEL RIVERO (éd.), *op.cit.*, III, p.574 (= PONZ, XII, 9). Voir *Annexe*.

¹⁸ L'identification de Nicole Reynaud a été acceptée notamment par Ignace Vandevivere, Catheline Périer-D'Ieteren, María Pilar Silva Maroto, Matthias Weniger et Hélène Mund (voir les références contenues dans les notes 13 et 15). La seule voie dissidente est celle de Chiyo L. ISHIKAWA, *The 'retablo de la Reina católica' by Juan de Flandes and Michel Sittow* (thèse), Bryn Mawr College, 1989, pp.17-23.

¹⁹ Voir, pour cette proposition d'identification, Rudy VAN ELSLANDE, *Juan de Flandes met name Jan van der Straten*, dans: *Brugs Ommeland*, 26, 1986, pp.111-120.

²⁰ Voir, sur la biographie de Juan de Flandes, VANDEVIVERE, *op.cit.*, pp.10-13.

²¹ Voir, à ce propos, TARÍN Y JUANEDA, *op.cit.*, pp.223, 329-330; René-Jesús PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, 1997, II, pp.14-15.

²² Voir, sur Policarpo de la Nestosa, PAYO HERNANZ, *op.cit.*, pp.9-33.

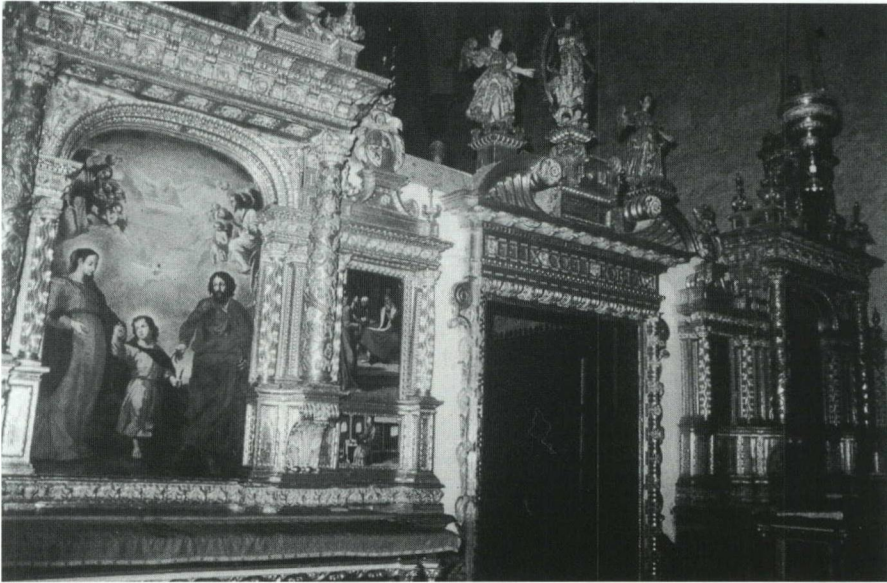


Fig. 4.
L'ancien chœur des Frères de la Chartreuse de Miraflores. État actuel
(photo René-Jesús Payo Hernanz, Burgos).

concernant le *Banquet d'Hérode* du Musée Mayer van den Bergh, ainsi que l'a montré Jozef de Coo.

Bien que le retable de Juan Flamenco ait monopolisé son attention, Ponz donne quelques informations sur le second autel du chœur des Frères. « *Les autres peintures qui étaient placées dans le retable faisant pendant (à celui de saint Jean-Baptiste), du côté de l'Épître, sont actuellement ruinées et, des cinq qu'il comportait, il n'en subsiste plus que trois, en très mauvais état. Il semble que le sujet (du retable primitif) était l'Adoration des saints Rois et que son prix s'éleva à 26.810 maravédis* »²³.

L'ancien retable de l'*Adoration des Mages*, mutilé lorsque Ponz le vit, est également mentionné dans un document des Archives de Miraflores, publié par Camilo María Abad Puente en 1913. Cet auteur a retrouvé, dans une chronique manuscrite du tout début du XIX^{ème} siècle (peu après 1801-1802) qui copie des sources anciennes²⁴, la mention suivante, en regard de l'année 1495: « *On fit venir de Flandres le tableau de l'Adoration des Mages* »

²³ DEL RIVERO (éd.), *op.cit.*, III, p.574 (= PONZ, XII, 10). Voir *Annexe*.

²⁴ Selon le témoignage d'ABAD PUENTE (*op.cit.*, pp.488-489), cette chronique se présente sous la forme d'un cahier intitulé *Noticia breve y compendiosa de la fundación de esta Real Cartuja de Miraflores, sacada del Libro del Becerro, con otras noticias dignas de saberse (...)*. Le cahier se trouve inclus dans un dossier portant le n°377 des Archives de Miraflores.



Fig. 5a.

Maître de la Légende de sainte Catherine (dernier tiers du XV^{ème} siècle):

Triptyque de l'Adoration des Mages (ouvert, selon la reconstitution de Christiane Deroubaix, 1979).

– visiblement, ici aussi, ‘tableau’ désigne l’ensemble du retable – « *et on le plaça sur l’autel du chœur des Frères. Il coûta 26.810 maravedis* »²⁵.

Peut-on se faire une idée de ce retable de l’*Adoration des Mages*, venu des Flandres en 1495? Est-il possible de l’identifier parmi les nombreuses œuvres flamandes conservées qui illustrent ce thème? Une candidature mérite d’être envisagée: il s’agit d’un triptyque attribué à un peintre bruxellois de la fin du XV^{ème} siècle, le Maître de la Légende de sainte Catherine (sans doute Piérot de le Pasture, le propre fils du grand Rogier²⁶). Ce triptyque, aujourd’hui

²⁵ Camilo María ABAD PUENTE, *Documentos inéditos acerca de algunos cuadros flamencos de la Cartuja de Miraflores (conclusión)*, dans: *Razón y Fe*, 12, n°37, sept.-déc. 1913, p.85. Voir *Annexe*. Le même texte fut recopié le 1er août 1886 par l’érudit local Leocadio Cantón Salazar (voir le manuscrit 19, fol.5v° du Legado Cantón Salazar à l’Archivo Municipal de Burgos).

²⁶ Cette identification a été proposée par Max J. FRIEDLÄNDER (*Die altniederländische Malerei IV: Hugo van der Goes*, Berlin, 1926, p.108 et *Der Meister der Katharinen-Legende und Rogier van der Weyden*, dans: *Oud Holland*, 64, 1949, pp.156-161). Voir, pour un nouvel indice plaidant en sa faveur, Didier MARTENS, *Portrait explicite et portrait implicite à la fin du Moyen Âge: l’exemple du Maître de la Légende de sainte Catherine (alias Piérot de le Pasture?)*, dans: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1998 (2000), pp. 35-40. Voir, pour une autre proposition d’identification de Piérot de le Pasture, CHÂTELET, *op.cit.*, pp.229-246.

démembré, comportait également des volets partagés en deux dans le sens de la hauteur. Ses dimensions sont très proches de celles du triptyque de Juan Flamenco. Enfin, le panneau central est occupé par une monumentale *Adoration des Mages*.

Christiane Deroubaix a reconstitué en 1979 la quasi-totalité de l'ensemble²⁷ (fig.5a, b). Certaines parties étaient déjà connues avant cette date. Dès 1926, Max Friedländer avait publié deux panneaux conservés au



Fig. 5b.
Maître de la Légende de
sainte Catherine (dernier
tiers du XV^{ème} siècle):
*Triptyque de l'Adoration
des Mages* (fermé,
selon la reconstitution
de Christiane
Deroubaix, 1979).

²⁷ Christiane DEROUBAIX, *Un triptyque du Maître de la Légende de sainte Catherine (Pieter van der Weyden?) reconstitué*, dans: *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine artistique*, 17, 1978-1979, pp.153-172.



Fig. 6.
Maître de la Légende de sainte Catherine
(dernier tiers du XV^{ème} siècle):
La Fuite en Égypte;
Las Palmas de Gran Canaria, coll.privée.

Musée du Bargello de Florence²⁸. À ces panneaux, qui illustrent, l'un, l'Annonciation et, l'autre, la Présentation au Temple (fig.19), Christiane Deroubaix adjoignit une Nativité de dimensions semblables, qui se trouvait alors dans la collection de l'abbé Perrenet, à Dijon. Ce troisième panneau fut acquis, en 1986, par les Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles²⁹. En outre, l'auteur démontra qu'une Adoration des Mages de la collection bâloise

²⁸ Serenella CASTRI, dans: *Arti del Medio Evo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand 1889-1889* (cat.d'exp.), Florence, Museo Nazionale del Bargello, 1989, n°172; Licia COLLOBI RAGGHIANI, *Dipinti fiamminghi in Italia. Catalogo* (= *Musei d'Italia, Meraviglie d'Italia*, 24), Bologne, 1990, n°72 [la Vierge à l'Enfant et le Saint Jean reproduits ne sont pas les grisailles des panneaux de Florence, mais celles du triptyque de Pise (*ibidem*, n°424)]; Antje Maria NEUNER, *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform* (= *Publications Universitaires Européennes, Série 28: Histoire de l'Art*, 242), Francfort-sur-le-Main (...), 1995, pp.140-141; Bernard AIKEMA, dans: *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian* (cat.d'exp.), Venise, Palazzo Grassi, 1999, n°20; Jacques BUSSE (éd.), *E.Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs (...). Nouvelle édition*, Paris, 1999, IX, p.58; DE VOS, *op.cit.*, n°B7. Aucun de ces auteurs, sauf De Vos, ne paraît avoir eu connaissance de l'article de Christiane Deroubaix.

²⁹ *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 34-37, 1985-1988, n°4, p.91 (n° d'inv. 10513); Henri PAUWELS et alii, *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Le Musée d'Art ancien* (= *Musea nostra*, 3), Bruxelles, 1988, p.26; DE VOS, *op.cit.*, n°B7.

Nathan-Rupp avait fait partie du même ensemble que les trois panneaux susmentionnés (fig.9). Cette *Adoration des Mages* est visible, depuis 1990, dans le chœur de la *Heiligkreuzkirche* de Binningen (canton de Bâle-Campagne).

La reconstitution proposée par Christiane Deroubaix a recueilli l'assentiment général des historiens d'art³⁰. Quand les volets étaient fermés, le triptyque présentait, à main gauche, l'effigie en grisaille de la Vierge à l'Enfant et, à main droite, celle de saint Jean l'Évangéliste. Lorsque les volets étaient ouverts, on apercevait, au centre, une *Adoration des Mages* de format vertical. La face intérieure des volets était subdivisée en deux. À gauche, le Maître de la Légende de sainte Catherine avait superposé l'*Annonciation*, en haut, et la *Nativité*, en bas. À droite se trouvait, en haut, la *Présentation au Temple*.

Christiane Deroubaix n'avait pu retrouver la moitié inférieure du volet droit. En 1995, Constanza Negrín Delgado a proposé de voir, dans une *Fuite en Égypte* appartenant à une collection privée des Canaries, ce fragment manquant³¹ (fig.6). La composition, attribuée dès 1980 de manière convaincante par Elisa Bermejo au Maître de la Légende de sainte Catherine³², a été raccourcie. Elle possède aujourd'hui un format cintré. Tant par les dimensions des figures que par le sujet, elle s'intègre bien dans l'ensemble reconstitué par Christiane Deroubaix, de sorte que son appartenance au triptyque paraît assurée. Le Maître de la Légende de sainte Catherine aurait disposé en pendants, de part et d'autre de l'*Adoration des Mages*, deux scènes d'intérieur – l'*Annonciation* et la *Présentation au Temple* – et deux 'extérieurs' à l'horizon sinueux – la *Nativité* et la *Fuite en Égypte*.

Le triptyque reconstitué par Christiane Deroubaix est-il bien celui qui fut amené de Flandres en 1495 à la Chartreuse de Miraflores? Un indice décisif, plaidant en faveur d'une telle identification, semble avoir jusqu'ici échappé à l'attention des historiens d'art. Dans le chœur des Frères de la Chartreuse, sur l'autel se trouvant à main droite, on aperçoit actuellement, entourée d'autres

³⁰ Voir notamment Édia LÉVY, *L'œuvre de base du Maître de la Légende de saint Jean l'Évangéliste reconstituée*, dans: *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, 14, 1981, p.82; Nathalie TOUSSAINT, dans: Brigitte DE PATOUL/ Roger VAN SCHOUTE (éds.), *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p.534; Jellie DIJKSTRA, *Het materieel-technisch onderzoek*, dans: Bernhard RIDDERBOS/ Henk VAN VEEN (éds.), *'Om iets te weten van de oude meesters'. De Vlaamse Primitieven – herontdekking, waardering en onderzoek*, Nimègue, 1995, pp.301-304; Constanza NEGRÍN DELGADO, dans: *Pintura flamenca del siglo XVI (Gran Canaria - Tenerife)* (cat. d'exp.), Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón, 1995, n°3; Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *Maître de la Légende de sainte Catherine*, dans: *Le Dictionnaire des peintres belges du XIV^{ème} siècle à nos jours (...)*, Bruxelles, 1995, II, p.686; eadem, *Master of the Legend of St. Catherine*, dans: *The Dictionary of Art*, Londres/ New York, 1996, XX, p.712; DE VOS, *op.cit.*, p.283.

³¹ NEGRÍN DELGADO, *op.cit.*, n°3. On remarquera que, parmi les sujets possibles du fragment manquant, Christiane DEROUBAIX (*op.cit.*, p.158) signalait ... la *Fuite en Égypte*!

³² Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, *La pintura de los Primitivos flamencos en España, I*, Madrid, 1980, pp.163-164.



Fig. 7.
Anonyme castillan (XVII^{ème} siècle): *L'Adoration des Mages*; Burgos, Santa María de Miraflores
(photo René-Jesús Payo Hernanz, Burgos).



Fig. 8.
Rogier de la Pasture (vers 1400-1464): *Triptyque de Sainte-Colomba*; Munich, Alte Pinakothek (photo musée).

tableaux de la fin du XVI^{ème} et du XVII^{ème} siècle, une *Adoration des Mages* (fig.7). L'œuvre, pratiquement inédite³³, est peinte sur bois. Elle produit une impression paradoxale, qui, de prime abord, déconcerte l'historien d'art. D'une part, les figures maigres, aux proportions élancées, les plis cassés de certains drapés et la perspective anormalement montante des architectures du fond évoquent l'art des 'Primitifs' de la fin du Moyen Âge. D'autre part, certains visages massifs, la lumière blanchâtre et la technique d'exécution molle indiquent clairement que nous sommes en présence d'une œuvre 'moderne', qui ne saurait avoir vu le jour avant le milieu du XVI^{ème} siècle.

Que penser d'un tel tableau? Dès 1908, Elías Tormo y Monzó proposa d'y voir une copie, « *mal dessinée* » et « *de faible mérite* », d'après l'ancien retable de l'*Adoration des Mages* que mentionne Ponz³⁴. Cette hypothèse fut confirmée en 1913 par Camilo María Abad Puente. Il retrouva, dans la chronique de Miraflores du tout début du XIX^{ème} siècle citée plus haut, à la suite de la référence au « *tableau de l'Adoration des Mages* » que l'on avait fait venir des Flandres en 1495, la note suivante: « *Celui qui se trouve là actuellement est sa copie. (Le tableau de l'Adoration des Mages) ayant sans doute été endommagé, ils l'enlevèrent et le placèrent dans une cellule, cellule dont ils le retirèrent en 1781, pour le retoucher, et ils le placèrent alors dans la cellule du prieur* »³⁵.

³³ La seule photographie qui en ait été publiée, à ma connaissance, se trouve dans: José R. BUENDÍA/ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*, Burgos, 1986, p.21. Voir aussi une photo d'ensemble des deux retables du chœur des Frères dans PAYO HERNANZ, *op.cit.*, II, p.14.

³⁴ TORMO Y MONZÓ, *op.cit.*, p.554.

³⁵ ABAD PUENTE, *op.cit.*, n°37, p.85. Voir *Annexe*. Le même texte fut copié par Cantón Salazar (voir note 25).



Fig. 9.
Maître de la Légende de sainte Catherine (dernier tiers du XV^{ème} siècle): *L'Adoration des Mages*;
Binningen, Heiligkreuzkirche.

L'*Adoration des Mages* actuellement visible à Miraflores a été, en outre, rapprochée par Elías Tormo y Monzó et Camilo María Abad Puente³⁶ du triptyque de Sainte-Colomba, le chef-d'œuvre que Rogier de la Pasture réalisa pour une église de Cologne. Sur le panneau central de ce triptyque³⁷ (fig.8), conservé depuis le XIX^{ème} siècle à l'Ancienne Pinacothèque de Munich, on aperçoit une *Adoration des Mages*, qui présente effectivement des analogies avec le tableau. Tormo y Monzó suppose qu'une copie du triptyque colonais aurait été réalisée, vers la fin du XV^{ème} siècle, pour le chœur des Frères de la Chartreuse de Miraflores. Selon lui, c'est de cette copie, perdue, que l'*Épiphanie* visible actuellement dans l'église conserverait le souvenir.

En réalité, la peinture en question reproduit, non pas l'*Adoration des Mages* de Sainte-Colomba, mais une autre, qui en dérive: celle qui se trouve aujourd'hui en l'église paroissiale catholique de Binningen (fig.9). Malgré certaines différences, c'est bien la même composition que l'on retrouve dans ce dernier tableau, et dans celui conservé aujourd'hui à Miraflores. L'*Adoration des Mages* en format horizontal du triptyque de Sainte-Colomba a été convertie en une image verticale. Le fond du panneau de Miraflores est quasi identique à celui du tableau de Binningen. Tant les architectures que le paysage et les petits personnages qui les peuplent ont été répétés. On remarquera par exemple, du côté gauche, au-dessus de la tête de Joseph, la figure de femme vue de dos, habillée de rouge, qui s'avance dans une rue bordée d'un côté par des maisons, ou le défilé de cavaliers visible au travers des arcades en pierre de la grange. Aucun de ces détails n'apparaît sur le triptyque de Sainte-Colomba. Le lien qui unit le panneau de Binningen à celui de Miraflores est manifeste.

On ne saurait évidemment exclure qu'il y ait eu plusieurs exemplaires de l'*Adoration des Mages* du Maître de la Légende de sainte Catherine. Le tableau de Binningen a fort bien pu avoir l'un ou l'autre frère jumeau. On se rappellera, à ce propos, que le Maître de la Légende de sainte Catherine a répété, dans deux triptyques différents, une même image de la Vierge à l'Enfant, entourée des saintes Catherine et Barbe³⁸. Toutefois, il semble peu probable que l'*Adoration des Mages* visible actuellement dans le chœur des Frères de Miraflores soit la copie, non pas du panneau de Binningen, mais bien de l'un de ses hypothétiques 'doubles'³⁹. Les dimensions des deux

³⁶ TORMO Y MONZÓ, *op.cit.*, p.554; ABAD PUENTE, *op.cit.*, n°37, p.86. Voir aussi Paul LAFOND, *Roger van der Weyden*, Bruxelles/ Paris, 1912, p.81.

³⁷ DE VOS, *op.cit.*, n°21.

³⁸ Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *Les deux versions d'un même triptyque attribué au Maître de la Légende de sainte Catherine. Une étude comparative*, dans: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 10, 1996, pp.5-21; Didier MARTENS, *Les deux triptyques jumeaux du Maître de la Légende de sainte Catherine: analyse des sources et chronologie relative*, dans: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 66, 1997, pp.35-73.

³⁹ Il faut mentionner ici une *Adoration des Mages*, anciennement dans la collection Labarre à Bruxelles [*Catalogue of Important Paintings by Old Masters* (cat. de vente), Londres, Christie, Manson and Woods, 23 novembre 1962, n°65] combinant des éléments empruntés au panneau central du triptyque de Sainte-Colomba (la présence d'un donateur à l'extrême gauche, le format

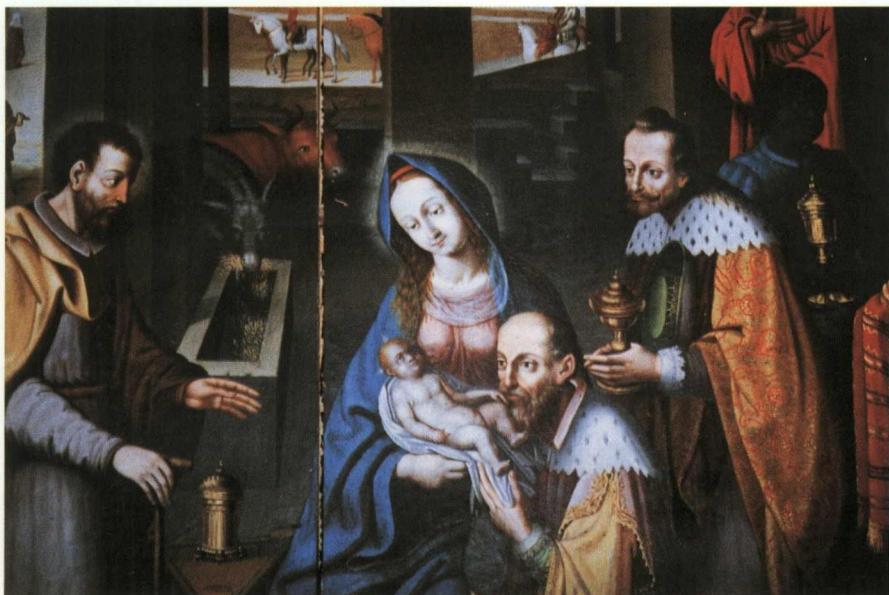


Fig. 10.

Anonyme castillan (XVII^{ème} siècle): *L'Adoration des Mages* (détail); Burgos, Santa María de Miraflores (photo René-Jesús Payo Hernanz, Burgos).

peintures sont fort proches. Le panneau de Binningen mesure 160 cm de haut sur 107 de large; celui de Miraflores 188 cm de haut sur 113 de large⁴⁰. Mais il faut retirer de la hauteur du second une bande horizontale de 17 cm d'épaisseur⁴¹, qui a été ajoutée – le bleu du ciel présente une autre tonalité –, de façon à ce que l'image corresponde aux dimensions du compartiment central du retable baroque. Il serait bien étonnant, dans ces conditions, que le tableau conservé aujourd'hui à Miraflores ne constitue pas une copie de substitution de l'*Épiphanie* de Binningen.

Lorsque le panneau de Miraflores vit le jour, l'art de la copie ne se ramenait pas au simple fait de reproduire une image préexistante. Dans le cas d'un modèle ancien, il impliquait aussi son éventuelle mise au goût du jour. La chose n'a rien de surprenant dans le contexte d'une vision de l'histoire de

horizontal) avec des physionomies qui évoquent directement la version de Binningen. L'œuvre a été rapprochée du Maître de la Légende de sainte Catherine par DIJKSTRA (*op.cit.*, p.229, note 250), mais son ancienneté ne me paraît pas assurée. Le visage du donateur trahit, me semble-t-il, la main du faussaire qui a réalisé le volet de Washington avec *Saint Bernard* et *Sainte Marguerite* (Martha WOLFF, dans: *The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue. Early Netherlandish Painting*, Washington, 1986, pp.87-89).

⁴⁰ Dimensions mesurées par Marta Negro Cobo et René-Jesús Payo Hernanz en décembre 1999.

⁴¹ Voir note précédente.

l'art dominée par la notion de progrès, une vision qui eut cours en Europe depuis la Renaissance jusqu'à l'avènement du Romantisme⁴². De manière générale, on constate que la mise au goût du jour d'un modèle ancien peut englober à la fois les dimensions esthétique, iconographique et historico-documentaire de l'œuvre. C'est le cas, précisément, dans l'*Adoration des Mages* conservée aujourd'hui à Miraflores.

Le copiste a éliminé partiellement les plis cassés et comme écrasés de son modèle, si caractéristiques des 'Primitifs flamands'. On retrouve une version simplifiée et assouplie des drapés originaux dans le manteau de Joseph, dans celui de la Vierge, dans les manches jaunes du Roi âgé et dans la robe rouge du personnage barbu et enturbanné, visible dans le fond, à droite. Pour le reste, l'auteur de la copie a adopté un type de plissé communément en usage dans la peinture européenne de la Renaissance et du XVII^{ème} siècle. Les lignes parallèles dominant, que ce soit dans la robe violacée de Joseph ou dans le manteau rosé du Roi âgé, agenouillé devant l'Enfant. Parfois, dans la copie, le vêtement souligne de façon presque indiscreète les anatomies des personnages. Ainsi, les seins de la Vierge sont enveloppés par une étoffe souple, qui en épouse les formes (fig.10). De même, on devine aisément, sous le manteau, la jambe droite tendue de Joseph. Comme on le voit, à la différence du Maître de la Légende de sainte Catherine, qui dissimule à peu près entièrement le corps sous une masse de plis, son imitateur se complait à le rendre apparent, au moins en partie.

Dans les visages, l'influence du goût 'moderne' est aussi sensible que dans les drapés. La tête de Marie a gagné en volume. Les joues et le menton sont devenus plus massifs. De la même manière, l'Enfant Jésus un peu chétif de l'*Adoration des Mages* de Binningen a cédé la place à un putto rubénien.

Le copiste n'a guère modifié l'arrière-plan de son modèle. Tout au plus l'a-t-il simplifié. Il a notamment éliminé les trois petits personnages disposés devant une façade à pignon, que l'on voit en haut, du côté droit, sur le panneau du Maître de la Légende de sainte Catherine. Il est vrai que l'esthétique du détail, qui joue un rôle capital dans l'art du gothique tardif, particulièrement dans les anciens Pays-Bas, avait perdu, au XVII^{ème} siècle, suite au triomphe du goût pour le monumental, une bonne part de son prestige.

Outre ces différents changements d'ordre esthétique, on en observe d'autres, qui semblent motivés par des considérations d'ordre iconographique. Le plus frappant est certainement le remplacement du saint Joseph âgé, au front dégarni et aux cheveux blancs, par un homme jeune. On reconnaît clairement, dans cette transformation, la marque de la revalorisation de la personne du père nourricier du Christ, si caractéristique de la Contre-

⁴² Voir, à ce sujet, notamment, Ernst GOMBRICH, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Cologne, 1978 et Olga HAZAN, *Le mythe du progrès artistique. Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, 1998.

Réforme⁴³. Dans la version de Miraflores, la barbe et la chevelure châtaines lui donnent d'ailleurs un aspect quelque peu 'christomorphique', que l'on chercherait en vain dans les représentations médiévales du saint.

Du point de vue chromatique, Joseph, qui a abandonné le manteau rouge vif que lui avait donné le Maître de la Légende de sainte Catherine, se trouve désormais associé aux deux Rois agenouillés. Ces trois figures sont en effet habillées chacune de jaune et d'un ton violacé qui vire au rosé dans le manteau du Mage âgé. Saint Joseph a, en outre, changé d'attitude; au lieu de tenir humblement un chapeau dans la main gauche, il tend celle-ci vers le centre du tableau et avance la jambe droite. Sortant de sa traditionnelle réserve, il paraît vouloir accueillir personnellement les Rois. On comprend, dans ce contexte, que le copiste l'a pourvu d'un nimbe, à l'instar de la Mère de Dieu. Dans l'exemplaire de Binningen, seule cette dernière jouit d'un tel privilège.

Par ailleurs, on perçoit, dans la copie, un souci de normalisation iconographique. Ce qui, sur le modèle, pouvait apparaître comme des extravagances, eu égard aux conventions de représentation en usage, a été systématiquement éliminé. En règle générale, dans l'art chrétien, la Vierge porte une robe rouge et un manteau bleu. Le Maître de la Légende de sainte Catherine a bien revêtu Marie de ce traditionnel manteau bleu, mais curieusement, pour la robe, il a opté pour un ton brun sombre. Le copiste lui a substitué un ton rosé, plus conforme au 'bon usage'.

De même, on cherche en vain, sur le panneau de Binningen, le Roi noir. Pourtant, depuis le milieu du XV^{ème} siècle, sa présence dans les représentations de l'Épiphanie est devenue la règle⁴⁴. Dès lors, on ne s'étonnera pas que le copiste ait donné au Roi le plus jeune, ainsi qu'à son serviteur, les traits de noirs (fig.11). Ce faisant, il a transformé son modèle en une image canonique de l'Adoration des Mages.

Enfin, un élément d'actualisation peut être identifié dans la copie. L'*Adoration des Mages* de Binningen comporte plusieurs portraits travestis⁴⁵. Ainsi, dans le Roi âgé agenouillé au premier plan, on reconnaît l'empereur Frédéric III âgé (1415-1493)⁴⁶. Son fils, le jeune Maximilien (1459-1519), a prêté ses traits au Roi le plus jeune, figurant à l'extrême

⁴³ Voir, à ce propos, Hildegard ERLEMANN, *Die Heilige Familie. Ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit: Kult und Ideologie* (= *Schriftenreihe zur religiösen Kultur*, 1), Münster, 1993, pp.131-157.

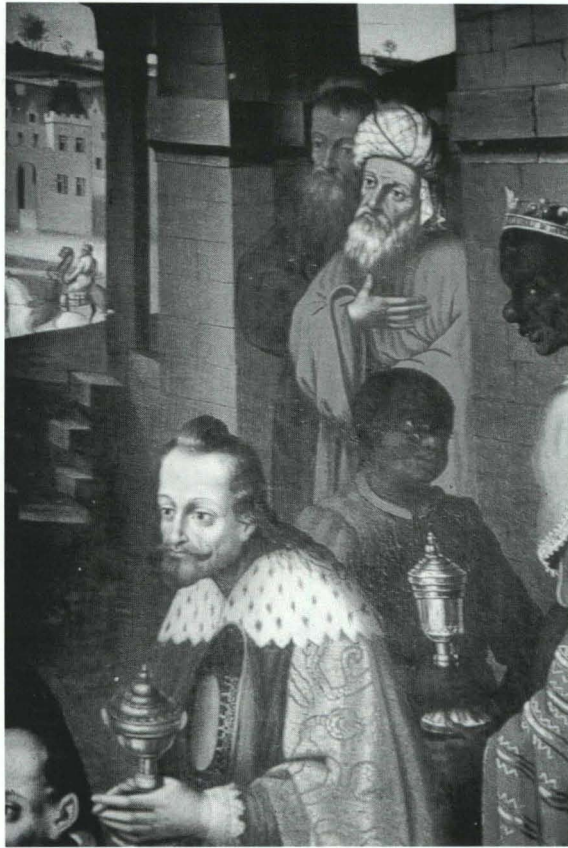
⁴⁴ Jean DEVISSE/ Michel MOLLAT, *L'image du noir dans l'art occidental, II: Des premiers siècles chrétiens aux Grandes Découvertes, 2: Les Africains dans l'ordonnance chrétienne du monde (XIV^{ème}-XVII^{ème} siècle)*, Paris, 1979, p.41.

⁴⁵ Voir, à ce propos, MARTENS, *op.cit.*, 2000 (à paraître).

⁴⁶ On confrontera le visage du Roi âgé au gisant de Frédéric III, achevé en 1479, qui se trouve au *Stephansdom* de Vienne [Percy Ernst SCHRAMM/ Hermann FILLITZ/ Florentine MÜTHERICH, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser II. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Rudolf I. bis Maximilian I. 1273-1519* (= *Veröffentlichungen des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München*, 7), Munich, 1978, n°120].

Fig. 11.

Anonyme castillan (XVII^{ème} siècle): *L'Adoration des Mages* (détail); Burgos, Santa María de Miraflores (photo René-Jesús Payo Hernanz, Burgos).



droite⁴⁷. Le page qui lui tend un vase ressemble, quant à lui, au fils de Maximilien, Philippe le Beau (1478-1506)⁴⁸. Enfin, le Roi d'âge mûr représenté entre Frédéric III et Maximilien a le visage de Charles le Téméraire (1433-1477)⁴⁹, beau-père de ce dernier. Une partie, au moins, de ces identifications devait encore être connue, lorsque la copie fut réalisée. En effet, le peintre, désireux d'actualiser son modèle, a remplacé le visage de Charles le Téméraire par celui de Philippe IV (1605-1665, fig. 11). On reconnaît aisément

⁴⁷ On confrontera le visage du Roi le plus jeune au portrait de Maximilien Ier, offert par ce dernier à la Commanderie de Saint-Jean de Strasbourg en 1507 (SCHRAMM/ FILLITZ/ MÜTHERICH, *op.cit.*, n°170).

⁴⁸ On confrontera le visage du page au portrait de Philippe le Beau figurant sur le diptyque de Vienne de 1494 [M.J.ONGHENA, *De iconografie van Filips de Schone* (= *Koninklijke Academie van België, Klasse der Schone Kunsten. Verhandelingen*, 10), Bruxelles, 1959, n°32].

⁴⁹ On confrontera le visage du Roi d'âge mur à un portrait de Charles le Téméraire connu par de nombreuses répliques des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles [Micheline COMBLEN-SONKES/ Anne ROUZET, *Introduction à l'iconographie de Charles le Téméraire*, dans: *Charles le Téméraire* (cat.d'exp.), Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1977, p.49; Sophie JUGIE, *Les portraits des ducs de Bourgogne*, dans: *Rencontres de Nivelles-Bruxelles (26 au 29 septembre 1996)* (= *Publication du Centre européen d'Études bourguignonnes XIV^{ème}-XVI^{ème} s.*, 37), Bruxelles, 1997, p.61].

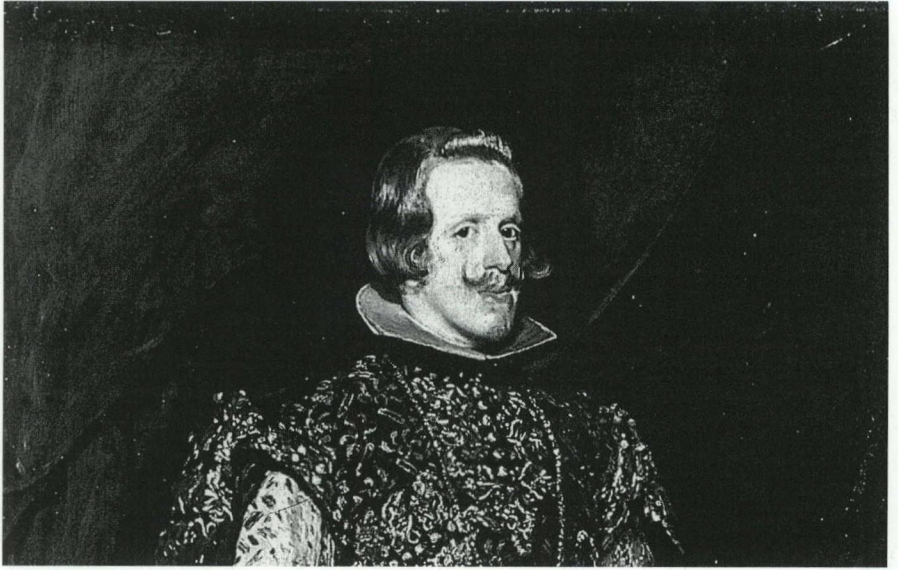


Fig. 12.

Diego Vélasquez (1599-1659): *Portrait de Philippe IV*; Londres, National Gallery (photo musée).

le monarque espagnol, ami des Arts, à sa moustache, dont les extrémités effilées s'enroulent vers le haut, et à sa fine barbe, qui descend de la lèvre inférieure pour s'arrêter au menton. La mèche de cheveux en rouleau au sommet du front constitue également un trait caractéristique de son image.

Ce portrait royal, dans lequel il semble logique de vouloir reconnaître le souverain régnant au moment où l'œuvre fut achevée, permet de la dater de façon plus précise que l'analyse stylistique. En effet, Philippe IV n'adopta le port de la barbe et de la moustache que vers 1630. Vélasquez l'a représenté pour la première fois pourvu de ces attributs dans le portrait dit 'au costume argenté' de la National Gallery de Londres – le fameux *Silver Philip*, qu'il réalisa à son retour d'Italie, en 1631⁵⁰ (fig.12). On peut affirmer, dès lors, que l'*Adoration des Mages* conservée actuellement à Miraflores a vu le jour après cette date. Elle a dû être achevée avant 1659, année de l'installation des deux retables baroques dans le chœur des Frères de la Chartreuse. En effet, il est difficile d'imaginer que, si la copie avait été réalisée en même temps que ces deux retables, on ne lui aurait pas donné d'emblée un format correspondant aux dimensions de leur compartiment central. La forme que l'image présente à l'heure actuelle est, on l'a vu, le résultat d'une manipulation: une bande horizontale de 17 cm d'épaisseur a été ajoutée au panneau rectangulaire original. Il est possible que les volets du triptyque furent montés sur ce panneau, avant le changement de format.

⁵⁰ Enriqueta HARRIS, *Velázquez*, Stuttgart, 1982, p.91.

Le fait d'indiquer le moment où une copie fut réalisée en y insérant l'image du prince régnant constitue une pratique qui n'est pas rare dans la société de l'Ancien Régime. En procédant de la sorte, le copiste rend hommage à son souverain, dont il apparaît comme un bon sujet, puisqu'il se préoccupe de reproduire son image. Dans le même temps, en tant qu'artiste, il manifeste sa probité, car la présence d'un détail anachronique trahit la copie et empêche donc toute confusion avec l'original. L'auteur de l'*Adoration des Mages* de Miraflores aura en quelque sorte daté son œuvre, d'aspect médiéval, en y intégrant l'effigie d'un souverain 'moderne': Philippe IV. Michel Coxcie n'avait pas fait différemment, lorsqu'il introduisit les portraits de Charles Quint et de Philippe II dans sa copie de l'*Agneau Mystique* des Frères Van Eyck, réalisée entre 1557 et 1559⁵¹. De même, plus près de nous, suite au vol, en 1934, du panneau de l'*Agneau Mystique* représentant les *Juges Intègres*, le restaurateur belge Joseph van der Veken en réalisa une réplique comportant l'effigie du roi Léopold III⁵².

Pour résumer, on peut affirmer que le retable de l'*Adoration des Mages*, tel que reconstitué par Christiane Deroubaix et Constanza Negrín Delgado, est bien le mystérieux « tableau de l'*Adoration des Mages* » que l'on fit venir des Flandres à Miraflores en 1495. Ce retable se présentait à l'origine sous la forme d'un triptyque. Après 1630, mais sans doute avant 1659, le panneau central, qui se trouve aujourd'hui à Binningen, fut remplacé par une copie, à laquelle furent peut-être accrochés les volets originaux. En 1659, lors du réaménagement du chœur des Frères de la Chartreuse, les deux triptyques flamands qui s'y trouvaient furent démembrés.

Ce démembrement ne doit pas surprendre. Il s'inscrit dans un mouvement général au XVII^{ème} siècle: le retable à volets tombe alors en disgrâce⁵³. Le phénomène s'observe non seulement dans les Pays-Bas méridionaux, où le triptyque avait été, pendant plus de deux siècles, le type de retable peint le plus largement répandu, mais aussi en Espagne. Aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, ce pays fit une certaine place, dans ses églises, au triptyque flamand, même si la forme espagnole traditionnelle du retable mural à panneaux multiples non-mobiles y domine largement. À partir du XVII^{ème} siècle, le monde ibérique ne produit plus que ce seul type de retable, aux côtés du retable portique à l'italienne, qui connaît alors une expansion internationale. Les anciens triptyques flamands – et leurs imitations espagnoles – apparaîtront, dans ce nouveau contexte, comme des objets périmés, vestiges d'un autre âge. Beaucoup seront démontés. Parfois, on intégrera les panneaux qui les composaient dans les compartiments d'un retable mural, de façon à leur donner un aspect 'moderne'.

⁵¹ Jozef DUVERGER, *Kopieën van het 'Lam Gods'-retabel van Hubrecht en Jan van Eyck*, dans: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 3, 1954, pp.55-60; Fernando CHECA CREMADES, dans: *Felipe II. Un principe del Renacimiento. Un monarca y su época* (cat.d'exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998-1999, n°146.

⁵² Valentin DENIS, *Jan van Eyck: L'Adoration de l'Agneau Mystique*, Milan, 1963, comm.pl.XV.

⁵³ Voir notamment, à ce sujet, Didier MARTENS, *La mise au goût du jour d'œuvres médiévales flamandes aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles*, dans: *Recherches poétiques*, 3, hiver 1995, p.49.

C'est ce qui arriva, notamment, à un triptyque anversoïse (?) de la première moitié du XVI^{ème} siècle, conservé dans le Trésor de la cathédrale de Léon. Au XVIII^{ème} siècle, comme semble l'indiquer l'ornementation rocaille, il fut converti en un retable mural à l'espagnole, à deux étages, orné de colonnes et de statuette d'angelots, le tout en bois doré⁵⁴. Le sort subi, vers 1659, par le triptyque de l'*Adoration des Mages* du Maître de la Légende de sainte Catherine – dont le panneau central avait peut-être déjà été remplacé par une copie – a dû être semblable. Si l'on en croit le témoignage de Ponz, on voyait à la fin du XVIII^{ème} siècle, dans le retable du chœur des Frères situé du côté de l'Épître, trois peintures provenant de l'ancien triptyque, auxquelles il faut ajouter, selon toute vraisemblance, la copie de l'*Adoration des Mages*.

Aux alentours de 1659, les volets furent peut-être séparés de la copie du panneau central; ils furent, en outre, sciés dans le sens horizontal. Des deux panneaux comportant chacun deux scènes superposées, on fit ainsi quatre 'tableaux' indépendants. Les compartiments du retable qui les accueillirent subsistent. Ils sont occupés, depuis le XIX^{ème} siècle, par d'autres peintures. La *Fuite en Égypte* conservée dans une collection particulière canarienne est la seule, parmi les quatre scènes qui devaient figurer originellement sur les volets du triptyque, à avoir un format cintré. Il est dès lors vraisemblable qu'elle devait se trouver dans l'unique compartiment terminé par un arc, celui qui couronne le retable (fig.13). Les dimensions du fragment conservé – 67,5 x 40,5 cm – s'accordent parfaitement avec celles du compartiment en question – 75 x 48 cm –⁵⁵. La *Fuite en Égypte* a visiblement été découpée de façon à couvrir le champ disponible.

Deux des trois fragments rectangulaires provenant des volets ont dû être disposés de part et d'autre de la copie de l'*Adoration des Mages*. Dans ce cas aussi, les dimensions de chacun des trois fragments – environ 78 x 50 cm – s'accordent à celles des compartiments rectangulaires verticaux flanquant la copie – 82 x 47 cm⁵⁶.

Ponz fait référence à trois panneaux qui, ayant pour origine l'ancien retable de l'*Adoration des Mages*, furent insérés dans le nouveau. Je n'exclus pas, pour ma part, qu'il y en ait eu quatre. Ce quatrième panneau a pu échapper à l'attention du voyageur espagnol. Il faut signaler ici le fait que le couronnement des deux retables actuellement visibles dans le chœur des Frères est à double face. Dès 1908, Tormo y Monzó a attiré l'attention sur cette particularité⁵⁷ (fig.13). La face dirigée vers la façade de l'église est dotée, on l'a vu, d'un compartiment terminé en arc de cercle. La face qui est dirigée vers le Sanctuaire, et qui ne pouvait donc être aperçue que depuis le chœur des Pères, présente, en revanche, un compartiment de format rectangulaire, dont les dimensions sont identiques à celles des deux autres compartiments

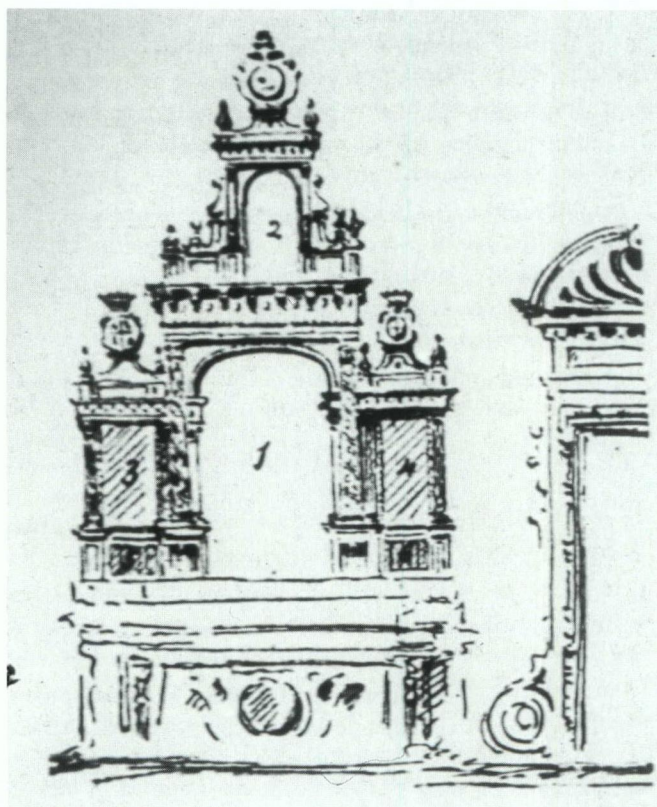
⁵⁴ FERNÁNDEZ PARDO, dans: *op.cit.*, p.185.

⁵⁵ Je reprends ici les dimensions figurant dans DE COO/ REYNAUD, *op.cit.*, p.137, note 13.

⁵⁶ Dimensions mesurées par Marta Negro Cobo et René-Jesús Payo Hernanz en décembre 1999.

⁵⁷ TORMO Y MONZÓ, *op.cit.*, pp.554-555.

Fig. 13.
Élévation de l'un des
deux retables jumeaux
de l'ancien chœur des
Frères de la Chartreuse
de Miraflores, avec
le compartiment
rectangulaire du revers
(d'après Elías Tormo y
Monzó, 1908).



verticaux flanquant la partie centrale du retable. Il est fort possible, de ce fait, que l'un des trois fragments rectangulaires des volets du triptyque primitif se soit trouvé au revers de la *Fuite en Égypte*, et que Ponz ne l'ait pas remarqué...

Le voyageur espagnol écrit que les vestiges qu'il a vus de l'ancien triptyque des Rois Mages dans le chœur des Frères se trouvent insérés dans le retable situé « du côté de l'Épître », c'est-à-dire à main droite pour le visiteur entrant dans l'église. On a vu que la copie de l'*Adoration des Mages* occupe encore la partie centrale de ce retable. Peut-on pour autant en conclure que le triptyque se trouvait, dès l'origine, du côté de l'Épître? Un indice permet d'affirmer le contraire.

Dans les œuvres de commande, les 'Primitifs flamands' avaient soin de construire le modelé des figures en fonction de l'éclairage de l'image⁵⁸.

⁵⁸ Voir, à ce sujet, Eduard FLECHSIG, *Die Lichtführung. Ein nicht beachtetes Hilfsmittel der Forschung*, dans: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 8, 1939, pp.41-51; Winfried WILHELMY, *Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts* (= *Kunstgeschichte*, 20), Münster/ Hambourg, 1993, pp.41-132; Didier MARTENS, *Autour des retables du jubé de l'église des chartreux de Cologne: lumière réelle et lumière fictive dans la peinture flamande et allemande de la fin du Moyen Âge*, dans: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57, 1996, pp.65-100.

Si, par exemple, dans la chapelle où cette image prendra place, le jour dominant vient de la droite, ils baigneront les personnages dans une clarté provenant du même côté. La lumière fictive créée par le peintre se confondra ainsi avec celle du lieu d'exposition. Il en résulte un effet de présence illusionniste, puisque les figures peintes semblent éclairées par une source de lumière non pas représentée, mais réelle.

L'application du principe de correspondance entre 'lumière réelle' et 'lumière fictive' a pu être observée notamment dans le retable de l'*Agneau mystique* des frères Van Eyck, dans le triptyque de Sainte-Colomba de Rogier de le Pasture et dans celui du Saint Sacrement de Dieric Bouts. Il faisait, à l'évidence, partie d'un savoir, qui se transmettait de maître à disciple.

Le triptyque de l'*Épiphanie* du Maître de la Légende de sainte Catherine constituait, sans aucun doute, une œuvre de commande. On imagine mal un peintre de la fin du Moyen Âge réalisant de sa propre initiative, c'est-à-dire pour le marché⁵⁹, un retable dont tant l'agencement des scènes sur la face intérieure des volets que le programme iconographique des revers sont aussi particuliers. La juxtaposition de la Vierge à l'Enfant et de saint Jean l'Évangéliste ne se rencontre guère, en effet, dans la peinture du XV^{ème} siècle⁶⁰. Outre les dimensions de l'autel sur lequel le triptyque prendrait place, un intermédiaire espagnol a dû, en toute logique, transmettre à l'anonyme bruxellois des informations concernant les conditions d'éclairage auxquelles son œuvre serait soumise.

On constate que, dans les différentes scènes du triptyque, le Maître de la Légende de sainte Catherine a conçu le modelé des volumes en fonction d'une source de lumière fictive située à main gauche. Qu'il s'agisse de l'archange Gabriel dans l'*Annonciation* ou de la Vierge de la *Nativité*, des statues feintes des revers des volets, ou encore du chapeau déposé aux pieds de Marie dans l'*Adoration des Mages* et des fûts de colonnes qui servent de fond à la *Présentation au Temple*, à chaque fois, les zones d'ombre se trouvent du côté droit. En revanche, dans le triptyque de saint Jean-Baptiste peint par Juan de Flandes, le modelé des personnages est construit en fonction d'une source de lumière située à main droite. Que peut-on en conclure, quant à l'agencement premier des deux retables?

Comme le veut l'usage dans cet ordre⁶¹, l'église des Chartreux de Miraflores comporte une seule nef orientée. Elle est subdivisée en cinq travées, qui sont chacune percées, au nord comme au sud, par une baie gothique. Le chœur des Frères est situé dans la deuxième et dans la troisième travée, en commençant la numérotation par la façade (figg. 14, 4). Il est donc

⁵⁹ Voir, à propos du marché et de son impact sur la production de retables dans les anciens Pays-Bas, Lynn F. JACOBS, *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge, 1998, pp.149-165.

⁶⁰ Voir, pour une autre occurrence de ce thème exceptionnel, le triptyque de Bientina du Maître de la Légende de sainte Godelieve (MARTENS, *op.cit.*, 1992).

⁶¹ Jean-Pierre ANIEL, *Les maisons de Chartreux. Des origines à la Chartreuse de Pavie* (= *Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie*, 16), Genève, 1983, p.28.

éclairé, principalement, par quatre baies. Deux se trouvent à main gauche pour le visiteur faisant face au chœur, deux autres à main droite. L'autel du côté de l'Évangile est soumis, de ce fait, à une lumière dominante venant de la gauche, l'autel du côté de l'Épître à une lumière dominante venant de la droite. Pour peu que l'on admette que le Maître de la Légende de sainte Catherine et Juan de Flandes se sont efforcés, dans leurs œuvres respectives, de mettre en relation lumière fictive et lumière réelle, comme le faisaient leurs plus illustres devanciers et contemporains, il est clair que le triptyque de l'*Adoration des Mages* se trouvait originellement du côté de l'Évangile, et le retable de saint Jean-Baptiste du côté de l'Épître.

On comprend mal pourquoi, à la suite du démembrement des deux triptyques, les restes de l'ancien retable de l'*Adoration des Mages* ont été remontés au-dessus d'un autel situé du côté de l'Épître. Le principe de correspondance, dans les œuvres de commande, entre lumière réelle et lumière fictive conserve pourtant, à l'époque baroque, le caractère d'une norme esthétique.

Dans ce contexte, il faut noter combien la présentation actuelle du panneau de l'*Adoration des Mages*, dans l'église catholique de Binningen, donne entièrement satisfaction à l'historien d'art. En effet, le panneau est suspendu au piédroit nord de l'arc triomphal du chœur et reçoit la lumière par la gauche. L'éclairage auquel il est soumis aujourd'hui rappelle donc, par son orientation, celui en fonction duquel il fut conçu.

L'étude des deux retables flamands qui ornaient jadis le chœur des Frères de la Chartreuse de Miraflores jette un éclairage sur l'importance que pouvait

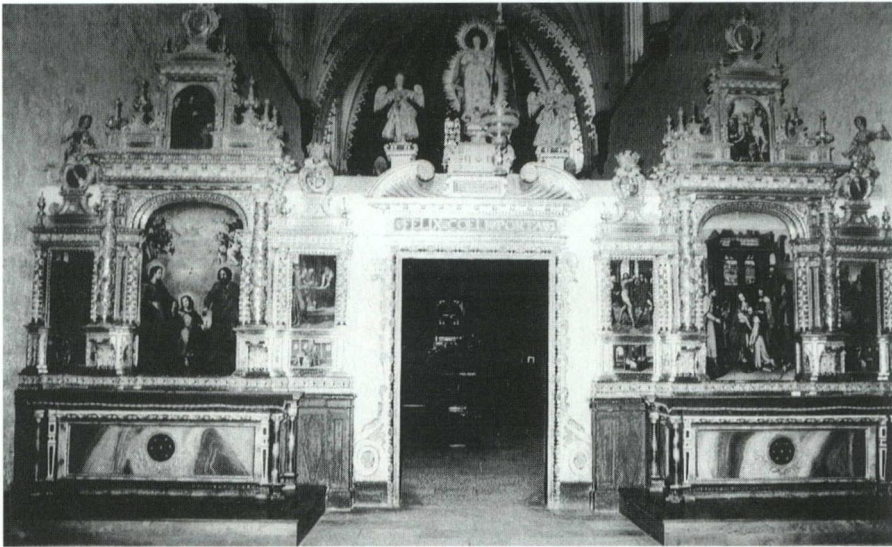


Fig. 14.
L'ancien chœur des Frères de la Chartreuse de Miraflores. État actuel.

revêtir, à la fin du Moyen Âge, la référence à un modèle existant dans l'élaboration d'une œuvre nouvelle⁶². Le triptyque de l'*Épiphanie* de Miraflores (fig.5b) s'inspire manifestement de celui de Sainte-Colomba (fig.8), dont l'une ou l'autre copie dessinée avait dû demeurer, à Bruxelles, dans l'atelier de Rogier de la Pasture. Ce lien de dépendance a-t-il été voulu par le commanditaire ou, au contraire, résulte-t-il d'un choix délibéré de l'artiste? On ne saurait le préciser. Toujours est-il que le triptyque rogiérien a servi de point de départ au Maître de la Légende de sainte Catherine. Celui-ci ne s'est cependant pas borné à imiter le prestigieux modèle, il a cherché à le dépasser. Le nombre de scènes a été augmenté. La séquence *Annonciation - Épiphanie - Présentation au Temple*, conçue par Rogier, a été enrichie par l'adjonction de la *Nativité* et de la *Fuite en Égypte*. En outre, la hauteur du retable a été portée à plus de 160 cm – le triptyque de Sainte-Colomba mesure 1,38 m de haut. Par contre, en largeur, la relative étroitesse de la nef de la Chartreuse et la présence de deux autels côte à côte obligèrent le peintre à adopter un format plus réduit que ne l'avait fait le maître hennuyer.

Si le triptyque de Sainte-Colomba fut le modèle du retable de l'*Épiphanie* de Miraflores, ce dernier, quant à lui, constitue l'une des sources principales du triptyque de saint Jean-Baptiste. Selon le témoignage des documents cités par Ponz et par Abad Fuente, Juan de Flandes commença à y travailler en 1496. Il a donc dû avoir sous les yeux, lorsqu'il se mit à l'œuvre, le triptyque du Maître de la Légende de sainte Catherine, qui était arrivé à la Chartreuse l'année précédente. À l'instar de l'anonyme bruxellois, il a adopté la formule, plutôt exceptionnelle dans les anciens Pays-Bas, qui consiste à diviser les volets dans le sens horizontal, de façon à y inscrire quatre scènes. En outre, comme il a été signalé, les dimensions des deux triptyques sont à peu près semblables: le *Baptême du Christ* conservé dans une collection madrilène mesure 186 x 110 cm, l'*Adoration des Mages* de Binningen 160 x 107 cm.

Christiane Deroubaix a pu facilement retrouver l'agencement original des quatre scènes qui figuraient sur les volets du triptyque de l'*Épiphanie*, grâce aux deux statues feintes représentées au revers des fragments conservés (fig.5b). En revanche, pour ce qui concerne le retable de saint Jean-Baptiste, l'absence de peintures au revers des panneaux d'Anvers, de Cleveland et de Genève rend malaisée la reconstitution précise des volets. En 1976, Ann Tzeutschler Lurie et Egbert Haverkamp Begemann ont considéré que la *Naissance du saint* avait dû occuper la moitié inférieure du volet gauche, la *Décollation* de Genève la moitié supérieure. Quant au *Banquet d'Hérode*, il aurait formé la moitié supérieure du volet droit. La moitié inférieure de ce volet aurait disparu (fig.3). Ann Tzeutschler Lurie note: « *Quel qu'ait été le sujet du cinquième panneau manquant, il comportait sans doute une scène d'extérieur, de sorte qu'il y aurait eu, de part et d'autre du 'Baptême du*

⁶² Voir, à ce sujet, DIJKSTRA, *op.cit.*, pp.13-24; Lynn F. JACOBS, *The Commissioning of Early Netherlandish Carved Altarpieces: Some Documentary Evidence*, dans: *A Tribute to Robert A.Koch. Studies in the Northern Renaissance*, Princeton, 1994, pp.100-102.

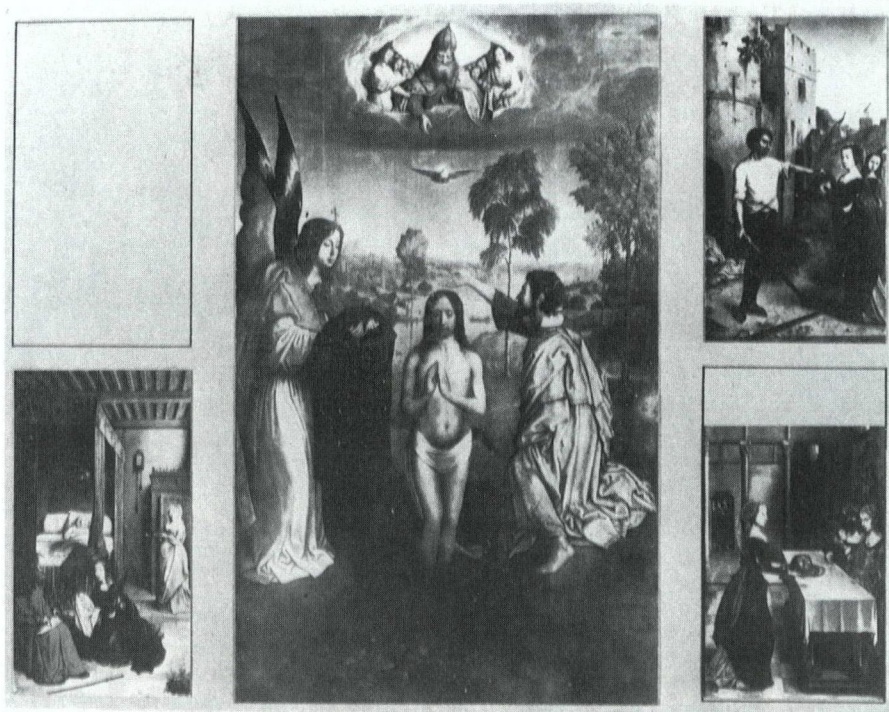


Fig. 15.
 Juan de Flandes (vers 1460/1470-1519): *Triptyque de saint Jean-Baptiste* (selon la reconstitution de Nicole Reynaud, 1979).

*Christ', deux scènes d'extérieur et deux scènes d'intérieur, disposées selon deux diagonales se croisant*⁶³.

Cette reconstitution a suscité les critiques de Nicole Reynaud, qui a proposé un autre agencement des fragments conservés du retable. Elle suggère de placer la *Décollation de saint Jean-Baptiste* sur le volet droit, au-dessus du *Banquet d'Hérode*. Quant au volet gauche, il devait comporter, en haut, une représentation, perdue, de la *Visitation*. Elle se serait située au-dessus de la *Naissance du saint*, laquelle aurait donc occupé la moitié inférieure du volet gauche (fig.15).

Nicole Reynaud estime qu'une telle disposition est plus satisfaisante, en termes de cohérence narrative, que celle envisagée par Ann Tzeuschler Lurie et Egbert Haverkamp Begemann. La *Décollation du saint* se retrouve à droite du *Baptême*, ce qui correspond effectivement au sens de lecture de la gauche vers la droite, de règle dans les programmes narratifs de l'art occidental,

⁶³ TZEUSCHLER LURIE, *op.cit.*, p.134, note 32.

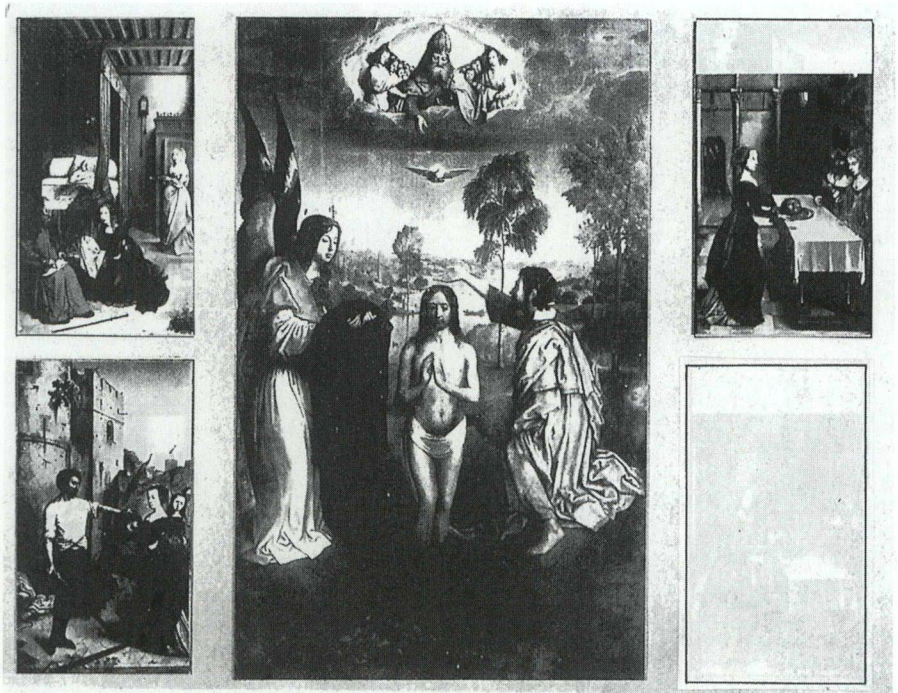


Fig. 16.

Juan de Flandes (vers 1460/1470-1519): *Triptyque de saint Jean-Baptiste* (selon la reconstitution de Didier Martens).

notamment à la fin du Moyen Âge⁶⁴. Mais le fait que la perspective de la prison devant laquelle le saint a été décapité ‘fuit’ vers la droite – et non dans la direction du panneau central – enlève, me semble-t-il, une bonne part de crédibilité à la reconstitution proposée. L’impression qui s’en dégage, sur le plan optique, est contradictoire. Dans la même reconstitution, les scènes de la *Naissance du saint* et du *Banquet d’Hérode* présentent chacune un point de fuite situé dans une partie de l’image contiguë au panneau central. C’est là, on se rappellera, l’usage dans les retables à panneaux multiples des anciens Pays-Bas.

Les analogies morphologiques manifestes unissant le retable de l’*Épiphanie* à celui de saint Jean-Baptiste donnent à penser que Juan de Flandes a pu également calquer la structure narrative de son triptyque sur celle imaginée par le Maître de la Légende de sainte Catherine. Comme ce dernier, il aurait disposé, dans la partie supérieure des volets, deux scènes d’intérieur, auxquelles correspondraient, dans la partie inférieure, deux scènes d’extérieur. Comme l’anonyme bruxellois, il aurait agencé en deux ‘colonnes’, à lire

⁶⁴ DE COO/ REYNAUD, *op. cit.*, p.139, note 15.

chacune de haut en bas, la narration figurée des volets. Et il aurait, comme lui, construit la perspective des architectures des scènes latérales de façon à créer un effet de convergence dynamique vers le panneau central.

Si l'on retient cette hypothèse d'une 'symétrie narrative' entre les deux triptyques, on peut proposer la reconstitution suivante du retable peint par Juan de Flandes (fig.16). La *Naissance de saint Jean-Baptiste* aurait occupé la moitié supérieure du volet gauche. C'est par elle que se serait ouvert le 'récit en images'. La *Décollation* se serait trouvée juste en-dessous. Le *Banquet d'Hérode* aurait fait pendant, dans la moitié supérieure du volet droit, à la *Naissance du saint*. Le cycle narratif se serait achevé par une scène



Fig. 17.
Pseudo-Blesius (1er quart du XVI^{ème} siècle): *Retable de saint Jean-Baptiste*; Messine, Museo Regionale (photo IRPA, Bruxelles).



Fig. 18.
Juan de Flandes (vers 1460/1470-1519): *Le Banquet d'Hérode*; Anvers, Museum Mayer van den Bergh (photo IRPA, Bruxelles).



Fig. 19.
Maître de la Légende de sainte Catherine (dernier tiers du XV^{ème} siècle): *La Présentation au Temple*; Florence, Museo Nazionale del Bargello (photo IRPA, Bruxelles).

d'extérieur, peut-être une représentation de la *Mise au tombeau de saint Jean-Baptiste*. C'est cette scène, en tout cas, qui clôt le cycle en huit 'tableaux' de la Vie du Précurseur peint par un maniériste anversois, de part et d'autre d'une effigie en pied du saint. L'œuvre, que l'on attribue au 'Pseudo-Blesius', est conservée au Musée Régional de Messine⁶⁵ (fig.17). Elle doit être de dix à vingt ans postérieure au triptyque de Juan de Flandes.

Si la reconstitution proposée ici est conforme à la réalité historique, elle invite à considérer que Juan de Flandes, dans son triptyque, n'aurait pas seulement fait écho à la forme générale de celui peint par le Maître de la Légende de sainte Catherine, il en aurait aussi repris certains éléments particuliers. On a vu qu'intérieurs et extérieurs paraissent se répondre, d'une œuvre à l'autre. Mais il y aurait plus encore: à la chambre de l'*Annonciation* imaginée par l'anonyme bruxellois correspondrait, dans le retable de Juan de Flandes, une chambre analogue, elle aussi dominée par un grand lit à baldaquin vu en raccourci: celle où naquit Jean-Baptiste. Les ressemblances dans le pavement des deux pièces sont frappantes. On remarquera notamment des groupes de carreaux ornés de losanges, se détachant alternativement en clair sur fond sombre et en sombre sur fond clair.

De même, il est possible de reconnaître, dans le *Banquet d'Hérode* (fig.18), en dépit de la différence de sujet, certains éléments de la *Présentation au Temple* (fig.19). La table rectangulaire recouverte d'une longue nappe blanche et posée sur une estrade est commune aux deux images. En outre, elle occupe à peu près la même position dans l'espace. On remarquera aussi que le fond des deux scènes est 'fermé' par une colonnade, représentée parallèlement au plan du panneau.

Enfin, l'arrière-plan de la *Décollation de saint Jean-Baptiste* pourrait renvoyer à celui de la *Nativité*. Le mur crénelé, en partie ruiné, que l'on aperçoit dans le panneau de Genève ressemble à la muraille, elle aussi ruinée, qui ferme la grange où le Christ vit le jour.

Tout indique donc que Juan de Flandes a cherché à créer un véritable système de correspondances entre les deux triptyques, faisant du même coup ressortir une unité substantielle entre la vie du Christ, évoquée par le Maître de la Légende de sainte Catherine, et celle de saint Jean-Baptiste. Cette unité ne fut évidemment perceptible qu'aussi longtemps que les retables gothiques demeurèrent en place et conservèrent l'agencement primitif des scènes. On a vu qu'ils furent démembrés au XVII^{ème} siècle. Les 'tableaux' qui les composaient furent ajoutés à d'autres, et le tout fut monté dans deux retables baroques. Et même si ces deux retables, du fait de leur identité de dessin, renforcèrent encore l'effet de symétrie entre le cycle de la vie du Christ et celui de la vie du Baptiste, le fin réseau de correspondances qui reliait entre elles les scènes des anciens volets fut en grande partie détruit.

⁶⁵ COLLOBI RAGGHIANI, *op.cit.*, n°343.

Le triptyque démembré du Maître de la Légende de sainte Catherine a-t-il subi à l'époque napoléonienne le même sort que les panneaux de Juan de Flandes? Fut-il emporté en France par le général Darmagnac⁶⁶? L'histoire récente de trois des cinq fragments conservés du « *tableau de l'Adoration des Mages* » donne un certain poids à cette hypothèse. En effet, l'*Annonciation* et la *Présentation au Temple* furent légués en 1888 à la ville de Florence par le Lyonnais Louis Claude Carrand⁶⁷. Or, on sait que sa collection fut constituée en France. Et c'est en France, également, que se trouvait la *Nativité*, avant d'être acquise par les Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

Comme on le voit, le destin des deux triptyques 'symétriques' du chœur des Frères de la Chartreuse de Miraflores aura été, lui aussi, pour une bonne part, symétrique, et ce jusqu'au XIX^{ème} siècle...

⁶⁶ Les *membra disjecta* du triptyque de l'*Adoration des Mages* ne sont curieusement pas repris dans la liste, établie par le Prieur Fr.José Barroeta, des objets disparus de la Chartreuse en date du 10 novembre 1810 (Anselmo SALVÀ, *Burgos en la Guerra de la Independencia*, Burgos, 1913, pp.99-100).

⁶⁷ Voir, sur Louis Claude Carrand (1827-1888), Giovanna GAETA BERTELA, *La donazione Carrand al Museo Nazionale del Bargello*, dans: *Arti del Medio Evo, op.cit.*, pp.1-38; eadem/ Paola BAROCCHI, *La genesi della collezione Carrand*, dans: *ibidem*, pp.39-131.

Annexes

Documents relatifs aux deux triptyques installés en 1495 et 1499 dans le chœur des Frères de la Chartreuse de Miraflores

ANONYME, *Noticia breve y compendiosa de la fundación de esta Real Cartuja de Miraflores, sacada del Libro del Becerro, con otras noticias dignas de saberse (...)* (manuscrit du début du XIX^{ème} siècle, peu après 1801-1802, conservé dans le dossier 377 des Archives de Miraflores, cité d'après Camilo María ABAD PUENTE, *Documentos inéditos acerca de algunos cuadros flamencos de la Cartuja de Miraflores (Conclusión)*, dans: *Razón y Fe*, 12, n°37, sept.-déc. 1913, p.85):

« 1495: *Se trajo de Flandes el quadro de la adoración de los Reyes, y se colocó en el Altar del coro de los Conversos. Costó 26.800 y 10 mrs. El que hoy está allí es copia suya, que sin duda le quitaron por estar maltratado, y le colocaron en una celda, de donde le sacaron el año 1781, para retocarle, y le colocaron en la celda prioral.* »

Antonio PONZ, *Viage de España, en que se da noticia De las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella (...)*, Tomo Duodecimo, Madrid, 1788 (cité d'après Casto María DEL RIVERO (éd.), *Antonio Ponz, Viaje de España*, Madrid, 1988, III, p.574):

9. « *En este coro de los legos hay dos altares, como regularmente los hay en los de todas las cartujas. En uno se conservan sus antiguas pinturas, y son cinco, que representan asuntos de la vida y martirio de San Juan Bautista. Me alegraría que usted viese la hermosura y permanencia de los colores, lo acabado de cada cosa y la expresión tan grande de las figuras en aquel estilo que regularmente atribuimos a Lucas de Holanda, por la ignorancia en que se está de otros profesores que le superaron en su tiempo. Aquí he encontrado el nombre de quien hizo estas pinturas por uno de los asientos del Monasterio, y dice que el cuadro del Bautismo, en el coro de los legos, lo comenzó a pintar el Maestro Juan Flamenco en esta Cartuja el año 1496 y que lo acabó en 1499, y que costó, sin contar la comida que le dieron, veintiséis mil setecientos treinta y cinco maravedies. Por el tiempo que se tardó en hacer esta obra y unos hombres que trabajan tanto puede usted inferir la diligencia que le he dicho de su ejecución. Es regular que en el intermedio trabajase este artífice algunas otras.* »

10. « *Las demás pinturas colocadas en el retablo compañero del lado de la Epístola están ya destruidas, y de las cinco que había sólo quedan tres en muy mal estado; parece que el asunto era la Adoración de los Santos Reyes, y su costo ascendió a ventiséis mil ochocientos diez maravedies.* »

LES RÉPLIQUES DANS L'ŒUVRE DE GÉRARD SEGHERS. AU SUJET D'UN « CHRIST APPARAISSANT À LA VIERGE AU RETOUR DES LIMBES », RETROUVÉ À SCHOTEN

ANNE DELVINGT

Le corpus de l'œuvre du peintre anversois Gérard Seghers (1591-1651)¹, récemment établi par Dorothea Bieneck, comporte de nombreuses répliques. On reprendra ici la définition d'Hélène Mund, qui entend par réplique « *des compositions qui peuvent présenter quelque écart au stade iconographique et chromatique, mais offrir une telle similitude dans leur technique d'exécution et dans l'esprit qui les anime, qu'on peut voir en elles un travail créateur résultant de la même main* »². Ainsi, seuls quelques détails distinguent le *Saint Pierre repentant assis* du Louvre et celui de Séville³, le *Saint Pierre repentant agenouillé* d'Arras et celui de Saint-Pétersbourg⁴. Le *Songe de saint Joseph* (vertical) d'Ingolstadt et celui de Gand sont très comparables, ainsi que le *Songe de saint Joseph* (horizontal) de Soignies et celui de Berlin⁵. On pourrait encore citer le *Renement de saint Pierre* de Raleigh et celui de Perthshire⁶. De manière générale, les historiens d'art ont posé, à propos de ces œuvres,

¹ Dorothea BIENECK, *Gerard Seghers, 1591-1651, Leben und Werk des Antwerpener Historienmalers*, Lingen, 1992. Dorénavant citée BIENECK.

² Hélène MUND, *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 5, 1983, p. 25.

³ Paris, Musée du Louvre. Huile/toile, 147 x 113,5 cm : BIENECK, A61, p. 180 et Séville, Cathédrale. Huile/toile, 150 x 110 cm : BIENECK, A60, p. 180.

⁴ Arras, Musée des Beaux-Arts. Huile/toile, 135 x 107 cm : BIENECK, A63, p. 181 et Saint-Pétersbourg, Ermitage. Huile/toile, 148 x 110 cm : BIENECK, A62, pp. 180-181.

⁵ Concernant cette thématique voir : Anne DELVINGT, *Deux toiles peintes par Gérard Seghers pour le couvent des Falcons à Anvers identifiées à Soignies*, dans : *La Gazette des Beaux-Arts*, à paraître en 2001.

⁶ Raleigh, The North Carolina Museum of Art. Huile/toile, 157,5 x 227,7 cm : BIENECK, A12, pp. 140-141 et Perthshire, Scone Palace. Huile/toile, 153 x 203 cm : BIENECK, A13, p. 142.

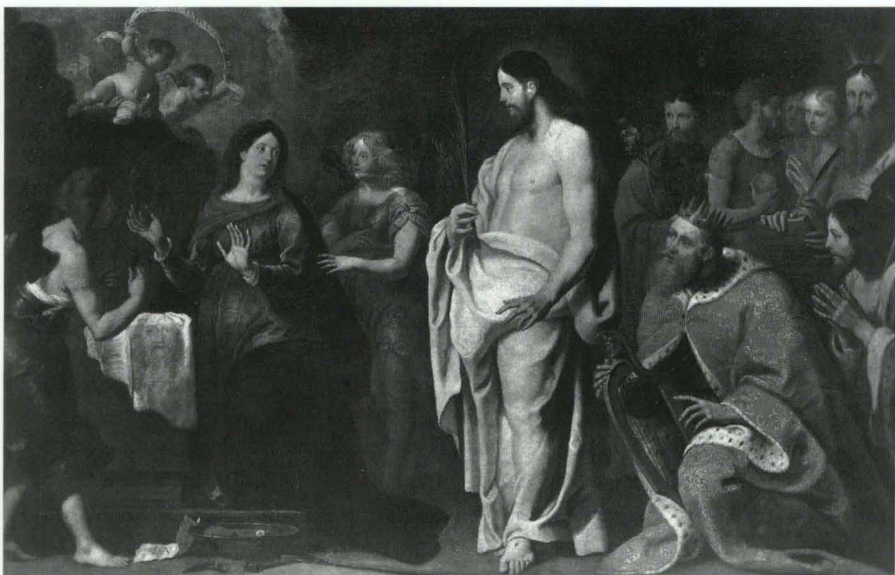


Fig. 1.
Gérard Seghers, *Christ apparaissant à sa mère au retour des limbes*. Anvers, Musée Plantin-Moretus. Copyright IRPA-Bruxelles.



Fig. 2.
Gérard Seghers, *Christ apparaissant à sa mère au retour des limbes*. Schoten, église Sainte-Cordula. Photo de l'auteur.

la question de savoir laquelle était l'original et laquelle la copie⁷. Cette façon de procéder débouche sur une impasse. Visiblement, on conçoit mal que le peintre du XVII^e siècle produise une seconde version d'une de ses œuvres.

La découverte, à Schoten (arrondissement d'Anvers), d'une réplique du *Christ apparaissant à sa mère au retour des limbes* du Musée Plantin-Moretus d'Anvers accroît encore l'inventaire de ces répliques (figs. 1 et 2).

Seghers connut une grande renommée dans les années 1620-1630. Ses tableaux, visibles dans les églises d'Anvers, de Gand et de Courtrai, notamment, et chez les grands collectionneurs anversois, devaient susciter des commandes d'œuvres nouvelles et de répliques d'œuvres existantes. Les peintres gardaient dans leurs ateliers de nombreuses études dessinées ou peintes et des réductions de leurs productions, susceptibles d'être réemployées en tout ou en partie dans des œuvres ultérieures. On pourra citer, à cet égard, l'exemple des voyageurs polonais qui, désireux d'acquérir une copie du maître-autel de l'église des Jésuites de Lierre, peint par Gaspard de Crayer, furent envoyés chez ce peintre parce qu'il possédait de nombreuses copies de tableaux d'autel⁸. Quand on envisage l'art de l'Ancien Régime, il faut donc s'écarter du schéma romantique de l'artiste créateur d'un unique opus, considéré par sa singularité même comme une œuvre d'art.

Pour l'église des Jésuites d'Anvers, un des lieux publics les plus prestigieux de la métropole, Seghers avait peint un *Christ apparaissant à sa mère au retour des limbes*⁹, aujourd'hui au Musée Plantin-Moretus d'Anvers (fig. 1). La toile, datable autour de 1635, était placée, avec son pendant, *Saint Jean donnant la dernière communion à la Vierge*¹⁰, sous les fenêtres de la célèbre chapelle de la Vierge. On peut penser que cette œuvre exposée dans un endroit aussi illustre dut motiver la commande de la version découverte dans l'église Sainte-Cordula de Schoten (fig. 2). L'histoire de ce tableau inédit de Gérard Seghers, conservé depuis une date indéterminée dans le chœur de l'église Sainte-Cordula, sous une attribution à l'école de Gaspard de Crayer, est inconnue¹¹. Le tableau de Schoten est sans aucun doute un original de Seghers. La sûreté de la composition baignant dans une lumière dorée très caractéristique du peintre, la qualité des modelés, la subtilité des couleurs indiquent qu'il s'agit d'une œuvre autographe. La couche picturale, usée à certains endroits, surtout dans le groupe situé derrière le Christ, fait que cette partie paraît plus faible que le reste de la composition. Le style de la toile est

⁷ Benedict NICOLSON, *Gerard Seghers and the Denial of Saint Peter*, dans : *The Burlington Magazine*, 113, 1971, pp. 304-309.

⁸ Madeleine LEBON et Didier MARTENS, *À propos d'un tableau inconnu de Gaspard de Crayer, jadis à Valduc*, dans : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, 1986, p. 207.

⁹ Anvers, Musée Plantin-Moretus. Huile/toile, 155 x 236 cm. BIENECK, A93, pp. 207-208 .

¹⁰ Vienne, Kunsthistorisches Museum. Huile/toile, 158 x 242 cm. BIENECK, A94, p. 208.

¹¹ Huile/toile, 168 x 248 cm. Fernand DONNET, *Inventaris der kunstvoorwerpen bewaard in de openbare gestichten der Provincie Antwerpen / Inventaire des objets d'art conservés dans les établissements publics de la province d'Anvers*, Anvers, 1909, pp. 240-241, ill.

comparable à celui du *Saint Yves apportant son secours juridique aux indigents* de l'église Saint-Jacques d'Anvers, peint par Seghers à la fin des années trente¹². Dans ces années, la touche du peintre perd de sa matérialité pour acquérir plus de légèreté. Les contrastes de clair-obscur sont moins violents. Les cheveux et la barbe, par exemple, ne sont plus rendus par une juxtaposition de traits parallèles mais les traits fins s'entremêlent pour créer un effet d'ensemble vapoureux.

Quelques détails distinguent la toile de Schoten du tableau du Musée Plantin-Moretus. Un seul ange apparaît au-dessus de Marie. Seghers a employé d'autres couleurs. Le manteau d'hermine du roi David n'a plus le rouge agressif de la version Plantin-Moretus, mais le même jaune doré que le Roi mage de l'*Adoration des Mages* de Bruges (fig. 7). Les vêtements de Marie ne montrent plus la pourpre du deuil mais les couleurs canoniques, rouge et un bleu-vert très caractéristique de la palette séghersienne (cf. le *Songe de saint Joseph* de Gand, le *Saint Pierre* d'Arras, etc.). Comme dans nombre de ses compositions, les couleurs sont très subtiles. Le tissu moiré du vêtement de l'ange de gauche est d'un vert émeraude très lumineux qui contraste avec le violet pâle de l'ange de droite.

Le corps immaculé du Sauveur, où les blessures se distinguent à peine, est traité à la manière d'un nu antique. C'est un Christ athlétique aux muscles développés et aux côtes saillantes. Le drapé blanc, sculptural, qui l'enveloppe n'apparaît pas moins digne d'un marbre antique. Seghers utilise la même étude dans deux œuvres au thème similaire : *Le Christ apparaissant à Marie-Madeleine*¹³ et *Le Christ apparaissant à sa mère après la Résurrection*¹⁴ (fig. 4).

Le tableau de Schoten, comme celui de Plantin-Moretus (figs. 1 et 2), offre un développement du thème apocryphe du Christ apparaissant seul à sa mère après la Résurrection, dont une des premières occurrences date de la fin du VI^e siècle¹⁵. Jésus est suivi par les justes de l'Ancienne Alliance qu'il a libérés lors de son passage aux limbes. Cette iconographie apparaît en Espagne à la fin du XV^e siècle. L'une des plus anciennes versions connues est un des trois panneaux du retable peint par le Maître de Perea pour la chapelle des Rois mages à l'église Saint-Dominique de Valence¹⁶ (fig. 3). Ce thème du Sauveur apparaissant à sa mère accompagné d'une foule de patriarches est fréquent à Valence à cette époque ; il suit à la lettre l'épisode relaté par Isabella de Villena dans sa *Vita Christi* éditée dans cette ville en 1497¹⁷. Le détail d'Adam

¹² Cette toile est signée: Anne DELVINGT, *op. cit.*, note 19, fig. 5.

¹³ Mayence, Landesmuseum Rheinland-Pfalz. Huile/toile, 222 x 177 cm. BIENECK, A119, pp. 220-221.

¹⁴ Anvers, église Saint-Jacques. Huile/toile, 250 x 160 cm. BIENECK, A124, pp. 225-226.

¹⁵ James D. BRECKENRIDGE, « *Et prima vidit* » : *The Iconography of the Appearance of Christ to His Mother*, dans : *The Art Bulletin*, 39, 1957, pp. 28-32.

¹⁶ Valence, Musée provincial. Chandler R. POST, *The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance (A History of Spanish Painting, 6, 1^{ère} partie)*, Cambridge, 1935 (Reprint, New York, 1970), pp. 268-275, fig. 104 cité par J.D. Breckenridge.

¹⁷ *Ibid.*, p. 270.



Fig. 3.
Maître de Perea, *Christ apparaissant à sa mère au retour des limbes*. Valence, Musée provincial.
Détail. (J. Gudiol Ricart, *Pintura gòtica*, dans : *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispànico*,
9, Madrid, 1955, p. 263).

posant sa tête sur l'épaule de la Vierge en est directement issu ainsi que la présence de la couronne d'épine à côté de Marie. Les deux œuvres de Seghers (figs. 1 et 2) suivent le développement en frise de la composition du Maître de Perea (le cortège des justes est amputé à moitié dans la reproduction du panneau de Valence, fig. 3). Le groupe du Christ et de Marie peint par Seghers est très similaire à celui du Maître de Valence. Chez Seghers, Jésus ressuscité porte cependant la palme de la victoire sur la mort et non pas l'habituelle croix de la résurrection, présente dans la plupart des versions de cet épisode (figs. 1 et 2).

Un ange précède le Christ et avertit la Vierge que son fils est revenu du séjour des morts. Cette scène apocryphe calque son schéma iconographique sur celui de l'Annonciation¹⁸. À l'instar de l'archange Gabriel, le Christ salue Marie agenouillée sur son prie-Dieu. À l'annonce de l'Incarnation lors de la salutation angélique répond l'annonce de la Résurrection le dimanche de Pâques. Dans les deux versions de Seghers, le parallèle entre Annonciation et Apparition du Christ à sa mère est accentué par la présence de l'ange (l'archange Gabriel ?) qui annonce l'apparition du Fils, alors que Jésus se

¹⁸ James D. BRECKENRIDGE, *op. cit.*, pp. 26-27.

présente habituellement seul à sa mère, sans intermédiaire (*Le Christ apparaissant à sa mère après la Résurrection* de Seghers à l'église Saint-Jacques d'Anvers, fig. 4).

La Tradition ecclésiastique veut faire jouer à la Vierge un plus grand rôle que celui qui lui est donné dans les Evangiles. Ainsi que le montre James D. Breckenridge, face au mutisme des Ecritures, les théologiens, comme Saint Ambroise dès le quatrième siècle, affirment que le Christ apparut en premier lieu à sa mère après sa résurrection (et non pas à Marie-Madeleine). Comme le signale le saint jésuite Ignace de Loyola, qui a fait de cette primauté mariale



Fig. 4.
Gérard Seghers, *Christ ressuscité apparaissant à sa mère*. Anvers, église Saint-Jacques.
(D. Bieneck, *Gerard Seghers, 1591-1651, Leben und Werk des Antwerpener Historienmalers*, Lingen, 1992, p. 225).

un article de ses *Exercices Spirituels*, « l'Écriture [...] le laisse entendre en disant qu'il apparut à tant d'autres »¹⁹. Il est logique que cette iconographie soit mise en exergue dans la chapelle de la Vierge de l'église des Jésuites d'Anvers. Seghers a peint la toile aujourd'hui au Musée Plantin-Moretus, pour occuper l'encadrement de marbre encore visible sur le mur latéral droit de cette chapelle, le côté gauche du tableau se situant au plus près de l'autel²⁰ (fig. 1). Dans ce contexte, le prie-Dieu sur lequel la Vierge est agenouillée est placé, de manière significative, en face de l'autel de la chapelle.

La Vierge est surprise dans la contemplation des instruments de la Passion (fig. 2). Elle tient la couronne d'épine en main et sur son pupitre s'étale le voile de sainte Véronique. Aux traits réalistes du Christ imprimés sur le voile s'ajoute l'effet dramatique des coulées de sang, absent de la version Plantin-Moretus. Le regard de Jésus n'est pas dirigé placidement vers le spectateur (version Plantin-Moretus), il est, de façon suggestive, tourné vers le clou maculé de sang que l'ange montre à la Vierge. Le sacrifice sur la croix est encore évoqué par l'eau rougie du bassin posé aux pieds de la Vierge. Au sol gisent les deux autres clous, la tenaille, le *titulus* et la lance. Jésus Rédempteur délivre l'humanité du péché par sa mort sur la croix. La foi chrétienne se fonde sur la résurrection de la chair que tout baptisé professe à travers le *Credo*. Au-dessus de Marie, un ange déploie une banderole portant un message de réjouissance : « *Regina caeli laetare alleluia* ».

Le Christ ressuscité se manifeste à sa mère au retour des limbes où il a libéré la foule des justes de l'Ancienne Alliance. Les justes sont ceux qui se tournent entièrement vers le Dieu sauveur²¹. Les limbes est le séjour où ces justes, après leur mort, attendaient la venue rédemptrice du Christ qui, lors de sa Passion, conclut la Nouvelle Alliance²². Car n'ayant pas reçu le baptême, ils étaient toujours souillés par le péché originel qui rendait impossible leur accès au royaume céleste. Ainsi, « *les saints pères, en accomplissant des œuvres de justice, ont bien mérité la possession du royaume céleste par la foi en la Passion du Christ... Par elle aussi chacun était purifié du péché...* »²³.

Dans la version de Schoten ne sont rassemblés derrière le Christ que les justes issus de l'Ancien Testament. Le roi David occupe le premier plan de la représentation. L'*Épître aux Hébreux* (11, 32) rend grâce à sa justice. Derrière lui se reconnaissent Ève et Adam, exhibant la pomme du péché. Deux personnages sans attributs, donc difficilement identifiables, apparaissent

¹⁹ SAINT IGNACE DE LOYOLA, *Exercices spirituels*, Paris, 1960, p. 159.

²⁰ Jacobus DE WIT et François-Jean-Joseph MOLS, *De kerken van Antwerpen (schilderijen, beeldhouwwerken, geschilderde glasramen, enz., in de XVIIIe eeuw beschreven door Jacobus De Wit), met aantekeningen door J. De Bosschere en grondplannen*, Anvers/La Haye, 1910, p. 64 et planche V.

²¹ Article « Justice », dans : *Encyclopédie de la Bible*, Paris/Bruxelles, 1961, p. 144.

²² Nicole LEMAITRE, Marie-Thérèse QUINSON et Véronique SOT, *Dictionnaire culturel du Christianisme*, Paris, 1994, pp. 173-174.

²³ SAINT AUGUSTIN, *Somme théologique*, p. 3a cité dans J. RIVIÈRE, Article « Limbes », dans : *Dictionnaire pratique des connaissances religieuses*, 4, Paris, 1926, col. 396.

entre Adam et Eve et Moïse. L'un désigne le Christ. Vu de profil, barbu et coiffé d'un voile, il semble faire référence à une figure antique. Le deuxième, chauve et imberbe, regarde son acolyte. Peut-être s'agit-il d'Abel, de Noé ou d'Abraham, cités, à côté de Moïse, dans l'*Épître aux Hébreux* (11) en raison de leur grande foi en Dieu. Dans la toile Plantin-Moretus, les tables que tient Moïse portent le texte du Deutéronome (18, 15)²⁴ édictant une des lois du Seigneur, « *PROPHETAM DE GENTE TUA ET DE FRATRIBUS TUIS SICUT ME SUSCITABIT TIBI DNS DEUS TUUS DEUT* » : « *C'est un prophète comme moi que le Seigneur ton Dieu te suscitera du milieu de toi, d'entre tes frères* ». Les paroles de Moïse renvoient évidemment à l'avènement du Messie. Ce texte semble effacé dans le tableau de Schoten; à l'endroit où la toile est usée, on y lit seulement le mot « *Prophetam* ».

Dans la version Plantin-Moretus, des figures du Nouveau Testament se rencontrent aussi parmi les justes issus des limbes. Joseph, muni de sa branche de lys, n'est pas dans l'attitude de la prière mais son regard se fixe sur la Vierge, son épouse. Saint Jean-Baptiste, le précurseur du Christ, vêtu de sa mélote et muni de sa hampe crucifère, prie à genoux derrière Jésus.

Saint Jean-Baptiste et saint Joseph se pressent aussi derrière le Rédempteur, avec Moïse, David et Adam, dans une troisième version du *Christ ressuscité apparaissant à sa mère au retour des limbes* de Seghers²⁵. Vu son haut format vertical, ce *bozetto* préparait, sans doute, un grand tableau d'autel dont on ne connaît rien. La composition reprend presque exactement la partie droite du *Christ apparaissant à sa mère* peint par Seghers pour l'église Saint Jacques d'Anvers (fig. 4). Seghers a ajouté sept personnages à gauche, derrière le Christ, et un important registre céleste où de grands anges jouent de la musique et déploient une banderole au-dessus de la Vierge. Ce *bozetto*, de proportion analogue au retable de l'église Saint-Jacques, est, peut-être, la première idée de cette composition que Seghers aura abandonnée au profit d'une présentation plus simple.

Certains des justes issus des limbes, tels que David et le bon larron, illustrent également le thème des pécheurs repentants. Il ne faut cependant pas confondre ce thème avec celui du retour des limbes. Les pécheurs repentants sont symboliquement rassemblés autour du Christ Rédempteur ou de la Vierge à l'Enfant. Cette thématique se répand à la suite de la réaffirmation du sacrement de pénitence au Concile de Trente (14^e session, canons 2 et 3)²⁶. Ces pénitents témoignent de l'importance du repentir et de la confession : si le croyant regrette vivement sa faute, s'il désire la réparer par amour de Dieu et

²⁴ BIENECK, A93, p. 208.

²⁵ Lieu de conservation inconnu (ayant appartenu à la collection Koetser de Londres). Huile/toile, 86,3 x 63,5 cm. BIENECK, A125, p. 226 ; Matias DÍAZ PADRÓN, *Dos bocetos de Thomas Willeboirts Bosschaert y Gerard Seghers atribuidos a Van Dyck en el Museo de Picardie y Colección Koetser*, dans : *Archivo Español de Arte*, 209, 1980, pp. 19-26.

²⁶ H. LESÊTRE, Article « Pénitence » dans : F. VIGOUROUX, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, 1912, cols. 37-44.

Fig. 5.

Gérard Seghers, *Quatre pécheurs aux pieds de la Vierge à l'Enfant*. Anvers, église Saint-Antoine de Padoue. Photo de l'auteur.



ne plus la réitérer, il lui est permis d'effacer son péché après avoir fait pénitence (peine donnée par le confesseur)²⁷.

Dans ces représentations symboliques, l'iconographie chrétienne a surtout retenu quatre grands pécheurs²⁸. Nous les trouvons dans les *Quatre pécheurs aux pieds de la Vierge à l'Enfant* de Seghers conservé à l'église Saint-Antoine d'Anvers²⁹ (fig. 5). Le roi David occupe encore le premier plan de la représentation. Le *Livre de Samuel* raconte comment David (représenté avec la harpe avec laquelle il chante les psaumes de la pénitence) se repentit de s'être approprié une femme mariée et d'avoir fait tuer son époux (2 Samuel 12,13). Le bon larron Dismas, à qui Jésus a promis le paradis, tient la croix de son supplice (Luc, 23, 43). Marie-Madeleine, avec son flacon de parfum, est la grande pécheresse du Nouveau testament. Le fils prodigue, muni de son bâton pour garder les porcs, se repent d'avoir péché envers le ciel et contre son père

²⁷ Nicole LEMAÎTRE, Marie-Thérèse QUINSON et Véronique SOT, *op. cit.*, pp. 230-231 et 254.

²⁸ Emile MÂLE, *L'art religieux après le concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, Paris, 1932, pp. 65-72 et J. B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*, Nieuwkoop-Leiden, 1974, pp. 316-321.

²⁹ Anvers, église Saint-Antoine. Huile/toile, 220 x 161 cm. BIENECK, A48, pp. 171-172.

(Luc, 15, 11-32). Les figures de David et du fils prodigue sont inspirées des mêmes figures du *Christ entouré de quatre pécheurs* qu'Otto van Veen a peint en 1608 pour l'autel de la corporation des Merciers à la cathédrale d'Anvers³⁰. Le tableau de l'église Saint-Antoine est un véritable hommage à l'art de la Renaissance italienne. Seghers reprend non seulement les formes classicisantes de van Veen mais puise aussi son inspiration chez Michel-Ange : la pose du bon larron reprend (à l'envers) celle du *Christ portant sa croix* de l'église Santa Maria sopra Minerva. De plus, le motif de la Vierge à l'Enfant assise en haut de gradins richement décorés de pampres est calqué sur celui du *Mariage mystique de sainte Catherine* de Véronèse³¹. Le format vertical, l'espace ouvert de la toile de Seghers, suggèrent un tableau d'autel. Jusqu'à présent, on n'a trouvé aucune trace de son emplacement d'origine dans les sources anciennes. Le retable est aujourd'hui exposé à même le sol dans le bas-côté de l'église Saint-Antoine. Cette présentation est justifiée par le récent nettoyage de la toile dont on veut, maintenant, à juste titre, faire apprécier les couleurs d'origine. L'iconographie bénéficie également d'un éclaircissement par le biais d'une notice explicative. Un prie-Dieu placé devant la toile rappelle le rôle des images pieuses vers lesquelles se dirigent les prières des croyants qui y voient représentés leurs saints intercesseurs.

Seghers s'est encore inspiré de van Veen pour son *Christ trônant entouré des pécheurs repentants* conservé depuis 1993 au Musée de Bois-le-Duc et datable des années 1640³². Le Sauveur drapé de rouge vif, portant le fanion de la Résurrection, regarde le spectateur et lui montre Marie-Madeleine repentante en exemple. Cinq autres pénitents forment un cercle autour de Jésus et adoptent autant d'attitudes circonstanciées, que le pécheur se doit d'imiter. Le bon larron, issu directement de la composition de van Veen, porte la main droite vers sa bouche comme pour boire les paroles salvatrices du Christ. À ses côtés, saint Matthieu, le collecteur d'impôt, adopte une attitude de profonde contrition. Le roi David est interpellé tandis que saint Pierre à droite se tourne attentivement vers le Seigneur. Le fils prodigue, également inspiré de van Veen, joint les mains en signe de croyance.

Seghers s'était véritablement fait une spécialité de ce thème des pénitents réunis autour du Christ ou de la Vierge. Une version du *Christ entouré des pécheurs repentants* fut assez célèbre pour être gravée par Jacques Neeffs³³. Pour l'édification des croyants, la légende de la planche nomme les six pécheurs représentés et cite les passages adéquats des Évangiles. Six pénitents

³⁰ Mayence, Gemäldegalerie. Huile/panneau, 269 x 214 cm. W. AERTS (s.l.d.), *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Anvers, 1993, pp. 198-199.

³¹ Terisio PIGNATTI et Filippo PEDROCCO, *Véronèse. Catalogue complet des peintures*, Paris, 1992, n°123, p. 203.

³² Bois-le-Duc, Noordbrabants Museum. Huile/toile, 207 x 253 cm. P. HUYS JANSSEN et al., *Meesters van het Zuiden. Barokschilders rondom Rubens* (cat. d'exp.), Bois-le-Duc, Noordbrabants Museum, 2000, p. 22, fig. 6.

³³ Bruxelles, Cabinet des Estampes. BIENECK, A86a, p. 200.



Fig. 6.
Gérard Seghers, *L'Adoration des Mages*. Bruges, cathédrale Saint-Sauveur.
(*Museum bulletin Brugge Stedelijke Musea en Museumvrienden*, 1999, 4-5, p. 13).

sont répartis selon une frise de part et d'autre du Sauveur portant sa croix. Le modèle peint sur lequel se base cette gravure pourrait être la toile répertoriée à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1963. Elle est depuis lors introuvable³⁴. L'œuvre n'est connue qu'à travers une photographie. Les mêmes personnages se retrouvent, également représentés à

³⁴ Huile/toile, 165 x 223 cm. BIENECK, A86, p. 200 ; Manuel LORENTE, *Sobre un cuadro de Gerard Seghers*, dans : *Archivo Español de Arte*, 144, 1963, pp. 307-309.

mi-corps, mais dans un ordre différent, dans la toile de Seghers du même thème conservée à Miami Beach³⁵.

Dans le cadre de cette étude sur les répliques dans l'œuvre de Seghers, il est intéressant d'évoquer deux *Adoration des Mages* peintes par le maître pour l'ancienne cathédrale de Bruges, Saint-Donatien. De composition identique, ou peu s'en faut, leurs formats diffèrent cependant, au contraire des répliques évoquées dans cette étude. La tradition veut que ces deux exemplaires, l'un conservé aujourd'hui dans la cathédrale Saint-Sauveur à Bruges et l'autre dans l'église Notre-Dame de la même ville, furent tous deux peints pour Denis Christophori (1570-1629)³⁶. La première version, la plus petite, aurait été commandée par le chanoine avant 1623 pour la chapelle des Rois mages de l'ancienne cathédrale de Bruges (fig. 6). Après que Christophori soit devenu évêque en 1623, il aurait désiré une réplique de grand format de l'*Adoration des Mages* pour être placée sur le maître-autel érigé en 1629³⁷ (fig. 7). Deux *Adoration des Mages* de Seghers tout à fait similaires se trouvaient donc conservées dans la cathédrale Saint-Donatien. La couche picturale de la petite version de l'*Adoration* étant usée et le tableau très noirci, il est difficile de porter un jugement esthétique sur celle-ci. Elle apparaît cependant nettement plus faible que la magnifique version du maître-autel. S'agit-il donc d'« un travail créateur résultant de la même main » pour reprendre les termes d'Hélène Mund définissant la réplique ?

Le prestige de l'*Adoration des Mages* du maître-autel (fig. 7) est confirmé par la gravure que Paul Pontius a réalisée d'après le tableau en 1631. On en trouve même un écho dans la prédelle du retable de *L'Immaculée Conception* de la cathédrale de Toruń en Pologne (dans le sens de l'original)³⁸. Les amateurs d'art ne cessent de vanter l'*Adoration* du maître-autel de Saint-Donatien dans leurs guides de voyage et la considèrent comme une des plus réussies du peintre. Le Roi mage placé au premier plan recueille tous les éloges.

³⁵ Miami Beach, Bass Museum of Art. Huile/toile, 167,6 x 231 cm. D. P. WELLER, *Sinner and Saints, Darkness and Light : Caravaggio and His Dutch and Flemish Followers* (Exhib. Cat.), Raleigh, The North Carolina Museum of Art - Milwaukee, Milwaukee Art Museum - Dayton, Dayton Art Institute, 1998, reproduit, en fin d'ouvrage, dans le catalogue des œuvres de Seghers conservées aux Etats-Unis, fig. 2.

³⁶ Bruges, cathédrale Saint-Sauveur, Huile/toile, 181 x 134 cm. BIENECK, A72, p. 187 ; E. TAHON, *De bisschoppen en hun artistiek mecenaat*, dans : H. DE WITTE et al., *Sint-Donaas Brugge. Leven en dood van een kathedraal* (cat. d'exp.), Bruges, Gruuthusemuseum, 1999-2000, dans : *Museumbulletin van de Brugge Stedelijke Musea en Museumvrienden*, 1999, 4-5, p. 13 (repro. coul.) et cat. n° 68, pp. 26-27.

³⁷ Bruges, église Notre-Dame. Huile/toile, 405 x 320 cm. BIENECK, A71 et A71a (gravure de Paul Pontius), pp. 185-187 ; Jean-Luc MEULEMEESTER, *Huyssens, Rubens, Van Mildert en het zeventiende-eeuwse hoofdaltaar van de Sint-Donaaskatedraal in Brugge*, dans : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, 1986, pp. 191-192.

³⁸ Elzbieta SZMIT-NAUD, *The History and Conservation of the Altar of the Immaculate Conception of the Our Lady in the Cathedral of St. John the Baptist and St. John the Apostle in Toruń*, dans : *Ochrona Zabytkow*, 2, 1999, pp. 105-121, repr.



Fig. 7.
Gérard Seghers, *L'Adoration des Mages*. Bruges, église Notre-Dame. Copyright, église Notre-Dame de Bruges.



Fig. 8.

Anonyme, *Denis Christophori, sixième évêque de Bruges*.
Copyright Bibliothèque royale Albert 1^{er}, Bruxelles.

Un long commentaire de Sir Joshua Reynolds attire encore l'attention sur ce personnage³⁹. Après avoir reconnu l'excellence de la figure du premier plan, Reynolds regrette qu'elle soit trop détachée du reste de la composition. Selon lui, elle a trop l'air d'un portrait en pied parce que le regard du Roi mage est dirigé vers l'extérieur de la toile, c'est-à-dire vers celui qui regarde

³⁹ Sir Joshua REYNOLDS, *A Journey to Flanders and Holland* (edited by Harry Mount), Cambridge, 1996, p. 2 : « This picture is justly considered as one of the best of that painter's work. The part which first obtrudes itself on your attention is one of the kings, who is placed in the front, this figure, notwithstanding its great fame and its acknowledged excellence in many respects, has one great defect ; it appears to have nothing to do with the rest of the composition, and has too much the air of a whole length portrait. What gives it so much this appearance is, the eye-looking out of the picture ; that is, he is looking at the person who looks at the picture. This always have a bad effect, and ought never to be practised in a grave historical composition, however successfully it may be admitted in ludicrous subjects, where no business of any kind, that required eagerness of attention, is going forward ».

le tableau. Cette remarque de Reynolds conduit à l'hypothèse d'un portrait caché sous les traits du Roi mage. Le personnage, spécialement mis en avant par Seghers, pourrait avoir les traits du commanditaire Denis Christophori. Un portrait gravé anonyme du sixième évêque de Bruges montre, en effet, le même nez fort et droit et les mêmes grands yeux que le Roi mage⁴⁰ (fig.8). La présence de portraits de donateurs dans les retables est proscrite depuis le Concile de Trente parce qu'ils détournent l'attention du sujet sacré⁴¹. Les peintres contournent cet interdit par l'insertion de portraits implicites, déguisés sous l'étiquette d'un personnage historique. La chose est courante pour les scènes bibliques. Selon un inventaire des biens confisqués aux Jésuites en 1777, Seghers avait peint une *Sainte Famille* « dont les têtes sont des portraits de la famille de Houtappel »⁴².

Les répliques tiennent une part importante dans l'œuvre de Gérard Seghers. La toile de Seghers découverte à Schoten confirme ce fait et la qualité de ces répliques, qui doivent être considérées comme des originaux et non des copies. Le thème de la toile de Schoten, le *Christ apparaissant à sa mère au retour des limbes*, montre la priorité de Marie dans l'ordre des apparitions du Christ après sa résurrection en illustrant la continuité temporelle entre le retour des limbes et l'apparition de Jésus à sa mère. Dans quelle mesure le commanditaire de la toile conservée à Schoten fut-il intéressé par ce thème promu par les Jésuites dans leur église d'Anvers ? La question reste ouverte puisque l'histoire de ce tableau est inconnue, à l'instar de nombreuses œuvres du maître.

⁴⁰ Antoine SANDERUS, *Flandria illustrata*, 1641-1644, t. 1, p. 221.

⁴¹ A.D. WRIGHT, *The Altarpiece in Catholic Europe : Post-Tridentine Transformations*, dans : Peter HUMFREY, et Martin KEMP (éds.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge-New York, 1990, p. 250.

⁴² *Catalogue de vente du 20 mai 1777 des tableaux déposés au collège d'Anvers, savoir ceux dudit Collège, de la Maison Professe, du Couvent et du Collège de Lierre*, cité d'après BIENECK, p. 284 (document 128c, n° 83).

* Je remercie vivement pour leur aide précieuse Messieurs Flor Stes et A. Leus (église Sainte-Cordula, Schoten), Paul Scheelen (église Saint-Antoine, Anvers), José Delvingt et Stéfan Leclercq.

MUSÉE MÉMOIRE OU MUSÉE HISTOIRE ?

LE MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE STRASBOURG¹

MONIQUE RENAULT

Le nouveau «Musée d'Art Moderne et Contemporain» de Strasbourg a ouvert ses portes en novembre 1998. Un bâtiment a été construit pour cette institution dont la création remonte à l'année 1973, le musée d'art moderne ayant auparavant fait partie intégrante du Musée des Beaux-Arts² (fig. 1). Nous analyserons ici ce musée sous l'angle particulier de la notion de *mémoire* afin de mettre en évidence les enjeux de ses caractéristiques essentielles.

Musée et art moderne

La question majeure qui se pose ici est d'ordre théorique et historique : les collections du «Musée d'Art Moderne et Contemporain» de Strasbourg relèvent-elles de l'art des temps modernes, de ceux qui font suite aux temps anciens, et que l'on fait historiquement remonter à la Renaissance? Ou bien

¹ Ce texte reprend les idées de notre communication «Le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg : musée mémoire ou musée histoire?», exposée lors de la journée de recyclage organisée par la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie à l'Université Libre de Bruxelles le 13 mars 1999.

² Nous renvoyons, pour l'historique, à l'article de Rodolphe RAPETTI, «Le nouveau musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg», dans : *Revue du Louvre*, n°4, octobre 1998, pp. 21-24, fig., ainsi qu'à l'introduction du même auteur, dans le guide paru à l'occasion de l'ouverture du musée : *Strasbourg. Musée d'art moderne et contemporain*, Paris, Éditions Scala, 1998, pp. 7-17, fig.

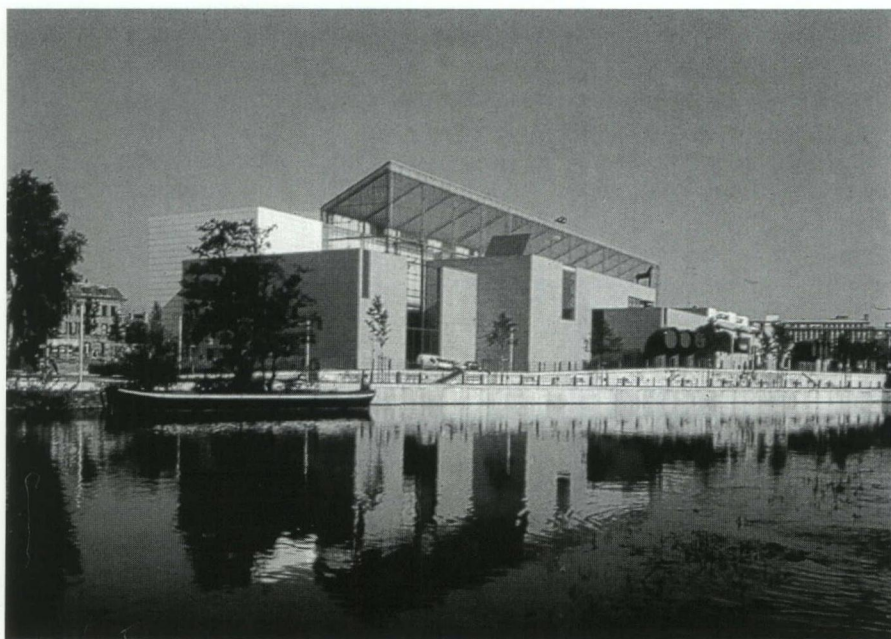


Fig. 1.

Vue d'ensemble du bâtiment depuis le sud-est (©Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, photo E. Rodeghiero).

s'agit-il de l'art dit « moderne », en rupture avec l'art ancien, et qui naît avec Manet et l'impressionnisme³? Il ne s'agit pas dans les deux cas du même art, ni de la même conception de l'art. Il ne s'agit pas non plus d'une simple querelle de vocabulaire, mais d'une ambiguïté terminologique et généalogique lourde de conséquences.

C'est entre les deux guerres que les premiers musées « modernistes », qui exposent la deuxième catégorie d'art, ont vu le jour en Europe et aux États-Unis, que ce soit le Musée d'Art Moderne de New York créé en 1929 par trois milliardaires américaines et dirigé dès l'origine par Alfred Barr⁴, ou que ce

³ Sur le « concept » de modernité, voir notamment : Jürgen HABERMAS, « La modernité, un projet inachevé », dans : *Critique*, n°413, octobre 1981, pp. 950-969, ainsi que les deux numéros fort bien documentés de la revue des *Cahiers du Musée National d'Art Moderne: Moderne, modernité, modernisme*, n°19-20, juin 1987, et : *Après le Modernisme*, n°22, décembre 1987. Pour des thèses plus récentes encore sur la question, on pourra lire avec profit les actes du colloque « Où va l'histoire de l'art contemporain? Objets, méthodes, territoires », qui s'est déroulé du 16 au 18 février 1995 à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris : *Où va l'histoire de l'histoire de l'art contemporain?*, sous la dir. de Laurence Bertrand DORLEAC, Laurent GERVEREAU, Serge GUILBAUT et Gérard MONNIER, Paris, *l'image*/École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997.

⁴ On se référera à la récente parution du catalogue de ce musée, et notamment à : Sam HUNTER, « The History of the Collection. Introduction », dans : *The Museum of Modern Art, New York*, New York, Abradale Press/Harry N. Abrams, Inc. Publishers/Museum of Modern Art, 1997, pp. 9-46.

soit l'ouverture à l'art vivant du musée d'art, déjà existant, de Grenoble, décidée en 1919 par son conservateur Andry-Farcy⁵. Des créations moins connues comme celle du «Cabinet des Abstraites» aménagé en 1927 par El Lissitzky au Landesmuseum de Hanovre, dirigé alors par Alexandre Dorner⁶, ou celle de la collection des «artistes révolutionnaires» inaugurée au Musée d'Art de Lodz en 1931 – comprenant notamment la quasi totalité de l'œuvre uniste de Strzeminski⁷ –, tout comme les nombreuses et importantes donations qui ont été faites par les artistes eux-mêmes, montrent que ces musées ou ces sections de musées furent créés le plus souvent grâce à l'initiative ou à la pression d'artistes peu traditionnels.

Ces musées sont les ancêtres et les références des musées d'art moderne (et d'art contemporain parfois) d'Europe et des États-Unis qui relèvent de cette même vision «moderniste» de l'histoire de l'art, telle qu'elle est montrée par exemple au Musée National d'Art Moderne de Paris, au Stedelijk Museum d'Amsterdam, à la Tate Gallery de Londres ou encore à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf.

Musée histoire

Leur conception, il est possible de la définir selon les principaux traits historiques et artistiques que les expositions de ces musées visent à mettre en évidence : à savoir tout d'abord une situation de crise et de rupture de l'art moderne par rapport à la tradition, ainsi que la nouveauté, l'originalité, la singularité des pratiques artistiques en quête d'une autonomie et d'un fonctionnement qui leur soient spécifiques, ou qui soient en accord avec les valeurs d'une société en mutation constante. Au niveau des critères de constitution de leurs collections, on retiendra surtout que les conservateurs recherchent de préférence des œuvres représentatives des moments forts de création d'artistes novateurs, généralement prédominants, ou bien encore d'œuvres significatives de leurs épigones.

Si une telle conception peut être accusée de dogmatisme ou de partialité, elle a cependant le mérite de la clarté indispensable à tout musée soucieux, comme il l'est à l'heure actuelle, d'initier, de former ou de contribuer à l'enrichissement des publics à l'art moderne. Car cet art y est rendu lisible grâce à la mise en valeur de ses articulations principales, induisant alors, comme c'est

⁵ Cf. Pierre GAUDIBERT, «Andry-Farcy et le premier 'musée moderne' de France, à Grenoble», dans : *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°9, 1982, pp. 128-133, fig.

⁶ Beatrix NOBIS, «El Lissitzky. L'«Espace des Abstraites» pour le Musée Provincial de Hanovre 1927/1928», dans : *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, trad. de l'allemand par Denis TRIERWEILER, Paris, Éditions du Regard, 1991, pp. 145-157, fig.

⁷ Xavier DERYNG, «Le Musée de Lodz ou la muséologie des 'Artistes révolutionnaires'», dans : *Présences polonaises*, Cat. d'expos. Centre Georges Pompidou, 23 juin - 26 septembre 1983, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, pp. 224-231, fig.

souvent le cas, une historicisation de l'art selon une ligne plus ou moins évolutive faisant apparaître la marche en avant du temps, ce que la spirale dessinée par Frank Lloyd Wright pour le Musée Solomon R. Guggenheim de New York visualise de façon assez magistrale.

C'est ce type de musée que nous appellerons le *musée histoire*. Son conservateur, en tenant compte de la nature du patrimoine hérité par son musée, et en menant une politique d'acquisition, de recherche et d'exposition cohérente, assume le rôle de l'histoire comme processus de sédimentation des œuvres d'art ayant abouti aux collections des musées d'art ancien. C'est en effet lui qui effectue des sélections (des filtres) et qui, en établissant des hiérarchies, des confrontations, des rapprochements et des différenciations, s'efforce de mettre en valeur, non seulement les œuvres qu'il expose, mais aussi les structures d'une trame historique qui la rendent intelligible, en générant à la fois des éléments de significations et des esquisses de directions ou d'évolutions. Le conservateur dispose d'un grand nombre de techniques muséographiques pour faire apparaître l'épaisseur, la densité et la complexité de l'histoire de l'art. Il peut construire notamment des arborescences complémentaires par des espaces individualisés et diversifiés venant s'articuler au parcours (ou discours) principal pour le nourrir, sans compter les artifices scénographiques ainsi que tous les médias auxiliaires (texte, vidéo, multimédia...) qui permettent de nombreux niveaux de développements parallèles et secondaires.

Musée mémoire

À cette organisation s'oppose celle du «Musée d'Art Moderne et Contemporain» de Strasbourg, en tout cas celle qui ressort de l'exposition des collections permanentes «modernes» pendant les premiers mois de son ouverture, et qui coïncide d'ailleurs avec les déclarations et les écrits de son conservateur, Rodolphe Rapetti⁸. Elle relève d'une conception du temps plus cyclique et horizontale que linéaire et verticale. *Cyclique*: parce que c'est par l'art académique de Bonnat, Henner, Bouguereau et consorts que se fait l'ouverture de cette section «moderne»; et c'est paradoxalement à l'intérieur de cette même salle qu'aboutit le parcours se terminant par l'art abstrait européen d'après 1945. *Horizontale*: parce que d'une part, les ouvertures pratiquées dans les parois des différentes salles de cette section font dévier le spectateur du sens chronologique selon lequel le parcours est globalement organisé, en lui proposant la possibilité d'un assez grand nombre de variantes et d'alternatives. Et d'autre part et surtout, parce que l'homogénéité des espaces, ne déterminant pas de hiérarchie à l'intérieur de ce parcours, n'en détermine pas non plus dans l'histoire de l'art, n'invite donc pas à considérer un point de vue plutôt qu'un autre, une histoire plutôt qu'une autre.

⁸ Outre les deux écrits du conservateur Rodolphe RAPETTI (*op. cit.*), signalons également un entretien qu'il a donné à : Philippe PIGUET, «Strasbourg, un musée de sens», dans : *L'Œil*, n° 501, novembre 1998, pp. 34-41, fig.

Elle contribue par contre à établir, au sein de cette structure assez labyrinthique, un rapport d'équivalence entre les différentes disciplines présentées, peintures, sculptures et objets d'arts appliqués (verrerie, mobilier, vitrail). Elle favorise de la même façon un nivellement entre les artistes majeurs ou secondaires, de dimension régionale ou nationale ou encore internationale. Sans compter la confusion que risque de provoquer la réunion, sur le même pied, d'œuvres significatives d'artistes modernes (Braque, Bonnard, Rodin) et d'œuvres moins représentatives d'artistes de même envergure (Robert Delaunay, Monet, Picasso, Kandinsky) comme avec des productions d'artistes de second ordre (Charles Lacoste, Charles Laval, Henri Martin, Charles Camoin, Marcelle Cahn), mais aussi de peintres peu engagés dans la modernité (Eugène Carrière, en surnombre) ou carrément académiques (Bonnat, Bouguereau).

Cette section dite « moderne » ressemble à un fourre-tout sans distinction, sans hiérarchie, un « *méli-mélo* »⁹ dont les œuvres semblent avoir été sélectionnées en fonction d'un certain nombre d'opportunités plutôt que de critères spécifiques à l'histoire de l'art moderne. Elle fait apparaître une sorte d'état des productions européennes, françaises et alsaciennes à la fois, relatives à une ou à des sociétés considérées dans un intervalle de temps suffisamment étendu pour être élastique (1860-1950) – ou bien pour faciliter l'élasticité des critères. C'est ce que nous appellerons le *musée mémoire*, aux visées essentiellement patrimoniales et conservatrices, visant à inscrire les collections dans une relation de continuité par rapport à l'art ancien. En effet, la nature des objets d'art exposés, de même que leur mise en espace, révèlent un parti pris non dissimulé pour les tendances artistiques qui se sont engagées sur la voie de la figuration plutôt que dans sa remise en question ou dans l'abstraction, ont privilégié la décoration bien plus que la spéculation plastique, ou l'application de l'art à la société nettement plus que la recherche de son autonomie. C'est ce qui explique le nombre de faveurs accordées au symbolisme, au surréalisme et aux arts décoratifs, de même que la relative indifférenciation des œuvres les plus modernes et les plus fortes. C'est sans doute la raison pour laquelle on n'a pas davantage cherché à isoler, pour la mettre en valeur, la peinture du cubisme analytique de Georges Braque (1911) (fig. 2), ni la nature morte de Bonnard de 1934, reléguée parmi les œuvres d'autres « nabis » dans une salle intitulée « *le problème de la figuration au début du XX^e siècle* ». Quant au plâtre du *Penseur* de Rodin (1904), il est confiné dans un espace trop exigü pour lui permettre de libérer toute sa puissance. C'est probablement pourquoi, enfin, l'on a fait aussi peu de place aux recherches picturales abstraites : celles de l'entre-deux-guerres ne sont « représentées » que par František Kupka et Wassily Kandinsky, isolés chacun dans une cellule particulière sans être inclus dans un processus historique plus général ; quant à celles des États-Unis de l'après deuxième guerre mondiale, elles sont carrément absentes.

⁹ C'est le titre de l'article que Harry BELLET a consacré au musée : « Méli-mélo d'œuvres d'art dans la nouvelle nef du musée de Strasbourg », dans : *Le Monde*, 7 novembre 1998, p. 32, fig.

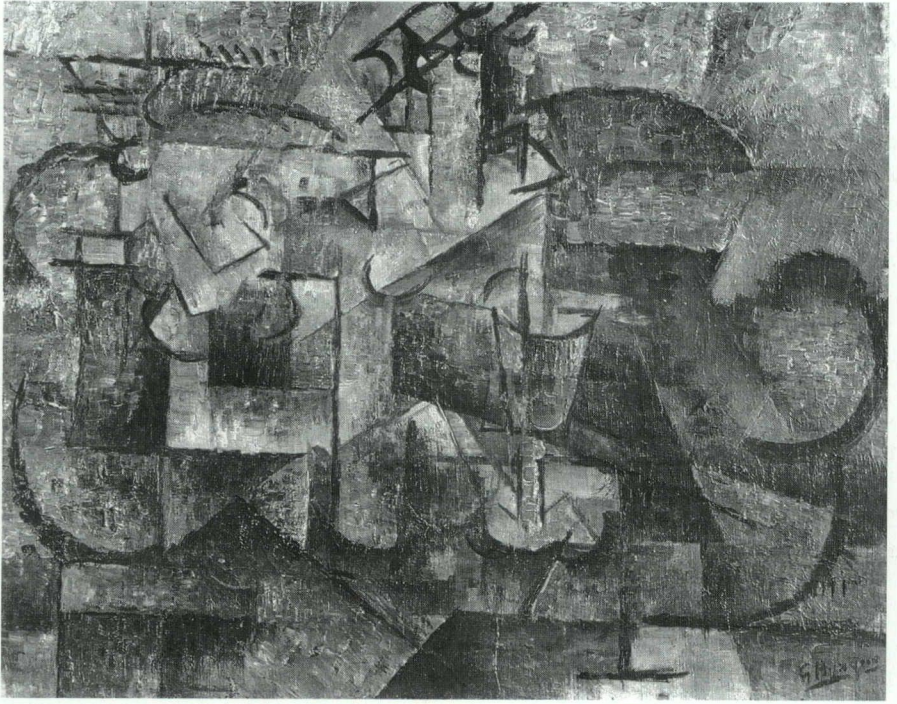


Fig. 2.

Georges Braque (1882-1963), *Nature morte* (1911). Huile sur toile, 33 x 41 cm (Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, photo du musée).

Le conservateur d'ailleurs ne s'en est pas caché: «*En faisant du symbolisme, dans le parcours du musée, la clef de voûte de la modernité du XX^e siècle, notre souci a été de faire valoir comment à partir du symbolisme se développent aussi bien les recherches sur la couleur et la forme – comme le fauvisme ou l'expressionnisme – que les recherches en matière d'art décoratif autour de 1900 sur la synthèse des arts. Autant d'attitudes qui sont à la base de la plupart des développements menant à l'art contemporain.*»¹⁰

On ne saurait être opposé à un rééquilibrage de l'histoire de l'art moderne, en donnant, comme cela a déjà été fait ailleurs, une place plus légitime au symbolisme et à sa descendance¹¹. Mais un tel rééquilibrage se fait à Strasbourg au détriment des autres productions de cette histoire, provoquant

¹⁰ R. RAPETTI, dans: *L'Œil*, *op. cit.*, p. 39.

cette fois un déséquilibre dans l'autre sens. Des artistes comme Manet, Cézanne et Seurat, qui n'appartiennent aucunement à l'héritage du symbolisme, constituent, est-il nécessaire de le rappeler, une «clef de voûte» tout aussi cruciale de cette histoire. Car c'est à partir de la remise en question des pratiques anciennes, classiques puis académiques qu'ils effectuent, que s'accompliront de multiples recherches fauves, futuristes et cubistes, puis abstraites et constructives hollandaises, allemandes, françaises, et russes; ces recherches seront utilisées par les grands courants artistiques, européens et américains de l'après deuxième guerre mondiale qui vont à leur tour se développer dans d'autres directions. Or, il se trouve que c'est la majeure partie de cette histoire-là qui a été abusivement gommée dans ce musée, autant au sein de ses collections que dans le texte du guide publié à l'occasion de son ouverture. Ce dernier en effet ne rend pas à Manet la place qui lui revient, cité seulement à partir du moment où, dix ans avant sa mort, il rejoint les peintres impressionnistes d'Argenteuil¹². Il en est ainsi de Cézanne, dont la place et la valeur intrinsèques de la peinture dans l'histoire de l'impressionnisme et du postimpressionnisme ne sont même pas reconnues, puisqu'il n'est mentionné en fait qu'à l'époque où il est déjà mort: c'est bien sûr à propos du cubisme «issu des recherches de Cézanne»¹³, dont relève la nature morte déjà évoquée de Braque, l'un des fleurons sans aucun doute de cet établissement.

Il est certain que les conservateurs sont limités par les fonds dont ils héritent, et qu'ils sont donc tributaires d'une histoire muséale dont ils ne sont pas responsables. Or, il se trouve qu'à Strasbourg, près de la moitié des peintures et des sculptures exposées dans la section dite «moderne» provient de dépôts effectués très récemment (la plupart en 1998) par les grands organismes parisiens que sont le Musée d'Orsay, le Musée National d'Art Moderne, le Musée Picasso ainsi que le Fonds National d'Art Contemporain. Et ces dépôts n'ont pas été pensés de manière à combler des lacunes préexistantes; ils ont au contraire singulièrement contribué à renforcer la partialité de certaines orientations, favorisant à nouveau le symbolisme (deux œuvres de Carrière parmi les cinq présentées) et le surréalisme (quatre Masson, un Tanguy, deux Magritte, un Ernst et un Lam), et toujours fermées à l'abstraction (les trois Robert Delaunay, qui ne sont que des «prêts exceptionnels du MNAM-CCI», sont antérieurs à 1912, les trois Michail Larionov ne sont pas postérieurs à 1903-1906). On se demandera si les

¹¹ Ce fut le cas de l'exposition organisée par Jean Clair à Montréal: *Paradis perdu: l'Europe symboliste*, cat. d'expos. Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1995. La position du symbolisme par rapport à l'abstraction n'a pas toujours été négligée, comme en témoignent les recherches de: Marina VANCEI, «Symbolisme, Art Nouveau et premier art abstrait (Quelques remarques sur le passage à l'abstraction dans l'œuvre de Ciurlionis, de Kupka, de Mattis Teutsch et de Brancusi)», dans: *Les Abstractions I. La diffusion des Abstractions. Hommage à Jean Laude*, Travaux XLVIII, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1986, pp. 207-220.

¹² *Op. cit.*, p. 29.

¹³ *Id.*, p. 60.

musées de province doivent nécessairement bénéficier de ce que les musées centraux possèdent en surplus mais n'accrochent pas eux-mêmes sur leurs cimaises, et si de tels accommodements se soucient de la viabilité des musées ainsi constitués, et de l'intérêt qu'y trouveront leurs visiteurs¹⁴.

Il s'agit bien d'un *musée mémoire*, aussi subjectif que peut l'être une mémoire, comme l'on dit «avoir une mauvaise mémoire», ou «avoir des trous de mémoire». En nous référant aux idées exprimées par Jürgen Habermas¹⁵, nous avancerons que ce musée s'attache à regrouper et à montrer une partie de ce que la modernité a sécrété, ou ce à côté de quoi elle s'est développée, allant jusqu'à mettre en valeur ce contre quoi elle s'est située, puisque la place d'honneur est accordée, en début (comme en fin) de parcours, à l'académisme. Au bout du compte, le musée mémoire serait une sorte de dépôt qui, comme l'écrivait Bazin, «se nourrit des formes usées de la vie»¹⁶, et ici en l'occurrence des formes usées de la modernité – le problème étant que cette modernité, tout comme ce que l'on a appelé les «avant-gardes» qui la constituent, n'y sont présentes qu'à l'état de fantôme. Les collections permanentes d'un musée constituant tout de même le socle de l'ensemble de ses activités, comment ne pas douter de la pertinence du socle strasbourgeois au moment où il va devoir servir les objectifs des différents programmes pédagogiques? Car ce socle est censé être valide, non seulement pour établir les bases de la section permanente d'art contemporain, mais aussi pour servir le programme éducatif du musée, qui comprend les visites, conférences et animations destinées à faire connaître et à diffuser l'histoire de l'art (moderne?), ainsi que les expositions temporaires. Ce n'est pas le cas du musée histoire qui, pour dogmatique ou doctrinal qu'il soit, dispose néanmoins d'un certain nombre d'atouts théoriques au moment où entre en jeu sa fonction d'initiation et d'éducation.

Musée local

C'est grâce aux omissions que l'histoire de l'art moderne a subies, c'est aussi grâce au flottement et au nivellement des genres produits par l'horizontalité du temps et l'homogénéisation des espaces, que le musée peut fonctionner également comme une *mémoire locale*, permettant à un certain nombre d'artistes originaires de Strasbourg ou de l'Alsace d'être intégrés au sein des collections permanentes. Ainsi en est-il, dès l'entrée, des peintres académiques Jean-Jacques Henner, Emmanuel Benner et Joseph Wencker

¹⁴ La question de la disparité des musées de la province française par rapport aux musées nationaux a récemment fait l'objet d'un article dénonçant cette politique d'affectation, qui vise à «favoriser l'accumulation» plutôt qu'à «compléter les lacunes des collections». Jean-François LASNIER, «Musées: des acquisitions en question. Les affectations du Fonds du patrimoine sont révélatrices de disparités territoriales», dans: *Le Journal des Arts*, n°74, 8-21 janvier 1999, p. 2.

¹⁵ J. HABERMAS, *op. cit.*

¹⁶ Germain BAZIN, *Le Temps des Musées*, Liège-Bruxelles, Desoer S.A. Éditions, 1967, p. 230.

dont l'*Artémis* (1893) (fig. 3) ouvre et clôt le parcours des collections «modernes», des symbolistes Henri Wadere, Ernest Lincker et François Ehrmann, des sculpteurs, Jean-Désiré Ringel d'Illzach et François-Ruppert Carabin, des peintres voisins de la Nouvelle Objectivité allemande



Fig. 3.
Joseph Wencker (1848-1919), *Artémis* (1893). Huile sur toile, 205 x 132,4cm (Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, photo du musée).



Fig. 4.

Gustave Doré (1832-1883), *Le Christ quittant le prétoire* (1867-72). Huile sur toile, 600 x 900 cm (Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, photo du musée).

Martin Hubrecht et Luc Hueber, ou de l'artiste proche du *Blaue Reiter*, Lou Albert-Lasard, aux côtés d'artistes plus connus et reconnus comme Jean Arp dont les œuvres occupent à juste titre plus d'une salle entière.

Il en est ainsi et surtout de l'illustrateur natif de Strasbourg Gustave Doré (1832-1883), auquel une section entière du musée est consacrée, section dont l'architecture a été spécialement conçue à partir des dimensions monumentales (600 cm x 900 cm) de l'une de ses peintures à l'huile, le *Christ quittant le prétoire* (1867-72) (fig. 4). Le choix muséologique et architectural qui a été fait ici est significatif mais paradoxal, de rendre aussi pompeusement hommage à un artiste spécialisé dans les arts de la gravure et de l'illustration. Car c'est au contraire un espace restreint, sombre et pour ainsi dire confidentiel, qui est destiné à rendre compte de ce que certains ont pourtant appelé la «Sixtine du constructivisme»¹⁷: il s'agit du café de l'Aubette, une réalisation monumentale et collective strasbourgeoise disparue, à laquelle plusieurs artistes et non des moindres (Jean Arp et son épouse Sophie Taeuber-Arp, ainsi que Théo van Doesburg) avaient participé, relevant de cette autre dimension, abstraite et constructive de l'histoire de l'art moderne, que fut

¹⁷ Denis PICARD, «Le M.A.M.C.S., enfin», dans: *Connaissance des arts*, n°555, novembre 1998, p. 91.

le néoplasticisme¹⁸. Pour en finir avec la section Gustave Doré, notons qu'elle participe de l'interruption du sens de l'histoire propre à ce musée, puisqu'on y pénètre après être sorti des abstractions européennes postérieures aux années 1945, et avant d'emprunter l'escalier menant à l'exposition permanente des œuvres d'art contemporain du premier étage – à moins que l'on préfère continuer à distraire encore la chronologie en effectuant un crochet préalable vers les espaces du rez-de-chaussée réservés aux expositions temporaires.

Musée post-moderne

Si le conservateur du nouveau musée alsacien cherche à établir un principe de discontinuité dans l'histoire de l'art moderne européen, nous lisons en revanche dans l'organisation qu'il propose une continuité avec celle du Musée d'Orsay. En effet, outre qu'ils ont en commun la monumentalité de leur architecture, notamment du hall central, ainsi que la place d'honneur qu'ils attribuent à l'académisme, ces deux établissements fonctionnent sur un programme muséologique similaire. Celui-ci est basé d'une part, sur un parti pris de fragmentation du parcours qui rompt toute perspective historique, et d'autre part, sur la volonté d'embrasser les productions artistiques d'une époque dans la pluralité des disciplines dont elles émanent, ce que bien sûr le Musée d'Orsay réalise de façon nettement plus encyclopédique en vertu de la richesse de ses collections. Le cas de Strasbourg est différent dans la mesure où le principe de pluridisciplinarité semble plutôt avoir été l'occasion, à la fois de «meubler» les salles d'exposition trop spacieuses, et de renforcer les lacunes de collections peu représentatives de l'histoire de l'art moderne, mais que l'on aurait justifiées et consolidées après-coup, en transformant leurs faiblesses en argumentation théorique – et politique: «*Il s'agit là d'un parti pris visant à revenir sur la dichotomie habituelle entre grands maîtres et épigones, artistes internationaux et artistes locaux, pour montrer l'histoire de l'art dans toute sa complexité et depuis un lieu spécifique, Strasbourg et l'Alsace, terre au carrefour de plusieurs cultures. Dans ce même souci de décloisonnement, 'arts majeurs' et 'arts mineurs' ont été mêlés depuis l'art nouveau jusqu'au design.*»¹⁹

L'influence du bâtiment

Le musée de Strasbourg appartient à cette nouvelle génération d'établissements dans lesquels les anciens rapports entre collection et bâtiment sont plus que sensiblement inversés. Dès leur origine en effet, la constitution des

¹⁸ Le guide en précise bien la dimension nouvelle: «*L'Aubette* reste le seul témoignage à grande échelle des ambitions architectoniques et picturales du néoplasticisme de créer un environnement nouveau influant sur le visiteur.» (*op. cit.*, p. 71).

¹⁹ R. RAPETTI, «Le nouveau musée»..., *op. cit.*, p. 23.

collections précède la naissance du musée, son institutionnalisation, sa construction et, pour répondre au développement de celles-ci, son extension, sa reconstruction voire sa rénovation. Depuis une ou deux décennies, il semble que des musées sortent de terre sans la même nécessité. La décision de construire, le choix de l'architecte et le bâtiment définitif semblent de plus en plus déterminés par des raisons politiques, économiques et touristiques, plutôt que par des conditions de croissance purement muséale, qui se trouvent alors singulièrement raccourcies.

L'un des symptômes les plus manifestes de cette « génération spontanée » est le déséquilibre frappant entre contenu et contenant, entre des œuvres ou objets comme toute de second ou de troisième ordre et leur mise en valeur muséographique aussi savante que somptueuse, entre des collections peu consistantes et des espaces d'une amplitude nettement plus considérable, pour ne pas dire spectaculaire ; comme si l'enveloppe s'était déconnectée d'avec sa fonction de mise en valeur des collections, et prenait de tout autres dimensions, idéologiques et sociales. Comme si son essence était plutôt d'ordre collectif, de l'ordre de la société de consommation de masse qui, elle, peuple, remplit, habite ces espaces davantage conçus pour elle, pour ses loisirs culturels et ses divertissements. À cette sorte d'intense présence du public qui semble imprégner les volumes et parfois jusqu'au vide lui-même que les murs du musée enserrent, s'ajoute également celle de l'autorité de ses représentants, Ville, Région, Province, Département, État... Pour exprimer cette autorité, les architectes sont parvenus à développer un langage de formes dont le moins que l'on puisse dire est qu'il lui est approprié : éloquence ou grandiloquence des agencements, richesse et variété des matériaux utilisés, distribution clarifiée des fonctions pour l'aisance des déplacements et le confort de la visite, emploi d'un vocabulaire familier au citoyen habitué à la froideur d'un environnement technologique et urbain²⁰.

C'est ainsi que nous interprétons le volume de la « nef » majestueuse qui traverse le musée strasbourgeois de part en part (d'est en ouest), et dont les dimensions monumentales (104 m de long, 10 m de large et 25 m de haut) sont moins justifiées par la nature ou l'importance des collections que par le prestige supposé rejaillir à la fois sur les pouvoirs publics, sur l'institution, et sur l'architecte lui-même. Ce volume s'anime sous les jeux de lumière étonnamment multiples et changeants créés par les verrières et les tubes d'acier, le granit rose et la pierre synthétique blanche – lumière que l'on aurait davantage souhaité voir éclairer les œuvres à l'intérieur des espaces d'expo-

²⁰ On se reportera aux publications récentes et abondamment illustrées qui font largement état de ce langage architectural : Catherine DONZEL, *Nouveaux Musées*, Paris, Telleri, 1998 ; *Museums for a New Millennium. Concepts Projects Buildings*, Cat. d'expos. itinérante Anvers, Hambourg, Bregenz, Lisbonne, Turin, Stuttgart, Fort Worth, Milwaukee, Columbus, Rio de Janeiro, Monterrey, Kamakura, 2000-2003, Munich, Londres, New York, Prestel, 1999 ; Luca BASSO PERESSUT, *Musées architectures 1990-2000*, Paris, Milan, Editions Actes Sud et Motta, 1999.



Fig. 5.
Vue de la nef centrale du musée vers l'ouest, depuis l'étage (© Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, photo E. Rodeghiero).

sition (munis d'éclairage artificiel) plutôt que l'immense vide, purement apologétique, de cette «rue intérieure»²¹ centrale (fig. 5).

C'est dans le même sens que nous interprétons l'organisation de cette rue qui ne risque pas de dépayser le visiteur, avec tout d'abord le tourniquet automatique permettant de pénétrer dans le musée comme dans un grand magasin, avec la distribution des accès aux différents espaces d'exposition, comme des boutiques de part et d'autre d'une galerie marchande (comprenant aussi le «comptoir» du vestiaire), avec les escalators et les passerelles métalliques du premier étage, avec enfin les petites ouvertures pratiquées, comme des vitrines, dans les murs des galeries d'exposition permanente du rez-de-chaussée et du niveau supérieur. Ces éléments de langage architectural opèrent un glissement progressif du musée vers l'espace urbain – et l'on ne saurait dire si c'est la ville omniprésente qui déborde sur le musée ou si c'est le musée qui, par désir de puissance, mord sur la cité, s'approprie l'air de la ville dans ses volumes monumentaux et prestigieux.

²¹ R. RAPETTI, «Le nouveau musée»..., *op. cit.*, p. 22.

Musée au présent

Le musée de Strasbourg n'est peut-être pas seulement un musée mémoire aux dimensions locales et partiales, il pourrait fonctionner également comme *mémoire du présent*, tant il apparaît moins préoccupé par l'art lui-même que par son instrumentalisation idéologique et politique. Formidable représentant des temps post-modernes sans perspective historique, imposant miroir d'une ville et d'une région «*proche de la culture germanique, mais au centre d'un cercle passant par Paris, Bruxelles, Milan et Prague*»²², il est aussi largement immergé dans la réalité socio-économique et touristique de son temps grâce aux différents espaces culturels dont il est muni. C'est ce qui explique l'hypertrophie de l'institution et de ses équipements par rapport à l'attention portée à l'art même, c'est peut-être aussi ce qui explique l'aspect flottant des collections, installées dans des volumes trop grands pour elles mais proportionnés aux ambitions qui les animent. On soulignera en outre un paradoxe significatif entre la discontinuité historique du parcours artistique et l'ordre fonctionnel des espaces relatifs aux services et aux activités muséales, répartis ici de façon claire et dissociée, de chaque côté de la nef centrale. Si cette clarté de répartition témoigne du perfectionnement récent de l'outil muséal, depuis les espaces d'exposition permanente et temporaire, en passant par les nombreux services (vestiaire, librairie, restaurant, auditorium et espaces pédagogiques) jusqu'aux départements plus spécialisés (arts graphiques et photographie), elle n'est pas non plus sans rapports avec la recherche d'efficacité de la signalisation et de la communication des commerces urbains qui l'ont manifestement inspirée.

Mais il y a plus encore. Ce qui est symptomatique de la surestimation du présent, c'est le *pouvoir* du bâtiment : pouvoir d'ancrage de certains artistes dans l'histoire de l'art, comme celui de consacrer Gustave Doré dans l'histoire de l'art «moderne», pouvoir d'ancrage de l'établissement dans l'économie du tourisme culturel régional, national et international, pouvoir enfin déterminant sur l'avenir de l'institution. Davantage que ce qu'il renferme, c'est ici le bâtiment qui semble constituer l'identité véritable du musée, assorti d'un grand nombre de dépôts sans lesquels les collections, déjà noyées dans cet espace monumental, n'auraient pu former une entité viable. Car ces dépôts n'ont pas seulement étoffé les collections «modernes» en renforçant leur partialité, ils ont surtout servi à remplir la quasi totalité des espaces de l'étage supérieur dévolus à l'art contemporain²³.

²² R. RAPETTI, dans : *L'Œil*, op. cit., p. 40.

²³ Sur l'ensemble des œuvres exposées dans cette section contemporaine, plus des trois-quarts proviennent de dépôts effectués par des musées parisiens ou par des collectionneurs particuliers à partir de l'année 1998, date d'ouverture du nouveau bâtiment. Aucune œuvre exposée n'appartenait au musée avant 1985, alors que celui-ci existait pourtant depuis 1973. Ces chiffres confirment notre thèse d'un musée «spontané», dont la construction, décidée en 1987, est essentiellement justifiée par des choix politiques et économiques et n'obéit pas à une logique muséale de croissance des collections. Ce cas de figure n'est pas éloigné de celui du Musée Guggenheim de Bilbao, où les œuvres d'art nous semblent avoir été prises en otage par des enjeux analogues (cf. notre article «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).

Un musée contradictoire

L'ensemble constitue un musée essentiellement dichotomique, qui ne présente pas d'unité de conception entre ses deux grandes sections. La première (au rez-de-chaussée) est une sorte d'extension de la vision du Musée d'Orsay à la première moitié du XX^e siècle, et la deuxième (à l'étage) une espèce de montage de nombreux dépôts, répartis cette fois-ci selon une direction clairement chronologique (décennale) et, contrairement au principe de pluridisciplinarité de la première, faisant spatialement une très nette distinction entre les arts majeurs et les arts décoratifs. En outre, les collections d'art contemporain comportent, en leur sein, une énigme (fig. 6) : comment justifier en effet, par rapport au point de vue exposé dans la section « moderne », la présence du vaste ensemble consacré aux avant-gardes conceptuelles et minimalistes françaises et européennes (Buren, Toroni, Morellet, Rutault, Vermeiren ...) ²⁴? Car il conviendrait justement, pour en faire

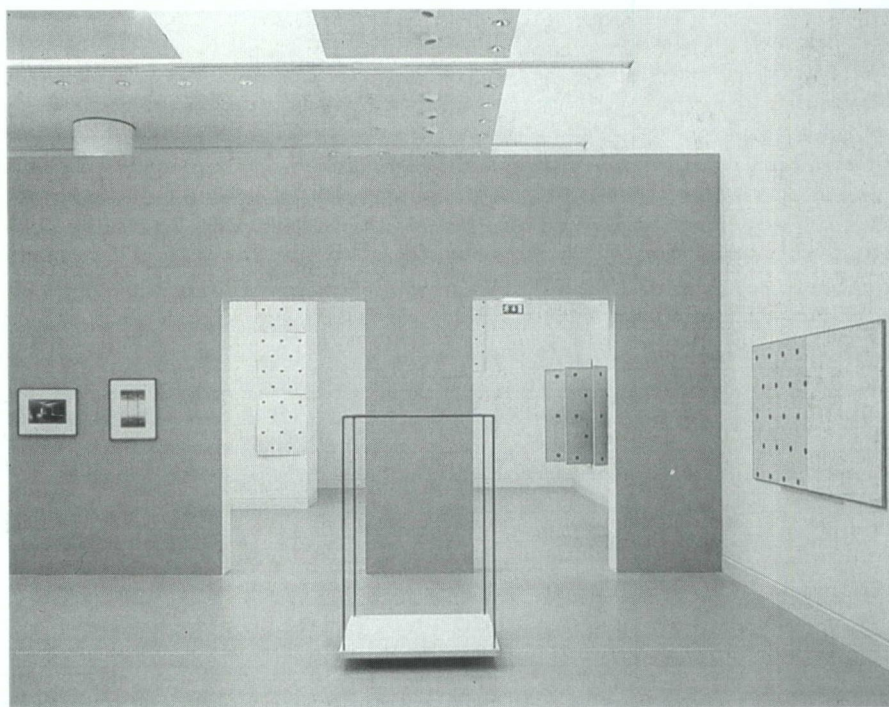


Fig. 6.
Vue intérieure de la section d'art contemporain (© Direction des Musées de France, photo H. Abbadie).

²⁴ Il s'agit du dépôt du collectionneur Jean Brolly.

comprendre les développements, de les inscrire dans l'histoire d'une recherche d'autonomie de l'art dont les origines autant que le processus ont été singulièrement évacués de la première section.

Dans ces conditions, ce que le bâtiment finalement incarne, c'est bien la dimension du *présent*, qui effectue une révision de l'histoire de l'art moderne quitte à en supprimer toute une partie et non des moindres, et qui décide de la construction d'un établissement à partir de collections peu consistantes, quitte à les étoffer largement ensuite par des dépôts, quitte surtout à leur faire jouer un rôle de caution pour toute une série d'équipements culturels connectés à une actualité économique et sociale prépondérante. Dans quelle mesure d'ailleurs ne retrouve-t-on pas là les composantes de la définition que Paul Valéry, dans ses *Cahiers*, donnait de la mémoire qui «ne 'sert' pas tant à représenter le *passé* qu'à constituer le permanent, le sans-époque, à l'occasion, sous l'excitation du *présent*.»²⁵

Méta-musée

En conclusion, le musée mémoire ne serait-il pas mémoire de lui-même ? En premier lieu, parce qu'il n'a toujours pas dépassé la définition que l'un de ses conservateurs Jean Favière, rédigeait en 1978 à son sujet, à savoir qu'il «se présente plus comme la somme d'une série de hasards heureux que comme un établissement au programme et à la politique clairement définis.»²⁶ Mais aussi parce que les conservateurs n'ont apparemment pas su distancer le souvenir des anciennes acquisitions strasbourgeoises, riches en œuvres académiques et symbolistes, et pauvres en œuvres modernes ; ils n'ont pas pu surmonter non plus les conflits qui animent probablement cet établissement, entre la direction de la section «moderne» et celle de la section «contemporaine» dont dépend sans doute également la conception des expositions temporaires. Comment expliquer sinon cette évidente division du musée relevant de deux interprétations contradictoires de l'histoire de l'art, mais que vient concilier arbitrairement une sorte d'hypertrophie de l'institution au présent ? On se demandera pour finir s'il n'illustre pas ce qu'écrivait Mc Luhan dans les années 1960, à savoir que le message est le médium²⁷, et si ici, en l'occurrence, ce n'est pas le Musée qui, avec les paradoxes non surmontés de son histoire, avec les ambitions multiples dont l'architecture est l'objet et qu'en même temps elle véhicule, si ce n'est pas le Musée qui, en définitive, est le message de lui-même.

²⁵ Paul VALÉRY, *Cahiers*, t. I, Paris, Gallimard NRF, Bibl. de la Pléiade, 1973, p. 1244.

²⁶ Cité par R. RAPETTI, dans : *Strasbourg. Musée d'art moderne et contemporain*, op. cit., p. 15.

²⁷ Marshall MC LUHAN, *Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Mame/Seuil, Coll. Points, 1977 (1^{ère} éd. : *Understanding Media*, New York, Mc Graw-Hill Book Company, 1964), pp. 25 et ss.

COMPTES RENDUS

Thierry LENAIN, *Éric Rondepierre. Un art de la décomposition*, Bruxelles, La Lettre volée (Collection « Singularités »), 1999 (216 pp., 63 figg.).

On connaît l'intérêt de Thierry Lenain pour ce qu'il a appelé « *le corps de l'image* »¹. C'est pour cette raison sans doute qu'il s'est aussi profondément impliqué dans l'analyse du travail photographique d'Éric Rondepierre en écrivant ce livre aussi dense qu'ouvert aux multiples implications polysémiques de l'œuvre.

Si l'artiste, né en 1950 à Orléans, n'entretient pas avec la photographie un rapport traditionnel, l'ouvrage qui lui est consacré n'est pas non plus une monographie au sens classique du terme. Il s'agit en effet d'un essai original qui procède subtilement, faisant appel à une culture savante en histoire de l'art, en sémiologie, en esthétique et en philosophie, pour faire advenir et définir l'originalité des photogrammes d'Éric Rondepierre (il s'agit plus particulièrement des trois ensembles *Excédents*, *Annonces*, et surtout *Précis de décomposition*, qui furent exposés à Paris du 21 mars au 13 mai 1995 à la galerie Michèle Chomette).

Outre la qualité de l'écriture et la saveur de la narration, c'est à une arborescence richement diversifiée et argumentée que l'auteur nous convie : depuis l'inscription de l'artiste dans l'histoire de l'art et pas seulement, comme c'est trop souvent le cas lorsqu'il s'agit de photographes, dans l'histoire de la photographie. L'auteur en effet cherche à circonscrire méthodiquement la place d'Éric Rondepierre dans l'histoire de l'art, entre les manipulations du hasard matériel (Antonio Carracci, Léonard de Vinci), l'esthétique de la ruine, et les « aberrations » et « anamorphoses » recensées et analysées par Baltrusaitis. Il fait ainsi remonter le processus de certains photogrammes dans le passé de l'art, en les mettant parfois en relation avec des œuvres uniques, comme le *Portrait de Cherubini* par Ingres ou la *Femme cachée* de Magritte, ou bien il en révèle l'actualité, en établissant des liens de parenté avec le dadaïsme et le surréalisme, le minimalisme, l'art conceptuel et celui du monochrome.

¹ Thierry LENAIN, « Le corps de l'image », dans : *Mélanges Philippe Minguet*, Liège, *Art&Fact, Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, 18, 1999, pp. 29-36, figg.

C'est également toute une rhétorique de l'image, et plus précisément du cinéma qui est convoquée ici, puisque les œuvres d'Éric Rondepierre proviennent de films anciens et altérés qu'il a visionnés dans les cinémathèques. La double spécificité de cet art du photogramme apparaît clairement au fil des pages : il prend son origine dans le cinéma comme l'art classique se ressourçait à la nature, il fait intervenir la photographie comme une « opération blanche » (p. 181) permettant d'enregistrer l'image arrêtée d'un film, agissant en définitive comme l'arme d'une saisie, le fixateur d'une apparition. Celle-ci est engendrée par la détérioration de la matière physique du film qui pénètre dans la représentation initiale, la dé-compose en produisant simultanément l'image d'une destruction, l'étrangeté d'une violence occulte, un dérèglement sauvage du monde. L'auteur insiste sur l'originalité, sans précédent dans l'histoire de l'art, de cette « saisie métaphorique de la destruction de l'image comme image d'une destruction (...) ». *Ce qui arrive à l'image arrive dans l'image* » (p. 188).

Il y a un moment fort dans ce livre, c'est lorsque l'écrivain raconte l'histoire de cette recherche artistique singulière, nous faisant partager les hésitations et les incertitudes de son lent cheminement, les impasses et les déceptions qui en ponctuent la longue attente solitaire, mais aussi le plaisir exalté que procure l'évidence, la découverte de l'œuvre, quand l'artiste s'exclame : « c'est ça ». On appréciera le scrupule, la fidélité, la précision dont fait preuve le narrateur tout au long de la description des étapes progressives de cette chasse poétique, de même que son humilité quand il déclare l'inefficacité des critères catégoriels de l'histoire de l'art : non, pas de « geste créateur » de l'artiste, pas d'immersion significative de celui-ci dans une histoire dont il serait porteur, pas non plus de mythe à construire sur les structures intimes de sa personnalité, encore moins d'émergence phénoménologique et graduelle de l'œuvre. La vérité, la simple vérité. Celle du créateur qui, au croisement de hasards insoupçonnés, a su reconnaître l'accident fondateur d'une esthétique nouvelle. Thierry Lenain enseigne qu'il faut adhérer à cette soudaineté imprévisible et mystérieuse de l'objet esthétique, il faut accorder une réelle importance à l'acte du créateur qui, en le reconnaissant, inaugure son existence, il faut accepter aussi la force dérangeante, l'impact inquiétant de l'image surgissant de nulle part, il faut consentir enfin à ne pas pouvoir ramener sa genèse à la continuité d'un enchaînement causal. Le photographe n'en ressort pas moins grandi, renforcé dans son rôle d'artiste plasticien qui, avait écrit Paul Klee avec une pertinence toujours valide aujourd'hui, est essentiellement de « rendre visible ».

C'est sur ce visible justement que Thierry Lenain focalise son attention et sa réflexion, accomplissant effectivement ce qu'il annonce en introduction : donner place à « l'expérience pré-critique des images, à ce premier degré du regard » (p. 14) dont il regrette la rareté chez de trop nombreux historiens d'art. C'est donc à une phénoménologie des images d'Éric Rondepierre que l'auteur de ce livre s'adonne, explorant au plus près les mécanismes d'interférences réciproques entre image et matière de l'image, entre présences figurales et espace esthétique, entre résonances poétiques et aléas techniques, c'est-à-dire, en définitive, les composantes actives « d'une chimie de l'imaginaire destinée à produire des objets esthétiques et poétiques à forte charge émotionnelle » (p. 211).

Monique RENAULT

CHRONIQUE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE 1999

Les suggestions concernant la *Chronique* et les exemplaires de travaux (des membres du corps académique, des anciens étudiants ou des étudiants) destinés à une recension dans la revue peuvent être envoyés à la rédaction ou directement aux responsables de cette chronique : Alain DIERKENS, ULB CP 175/01, avenue Fr. D. Roosevelt, 50, 1050 Bruxelles, et Nathalie NYST, ULB CP 175, avenue Fr. D. Roosevelt, 50, 1050 Bruxelles¹.

I. LISTE DES THÈSES DE DOCTORAT ET DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 1999

a) THÈSES DE DOCTORAT

Sébastien CLERBOIS, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge (1883-1905)*; directeur : M. M. Draguet.

Emmanuelle PIROTTE, *La chair du Verbe. L'image, le texte et l'écrit dans les évangéliques insulaires (VII^e-IX^e siècle)*; directeur : M. A. Dierkens.

Roland VAN DER HOEVEN, *Le Théâtre Royal de la Monnaie (1830-1914). Contraintes d'exploitation d'un théâtre lyrique au XIX^e siècle*; directeur : M. M. Couvreur.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Sous-section Préhistoire – Protohistoire

Christophe VANTROYEN, *Étude de la structure du décor de la céramique du Néolithique Moyen d'Irlande (3700-3000/2900 av. J.-C.)*; directeur : M. P.-L. van Berg.

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

Sous-section Antiquité

Isabelle BODART, *L'art thébain et l'art memphite à la fin de la XVIII^e dynastie : les persistances amarniennes dans les documents figurés* ; directeur : M. R. Tefnin.

Bérengère DE LAVELEYE, *Les coffrets en bois décorés d'ivoire de l'époque méroïtique et leur évolution* ; directeur : M. R. Tefnin.

Marie DEMELENNE, *La cave gallo-romaine de la place Marché aux Légumes à Namur. Contribution à la connaissance du vicus sous le Haut-Empire* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Ludivine ONUZAK, *Typochronologie des thymiateria chypriotes* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Patricia ROBER, *La villa de Meslin-l'Évêque* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Nathalie THIBAUT, *Fouilles sur la chaussée Bavai-Cologne à Waudrez* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Agnès VOKAER, *La diffusion de la céramique transcaucasienne en Syrie au III^e millénaire depuis ses origines dans la région de Koura-Araxe* ; directeurs : MM. P.-L. van Berg et Ph. Talon.

Sous-section Moyen Âge – Temps Modernes

Julie ACHEDJIAN, *De Wailly. Étude des projets de reconstitution d'un théâtre à la fin du XVIII^e siècle à Bruxelles* ; directeur : M. M. Couvreur.

Céline BULTREYS, *La reconstitution des peintures aux galeries Saint-Hubert. Histoire et démarche méthodologique* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Paulo CHARRUADAS, *Le castrum de Haren. Monographie d'une ferme fortifiée* ; directeur : M. M. de Waha.

Virginie COLLA, *Production de livres d'heures à la fin du Moyen Âge. Étude stylistique et codicologique d'exemplaires décorés par le Groupe aux Rinceaux d'Or et conservés à la Bibliothèque royale de Belgique* ; directeur : M. P. Cockshaw.

Véronique DUPIR, *L'iconographie de saint Norbert terrassant Tanchelm au XVII^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux* ; directeur : M. D. Martens.

Frédérique JOHAN, *Le Maître de Wavrin. Étude codicologique et stylistique* ; directeur : M. P. Cockshaw.

Ghislain MIGNON, *Analyse architecturale de l'ancien château ducal de Vilvorde* ; directeur : M. M. de Waha.

Liane RIORDAN, *La représentation du cheval dans la peinture française du XVII^e siècle et dans la peinture anglaise du XVIII^e siècle* ; directeur : M. M. Couvreur.

Delphine TONGLET, *L'église Notre-Dame de Bon-Secours à Bruxelles* ; directeur : M. M. Couvreur.

Sous-section Art Contemporain

Céline ANDRIEN, *Henri Michaux. Écriture et peinture : le trait inconscient* ; directeur : M. M. Draguet.

Aurore BÉGUELIN, *Les nouvelles technologies et la problématique des faux en peinture. Analyse critique* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Fabrice BIASINO, *Mikhaïl Aleksandrovitch Vroubel (1856-1910), une théurgie inachevée* ; directeur : M. M. Draguet.

Maud BONNEVIE, *Aspects de l'œuvre de Pierre-Jean Braecke des années 1890 à la veille de la Première Guerre Mondiale* ; directeur : M. M. Draguet.

Isabelle BOUTEFEU, *Jeanloup Sieff : un objectif de la femme* ; directeur : M. M. Draguet.

Didier BROUWERS, *La sculpture chryséléphantine Art Déco. Approches techniques, thématiques et stylistiques* ; directeur : Mme C. Dulière.

Virginie COLINET, *Étude d'un complexe urbanistique contemporain : Eurolille* ; directeur : M. M. Draguet.

Olivier CONVENS, *Fernand Léger et le cinéma. La réalisation du Ballet mécanique* ; directeur : M. M. Draguet.

Florence COULDREY, *Jean-Luc Godard, un peintre en lettres* ; directeur : M. F. Gérard.

Laurence DAWIR, *Tapta (1926-1997). De la tapisserie à la sculpture souple : évolution de l'œuvre* ; directeur : M. Th. Lenain.

Yves DE VOS, *Le matiérisme en Belgique* ; directeur : M. M. Draguet.

Patricia DE ZWAEF, *L'automatisme québécois face au surréalisme français* ; directeur : M. M. Draguet.

Marie-Catherine DEPRÉ, *L'évolution de l'espace-cuisine en architecture du vingtième siècle* ; directeur : M. M. Draguet.

Stéphanie DESAEDELEER, *L'œuvre photographique de Georges Thiry* ; directeur : M. Th. Lenain.

Marie DEPRAETERE, *Henri Storck – Léon Spilliaert. Nystagmus en bord de mer* ; directeur : M. M. Draguet.

Danièle DOUMONT, *Pierre Majerus (1941-1994), maître-verrier contemporain* ; directeur : M. M. Draguet.

Amélie FAVRY, *Le meuble de piano de la fin-de-siècle à la modernité* ; directeur : M. M. Draguet.

Claire GERRITS, *De la philosophie de Gaston Bachelard dans l'art des années '50 et dans l'œuvre d'Yves Klein en particulier* ; directeur : M. Th. Lenain.

Alexandra HAYETTE, *La conception du mythe chez André Masson et dans ses œuvres picturales* ; directeur : M. M. Draguet.

Nathalie HOLLAND, *Les sculptures du XIX^e siècle de l'Hôtel de Ville de Bruxelles et la problématique de leur restauration à la fin du XX^e siècle* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Cécile HUBAUT, *Rem Koolhaas, un architecte post-moderne ? Trois villas pour une réponse : Villa Dall'Ava, Dutch House et Maison à Bordeaux* ; directeur : M. V. Heymans.

Estelle LECAILLE, *L'œuvre photographique de Wojciech Przymowski. La mémoire au travail* ; directeur : M. M. Draguet.

Caroline LEDENT, *Jacques Doucet (1924-1994). Variations sur fond de jazz* ; directeur : M. M. Draguet.

Joanna LEROY, «*Vies de Bohême*». *Réflexions sur les diverses manières d'aborder la biographie des artistes plasticiens dans le cinéma de fiction* ; directeur : M. F. Gérard.

Laurence LEUNEN, *Le rôle du spectateur dans l'œuvre de Dan Graham* ; directeur : M. M. Draguet.

Sarah MARÉCHAL, *Jean Milo (1906-1993), un impressionniste abstrait ?* ; directeur : M. M. Draguet.

Johanna PEZECHKIAN, *L'affaire Legros et la question du faux. Étude comparative* ; directeur : M. Th. Lenain.

Magali PARMENTIER, *Du monochrome : matière et spiritualité* ; directeur : M. J. Sojcher.

Silvia TRAMONTANA, *Contribution à l'analyse critique de la lumière dans les vitraux de Marc Chagall* ; directeur : M. M. Draguet.

Catherine VANDER AUWERA, *Les vitraux d'Albert Servaes à l'église de la Sainte-Famille (Woluwé-Saint-Lambert). Approche critique du style, de la technique et de la restauration* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Alexandra VAN DEN EYNDE, *La reconversion des sites industriels en musées dans la province de Hainaut. Analyse de deux projets : le Grand-Hornu et le Bois-du-Luc* ; directeur : M. V. Heymans.

Dominique WARNOTTE, *Godefroid Devreese (1861-1941) : le progrès social vu par un sculpteur officiel* ; directeurs : M. M. Draguet et Mme J. Ogonovszky.

Sous-section Civilisations non-européennes

Valérie BERTOLLO, *L'architecture dans la miniature persane et moghole. Le cas de la mosquée* ; directeur : Mme A. Donckier.

Mélanie BOST, *Étude de la danse dans le Candomblé brésilien* ; directeur : M. Ph. Jespers.

Aurélien COUVREUR, *Représentation et utilisation des instruments de musique aztèques* ; directeur : M. M. Graulich.

Charles DE BRUYN, *Cinteotl. Étude d'une divinité du panthéon aztèque* ; directeur : M. M. Graulich.

Valérie DECART, *Étude des peintures rupestres dans les sierràs de San Francisco et de Guadalupe, Basse Californie, Mexique* ; directeur : M. M. Groenen.

Stéphanie DEMEY, *Les bains arabes en Espagne : étude archéologique et sociologique* ; directeur : Mme A. Donckier.

Marie-Isabelle DIERCKX, *Les ivoires arabo-musulmans entre les XI^e et XIII^e siècles. Description et comparaison de sept coffrets avec une plaque provenant d'un autre coffret* ; directeur : Mme A. Donckier.

Caroline ESGAIN, *Dynamique de l'art funéraire au Nigeria. La sculpture funéraire en ciment et les ibeji, statuettes et portraits de jumeaux* ; directeur : Mme D. Jonckers.

Valérie HAIRSON, *Mise en parallèle de l'art aluku de Guyane française et saramaka du Surinam et recherche des réminiscences africaines* ; directeur : M. Ph. Jespers.

Noemi KRONFELD, *Le motif de l'arbre de vie sur les cylindres-sceaux. Essai de mise au point des théories récentes. Éléments de comparaison entre l'arbre de vie assyrien et ses correspondants dans les civilisations cananéenne, israélite et égyptienne*; directeurs : MM. R. Tefnin et Ph. Talon.

Aurore LEMAL, *Des peaux aux pots, des scarifications à la décoration. Contribution à l'analyse des motifs décoratifs en Afrique centrale*; directeur : M. P. de Maret.

Caroline MARCHANT, *L'art du portrait sous les grands Moghols*; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron.

Camille NYCKEES, *Espace, habitat et idéologie chez les Bobo (Burkina Faso) et leurs voisins*; directeur : M. P.-L. van Berg.

America del Carmen PARRA SMART, *Conception de l'image de la femme chez les Aztèques à travers les mythes, les codex et la statuaire*; directeur : M. M. Graulich.

Marie-Caroline PETIT-MUSIN, *Identité, ethnicité et culture matérielle. Étude du discours et des pratiques identitaires relatifs à l'habillement, à la coiffure et à la cuisine dans la communauté africaine de Bruxelles*; directeur : M. P. Petit.

Vincianne PICALAUSE, *Les relations entre les arts rupestres du Sahara et la Vallée du Nil*; directeurs : MM. R. Tefnin et P.-L. van Berg.

Natacha ROMANOVSKY, *L'impact du tourisme sur les productions rituelles et artistiques des populations dites traditionnelles dans le bassin indonésien*; directeur : Mme D. Jonckers.

Olivier STEPPÉ, *Ethnoarchéologie amazonienne : état de la question*; directeurs : MM. M. Graulich et P.-L. van Berg.

Catherine SZEKERES, *Les figures de face dans l'imagerie mésoaméricaine*; directeur : M. M. Graulich.

Marie T'SAS, *Les sites de Sukhothai et Kamphaeng Phet en Thaïlande*; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron.

Sonia TRIGUI, *Regard sur quarante ans de peinture contemporaine en Tunisie*; directeur : Mme A. Donckier.

Stéphanie TULCZYNSKI, *Étude de l'armure japonaise*; directeur : M. P. de Maret.

Sous-section Musicologie

Olivier BROUCKE, *La facture d'orgues en Wallonie de nos jours : mythes, modèles et utopies*; directeur : Mme M. Haine.

Adriana CICIRIELLO, *La musique de Debussy à Bruxelles. Du scepticisme à la consécration*; directeur : M. H. Vanhulst.

Carlos DUPRET, *La première sonate pour piano et violon d'Alfred Schnittke. Une dualité tonalité et sérialisme*; directeur : M. H. Sabbe.

Sarah SNYDERS, *Contribution à l'étude de la vie musicale dans la région du Centre : la Société des Fanfares Royales des Charbonnages du Bois-du-Luc de 1853 à 1940*; directeur : M. H. Vanhulst.

Sandrine THIEFFRY, *La Chapelle royale de Bruxelles sous Jean de Turnhout à l'époque d'Alexandre Farnèse (1578-1592)*; directeur : M. H. Vanhulst.

II. RÉSUMÉS DES THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1999).

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

a) THÈSES DE DOCTORAT

Sébastien CLERBOIS, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge (1883-1905)*, 532 p. de texte, 128 p. de bibl., 214 ill., 158 p. d'annexes, catalogue raisonné du 222 numéros ; directeur : M. M. Draguet.

Depuis les années 60, de nombreuses études thématiques et expositions internationales ont permis de mieux comprendre l'histoire de la peinture symboliste (entre 1880 et 1914). Une rapide analyse historiographique montre toutefois que ces études ont le plus souvent appréhendé le symbolisme comme un *style*, et non comme un véritable *mouvement*, historiquement déterminé. L'image de l'artiste présentée dans ces ouvrages est souvent celle d'un reclus, retranché dans la tour d'ivoire de sa création.

Tout en respectant les acquis de ces études diverses, mon travail, néanmoins, se fonde sur une démarche radicalement différente, relevant non pas d'une approche stylistique, mais plutôt de l'histoire culturelle. Il me semblait opportun de comprendre l'imaginaire de la peinture symboliste en le situant dans un contexte historique. Dans cette optique, évidemment, il n'était pas question de donner une synthèse globale d'un mouvement complexe et disparate, aux ramifications européennes. Aussi ai-je choisi d'étudier un aspect précis de l'imaginaire symboliste, à savoir l'impact de la pensée ésotérique – en plein essor à la fin du XIX^e siècle – sur la peinture belge.

Mon projet a trouvé son origine dans certaines études, notamment celles de Christophe Beaufils (*Joséphin Péladan*, Grenoble, 1993 ; *Papus*, Paris, 1995), qui ont balisé l'histoire de ce « renouveau » de l'occultisme au siècle passé. Ces études avaient émis l'hypothèse d'une connexion entre l'ésotérisme et la peinture, connexion qu'aucune d'entre elles, pourtant, n'avait réellement étudiée.

Grâce à une démarche de terrain (dépouillement comparé de la presse d'époque, collecte de fonds d'archives privés et publics, analyse iconographique des œuvres, etc.), j'ai pu démontrer qu'en Belgique, la pensée ésotérique est l'une des composantes fondamentales de l'imaginaire symboliste. L'occultisme, par exemple, fut utilisé comme véritable « manifeste » par certains cercles artistiques, tels que la Rose+Croix, Pour l'Art ou les Salons d'Art idéaliste. Mais, au-delà, c'est en profondeur qu'il marqua la peinture symboliste belge. Les œuvres de Fernand Khnopff, Jean Delville, Émile Fabry ou Auguste Levêque sont souvent tributaires d'une iconographie à caractère ésotérique. De surcroît, l'occultisme contribue largement à la constitution du style dans la mesure où il est véritablement à l'origine d'une « manière de peindre ». En recherchant les textes d'époque, j'ai pu déterminer que, dans nombre de cas, l'usage de teintes, de tonalités ou de formes particulières (le triptyque, par exemple) répondait à des contraintes propres de la pensée ésotérique. De ce point de vue, ce qui a souvent été présenté dans la peinture symboliste comme une « poétique du mystère » relève davantage d'une démarche intentionnelle dont seule une étude de fond pouvait déterminer l'ampleur.

Roland VAN DER HOEVEN, *Le Théâtre Royal de la Monnaie (1830-1914). Contraintes d'exploitation d'un théâtre lyrique au XIX^e siècle*, 2 vol., 449 p., ill. ; directeur : M. M. Couvreur.

Dresser l'historique d'une institution culturelle bruxelloise de premier ordre n'est pas chose aisée. La chronologie parcourue est vaste : les limites (1830-1914) retenues sont habituelles pour l'histoire du XIX^e siècle. Elles prennent un relief particulier pour le Théâtre de la Monnaie : ce sont les deux seules périodes d'interruption d'activité, l'une par la Révolution belge, l'autre par l'occupation allemande.

Cette étude s'est rapidement recentrée sur les sources émanant du principal pouvoir organisateur de la Monnaie, à savoir la Ville de Bruxelles. Sources premières largement inédites qui mettent en évidence les contraintes d'exploitation d'une scène lyrique au XIX^e siècle, c'est-à-dire les rapports conflictuels ou non de tous les protagonistes qui «font» la Monnaie et leur influence sur la production de l'institution. Le schéma de base de tout processus de communication (Qui ? fait Quoi ? pour Qui ?) structure cette thèse : il s'agit donc d'étudier tous les acteurs (ou intervenants) au sens large, de passer en revue leur répertoire et enfin de cerner leur public potentiel tout en veillant à l'interaction de ces trois axes.

Les «acteurs» constituent un éventail très large allant du bourgmestre de Bruxelles à l'aboyeur de voiture en passant par le premier ténor, le décorateur ou le fantôme de l'opéra. Le pouvoir organisateur et les instances décisionnelles font l'objet de recherches plus poussées afin de démonter tous les mécanismes de fonctionnement de l'institution. L'interprétariat n'occupe pas la place principale dans cette première partie qui met en exergue la collectivité du travail de production.

La Monnaie a exploité de nombreux genres : parlés (tragédie, comédie, vaudeville, mélodrame), lyrique (opéra-comique et grand opéra) et chorégraphique. Elle a également ouvert ses portes aux concerts et à diverses exhibitions (acrobates, physiciens, musiciens en tous genres ...). L'unité de la programmation est toutefois assurée par l'omniprésence de la référence parisienne. Deux périodes peuvent apparaître dans cet assujettissement. Avant 1870, le principal souci du pouvoir organisateur et des directeurs est de faire de Bruxelles la seconde scène après Paris. Après 1870, ces mêmes protagonistes ont l'ambition d'égaliser voire de surpasser la capitale française. Le cas de Wagner est exemplaire. Peu chaut aux directeurs que Wagner soit joué dans les contrées germaniques, par contre il est primordial qu'il soit refusé à Paris et donc qu'il réussisse à Bruxelles. Dans ce contexte, la Monnaie deviendra le refuge des œuvres françaises refusées dans leur pays pour cause de wagnérisme : *Salammbô* de Reyer, *Gwendoline* de Chabrier, *Hérodiade* de Massenet ou *Fervaal* de d'Indy.

Peu de renseignements nous sont parvenus concernant le public du Théâtre royal. Il est cependant possible de distinguer la proportion d'abonnés par rapport au public au bureau et de glaner çà et là quelques noms de spectateurs dans les rapports de police, dans les pétitions adressées au bourgmestre et dans la presse. On voit ainsi apparaître un public d'abonnés minoritaire mais turbulent (principalement lors des débuts d'artistes), une claque organisée, des protecteurs de danseuses et de nombreux petits métiers qui gravitent autour du théâtre : revendeurs de places, loueurs de chaises, de lunettes... Ainsi, en décrivant le mode de fonctionnement d'un grande scène «française» comme la Monnaie, cette thèse fait apparaître la collectivité d'une scène lyrique et met à la disposition des études ultérieures des sources jusque là ignorées.

Emmanuelle PIROTTE, *La chair du Verbe. L'image, le texte et l'écrit dans les évangélistes insulaires (VII^e-IX^e siècle)*, 2 vol. de texte, 398 p., 2 vol. d'ill., 220 pl. ; directeur : M. A. Dierkens.

Entre 650 et 850, les monastères des Îles Britanniques et quelques centres continentaux sous leur influence ont produit parmi les plus surprenants objets de la chrétienté médiévale : les évangélistes enluminés. Dans ces régions très occidentales de l'Europe chrétienne, relativement éloignées de la culture méditerranéenne, le livre qui contient l'Évangile, instrument suprême de conversion et source de toute Rédemption, s'est imposé d'emblée comme le lieu où devait s'exprimer la fusion entre les traditions indigènes (celto-saxonnes) et la doctrine – ou plus généralement la culture – chrétienne. Cette fusion se manifeste avec force dans les trois types d'images qui rythment et structurent symboliquement et visuellement le livre : la page-tapis, composition essentiellement ornementale et spécifiquement insulaire, véritable énigme visuelle qui se présente comme une porte ouvragée vers le texte sacré, l'image figurative (la représentation de l'évangéliste, de son symbole ou, plus rarement, de scènes ou de personnages bibliques) et enfin l'*incipit* monumental, où les initiales démesurément agrandies, bâties et/ou prolongées par l'ornement perdent progressivement leur qualité scripturale pour devenir de mystérieuses cryptographies ornementales, proches de la page-tapis. Les pages de texte continu, où s'incarnent les multiples tentatives de briser la linéarité du texte (par le développement ornemental des initiales, la calligraphie, la mise en page, la ponctuation et les gloses), sont aussi les témoins d'une véritable appropriation de l'écrit et du livre par les insulaires.

Depuis les Livres d'Echternach et de Durrow jusqu'aux Livres de MacRegol et de Kells, somptueux paradigmes de la production manuscrite insulaire, les scribes-artistes n'ont eu de cesse d'explorer la dialectique entre l'écriture et la figure, conférant à l'ornement, omniprésent dans l'art insulaire, le souverain pouvoir des métamorphoses, des mises en correspondance sémantiques et esthétiques ; s'insinuant partout et ne laissant rien intact sur son passage, c'est lui qui confère souvent à l'image sa force d'attraction, son pouvoir auratique ; c'est encore lui qui préside à toutes les ramifications exégétiques ; c'est enfin lui qui rend pour la première fois à l'écriture occidentale, déjà prisonnière d'une conception essentiellement logocentrique de l'écrit, une dimension figurale. Les fonctions et usages de l'ornemental dans les manuscrits insulaires, qui ont généralement peu retenu l'attention des chercheurs, sont donc au centre de cette étude. Laissant délibérément de côté les questions qui sont au cœur des travaux consacrés aux manuscrits insulaires depuis un siècle (provenance, chronologie, influences stylistiques), cette thèse a pour objet de rendre compte de l'efficacité visuelle et symbolique de ces images, de leur fonctionnement dialectique au sein du livre, à la lumière des manipulations liturgiques et des usages symboliques et politiques auxquels ces manuscrits étaient soumis.

Pour mener une enquête à propos d'objets déjà tant étudiés, il était nécessaire de s'éloigner de l'approche traditionnelle, essentiellement descriptive, qui n'était pas parvenue à approcher la « vérité » de ces objets, à démêler les raisons et les enjeux théologico-anthropologiques de leur singulière esthétique.

Il fallait dès lors convoquer toutes les disciplines et les approches susceptibles de jeter la lumière sur ces œuvres en rappelant que l'image de l'art, et peut-être en particulier l'image médiévale, se tient au carrefour de tous les aspects de la culture, de tous les labyrinthes de la pensée collective et individuelle. Ainsi la psychologie de la forme, telle que l'ont développée les théoriciens de la *Gestalt*, les études concernant les mécanismes de perception inconsciente, la psychanalyse, l'anthropologie,

les travaux sur les fonctions du langage et de l'écriture sont venus supporter et orienter la lecture des textes pour nourrir, de façon souvent décisive, une exploration – qui se voulait la plus extensive possible – d'une vingtaine de ces livres et de leurs images.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Didier BROUWERS, *La sculpture chrysléphantine Art Déco. Approches techniques, thématiques et stylistiques*. Vol. I: *Texte*, 122 p. ; Vol. II et III: *Illustrations*, 317 fig. (sous-section Art Contemporain ; directeur : Mme C. Dulière).

Le principal but de ce travail est la découverte d'un ensemble méconnu d'œuvres décoratives de la période Art Déco : la sculpture chrysléphantine. Le premier chapitre analyse tout d'abord en détail sa réalisation technique selon ses phases d'élaboration successives. Ensuite, les différents thèmes iconographiques illustrés par ces petites sculptures féminines sont analysés afin de démontrer un véritable système d'influences réciproques. Un dernier chapitre clôt le mémoire en ouvrant de multiples pistes de réflexion quant au style de ces sculptures, de prime abord anachronique par rapport au style Art Déco proprement dit.

Paulo CHARRUADAS, *Le castrum de Haren. Monographie d'une ferme fortifiée*. 1 vol. : *Texte* (93 p.) Annexe iconographique (118 p.) 132 fig. (sous-section Moyen Âge / Temps Modernes ; directeur : M. M. de Waha).

Ancienne ferme en quadrilatère fermé, le *castrum* ne se compose plus aujourd'hui que d'un donjon-porche (dont seuls subsistent les niveaux 1 et 2), d'un corps de logis, ainsi que d'une aile nord, à fonction agricole, formant retour d'équerre. Le donjon du XIII^e siècle présente des similitudes saisissantes avec la première enceinte de Bruxelles et offre peut-être l'opportunité d'un matériau d'étude de remplacement. Le corps de logis et l'aile nord, érigés pour l'essentiel aux environs des XV^e/XVI^e siècles, laissent voir de multiples modifications au cours des temps, qui ont permis l'établissement d'une chronologie relative.

Aurélié COUVREUR, *Représentation et utilisation des instruments de musique aztèques*. Vol. I: *Texte*, 103 p. ; vol. II: *Illustrations et Annexes*, 6 annexes, 5 tableaux, 229 fig., 2 cartes (sous-section Civilisations non-européennes ; directeur: M. M. Graulich).

Le premier chapitre propose une classification organologique des instruments aujourd'hui connus grâce à l'archéologie et/ou aux sources écrites du XVI^e siècle. Le second chapitre vise ensuite à comparer les images conservées pour chacun de ces instruments. Le chapitre qui suit est consacré aux différents contextes dans lesquels les instruments de musique intervenaient : les vingt fêtes de l'année solaire, les guerres, les funérailles, ainsi que la musique liée à la personne du roi. Ce mémoire se termine par une courte analyse de trois mythes dans lesquels la musique, les musiciens et les instruments jouent un rôle significatif.

Valérie DECART, *Étude des peintures rupestres des sierras de San Francisco et de Guadalupe, Basse Californie, Mexique*. Vol. I: *Texte*, 186 p. ; Vol. II: *Illustrations et annexes*, 88 p., 5 cartes, 37 ill., 4 annexes (sous-section Civilisations non-européennes ; directeur : M. M. Groenen).

Dans ce travail, nous avons, dans un premier temps, soulevé les manques inhérents à l'enregistrement d'un site rupestre en proposant une méthode de travail plus complète.

Les chapitres suivants se composent d'un *corpus* de sept sites rupestres et de l'analyse des catégories thématiques (anthropomorphes, zoomorphes, objets, etc.) propres à chaque site, ainsi que les associations possibles entre ces différentes catégories. Par cette analyse, il est possible de voir si les interprétations chamaniques proposées par différents auteurs sont vraisemblables. Enfin, nous finissons ce travail en essayant de comprendre qui étaient les auteurs de ces peintures.

Marie DEMELENNE, *La cave gallo-romaine de la place Marché aux Légumes à Namur. Contribution à la connaissance du vicus sous le Haut-Empire*. Vol. I : *Texte*, 145 p. ; vol. II : *Cahier 1*, 143 p. (illustrations, catalogue, graphiques, bibliographie, plan et coupe) ; vol. III : *Cahier 2*, 23 p. (cartes) (sous-section Antiquité ; *directeur* : M. G. Raepsaet).

La présentation de l'étude de la céramique qui comblait la cave lors de sa découverte en 1992 constitue la première partie du mémoire. Ce travail a suscité l'élaboration d'une méthodologie originale, alliant la méthode traditionnelle et les recherches récentes en matière de céramologie. Dans la seconde partie, les résultats de ce travail inédit sont replacés dans l'ensemble des connaissances sur Namur à l'époque romaine.

Stéphanie DEMEY, *Les bains arabes en Espagne : étude archéologique et sociologique*. 1 vol. : *Texte* (97 p.), bibliographie (11 p.), 22 plans au sol, 18 ill. (sous-section Civilisations non-européennes ; *directeur* : Mme A. Donckier).

Ce mémoire se divise en deux parties. La première présente les vestiges architecturaux des hammams hispano-musulmans en Espagne, le modèle de construction auquel ils se réfèrent, les différents types de plans retrouvés, ainsi que le devenir de l'institution qu'est le hammam en Espagne lors de la *Reconquista* chrétienne. La seconde partie aborde l'institution du hammam dans l'optique du droit musulman, dans ses différentes interventions au cours de la vie d'un Musulman, ces différents aspects étant illustrés par certains extraits puisés dans la littérature musulmane contemporaine. Ce mémoire tente ainsi de donner du hammam une image globale et intemporelle.

Marie DEPRAETERE, *Henri Storck – Léon Spilliaert. Nystagmus en bord de mer*. Vol. I : *Texte*, 108 p., bibl. ; vol. II : *Illustrations*, 93 p., 73 fig., 7 annexes (sous-section Art Contemporain ; *directeur* : M. M. Draguet).

Cette étude se divise en trois parties, dont la première entend montrer que l'esthétique de l'image fut un souci premier pour le réalisateur belge Henri Storck tout au long de sa production cinématographique. La seconde partie aborde plus spécifiquement la relation du cinéaste au monde artistique à travers ses « films sur l'art », d'une part, et la place accordée à la musique dans le cinéma d'Henri Storck, de l'autre. Enfin, un troisième volet porte sur un cas particulier, celui de l'influence que le peintre Léon Spilliaert exerça sur le cinéaste. Cet aspect est enrichi par l'étude inédite d'un projet de film manuscrit sur Spilliaert que Storck avait entrepris de réaliser en 1981, en collaboration avec Francine-Claire Legrand.

Caroline ESGAIN, *Dynamique de l'art funéraire au Nigeria. La sculpture funéraire en ciment et les ibeji, statuettes et portraits des jumeaux*. Vol. I : *Texte*, 90 p. ; vol. II : *Illustrations*, 37 p., 56 fig. (dont 12 coul.), 1 carte (sous-section Civilisations non-européennes ; *directeur* : Mme D. Jonckers).

Ce travail s'attache à étudier dans la durée deux formes particulières d'art funéraire nigérian : d'où viennent les monuments funéraires en ciment et que sont devenus aujourd'hui les *ibeji* en bois ? Chacune des deux expressions artistiques est replacée

dans son contexte historique, social et culturel précis. Le premier chapitre du travail s'articule autour d'une réflexion sur les concepts utilisés par l'historien de l'art et qui s'avèrent être des obstacles à une étude dynamique des arts africains en général. Les deux chapitres suivants retracent l'histoire du Nigeria, mise en relation avec sa longue et ancienne tradition artistique. La conclusion place ce travail dans une réflexion plus globale sur l'objet d'art contemporain. Ce travail s'inscrit dans l'anthropologie de l'art.

Amélie FAVRY, *Le meuble de piano de la fin-de-siècle à la modernité*. Vol. I : *Texte*, 118 p. ; vol. II : *Illustrations*, 356 fig. (sous-section Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Entre 1880 et 1914, en Europe occidentale et aux États-Unis, les styles anciens (antique, gothique, renaissant, rococo, etc.) et modernes (Art nouveau, Arts and Crafts, etc.) s'incarnent dans le meuble de piano. Dessiné en tout ou en partie par un ou plusieurs artistes, ou modèle de série orné par le facteur d'éléments provenant de producteurs spécialisés, cet instrument dit 'féminin' est, aux yeux de la plupart de ses possesseurs, une image de la réussite personnelle, un symbole d'éducation, un étalon de la richesse matérielle et une composante importante de la décoration du logis. Quant aux créateurs, qui conçoivent souvent le piano au sein d'un ensemble décoratif cohérent, ils s'attaquent à la forme et au revêtement de l'instrument comme à un exercice de style périlleux. Enjeu esthétique, signifiant social, le piano témoigne aussi de la dualité qui sépare production artisanale et production mécanisée en série, matériaux luxueux et substitués bon marché. Mais, face à un piano, loin de toutes ces considérations, on ne peut s'empêcher d'apprécier sa réflexion constructive, de pénétrer dans les espaces fictifs de son architecture ou de se laisser toucher par sa présence organique. À moins que l'on n'ait la révélation d'une œuvre d'art totale.

Claire GERRITS, *De la philosophie de Gaston Bachelard dans l'art des années '50 et dans l'œuvre d'Yves Klein en particulier*. 1 vol. : *Texte* (101 p.) 1 annexe, bibliographie et ill. (LXXIII p.) (orientation Art contemporain ; directeur : M. Th. Lenain).

L'objet de ce travail est de préciser l'influence des idées de Gaston Bachelard sur l'art des années '50. Après une présentation des textes sur l'art et des portraits de Bachelard, le travail éclaircit la problématique de la répercussion de ses idées sur le groupe Cobra, Raoul Ubac et Yves Klein.

Noémi KRONSFELD, *Le motif de l'arbre de vie sur les cylindres-sceaux. Essai de mise au point des théories récentes. Éléments de comparaison entre l'arbre de vie assyrien et ses correspondants dans les civilisations cananéenne, israélite et égyptienne*. Vol. I : *Texte*, 101 p. ; vol. II : *Figures*, 54 p., 116 fig. (sous-section Civilisations non-européennes ; directeurs : MM. R. Tefnin et Ph. Talon).

Partant des nouvelles théories de Simo Parpola (Université de Helsinki), ce travail expose de manière chronologique les origines de l'arbre néo-assyrien. Une analyse approfondie de trois motifs accompagnant l'arbre (disque ailé, hommes-poissons et grenades) est ensuite développée. À partir de ces données, différentes comparaisons entre les religions assyrienne, cananéenne, israélite et égyptienne sont proposées.

Caroline LEDENT, *Jacques Doucet (1924-1994). Variations sur fond de jazz*. 1 vol. : *Texte* (84 p.), annexes (22 p.), illustrations (118 p.) (sous-section Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Pour aborder l'œuvre du peintre Jacques Doucet, membre français de Cobra, nous avons pris le jazz comme fil conducteur. En effet, Doucet, qui a participé à la vie de

Saint-Germain-des-Prés dans l'immédiat après-guerre, s'est abreuvé de cette musique et, dès 1947, plusieurs de ses peintures renvoient sans équivoque au jazz. Dès lors, nous avons sélectionné six thèmes (la révolte, l'improvisation, le rapport corporel, la valorisation du matériau, la coloration et le rythme) qui sont aussi des caractéristiques inhérentes au jazz et nous les avons appliqués à la peinture de Doucet. Cela nous a permis de conclure qu'une réelle empathie existe entre le musicien de jazz et Doucet.

Joanna LEROY, «*Vies de Bohême*». *Réflexions sur les diverses manières d'aborder la biographie des artistes plasticiens dans le cinéma de fiction*. 1 vol. : Texte (106 p.), Bibliographie (14 p.), Annexes (5 p.), 49 ill. (sous-section Art contemporain; directeur : M. F. Gérard).

En se concentrant sur les films *Andrei Roublev* (1966), *A Bigger Splash* (1974), *Caravaggio* (1987), *Van Gogh* (1991), *Basquiat* (1996), *Artemisia* (1997) et *Love is the Devil: Study of a Portrait of Francis Bacon* (1998), ce mémoire constitue une étude des rapports entre les artistes plasticiens et le cinéma, à travers le prisme des biographies d'artistes portées à l'écran.

Caroline MARCHANT, *L'art du portrait sous les Grands Moghols*. 1 vol. : Texte, 101 p., 5 annexes, 86 ill. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron).

Ce travail a pour objectif de mettre en évidence les caractéristiques de l'art du portrait dans le cadre de l'atelier impérial de peinture des Grands Moghols. La subdivision du travail suit un développement chronologique. Ainsi, les deux premiers chapitres traitent de la place occupée par le portrait dans les traditions musulmanes et indiennes, ainsi que sous le règne des deux premiers souverains moghols, Babur et Humayun. Les chapitres suivants reprennent successivement les périodes de règne des empereurs Akbar, Jahangir, Shah Jahan et, dans une moindre mesure, Aurangzeb. Pour chaque période, les caractéristiques des différents types de représentations – ainsi que leur évolution – sont mises en évidence à travers une subdivision portrait non-impérial / portrait impérial, deuxième catégorie marquée par le glissement d'une image dynamique soumise à un contexte narratif vers une représentation figée dans le temps et isolée de tout contexte.

Sarah MARÉCHAL, *Jean Milo (1906-1993), un impressionniste abstrait ?* Vol. I : Texte, 127 p. ; vol. II : *Illustrations*, 19 p., 217 ill., 3 annexes (sous-section Art Contemporain; directeur : M. M. Draguet).

Ce mémoire consacré à Jean Milo, artiste belge né en 1906, se présente sous la forme d'un catalogue raisonné, qui se subdivise en quatre chapitres. Le premier chapitre développe le passage de Milo à l'abstraction au sein de la Jeune Peinture Belge (1945-1948), où il subit l'influence des Jeunes Peintres Français, qui se revendiquent de la tradition française, à savoir l'impressionnisme, le fauvisme et le cubisme, et qui pratiquent l'abstraction de tendances impressionniste et lyrique. Le deuxième chapitre analyse l'œuvre abstraite de Milo entre 1949 et 1951. Le troisième présente le groupe Art Abstrait que Milo créa avec Jo Delahaut et, enfin, le quatrième chapitre aborde l'impressionnisme abstrait, dans des œuvres réalisées entre 1956-1957 et 1978, où Milo doit à Monet la sensation visuelle du monde, afin de traduire avant tout l'essence même de la nature.

Magali PARMENTIER, *Du monochrome, matière et spiritualité*. 1 vol. : Texte, 146 p., 98 annexes, 36 ill., bibl. (sous-section Art Contemporain ; directeur : M. J. Sojcher).

Ce mémoire s'articule autour de trois grands chapitres. Le premier envisage la monochromie dans son contexte historique ; il y est donc question de ce que d'aucuns ont appelé la « mort de l'art », ainsi que des limites tant internes qu'externes d'une œuvre (soit, dans le premier cas, celles du cadre ou de l'absence de référence à un sujet quelconque et, dans le second cas, celles du rapport entretenu par une œuvre avec l'architecture). Le deuxième chapitre traite plus spécifiquement des qualités physiques d'une œuvre, c'est-à-dire de sa matérialité (couleurs, matières, supports), tandis que le troisième concerne ce qui touche à l'esprit et met en lumière des notions souvent peu étudiées : la spiritualité, le cheminement et le silence ou comment l'artiste, à travers une surface minimale, entretient une relation étroite avec la pensée.

Les artistes abordés (à savoir, principalement, Marthe Wéry, Michel Mouffe et Marc Angeli) ont été expressément choisis pour leur fidélité ou leur éloignement progressif vis-à-vis du genre annoncé, afin que l'on en perçoive la richesse et les possibilités.

Vincianne PICALAUSE, *Les relations entre les arts rupestres du Sahara et la vallée du Nil*. Vol. I : Texte, 116 p. ; vol. II : Bibliographie (8 p.), Illustrations (5 p.), 57 pl. (112 figures, 3 cartes, 5 tableaux) (sous-section Civilisations non-européennes ; directeurs : MM. R. Tefnin et P.-L. van Berg).

Après une introduction géographique, méthodologique et chrono-culturelle, les arts rupestres dits « anciens » (antérieurs à la 1^{ère} moitié du 3^e millénaire avant notre ère) du Sahara central (Bubalin Naturaliste, Têtes Rondes et Bovidien Ancien) et de la vallée du Nil sont présentés par un aperçu de leurs caractéristiques thématiques, techniques et stylistiques. L'étude des possibilités de relations entre le bassin du Nil et le Sahara comporte une histoire des tendances de la recherche en ce domaine et un exposé critique de différentes hypothèses qui se sont succédé depuis le début du siècle. Une analyse comparative reconsidère, à la lumière des recherches les plus récentes, les rapprochements proposés entre les arts rupestres des régions sahariennes et nilotiques et les traits culturels que ceux-ci manifestent.

Sandrine THIEFFRY, *La Chapelle royale de Bruxelles sous Jean de Turnhout à l'époque d'Alexandre Farnèse (1578-1592)*. 1 vol. : Texte, 184 p., 25 annexes et transcriptions (sous-section Musicologie ; directeur : M. H. Vanhulst).

Une tentative de mettre en lumière les relations qu'entretinrent, sur un territoire considéré et à une époque donnée, un système, un homme et une œuvre. Le lieu : les Pays-Bas espagnols. L'époque : la seconde moitié du XVI^e siècle. L'activité : celle de la musique, dans le chef de son organe représentatif, la Chapelle royale de Bruxelles, dont l'organisation, le fonctionnement et les activités constituent la première partie de cette étude. La section suivante démonte l'élément perturbateur qui révéla, avec celui des prébendes, les failles du système, à savoir l'enrôlement de choraux et de chantres régulièrement « empruntés » à nos provinces afin d'agrémenter diverses cours européennes. Les deux derniers volets sont consacrés à la vie et à l'analyse de l'œuvre du maître de chapelle Jean de Turnhout qui, demeuré aux Pays-Bas tout au long de sa carrière, fut par là-même l'un des musiciens les plus révélateurs de l'époque.

Delphine TONGLET, *L'église Notre-Dame de Bon-Secours à Bruxelles*. Vol. I: *Texte*, 122 p.; vol. II: *Figures*, 102 p., 96 fig. (sous-section Moyen Âge / Temps Modernes; directeur: M. M. Couvreur).

L'église Notre-Dame de Bon-Secours à Bruxelles fut bâtie par l'architecte Cortvrindt durant la seconde moitié du XVII^e siècle. Notamment par l'originalité de son plan, elle représente un témoignage éloquent de l'architecture italo-flamande aux Pays-Bas du Sud. L'analyse stylistique de l'édifice, élaborée sur base d'une confrontation avec plusieurs églises de nos régions, a également soulevé la problématique des rapports avec l'architecture italienne.

Silvia TRAMONTANA, *Contribution à l'analyse critique de la lumière dans les vitraux de Marc Chagall*. Vol. I: *Texte*, 89 p.; vol. II: *Illustrations*, 54 p., 47 fig. (sous-section Art contemporain; directeur: M. M. Draguet).

La première partie analyse la technique employée dans les vitraux et la valorisation de la couleur par la lumière obtenue. Dans la deuxième partie, une étude de la dimension mystique des vitraux et de la lumière chez Chagall permet d'analyser deux ensembles vitrés ayant pour sujet l'apparition de la lumière. Des rapprochements avec les conceptions du Moyen Âge et de l'Hassidisme sont aussi traités. Pour terminer, à travers l'analyse de cas spécifiques, l'attention se tourne vers les différentes relations qui se créent entre un espace architectural et ses vitraux.

Stéphanie TULCZYNSKI, *Étude de l'armure japonaise*. Vol. I: *Texte*, 126 p., 5 annexes; vol. II: *Illustrations*, 103 p., 105 fig. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. Pierre de Maret).

Le mémoire présente une évolution dans la fabrication de l'armure japonaise, dès l'époque Kofun jusqu'à nos jours. Le contexte social et politique qui accompagne cette évolution est mis en évidence par une analyse des sources écrites (notamment les ouvrages d'Arai Hakuseki et de Sakakibara Kozan). L'éclosion des familles d'artisans et le souci croissant d'individualisation dans la réalisation sont des facteurs de première importance. Dans un deuxième temps, l'iconographie intervenant dans le décor des armures explicite l'univers symbolique rattaché à l'art guerrier. Cette imagerie permet de désigner diverses influences dans la tradition artisanale des armuriers, l'impact des religions ambiantes étant le point principal.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DES CORPS ACADÉMIQUE ET SCIENTIFIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1999 ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Daniel ABADIE

– *Una luz de eternidad*, dans: B. FAUCON éd., *Alcobas de amor. William Blake & Co*, éd. Borseaux, 1997.

– *Die Archäologie der Zukunft*, dans: catalogue *Arman*, Ludwigshafen, Wilhem-Hack Museum, 2 mai-19 juillet 1998.

– *Sulla scultura*, dans: catalogue *César*, Milan, Palazzo Reale, 15 mai-12 juillet 1998.

– *Notas sobre la pintura de Helmut Federle*, dans: catalogue *Federle*, Valence, IVAM Centre Julio Gonzalez, 2 juillet-20 septembre 1998.

- *Bouillons de culture*, dans : catalogue *La cuisine de l'art*, Les Mesnuls, Fondation Guerlain, 20 septembre-20 décembre 1998.
- *El placer de pintar*, dans : catalogue *Supports/Surfaces*, Madrid, Centre Culturel del Conde Duque, 20 octobre-8 décembre 1998.
- *Plursa, die Illusion der Transparenz*, dans : catalogue *Jaume Plursa*, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 30 janvier-7 mars 1999.
- *Les Collages de Magnelli*, dans : catalogue *Magnelli*, Paris, Galerie Denise René, 23 février-20 septembre 1999.
- *Planète 'Americana'*, dans : *Identités, artistes d'Amérique latine et des Caraïbes, Beaux-Arts Magazine* (hors-série), mars 1999.
- *Vieira da Silva, Lois et relais du regard*, dans : catalogue *Vieira da Silva*, Paris, Musée Maillol, 3 mars-13 juin 1999.
- *Przyjunosć Malowania*, dans catalogue *Supports/Surfaces*, Łódź (Pologne), Museum Sztuki, 17 mars-9 mai 1999.
- *Sobre a escultura*, dans : catalogue *César*, Sao Paulo, Museu Brasileiro da Escultura Marilisa Rathsam, 6 avril-30 mai 1999.
- *L'archéologie du futur*, dans : catalogue *Arman*, Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, 15 avril-15 juillet 1999.
- *Pierre Bonnard, le piège des apparences*, dans : *Beaux-Arts Magazine*, n° 182, juillet 1999.
- *A arqueologia do futuro*, dans : catalogue *Arman*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 24 septembre-15 novembre 1999.
- *Philippe Favier*, dans : *Air France Magazine*, n° 73, décembre 1999.
- *Textes*, dans : *Pour Olivier Debré, L'Échoppe*, décembre 1999.
- France Culture, émission *À voix nues – Grands entretiens*, 26-30 janvier, *Arman*.
- Luxembourg, Forum d'Art Contemporain, 5 janvier 1999 ; conférence : *Dubuffet l'iconoclaste*.
- Marseille, Conseil Général des Bouches-du-Rhône, colloque Varian Fry, 20 mars 1999.
- Genève, Centre du Droit de l'Art, Journée d'étude sur les expositions internationales d'art, 8 octobre 1999.
- Les Mesnuls, Fondation Guerlain, 27 novembre 1999 ; conférence : *Les mots dans la peinture, une petite histoire*.

Laurent BAVAY

- Six notices de catalogue (nos 81 et 169-173) dans : E. WARMENBOL éd., *Ombres d'Égypte. Le peuple de Pharaon*, Musée du Malgré-Tout, Treignes, 1999.
- Karnak (Louqsor), 10-24 janvier 1999 ; participation à la fouille de la cour des 8^e et 9^e pylônes du temple d'Amon, sous la direction de Ch. C. Van Siclen III (Centre Franco-Égyptien d'Étude des Temples de Karnak).
- Bibracte, Mont Beuvray, 30 mars-13 avril et 3-18 août 1999 ; campagnes d'étude du mobilier céramique provenant des fouilles de l'ULB sur le site de l'*oppidum* de Bibracte, sous la direction de P.-P. Bonenfant.
- Cheikh 'Abd el-Gourna (Louqsor rive ouest), 15 septembre-31 octobre 1999 ; organisation et participation à la Mission Archéologique dans la Nécropole Thébaine (ULB), sous la direction de R. Tefnin ; fouille et étude des tombes de Sennefer (TT 96) et d'Amenemipet (TT 29).
- Adaïma (Haute-Égypte), 5 novembre-3 décembre 1999 ; participation à la onzième campagne de fouilles de l'Institut Français d'Archéologie Orientale sur le site pré-dynastique d'Adaïma, sous la direction de B. Midant-Reynes.

- Désert occidental d'Égypte, 13-18 novembre 1999 ; *survey* archéologique des routes caravanières antiques du Désert occidental entre l'oasis de Dakhla et Abou Ballas, sous la direction de R. Kuper (Heinrich-Barth Institut, Université de Cologne) et Kl.-P. Kuhlmann (Institut archéologique allemand au Caire – DAIK).
- Hierakonpolis (Haute-Égypte), 5-16 décembre 1999 ; participation à la campagne de fouilles dans le cimetière prédynastique Hk 6, sous la direction de B. Adams (University College London).

Jean BLANKOFF

- *Une petite icône sculptée dans une collection belge*, dans : *Veliky Novgorod v istorii srednevekovoj Evropy*, volume d'hommage à l'académicien V. L. Ianine, Moscou, 1999, pp. 379-381.
- *L'art de Novgorod dans la culture de l'ancienne Russie*, dans : *Slovo* (Paris), n° 20-21, 1999, pp. 7-25.
- Russie, Novgorod, campagne de fouilles, juillet 1999.
- Russie du Nord, région de Kargopol, étude des monuments de l'architecture ancienne, août 1999.

Sébastien CLERBOIS

- *James Ensor, l'art et la politique*, dans : *Art Antique Auctions*, n° spécial *James Ensor*, septembre 1999, pp. 23-27.
- Direction scientifique de *Céramistes de l'Art Nouveau (1890-1910)*, Anvers, Pandora, 1999, II-62 p., ill.
- (avec J. DE PAEPE) *Un aspect méconnu des arts décoratifs. La céramique au temps de l'Art Nouveau (1890-1910)*, dans : S. CLERBOIS dir., *Céramistes de l'Art Nouveau (1890-1910)*, Anvers, Pandora, 1999, pp. 7-42.
- Mulhouse, Université de Haute-Alsace, colloque international *Le Diable en Belgique. Du Prince de Ligne à Gaston Compère*, 21-24 octobre 1999 ; communication : *Désir et représentation : l'image du Diable dans la peinture symboliste belge*.
- Commissaire-adjoint de l'exposition *Céramistes de l'Art Nouveau*, Saint-Gilles (Bruxelles), Musée Victor Horta, novembre 1999-février 2000.

Marie CORNAZ

- Lauréate de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique (classe des Beaux-Arts), pour le travail *L'édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle* (version remaniée de la thèse de doctorat), couronné le 20 novembre 1999.
- Bruxelles, European Science Foundation, programme *Musical life in Europe 1600-1900*, groupe *The circulation of music: from elite to mass production*, participation active au groupe *Centre and periphery: Musical exchanges in Europe 1600-1900*, 4-5 juin 1999 ; communication : *Bruxelles et la circulation de la musique au XVIII^e siècle : spécificités d'une ville dans ses rapports avec le reste de l'Europe*.
- Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, colloque international *Pietro Antonio Fiocco (1654-1714)* organisé par la Monnaie, l'U.L.B. et Musique en Wallonie, 23 octobre 1999 ; communication : *L'édition musicale bruxelloise du temps de Fiocco. Quelques ouvrages conservés dans la collection musicale des archives de la famille d'Arenberg à Enghien*.
- Membre du conseil d'administration de l'a.s.b.l. *Musique en Wallonie* depuis 1999.

Evelyn CRAMER

– *Collaboration entre l'Université et le milieu associatif dans le cadre de l'agrégation en Histoire de l'Art et Archéologie*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, vol. 21, 1999, pp. 204-209.

Nicole DACOS-CRIFÒ

– Édition et introduction de *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Atti del Convegno Internazionale, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 24-25 febbraio 1995* (= *Bollettino d'Arte, Supplemento al n. 100*), 1997, XIV + 316 p, in-4°.

– *Cartons et dessins raphaëlesques à Bruxelles : l'action de Rome aux Pays-Bas*, dans : *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Atti del Convegno Internazionale, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 24-25 febbraio 1995* (= *Bollettino d'Arte, Supplemento al n. 100*), 1997, pp. 1-22.

– *Perin del Vaga et trois peintres de Bruxelles au palais Della Valle*, dans : *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro* (= *Prospettiva*, n° 91-2), 1998, pp. 159-170.

– *Herman Posthumus et l'Entrée de Charles Quint à Rome*, dans : *Revue de l'Association des Historiens de l'Art italiens*, n° 5, 1998-1999, pp. 2-13.

– *Un picnic tra 'spirituelle' e 'grottesche'*, dans : *Il Sole – 24 ore*, 20 juin 1999, p. 37.

– *Herman Posthumus, Paysage avec ruines*, dans : *Carolus. Charles Quint 1500-1558*, Gand, 1999, pp. 225-227.

René DALEMANS

– *Le passé présent, le présent dépassé*, introduction à l'exposition de photographies de Anne Robazinsky, Hôtel communal de Woluwé-Saint-Pierre.

– Président d'honneur et administrateur de l'Association des Conférenciers Francophones de Belgique.

– Membre de la commission d'acquisition d'œuvres d'art de la commune de Woluwé-Saint-Pierre.

– Administrateur délégué de *Art Multiple*, Fonds de soutien de l'Académie des Beaux-Arts de Woluwé-Saint-Pierre.

– Directeur de la galerie d'exposition Regard 76.

– Directeur de l'Académie d'Été à Messery (Haute-Savoie).

Luc DE HEUSCH

– *Rwanda : les responsabilités d'un génocide*, dans : *Segunda Muestra internacional de Cine, Video y Fotografía. El Mediterráneo, Imagen y Reflexión (Working Papers n°3)*, Ponencias, Diputación Provincial de Granada, Centro de Investigaciones Etnológicas, 1999, pp. 93-100.

– *Nouvelles considérations sur les cultes de possession*, dans : A. CHLYEH dir., *L'univers des Gnaoua*, Le Fennec-La pensée sauvage, 1999, pp. 41-51.

Pierre DE MARET

– (avec A. ASSOKO NDONG, R. ABBOUD et R. OSLISLY) *Mission de recherche archéologique au Gabon, août à septembre 1998*, dans : *Nyame Akuma*, n°51, juin 1999.

– *The Power of Symbols and the Symbols of Power through Time: Probing the Luba Past*, dans : S. KEECH MCINTOSH ed., *Beyond Chiefdoms. Pathways to Complexity in Africa* (= *New Directions in Archaeology Series*), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 151-165.

– (avec E. DE LANGHE) *Tracking the Banana: Its Significance in Early Agriculture*, dans : C. GODSEN et J.G. HATHER eds., *The Prehistory of Food*, Routledge, 1999, pp. 377-396.

– (avec P. STAINIER) *Excavations in the Upper Levels at Gombe and the Early Ceramic Industries in the Kinshasa Area (Zaire)*, dans : *Festschrift für Günter Smolla*, Wiesbaden, 1999, pp. 477-486.

– Yaoundé, Sommet des Chefs d'État d'Afrique centrale sur la gestion durable des forêts tropicales, mars 1999 ; intervention au nom des programmes APFT et ECOFAC financés par la CE (3 p.) ; opération de sensibilisation sur les actions de la Commission Européenne dans ce domaine : brochure sur les principaux programmes de la CE, exposition de 22 panneaux en couleur, numéro spécial de *Canopée/APFT-News*.

– Bruxelles, U.L.B., Centre d'Études Canadiennes, colloque *Les Musées en mouvement. Nouvelles conceptions, nouveaux publics. Une comparaison belgo-canadienne*, 8-10 décembre 1999 ; participation à l'organisation et communication (avec N. NYST) : *L'Afrique en vitrines : vitrine de l'Afrique ?*

– Ouagadougou, *Premières journées médicales et pharmaceutiques de Ouagadougou*, 14-17 décembre 1999 ; communication (avec P. HUYGENS, E. TOSSON, C. TOMAVO et L. KANHONOU) : *De la participation des communautés aux systèmes de santé à la participation des médecins au système de prise en charge communautaire*.

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY

– *La Place Royale de Bruxelles. L'édification d'une allégorie politique néo-classique*, dans : A. SMOLAR-MEYNART et A. VANRIE dirs., *Le Quartier Royal*, Bruxelles, CFC Editions, 1999, pp. 155-187.

– *Le traité des images saintes de J. Molanus. A propos d'une édition récente*, dans : *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 76, 1998, pp. 1071-1074.

– *Un exemple de mise en scène urbaine. La Place Royale de Bruxelles (1774-1784), allégorie d'un nouveau rapport politique au siècle des Lumières*, dans : J. VAN SCHOOR, Ch. STALPAERT et B. VAN OOSTVELDT eds., *Studies in Performing Arts and Film I. Performing Arts in the Austrian 18th Century: New Directions in Historical and Methodological Research*, Université de Gand, 1999, pp. 51-66.

– Rome, Academia Belgica, Institut Historique Belge de Rome, École Française de Rome et U.L.B., colloque international *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, juin 1998 ; boursière de la Fondation Reine Marie-José.

– Bruxelles, Palais des Académies, Ministère de la Communauté française de Belgique, Cinquième Centenaire de la naissance de Charles Quint, colloque *Revisiter le XVI^e siècle*, 23-25 novembre 1998 ; communication : *Les retables d'autel Renaissance dans les Pays-Bas. État de la question et perspectives de recherches*.

Alain DIERKENS

– *Considérations sur la christianisation du Hainaut à l'époque mérovingienne*, dans : J. DEVESELEER et M. MAILLARD-LUYPAERT eds., *Saint Vincent de Soignies. Regard du XX^e siècle sur sa vie et son culte. Recueil d'études publié à l'occasion du quatrième centenaire de la confrérie Saint-Vincent 1599-1999 (= Les Cahiers du Chapitre, 7)*, Soignies, Musée du Chapitre, 1999, pp. 17-22.

– Édition et Préface (avec J.-M. DUVOSQUEL) de *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840) à la table des princes. Fleurs et porcelaine européennes au XIX^e siècle (= De la Meuse à l'Ardenne, n° 28, 1999, pp. 17-48 ; = Saint-Hubert en Ardenne. Art-Histoire-Folklore, 9, 1999)*, Lavaux-Sainte-Anne, Entre Ardenne et Meuse et Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 1999, 24 p.

– *Du bon (et du mauvais) usage des reliquaires au Moyen Âge*, dans : E. BOZOKY et A.-M. HELVETIUS eds., *Les reliques. Objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer), 4-6 septembre 1997* (= *Hagiologia. Etudes sur la sainteté en Occident*, 1), Turnhout, Brepols, 1999, pp. 239-252.

– *Mosa nostra* (avec M. REGNARD), *Amay et Le diocèse de Tongres-Maastricht-Liège pendant l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge*, dans : J. et S. PLUMIER-TORFS, M. REGNARD et W. DIJKMAN eds., *Mosa nostra. La Meuse mérovingienne de Verdun à Maastricht, V^e-VIII^e siècles* (= *Carnets du Patrimoine*, 28), Namur, Ministère de la Région wallonne/D.G.A.T.L.P., 1999, pp. 4-5, 38-40 et 44-45.

– *Mosa nostra* (avec M. REGNARD), *Amay et Het diocees van Tongeren-Maastricht-Luik in de laat-romeinse tijd en de vroege Middeleeuwen*, dans : J. et S. PLUMIER-TORFS, M. REGNARD et W. DIJKMAN eds., *Mosa nostra. De Maasvallei, van Verdun tot Maastricht in de Merovingische periode, 5^{de}-8^{ste} eeuw*, Namur, Ministère de la Région wallonne/D.G.A.T.L.P., 1999, pp. 4-5, 38-40 et 44-45 (trad. néerl).

– Édition (avec N. NYST et Ch. VAN STEYVOORT) de *1989-1999. La Gestion Culturelle a 10 ans ! Du Certificat facultaire au D.E.S.*, Bruxelles, Gestion Culturelle, 1999, 24 p., ill.

– Édition et *Note de l'éditeur*, dans : *Dimensions du sacré dans les littératures profanes* (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, 10, 1999), Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1999, 178 p.

– *L'Institut d'Etude des Religions et de la Laïcité*, dans : P. VAN GANSEN éd., *La Faculté de Philosophie et Lettres. Portrait*, Bruxelles, CEPULB/Fondation Lucia de Brouckère pour la Diffusion des Sciences, 1999, pp. 33-35 (réimpr. d'un article paru dans *L'Artichaut*, mai 1998).

– Édition (avec St. LEBECQ, R. LE JAN et J.-M. SANSTERRE) et *Avant-propos* (au nom des éditeurs) de *Femmes et pouvoirs des femmes à Byzance et en Occident (VI^e-XI^e siècles). Colloque international organisé du 28 au 30 mars 1996 à Bruxelles et à Villeneuve d'Ascq* (= *Publications du CRHENO*, 19), Lille, Université/Centre de Recherche sur l'Histoire de l'Europe du Nord-Ouest, 1999, 257 p.

– (avec N. NYST) *La « Gestion Culturelle » de la Faculté de Philosophie et Lettres a dix ans !*, dans : *Telex U.L.B.*, n° 149, décembre 1999-janvier 2000, p. 10.

– *Conclusions : réflexions sur l'Auvergne du très Haut Moyen Âge*, dans : B. FIZELLIER-SAUGET coord., *L'Auvergne de Sidoine Apollinaire à Grégoire de Tours. Histoire et archéologie. Actes des XIII^e Journées Internationales d'Archéologie Mérovingienne (Clermont-Ferrand, 3-6 octobre 1991)* (= *Publications de l'Institut d'Etudes du Massif Central*, 14 ; = *Mémoires de l'Association Française d'Archéologie Mérovingienne*, 12), Clermont-Ferrand, Université de Clermont II/Institut d'Etudes du Massif Central/Service régional de l'archéologie d'Auvergne et Paris, Association Française d'Archéologie Mérovingienne, 1999, pp. 397-408.

– (avec P. PÉRIN) *Cartes de répartition du matériel archéologique et mise en évidence du rôle économique des voies d'eau dans l'Occident mérovingien*, dans : *Bulletin de liaison de l'Association Française d'Archéologie Mérovingienne*, n° 23, 1999 (= J. PLUMIER, S. PLUMIER-TORFS et M. REGNARD eds., *Pré-actes des XX^{èmes} Journées Internationales d'Archéologie Mérovingienne : Mosa nostra. Commerce et économie le long des voies d'eau à l'époque mérovingienne*), Paris-Namur, 1999, pp. 85-87.

– *Le début des Capétiens : une dynastie qui promet*, dans : *Infor-Archéologie. Mensuel d'informations historiques, patrimoniales et culturelles de la Société royale Archéo-Historique de Visé et de sa région (...)*, n° 130, octobre 1999, s. p.

– *Le royaume de « France » et l'Empire germanique vers l'an mil*, dans : *Bulletin trimestriel du Centre Culturel Omar Khayam* (Bruxelles), n° 1, octobre 1999, s. p.

- Nicosie, Université de Chypre, European Science Foundation, *The transformation of the Roman world, 4th-8th century*, réunion du groupe 5 *Power and society*, 26-28 mars 1999 ; communication : *Maastricht comme centre de pouvoir au haut Moyen Âge*.
- Bruxelles, Institut Cooremans, *Convivium mérovingien*, 24 avril 1999 ; conférence : *Clovis et ses fils : la Gaule mérovingienne vers 500*.
- Bruxelles, Lycée Dachsbeck, Journée pédagogique de la Ville de Bruxelles ; groupe de travail V.B./U.L.B. sur l'enseignement de l'Histoire, 27 avril 1999 ; exposé : *La surprise des acquis pour le professeur de 1^{ère} candidature. Quelles sont les compétences nécessaires pour aborder une 1^{ère} candidature en Histoire ?*
- Bruxelles, Katholieke Universiteit Brussel, colloquium van de Vlaamse Werkgroep Mediëvistiek *Aanpassen of inpassen ? Acculturatie en integratie in de Middeleeuwen*, 21 mai 1999 ; communication : *Heidenen en christenen gedurende de vroege Middeleeuwen (4^{de}-8^{ste} eeuw)*.
- Édimbourg, The University of Edinburgh, *Medieval and Renaissance Studies Programme*, Inaugural Conference *Sad Stories of the Death of Kings : Regicide, Usurpation and Dynastic Continuity, 500-1500 AD*, 22 mai 1999 ; communication : *Carolingian Royal Funerals (middle 8th century-end 9th century)*.
- Édimbourg, The University of Edinburgh/Department of History, Denys Hay Memorial Lecture, 24 mai 1999 ; conférence : *Christianity and Paganism in early Medieval Europe*.
- Bruxelles, U.L.B./I.E.R.L., colloque *Dimensions du sacré dans les littératures profanes*, 27-28 mai 1999 ; présidence de séance.
- Poitiers, Direction générale des Affaires Culturelles Poitou-Charentes/Service Régional de l'Archéologie, 1^{er} juin et 1^{er} juillet 1999 ; participation comme expert aux travaux de la commission chargée de la restauration de l'Hypogée des Dunes.
- Auxerre, abbaye Saint-Germain et Centre d'Études Médiévales, colloque international *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle*, 17-20 juin 1999 ; présidence de la séance consacrée à *La Bourgogne et la Galilée clunisienne* ; participation à la table-ronde sur *Espaces romans, massifs occidentaux : état de la question, nouvelles recherches*.
- Bruxelles, V.U.B./U.L.B., Institut Interuniversitaire Renaissance et Humanisme, colloque international *Les humanistes et leur bibliothèque*, 26-28 août 1999 ; présidence de la séance du jeudi 26 août matin ; conclusions du colloque.
- Namur, Maison de la Culture, XX^{èmes} Journées Internationales d'Archéologie Mérovingienne : *Mosa nostra. Commerce et économie le long des voies d'eau à l'époque mérovingienne*, 8-10 octobre 1999 ; communication (avec P. PÉRIN) : *Cartes de répartition du matériel archéologique et mise en évidence du rôle économique des voies d'eau dans l'Occident mérovingien* ; conclusions du colloque.
- Dublin, University College, Board of Medieval Studies, M Phil Seminars 1999-2000, *Millenium and Millenarism : Historical and Imaginative Perspectives*, 18 novembre 1999 ; leçon de séminaire : *The Generation of the Year 1000 in Lotharingia*.
- Bruxelles, Institut Cooremans, 24 avril 1999 ; organisation (avec L. PLOUVIER et L. COOREMANS) du colloque *Rendons à Clovis ce qui appartient à Clovis* et de la reconstitution du *convivium mérovingien*.
- Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 27 juin–25 septembre 1999 ; coordination générale (avec J.-M. DUVOSQUEL, J. GUILLAUME et N. NYST) de l'exposition *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840) à la table des princes. Fleurs et porcelaine européenne au XIX^e siècle*.

– Bruxelles, V.U.B./U.L.B. et Anderlecht, Maison d'Erasmus, 26-28 août 1999 ; organisation (avec R. DE SMET) du XIII^e colloque international de l'Institut Interuniversitaire pour l'Étude de la Renaissance et de l'Humanisme sur *Les humanistes et leur bibliothèque*.

Michel DRAGUET

- Édition des *Cahiers du Gram* au sein de la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie ; parution de *La Monnaie wagnérienne*, 1998.
- *Félicien Rops. Cabinet de dessin*, Paris, Flammarion, 1998.
- *D'image et d'écume*. Préface aux *Écrits sur l'art* de St. MALLARMÉ, Paris, Garnier-Flammarion, 1998.
- (avec V. LEBLANC et B. BONNIER) *Rops. Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens*, Namur, Service de la Culture, 1998.
- *L'Art Nouveau retrouvé. Peinture, sculpture et arts décoratifs dans les collections Gillion-Crowet*, Milan et Londres, Skira et Thames & Hudson, 1999.
- *Serge Vandercam*, Bruges, Stichting voor Kunstboek, 1999.
- *De Sébastopol à Sedan. Chronique d'un désastre espéré*, dans : E. FRANÇOIS, M. C. HOOCK-DEMARLE, R. MEYER-KALKUS et Ph. DESPOIX eds., *Marianne-Germania. Deutsch-französischer Kulturtransfer im europäischen Kontext 1789-1914. Actes du colloque organisé les 27 et 28 septembre 1996*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1999 (= *Deutsch-französische Kulturbibliothek*, Band 10.2), pp. 672-688.
- *El hada ignorante*, dans : *René Magritte – Paul Nougé, la subversion des images*, Santiago du Chili, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999, pp. 82-83.
- *Magritte : Ceci n'est pas un modèle*, dans : *L'œil*, n^o 492, janvier 1998, pp. 32-37.
- Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, colloque international *Cobra*, 3 octobre 1998 ; communication : *Cobra on the Beat*.
- Président du Groupe de Recherches en Art moderne de l'U.L.B.
- Prix Wernaerts 1999 pour la *Chronique de l'art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997.
- Commissaire de la rétrospective *Serge Vandercam*, Ostende, PMMK, 1999.
- Séjour d'étude au Getty Museum (Malibu), 1^{er}-15 juin 1998 ; invité à travailler sur l'*Entrée du Christ à Buxelles*.

Peter EECKHOUT

- *Pachacamac durant l'Intermédiaire récent. Étude d'un site monumental préhispanique de la Côte centrale du Pérou* (= *British Archaeological Reports, International Series 747*), Oxford, Hadrian Books Ltd, 1999, 505 p., ill.
- *Les sacrifiés de Pampa de las Florès. Contribution archéologique à l'étude du sacrifice humain dans les Andes préhispaniques*, dans : *Etudes Amérindiennes au Québec* (Montréal), vol. 29, n^o 1, 1999, pp. 75-90.
- *Pirámide con rampa n^oIII, Pachacámac. Nuevos datos, nuevas perspectivas*, dans : *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* (Lima & Paris), vol. 28, n^o 2, 1999, pp. 169-214.
- *Las Orígenes del Modelo de las Pirámides con Rampa*, dans : *Urpiwachak. Revista del Museo de Pachacámac* (Lima), vol. 1, 1999, pp. 16-27.
- *Proyecto Ychsma (Université Libre de Bruxelles). Investigaciones Arqueológicas en Pachacamac*, dans : *Tahuantinsuyu* (Canberra, Australie), vol. 5, 1999, p. 28.
- *Fouilles de la pyramide à rampe n^oIII de Pachacamac, Côte centrale du Pérou*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, vol. 21, 1999, pp. 147-149.

– *Recherches archéologiques dans la basse et moyenne vallée du Lurín, Côte centrale du Pérou*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, vol. 21, 1999, pp. 150-152.

– Direction des fouilles de la pyramide à rampe n° III de Pachacamac, Côte centrale du Pérou (7 janvier-23 avril 1999).

– *Taller de Participación en el Desarrollo del Plan de Manejo del Santuario arqueológico de Pachacamac*, Instituto Nacional de Cultura del Perú – *Cultura Viva*, 23 mars 1999, invité comme archéologue expert dans le cadre de l'élaboration du plan d'aménagement du site de Pachacamac en vue de son inscription sur la liste du Patrimoine Mondial de l'Humanité de l'UNESCO. Rapporteur du Séminaire *Politique de Recherches Archéologiques et Conservation Architecturale*.

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

– Préface de *Architecture du XVIII^e siècle en Belgique*, Bruxelles, 1998, pp. 7-11.

Fabien GÉRARD

– Édition (avec T. JEFFERSON KLINE et B. H. SKLAREW) de *Bernardo Bertolucci : Interviews* (= *Conversations with Filmmakers Series*), Jackson, University Press of Mississippi, 1999, 276 pp., ill.

– Rennes, Université de Haute-Bretagne-Rennes 2, Département d'Italien, *Journées d'études consacrées à Giorigio Bassani*, 11 février 1999 ; communication : *Littérature, cinéma : allers et retours*.

Olivier GOSSELAIN

– *Social and Technical Identity in a Clay Cristal Ball*, dans : M. STARK éd., *The Archaeology of Social Boundaries*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1998, pp. 78-106.

– *Poterie, société et histoire chez les Koma Ndera du Cameroun*, dans : *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 39, n° 1, 1999, pp. 73-105.

– *In Pots We trust. The Processing of Clay and Symbols in sub-Saharan Africa*, dans : *Journal of Material Culture*, vol. 4, n° 2, 1999, pp. 205-230.

– *Pour une autre archéologie de la poterie*, dans : J.-M. LÉOTARD éd., *Méthodes d'analyse de la terre cuite. Actes de la Journée d'Archéologie en Province de Liège*, Liège, Ministère de la Région Wallonne/D.G.A.T.L.P., 1999, pp. 69-76.

Michel GRAULICH

– *Rituales aztecas : las fiestas de las veintenas*, Mexico, Instituto Nacional Indigenista, 1999.

– *Montezuma ou l'apogée et la chute de l'empire aztèque*, traduction grecque, Athènes, 1997 ; traduction russe, 1999.

– *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Lettres, 67, 1987, 643 p., rééd. 2000.

– *Nota sobre el llamado Cuauhxicalli-temacatl de Motecuhzoma Ilhuicamina*, Cuiculco, 1999, 15 p.

– *Le sacrifice humain aztèque II*, dans : *Annuaire. Résumé des travaux et conférences*, Paris, École Pratique des Hautes Études, Section des Sciences Religieuses, 106, 1997-1998, pp. 33-42.

– *La royauté sacrée chez les Aztèques de Mexico*, dans : *Estudios de Cultura Náhuatl*, n° 28, 1998, pp. 197-217.

- *La royauté sacrée chez les Aztèques de Mexico*, dans : *Revista Española de Anthropología Americana*, n° 28, 1998, pp. 99-117.
- *El rey solar en Mesoamérica*, dans : *Arqueología mexicana*, vol. 6, n° 32, 1998, pp. 14-21.
- *Découvertes récentes en Mésoamérique. Tehuacan et Ocotelulco*, dans : *Instituut voor Amerikanistiek. Nieuwsbrief*, juin 1998, pp. 2-7.
- *Les Aztèques fondent un empire mésoaméricain*, dans : *Mexique Terre des Dieux. Trésors de l'art précolombien*, Genève, Musée Rath, Musées d'Art et d'Histoire, 1998, pp. 240-244.
- *Chronique bibliographique : religions amérindiennes*, dans : *Hieros. Bulletin annuel de la Société belgo-luxembourgeoise d'Histoire des Religions*, n° 3, 1998, pp. 80-82.
- *Elementos de las fiestas de la veintenas en las trecenas del Códice Borbónico*, dans : S. RUEDA SMITHERS, C. VEGA SOZA et R. MARTÍNEZ BARACS eds., *Códices y Documentos sobre México. Segundo Simposio*, 2 vol., Mexico, INAH, Consejo Nac. Para la Cultura y las Artes, 1997, vol. 2, pp. 205-220.
- *Tlahuicole, un héros tlaxcalteca controversé*, dans : F. NAVARRETE et G. OLIVIER eds., *El héros entre el mito y la historia*, Mexico, UNAM, Centro francés de estudios mexicanos y centroamericanos, 2000, pp. 89-99.
- Mexico, Puebla, mai-juin 1999 ; École doctorale d'Anthropologie de l'Escuela Nacional de Antropología e Historia : cours sur le sacrifice aztèque ; Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Antropología, Instituto de Historia (Chapultepec) et Seminario de Cultura Náhuatl de la Bibliotheca Palafoxiana : cours-conférences.
- Mexico, INAH, Seminario *Organización social y cosmovisiones prehispánicas*, I Coloquio Internacional *Religión y Sociedad*, mai 1999 ; communication : *El sacrificio humano como expiación*.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

- *Les livres d'oracles illustrés par Georges Klontzas. Leur chronologie*, dans : *Zographe*, n° 26, 1997 (1998), pp. 133-138.
- *Éléments nouveaux à propos du Polyptyque de Modène*, dans : *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium. Rethymno, Crete, 22-24 september 1995*, Rethymno, 1999, pp. 105-107.
- *Images et passages. Leurs relations dans quelques églises byzantines d'après 843*, dans : J.-M. SANSTERRE et J.-Cl. SCHMITT eds., *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée* (= *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, vol. 69, 1999), pp. 21-40.

Paul HADERMANN

- *Quand les poètes revisitent l'antique. Deux florilèges*, dans : *L'Antiquité classique*, vol. 68, 1999, pp. 327-330.
- *Teirlincks «Zon»*, dans : J. CALLENS, R. GEERTS, L. VAN DEN DRIES et M. VAN KERKHOVEN eds., *Peilingen. Teksten over Proza, Poëzie en Podiumkunsten. Ter Nagedachtenis van Dina Hellemans*, Bruxelles, V.U.B.-Press, 1999, pp. 259-279.

Malou HAINE

- *A Liszt Manuscript newly discovered in Belgium: The Orchestration of Two Danses galaciennes and a Mazurka composed by Juliusz Zarembski*, dans : *Journal of the American Liszt Society*, vol. 41, January-June 1997, pp. 38-48.

- *Franz Servais: Illegitimate Son of Franz Liszt?*, dans : *The Liszt Society Journal* (Londres), vol. 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*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles/GRAM, 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 XIXe siècle (1798-1875)*, Paris, Musée de la Musique, 1998, pp. 43, 68-83 et 93.
- (avec P. VANDERVELLEN) *Les claviers d'AG / De klavierinstrumenten van AG*, livret du CD MIM 001, Bruxelles, Musée des Instruments de Musique, 1999, 42 p.
- Paris, École Normale Supérieure, mai-juin 1998 ; professeur invité ; animation du séminaire *Franz Liszt en France*.
- Strasbourg, European Science Foundation et Mission Historique Française en Allemagne, colloque international *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 international organisé dans le cadre de l'exposition sur Jean-Baptiste Vuillaume *De l'original à la copie : copie et facture instrumentale*, 19 novembre 1998 ; présidente de séance.
- Budapest, Hungarian Liszt Society, colloque international *Liszt*, 18-20 mai 1999 ; présidente de séance et communication : *Liszt à Dinant le 21 octobre 1840 : réalité ou fiction ?*

Dunja HERSAK

- Notices des sculptures songye, dans : H.-J. KOLOSS éd., *Afrika : Kunst und Kultur*, Munich-Londres-New York, Prestel, 1999.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

- *Du démon ambivalent à l'héroïne compatissante : la sirène entre monde antique, celtique et germanique*, dans : *Ollodagos (Actes de la Société belge d'Études celtiques)*, t. 11, 1998, pp. 59-72.
- *Vox Dei clamat in tempestate. À propos de l'iconographie des Vents et d'un groupe d'inscriptions campanaires (IX^e-XIII^e siècles)*, dans : *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 42, n° 2, avril-juin 1999, pp. 179-187.
- Liège, Université et Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan, cours d'été *L'art mosan, des origines à l'an 1000*, 21 août 1998 ; cours-conférence : *L'architecture, de l'époque carolingienne à 1100*.

Geneviève LE Fort

- Université de Zurich, chargée de cours au séminaire d'ethnologie, mars-juin 1999 ; séminaire : *Sacred kingship and power in the Americas*.

Thierry LENAIN

- *Éric Rondepierre. Un art de la décomposition*, Bruxelles, La Lettre Volée (collection *Singularités*), 1999, 215 p., 63 ill.
- *An example of withstanding the mass media in the arena of contemporary art: Eric Rondepierre and his critique of cinematographic vision*, dans : Actes du colloque

international *Media and social perception*, Conseil International des Sciences Sociales, Université Candido Mendes, Rio de Janeiro, 18-20 mai 1998, Rio de Janeiro, UNESCO/ISSC/Educam, 1999, pp. 377-401.

– *Les noces du nombre et de l'image* (éditorial) et (avec J.-L. MIGEOT) *L'invention d'un logiciel d'acoustique virtuelle. L'histoire de SYSNOISE*, dans : *Recherches Poïétiques*, n° 8, hiver 1998-1999, pp. 4-5 et 22-35.

– *La forme et le sens*, dans : *Louvain*, n° 99, juin 1999, pp. 30-31.

– *Le corps de l'image*, dans : *Mélanges Philippe Minguet* (= *Art & Fact*, n° 18), Liège, 1999, pp. 29-36.

– Universités de Dijon (Centre Gaston Bachelard, 28 avril 1999) et de Caen (Séminaire de Philosophie et d'Art, 12 mai 1999); conférence : *Le corps de l'image*.

– Sousse, colloque international *Art et trans-crétation*, 27 novembre 1999; communication : *Le détournement trans-crétateur dans l'œuvre d'Éric Rondepierre*.

Didier MARTENS

– *Nouvelles recherches sur la Madone au trône arqué attribuée à Dieric Bouts*, dans : *Jahrbuch der Berliner Museen*, n° 40, 1998, pp. 45-70.

– *Focus: Onze-Lieve-Vrouw met Johannes de Doper, de Heilige Barbara en twee schenkers*, dans : *Museum-Gent. Museumkrant*, vol. 9, n° 1, mai 1998, s. p.

– *Échos de la Madone au chanoine Van der Paele, en particulier dans l'œuvre du Maître brugeois de la Légende de sainte Ursule*, dans : P. P. BONENFANT et P. COCKSHAW eds., *Mélanges offerts à Claire Dickstein-Bernard*, Bruxelles, 1999, pp. 195-224.

– Ségovie, Universidad, cours d'été *Arte hispano y estado moderno: de los Reyes católicos a Carlos I, 5-9 juillet 1999*; exposé : *Arte flamenco en el primer tercio del siglo XVI*.

– Burgos, Casa del Cordón, congrès *Gil Siloe y la escultura de su época*, 13-16 octobre 1999; exposé : *La pintura flamenca y España en el cambio de siglo*.

Georges MAYER

– Organisation de l'exposition *Tapisseries contemporaines de Schiyo Hori*, Cimaises de la Haute École Francisco Ferrer, Bruxelles, janvier 1999.

– Co-organisation (en collaboration avec l'Ambassade du Mexique, l'Instituto Mexicano de Cooperacion Internacional et la Bienal Internacional del Cartel en Mexico) de l'exposition *100 affiches mexicaines*, Cimaises de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, mars-avril 1999.

– Bruxelles, Inspection Pédagogique de la Ville de Bruxelles, colloque *Échos de la Mémoire*, avril 1999; communication : *La politique culturelle du III^e Reich*.

Domenica NASTA

– *L'herméneutique sonore au seuil du 21^e siècle*, dans : *IRIS* (University of Iowa), n° 27, mai 1999.

Nathalie NYST

– Édition (avec A. DIERKENS et Ch. VAN STEYVOORT) de 1989-1999. *La Gestion Culturelle a 10 ans ! Du certificat facultaire au D.E.S.*, Bruxelles, Gestion Culturelle, 1999, 24 p., ill.

- *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840)*, dans : *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840) à la table des Princes. Fleurs et porcelaines européennes au XIX^e siècle*, Lavaux-Sainte-Anne et Saint-Hubert, Entre Ardenne et Meuse a.s.b.l. et Centre Pierre-Joseph Redouté a.s.b.l., 1999 (= *Saint-Hubert en Ardenne, Art – Histoire – Folklore*, 9), pp. 20-24.
- *Quelques « royaumes » africains autour de l'an mil : Ghana, Kanem et Zimbabwe*, dans : *Bulletin trimestriel du Centre Culturel Omar Khayam* (Bruxelles), n° 1, octobre 1999, s. p.
- Rédaction du texte paru sous les titres et dans les périodiques suivants : *La Gestion culturelle a 10 ans*, dans : *Go Student*, n° 7, décembre 1999, p. 9 ; *Gestion culturelle*, dans : *ULB Info*, novembre 1999, pp. 1-2 ; *DES en Gestion culturelle*, dans : *ULB Info*, décembre 1999-janvier 2000, p. 1.
- (avec A. DIERKENS) *La « Gestion culturelle » de la Faculté de Philosophie et Lettres a dix ans !*, dans : *Télex*, n° 149, décembre 1999-janvier 2000, p.10.
- Participation au projet *Céramiques et sociétés : nouvelles approches expérimentales et ethnoarchéologiques*, projet de recherche ARC (Action de Recherche Concertée) (promoteur P. DE MARET, U.L.B.), du 31 décembre 1995 au 15 février 1996.
- *De 'choses et d'autres'. Autour des 'choses du palais' de Bafut (Nord-Ouest Cameroun)*, exposé (31.05.1999) dans le cadre du cycle de séminaires organisé par le Brussels Centre of African Studies (BCAS, U.L.B./V.U.B.) durant l'année académique 1998-1999.
- Bruxelles, U.L.B., Centre d'Études canadiennes, colloque *Les Musées en mouvement. Nouvelles conceptions, nouveaux publics. Une comparaison belgo-canadienne*, 8-10 décembre 1999 ; participation à l'organisation et communication (avec P. DE MARET) : *L'Afrique en vitrines : vitrine de l'Afrique ?*
- Coordination générale (avec A. DIERKENS, J.-M. DUVOSQUEL et J. GUILLAUME), de l'exposition *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840) à la table des Princes. Fleurs et porcelaine européenne au XIX^e siècle*, présentée au Centre P.-J. Redouté à Saint-Hubert du 26 juin au 25 septembre 1999.
- Participation à l'organisation de l'exposition *Les routes du fer en Afrique*, organisée conjointement par l'Unesco et le Musée de l'Homme, dont la présentation, initialement prévue à partir de novembre 1999 au Musée de l'Homme à Paris, a été postposée (sélection – avec P. DE MARET – des objets qui seront prêtés par le Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren).
- Membre du Bureau du Brussels Center of African Studies (B.C.A.S.), groupe de recherche interdisciplinaire V.U.B./U.L.B., depuis octobre 1999.

Judith OGOVOSZKY-STEFFENS

- Bruxelles, U.L.B., Centre d'Études Canadiennes, colloque international *La construction des paysages nationaux*, 1999 ; communication : *La côte belge au XIX^e siècle : royale, touristique et artistique*.

Anne-Françoise PENDERS

- *Une solitude nomade*, Bruxelles, Le Cri, 1999.
- *Photo – Texte – Abyme*, dans : *Pratiques* (Paris), 7, 1999.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- (avec A. BORN) *Le triptyque de la Descente de Croix de Grenade et sa copie conservée*

à Valence, dans : *Actes du Colloque Bouts*, Louvain, 1999 et *Idea. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n° 27, 1999, pp. 66-75.

– *Interdisciplinarité : outil d'une meilleure collaboration entre conservateurs-restaurateurs et historiens. Les enseignements dispensés à l'ULB*, dans : *ENCoRE*, Dresde, 1999, pp. 37-39.

– Édition scientifique, introduction, *La technique picturale de la peinture flamande au XV^e siècle. Grilles, modèles et techniques d'exécution et Glossaire*, dans : *Cahiers d'études Public et sauvegarde du patrimoine*, Bruxelles, 1999, 158 pp. ; pp. 101-107, 108-111 et 140-145.

– Bruxelles, Pavillon chinois, Journée d'étude du Comité national de l'ICOM. *De la conservation préventive à la scénographie muséographique*, novembre 1999 ; présidence de séance.

– Bruxelles, U.L.B., Centre d'Études Canadiennes, colloque international *Les musées en mouvement. Nouvelles conceptions, nouveaux publics. Une comparaison belgo-canadienne*, 8-10 décembre 1999 ; communication (avec N. GESCHÉ) : *Les activités européennes de sensibilisation du public à la sauvegarde du patrimoine*.

– Paris, réunions du Conseil scientifique du *Vocabulaire de la peinture. Série des Principes scientifiques d'analyse de l'Inventaire général des richesses artistiques de la France*, 28 mai et 14 décembre 1999.

– Coordination générale de l'*Itinéraire des retables brabançons sculptés à volets peints (XV^e – XVI^e s.)*, Bruxelles 2000, 17 mai-15 novembre 2000.

– Maastricht, Stichting Restauratie Atelier Limburg, 7-8 octobre 1999 ; cours de formation pour restaurateurs : *Technique picturale de la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles*.

– Rouen, Musée départemental des Antiquités de Seine-Maritime, décembre 1999 ; conférence : *La production des retables brabançons des XV^e et XVI^e siècles et le marché de l'exportation*.

– Copenhague et Lyon, réunions du Bureau Directeur du Comité International de la Conservation (ICOM-CC), avril et août 1999, comme membre coopté.

– Lyon, réunion triennale du Comité International de Conservation (ICOM-CC), 30 août – 3 septembre 1999, comme membre du Bureau organisateur.

Paul PHILIPPOT

– *Les restaurations des sculptures polychromes. Introduction historique* (avec résumé en allemand), dans : *Restauratorenblätter, 18. Gefasste Skulpturen. I Mittelalter*, Klosterneuburg-Vienne, s. d. (1998), pp. 23-30.

– *Foreword* de J. JOKILEHTO, *A History of Architectural Conservation*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 1999.

Monique RENAULT

– *Muséologie*, syllabus de cours, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1999, 117 p.

– *Le musée ou la tradition en éclat. Les artistes et le musée du XIX^e siècle*, dans : *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, n° 6, 1999, pp. 162-172.

– U.L.B., journée de recyclage de la Section d'Histoire de l'Art et Archéologie, 13 mars 1999 ; leçon : *Le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg : musée mémoire ou musée histoire ?*

Paul-Louis VAN BERG

– (avec N. CAUWE) *Grandes pierres et grands-pères. À propos des figures humaines mégalithiques*, dans : G. RODRIGUEZ éd., *Actes du 2^e colloque international sur la statuaire mégalithique, Saint-Pons de Thomières du 10 au 14 septembre 1997* (= *Archéologie en Languedoc*, n° 22), 1998, pp. 245-254.

– (avec N. CAUWE et M. VANDERLINDEN) *D'Uruk au Brugh na Boinne. Image et statut de la réalité dans les mondes indo-européen et proche-oriental : l'exemple de l'art laténien*, dans : *Onzième Journée belge d'Études celtologiques et comparatives, samedi 6 février 1999, Bruxelles, Société belge d'Études celtiques*, 1999, pp. 11-12.

– Bruxelles, Société belge d'Études celtiques, *Onzième Journée belge d'Études celtologiques et comparatives*, 6 février 1999 ; communication (avec N. CAUWE et M. VANDERLINDEN) : *D'Uruk au Brugh na Boinne. Image et statut de la réalité dans les mondes indo-européen et proche-oriental : l'exemple de l'art laténien*.

– Besançon, Université de Franche-Comté, Institut des Sciences et des Techniques de l'Antiquité, 22 et 29 novembre 1999 ; leçons de séminaire de D.E.A. : *Du temple à l'auberge des dieux. Mésopotamiens et Indo-européens, L'Hymne homérique à Hermès et son contexte culturel et Hermès et Agni : les données indiennes et l'interprétation de l'Hymne homérique à Hermès*.

– Besançon, Université de Franche-Comté, Institut des Sciences et des Techniques de l'Antiquité, Secteur Mentalités et Sociétés, Axe 2 : *Discours religieux, identités et interactions culturelles. Les signes du pouvoir : qualification et légitimation religieuses*, 29 novembre et 6 décembre 1999 ; leçons : *Minoens et Mycéniens : interactions culturelles, espaces et formes du pouvoir et Modèles indo-européen et mésopotamien de la royauté dans les Persica de Ctésias*.

– Syrie, Hassake, Tell Beydar, 25 août-19 octobre 1999, projet international euro-syrien (dir. gén. M. LEBEAU ; responsable U.L.B. Ph. TALON), direction du chantier de fouille d'un bâtiment de l'époque dynastique archaïque (ca 2.400 BC) et étude du site d'art rupestre de Khishâm.

– Médaille de la Vrije Universiteit Brussel, 30 mars 2000.

Marc VANDER LINDEN

– (avec H. COLLET) *Petit-Spiennes. Compte-rendu de la campagne 1998*, dans : *Notae Praehistoricae*, n° 18, 1998, pp. 167-173.

– (avec H. COLLET et M. WOODBURY) *Mons/Spiennes : fouille de puits d'extraction de silex à Petit-Spiennes*, dans : *Chronique de l'Archéologie Wallonne*, n° 7, 1999, pp. 27-28.

– *La révolution spatiale du Campaniforme : essai sur les structures spatiales du Campaniforme en Europe du Nord-Ouest*, dans : N. CAUWE et P.-L. VAN BERG dirs., *Organisation néolithique de l'espace ne Europe du nord-ouest. Actes du XXIII^e colloque interrégional sur le Néolithique. Anthropologie et Préhistoire (supplément)*, n° 109, 1998, pp. 277-292.

– *Beaker and Polysemy: A Tentative Analysis*, dans : *European Association of Archaeologists. 5th Annual Meeting. Bournemouth, United Kingdom. 14th-19th September 1999. Abstracts*, 1999, p. 106.

– Bournemouth, 5th Annual Meeting of the European Association of Archaeologists, Session IIq *The Relationship between Objects*, 14-19 septembre 1999 ; communication : *Beaker and Polysemy: A Tentative Analysis*.

– Universiteit van Leiden, Faculteit der Archeologie, Maas-Demer-Schelde Project, 24 février 1999 ; conférence : *Dismember to Remember: The TRB-Corded Ware Transition from the Mortuary Point of View*.

Henri VANHULST

- *Low Countries*, dans : M. BOYD éd., *Oxford Composer Companions. J. S. Bach*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 395-397.
- *Balthazar Bellère, marchand de musique à Douai (1603-1636)* [suite et fin], dans : *Revue Belge de Musicologie*, vol. 85, n° 2, 1999, pp. 227-263.
- *Charles Quint et la musique*, dans : H. SOLY éd., *Charles Quint 1500-1558. L'empereur et son temps*, Anvers, Fonds Mercator, 1999, pp. 501-511 (existe également en version anglaise, néerlandaise, allemande et espagnole).
- Musiciens, regardez devant vous de *Clemens non Papa. Essai de reconstitution de la chanson à partir de la version pour le luth (1571)*, dans : *Luths et luthistes en Occident. Actes du colloque organisé à la Cité de la musique en mai 1998*, Paris, Musée de la musique, 1999, pp. 103-111.
- *Gevaert, la sacralisation des concerts au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles (1872-1908)*, dans : *Musique et rites. Actes du colloque organisé à l'Université de Tours en mai 1999* (= *Les cahiers du CIREM*, n° 44-46, 1999), pp. 163-171.
- Paris, Sorbonne, colloque international *Recherches sur l'esthétique fin-de-siècle : le style musical d'Ernest Chausson*, 22-24 mars 1999 ; membre du comité scientifique et communication : *La critique musicale belge et Chausson*.
- Bruxelles, Théâtre royal de la Monnaie, 23 octobre 1999 ; président du colloque international *Pietro Antonio Fiocco (1654-1714)*.

Olivia WAHNON DE OLIVEIRA

- *Le chant, origine du développement de l'édition musicale liégeoise*, dans : J. QUÉNIART éd., *Le chant, acteur de l'histoire. Actes du colloque international, Rennes, 9-11 septembre 1998*, Rennes, Presses Universitaires, 1999, pp. 225-240.
- Bruxelles, European Science Foundation, programme *Musical life in Europe 1600-1900*, groupe *The circulation of music : from elite to mass production*, colloque *Centre and periphery: Musical exchanges in Europe 1600-1900*, 4-5 juin 1999 ; communication : *La contrefaçon dans la périphérie parisienne au XVIII^e siècle comme réaction envers le monopole de la capitale : un exemple liégeois*.

Eugène WARMENBOL

- *Le soleil des morts. Les ors protohistoriques de Han-sur-Lesse (Namur, Belgique)*, dans : *Germania*, n° 77, 1999, pp. 36-69.
- *Les ors de l'âge du Bronze en Belgique. Reflets et réflexions*, dans : *Vie Archéologique*, n° 47, 1997 (1999), pp. 25-37.
- (avec L. DELVAUX) *Trois Sechemnefer et trente-six domaines*, dans : *Journal of Egyptian Studies*, n° 84, 1999, pp. 57-69.
- (avec L. DELVAUX) *La tombe de Basa (TT 389), l'Assasif et la Description de l'Égypte*, dans : *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo*, n° 55, 1999, pp. 435-443.
- *La lance et l'au-delà. Une belle pièce de Han-sur-Lesse (Nr.)*, dans : *Lunula. Archaeologia protohistorica*, vol. 7, 1999, pp. 35-37.
- *Europa en Égypte* et 14 notices, dans : H. WILLEMS et W. CLARYSSE eds., *Keizers aan de Nijl*, Louvain, 1999, pp. 138-142.
- Édition et rédaction de 86 notices, dans : *Ombres d'Égypte, le peuple de Pharaon*, Treignes, 1999, 158 pp., 222 ill.

- Haute-Égypte, Elkab, participation à la campagne de fouilles (31 janvier-7 mars 1999) ; fouille d'une nécropole de la II^e dynastie et direction du chantier.
- Bruxelles, U.L.B., Journée de contact de la Cellule Archéologie des Âges des Métaux du Groupe de contact FNRS *Études celtiques et comparatives*, 30 janvier 1999 ; (avec J. BOURGEOIS, A. CAHEN-DELHAYE, L. VAN IMPE et K. VERLAECKT) coordination générale.
- Commissaire de l'exposition *Ombres d'Égypte, le peuple de pharaon*, Treignes, Musée du Malgré-Tout, 20 juin-12 décembre 1999.

IV. JOURNÉE DE RECYCLAGE DE LA SECTION

Comme les années précédentes, la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B. a organisé, le samedi 13 mars 1999, 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 :

Marc GROENEN : *La Femme et l'Homme dans l'iconographie du Paléolithique supérieur : tentative d'une nouvelle approche.*

Athéna TSINGARIDA : *Sir John Davidson Beazley et l'attribution de vases grecs : 25 ans de recherches et de polémiques.*

Pierre P. BONENFANT : *À la recherche de l'Aula magna de Philippe le Bon : les fouilles récentes de la Place Royale à Bruxelles.*

Lydie HADERMANN-MISGUICH : *Les Oracles de Léon le Sage illustrés par Georges Klontzas (XVI^e siècle).*

Judith OGOVOSZKY-STEFFENS : *Le billet de banque belge idéaliste. Un petit format grand public, moyen combien idéal de grande diffusion d'un grand art.*

Monique RENAULT : *Le nouveau Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Strasbourg : musée mémoire ou musée histoire?*

V. PRIX MASUI ET BEHERMANN

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la dix-neuvième fois, en 2000. Il a couronné Caroline LEDENT pour son mémoire intitulé *Jacques Doucet (1924-1994). Variations sur fond de jazz* (voir le résumé, *supra*).

Le prix Thierry Stanley Behermann (cfr. *A.H.A.A.*, XVIII, 1996, p. 223) a été attribué à Laurence Vander Veken, pour son mémoire intitulé *Analyse de la conception de la mort dans trois monuments funéraires français du XVIII^e siècle. Les exemples du Monument de Languet de Gergy de Michel-Nage Slodtz, du Mausolée du Dauphin et de la Dauphine de Guillaume II Coustou et du Tombeau du Maréchal de Saxe de Jean-Baptiste Pigalle* (voir le résumé dans *A.H.A.A.*, XXI, 1999, pp. 166-167).

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 le D.E.S. en Gestion Culturelle de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'U.L.B. et la Commune de Saint-Hubert, des étudiants de Gestion Culturelle, Marta JIMENEZ, Caroline SAPPJA et Thierry SCAILLET, ont participé à la réalisation et au montage de l'exposition annuelle d'été durant l'année académique 1998-1999. L'exposition,

intitulée *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840) à la table des Princes. Fleurs et porcelaine européenne au XIX^e siècle* et présentée du 27 juin au 25 septembre 1999, a donné lieu à la parution d'un catalogue rédigé par les étudiants (= *Saint-Hubert en Ardenne. Art - Histoire - Folklore*, tome 9), qui constituait également un cahier de la vingt-huitième livraison de la revue régionale *De la Meuse à l'Ardenne*.

Cette exposition avait la particularité de confronter des œuvres de Pierre-Joseph Redouté et leurs reproductions sur des pièces de porcelaine destinées à la table des cours princières européennes. Dès le XIX^e siècle, en effet, la renommée du «Raphaël des Fleurs» a conduit de nombreuses manufactures de porcelaine européennes à reprendre ses dessins dans leurs productions. Au début de ce siècle, avec le développement des sciences naturelles, les artisans recouraient à ses illustrations pour la décoration de leurs services de table botaniques. L'exposition éclaire cet aspect méconnu de l'utilisation de l'œuvre de Pierre-Joseph Redouté.

Nathalie NYST

VII. ACTIVITÉS DES CENTRES DE RECHERCHE

a) Centre de Recherches «Espaces et sociétés»

En 1999, les travaux ont à la fois porté sur les thèmes *Eurasie Nord-Sud* – 1998-1999 (cfr. *A.H.A.A.*, XXI, 1999, p. 186) – et *Espaces et aires culturelles* – 1999-2000. En sciences humaines, la nature et l'extension d'une aire culturelle dépend des critères retenus comme pertinents à sa définition. N'y a-t-il donc qu'à produire une classification *a priori* des critères envisagés pour être clair? En principe, mais l'œuvre pourrait bien nous perdre en de fastidieuses et stériles arguties. Pourrons-nous y échapper en nous intéressant aux systèmes cognitifs, c'est-à-dire aux cadres de pensée globaux dans lesquels ces critères puisent leur sens? En ce sens, les approches de «la réalité» et les appréhensions les plus générales du monde devraient nous révéler les aires culturelles les plus larges.

Voici la liste de ces travaux :

Eurasie Nord-Sud

- 11.01.99 : Chr. PEETERS (U.L.B.), *Structure grammaticale et vision du monde : le cas du germanique*.
01.02.99 : M. BROZE (U.L.B.), *Distorsion, fragmentation et paradoxe : le «vrai savoir» dans la gnose et l'hermétisme*.
22.03.99 : Ph. DERCHAIN (Seminar für Ägyptologie, Cologne), *La transmission du savoir en Égypte ancienne*.
19.04.99 : A.-M. VUILLEMENOT (U.L.B.), *Le bakhsi kazakh et la belle-fille : lieux et espaces d'énonciation de la belle parole*.
10.05.99 : M. CAMPINE (V.U.B.), *Influences des philosophies religieuses orientales sur l'histoire des idées occidentales au XIX^e siècle*.
15.06.99 : Table-ronde de clôture.

Espaces et aires culturelles

- 04.10.99 : A. SCHILZ (U.L.B.), *La procession dansante d'Echternach*.
08.11.99 : P. LIENARD (U.L.B.), *ju/kwap, kide/too : l'inscription d'une hiérarchie de valeurs dans le système de références géographiques turkana (population nomade du Nord-Ouest du Kenya)*.
09.12.99 : J. GUFFROY (I.R.D.), *Une frontière, entre géographie et histoire...*

1 *Dimanche des Sciences à Parentville* – C. Périer-D'Ieteren, B. Dewandre, I. Delcourt, N. Gesché, F. Rosier, D. Steyaert

Les collaborateurs scientifiques du Centre, aidés de conservateurs-restaurateurs, ont encadré les jeunes et les adultes dans des ateliers de sensibilisation organisés, en mai 1999, à Parentville (extension de l'ULB), à l'occasion du Dimanche des sciences. Les enfants y ont été familiarisés aux différents matériaux employés en peinture tandis que les parents découvraient les techniques de polychromie le plus souvent utilisées dans les retables brabançons des XV^e-XVI^e siècles (présentation de la valise didactique réalisée lors du programme de sensibilisation (voir AHAA, XXI, 1999, p.186) par la Stichting Restauratie Atelier Limburg, en collaboration avec l'IRPA et les Musées royaux d'Art et d'Histoire)

2 *Sensibilisation du public à la sauvegarde du patrimoine (programme Raphaël - DG X)*
C. Périer-D'Ieteren, B. Kiss, N. Gesché

Ce programme lancé en 1996 (voir AHAA XXI (1999), pp.186-187), se clôtura, en 1999, par la réalisation de l'ouvrage *Public et sauvegarde du patrimoine. Cahier de sensibilisation à l'intention des guides* - C. Périer-D'Ieteren (éd.), Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 1999, 160 p. nombreuses ill. en coul. et en n/bl., format 24/16
Cette publication, destinée en particulier à la formation spécifique des guides de musées et de sites, intermédiaires directs entre le public et l'œuvre, a pour objectif de faire comprendre le message que porte le patrimoine et le rôle que chacun est appelé à jouer dans sa conservation. Elle a été immédiatement suivie par deux autres volumes auxquels les responsables du Centre ont collaboré. Conçus dans le même esprit, ils ont été coordonnés et édités par l'ICCROM (Centre international d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens culturels), *Jeunes et sauvegarde du patrimoine/Youth and the Safeguard of Heritage* et *Presse et sauvegarde du patrimoine/The Press and the Safeguard of Heritage* (2000)

3 *Itinéraire des retables sculptés à volets peints (XV^e-XVI^e siècles)* – C. Périer-D'Ieteren, N. Gesché, D. Steyaert

A l'occasion de *Bruxelles/Brussel 2000, ville européenne de la culture de l'an 2000*, le Centre a développé un itinéraire des retables placé sous l'égide du Conseil de l'Europe, dans le cadre de ses *Itinéraires culturels*. Différentes publications ont été coordonnées, réalisées et traduites :

- *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges* (1999, 256 p., 400 ill. en coul. et en n. et bl., format 21 x 29,7). Ce Cahier du service des Monumenten en Landschappen est conçu en deux parties : la première présente des études ponctuelles dont la rédaction a été confiée à M. Buyle, R. De Boodt, Cl. Dumortier, R. Op de Beeck, C. Périer-D'Ieteren, M. Serck-Dewaide, D. Steyaert et C. Vanthillo. La deuxième consiste en un bref catalogue descriptif d'une cinquantaine de retables conservés en Belgique et abondamment illustrés par O. Pauwels.
- *carte-dépliant des retables conservés à Bruxelles et alentours* (en français, néerlandais et anglais), et *en Belgique* (en français/néerlandais et anglais/allemand)
- *7 feuillets didactiques* (en français et en néerlandais) sur les retables conservés au Musée de la Ville de Bruxelles (retables de Saluces et de la Vierge), au Musée du CPAS (retable de la Nativité), aux Musées royaux d'Art et d'Histoire (retables d'Oplinter et de la Parenté de sainte Anne), à l'église Saint-Adrien de Boendael (retables de saint Adrien et de saint Christophe) et à l'église Saint-Martin à Ham-sur-Heure (retable dit de la Vierge).

Toutes ces publications sont disponibles au Centre

Nicole Gesché

CHRONIQUE DES FOUILLES DE LA SECTION

Fouilles et programmes archéologiques en Méditerranée en 1999

Depuis 1998, un «Département d'archéologie méditerranéenne» fédère différents programmes de fouilles et de recherches archéologiques de l'Université Libre de Bruxelles sur des sites de culture méditerranéenne *largo sensu* (Égypte, Syrie et Grèce). Les *Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie de l'ULB* accueillent depuis l'année dernière¹ une chronique des travaux menés sous la responsabilité scientifique des membres de ce laboratoire. Par ailleurs, un «Séminaire d'archéologie méditerranéenne» a vu le jour durant l'année académique 1999-2000, dont le principal but était de présenter, de manière plus approfondie et pour un public de 3^e Cycle, les principaux résultats des actions entreprises dans le cadre du laboratoire. On trouvera ici le résumé des travaux conduits en 1999.

— Égypte pharaonique: mission archéologique dans la nécropole thébaine (MANT)

Comme il avait été annoncé dans la précédente «Chronique», la Mission archéologique de l'ULB dans la Nécropole thébaine, soutenue par le FNRS et dirigée par le Prof. Roland Tefnin, a obtenu, en 1999, deux concessions majeures sur le site de Cheikh abd el-Gournah, en Haute Égypte (Louxor, rive gauche). Le choix des tombes peintes T(heban) T(omb) 29 et TT 96 a en effet été accepté sans réserves par le «Supreme Council of Antiquities of Egypt». Elles appartiennent à deux personnages-clés du règne d'Aménophis (ou Amenhotep) II, respectivement le vizir Aménémopé et le gouverneur de Thèbes Sennefer (18^e dynastie, 2^e moitié du XV^e s. av. n. ère). Toutes deux sont constituées d'une cour taillée dans le roc, d'une chapelle-hypogée en forme de T, recouverte de peintures, ainsi que de plusieurs puits funéraires et, dans le cas de Sennefer, d'une descenderie menant à un caveau également peint.

¹ *AHAA* 21 (1999), p. 191-203.

La chapelle de Sennefer (TT 96) et celle d'Aménémopé (TT 29) constituent de magnifiques espaces décorés, qui furent plus d'une fois réutilisés, depuis l'époque copte jusqu'à l'époque moderne, comme habitations, refuges ou bergeries. Malgré les importantes dégradations entraînées par ces réutilisations (destruction de la partie inférieure de l'enduit mural, salissures dues aux déjections, à la suie et à la poussière, graffiti etc...), les peintures des chapelles de Sennefer et d'Aménémopé constituent un ensemble impressionnant, tant par la remarquable originalité des thèmes iconographiques que par la qualité du style pictural et graphique, dans une époque particulièrement créatrice, qui se situe entre l'archaïsme un peu rude du début de la dynastie (Hatchepsout-Thoutmosis III) et la «modernité» presque maniériste qui se manifestera sous les règnes de Thoutmosis IV et d'Aménophis III. L'étude stylistique approfondie, qui constitue l'un des objectifs majeurs de la recherche, est évidemment subordonnée au nettoyage et à la consolidation préalables des peintures. Malgré cette difficulté stratégique, une copie proportionnelle (au 1/10) des images et des textes a pu être entreprise par l'équipe épigraphique, composée du Dr. Dimitri Laboury (ULg) et de Valérie Angenot (doctorante ULB), avec des résultats déjà spectaculaires, concernant la famille commune des deux personnages (définitivement cousins et non frères, selon une interprétation ancienne et erronée fondée sur l'usage du mot *sen*, terme à valeur affective, fréquent dans la poésie de l'époque) et leur intimité avec le Palais (différents membres de la famille portent les titres de «précepteur royal», «nourrice royale» ou «dame de la cour»). Une couverture complète des deux chapelles a également été réalisée, en photographie tant argentique que numérique, avant toute opération de restauration des peintures. Durant la campagne d'octobre 1999, le restaurateur égyptien Lotfi Khaled a effectué en outre un examen global de l'état des parois peintes et réalisé plusieurs tests de nettoyage, révélant, sous la couche de suie et de poussière, la vivacité des couleurs et la finesse du dessin. Une équipe de restauratrices belges, renforcée par deux restauratrices françaises, a été constituée en vue des prochaines campagnes, grâce notamment à l'aide du Prof. C. Périer-d'Ieteren, Directrice du «Centre de recherche et d'étude technologique des arts plastiques » (ULB). Cette équipe aura pour tâche première de définir très précisément les méthodes à mettre en œuvre pour la consolidation des parois d'abord, leur restauration définitive ensuite.

Ainsi qu'on l'a dit plus haut, les deux chapelles sont non seulement d'une grande qualité stylistique, mais aussi d'une remarquable originalité iconographique. Dans la salle transversale de la chapelle de Sennefer, deux scènes de grandes dimensions se répètent, illustrant deux des fonctions principales du défunt, Directeur du Jardin d'Amon et Directeur du Double Grenier. Au sud, s'étale, vu en rabattement, un immense jardin comportant des bassins de lotus, des arbres d'essences diverses et, au centre, une vigne sur treille. Copié vers 1830, à l'aquarelle, pour Ippolito Rosellini, et reproduite dans ses *Monumenti dell'Egitto e della Nubia*, cette scène passait généralement pour détruite, jusqu'à ce que nous ayons la superbe surprise de la retrouver intacte, lors de notre réouverture de la tombe, en octobre 1999. A droite du Jardin d'Amon, Sennefer présente des bouquets montés et des «cadeaux de Nouvel An» à un Aménophis II en majesté, trônant sous un pavillon à fond doré, que devaient illuminer les rayons du soleil, perçant, depuis la porte d'entrée, l'obscurité de la chapelle. A l'opposé de la salle transversale, du côté du nord, apparaît, au sommet de gigantesques tas de grains, une image du roi rendant grâce pour la fécondité des moissons. En face, sur la paroi est, un vaste banquet rassemble la famille autour de Sennefer et de son épouse, sous la chaise de laquelle un chat roux dévore un gigot (fig. 1). Actes rituels, liens familiaux et fonctions administratives du défunt s'entremêlent ainsi, se prolongeant sur les premiers panneaux de la salle longue, celle qui mène vers l'Occident, domaine d'Osiris et

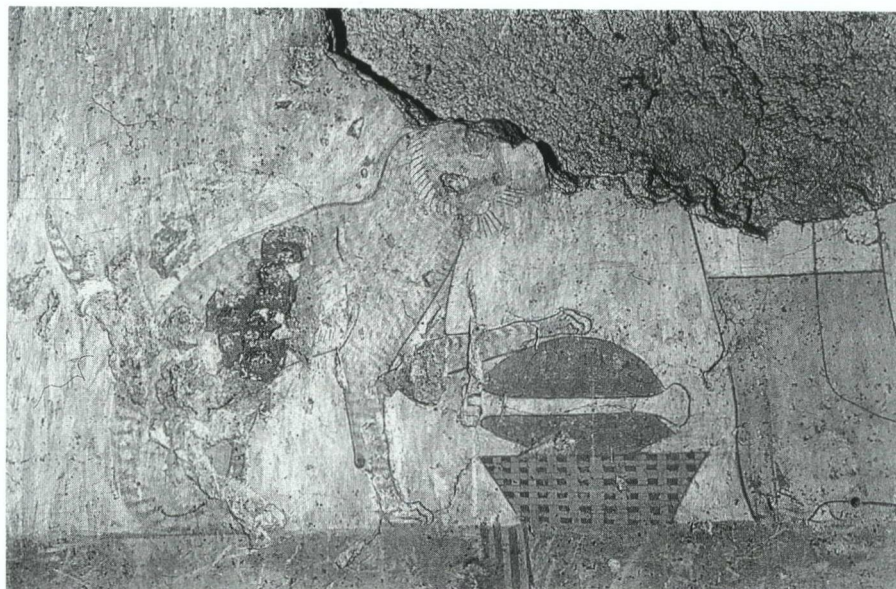


Fig. 1
Le chat, sous la chaise de sa maîtresse, épouse de Sennefer (chapelle TT 96).

d'Hathor. Au fond de cette salle, adossés à ce domaine mystérieux où s'effectuera leur renaissance solaire, Sennefer et son épouse, superbement parés reçoivent, au nord, les offrandes funéraires, et accueillent, au sud, leurs cousins, le Vizir Aménémopé et son épouse. Le cheminement se termine, au fond de la chapelle, à l'ouest, par une vaste salle hypostyle carrée, dont les peintures évoquent les rites ultimes de la métamorphose, mais le manque de temps et, surtout, l'encombrement du lieu en ont empêché jusqu'à présent toute copie sérieuse.

La chapelle TT 29 d'Aménémopé est plus petite et plus classique de plan: un simple T, dont la destruction d'un mur de pierres ayant bloqué la branche sud depuis, au moins, le XIX^e siècle, nous a permis de faire le relevé, totalement inédit. La partie nord de la salle large (la petite branche du T) comporte une scène du plus haut intérêt, rappelant, pour le thème, celle figurant dans la tombe d'un autre Vizir, prédécesseur d'Aménémopé, le célèbre Rekhmirê de la TT 100. Le grand texte qui y figure est connu: il s'agit des «Devoirs du vizir», étudiés et copiés —grâce à un lavage de la suie à l'éponge!— par Alan H. Gardiner, au début de ce siècle. Les images, par contre, sont inédites, et du plus haut intérêt, puisqu'elles figurent des aspects de l'activité d'un bureau de Vizir; leur relation avec le texte des «Devoirs» devra être minutieusement étudiée. Comme dans la chapelle de Sennefer —et dans la plupart des chapelles thébaines de l'époque—, le couple des défunts apparaît assis au fond des parois de la salle longue, dos au monde occidental auquel ils appartiennent désormais et tournés vers le monde des vivants. Devant eux, sur la paroi nord, divers officiants effectuent un rituel rare, qualifié, selon le texte accompagnant, de rituel «de l'oasis de Kharga». Un seul parallèle en est jusqu'à présent attesté, dans la TT 20 d'un Amonherkhepshef, de l'époque, à peine antérieure, de Thoutmosis III. Il paraît consister en une carbonisation d'offrandes disparates (mèches de cheveux, pattes de bovidés etc...) dans de

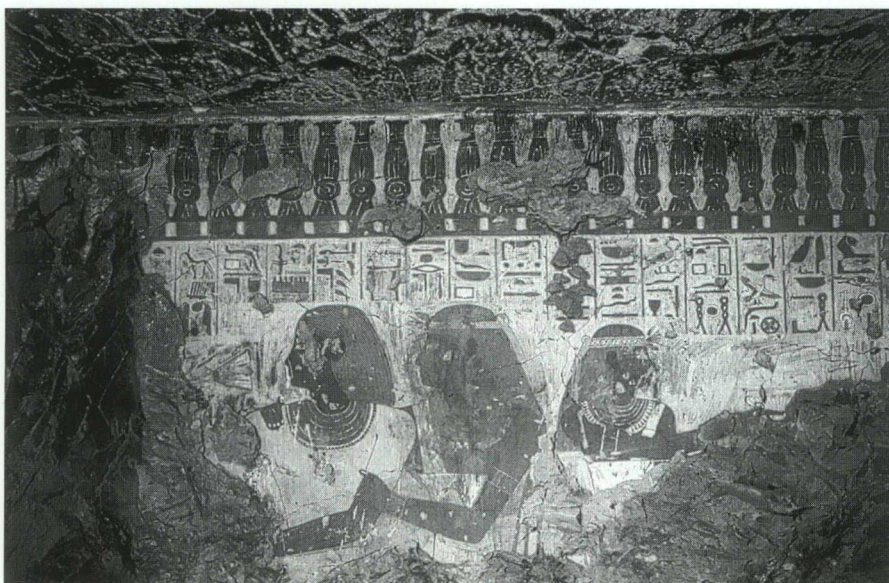


Fig. 2
Les parents du Vizir Aménémopé, peinture murale dans la chapelle TT 29.

vastes brasiers circulaires et rougeoyants. Face à ce rituel étrange, on trouve, sur la paroi sud, deux groupes conjugaux magnifiquement peints: les parents d'Aménémopé —ce qui est en somme attendu—, et le couple du cousin Sennefer et de son épouse —ce qui est plus inhabituel, d'autant qu'une apostrophe prononcée par la fille de ce même Sennefer exhorte celui-ci à «faire un jour heureux dans la tombe de son “frère”, le Vizir» (fig. 2).

Du point de vue strictement archéologique, l'essentiel du travail a porté sur la cour de la chapelle TT 29 d'Aménémopé. Lors de la première campagne, en octobre-novembre 1999, la cour de cette chapelle avait été trouvée entièrement remplie de remblais, avec toutefois une situation et un aspect fort différents entre les moitiés nord et sud, séparées par un mur de pierres sèches remontant à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e. Un puits funéraire avait été localisé, dès cette première campagne, dans l'angle NO de la cour («puits II»). Il était entouré d'une margelle de briques pharaoniques et s'ouvrait dans un roc défoncé ne correspondant guère à l'idée que l'on pouvait se faire de la cour d'une tombe de la 18^e dynastie. Les dégagements ont donc été étendus progressivement, par petits secteurs, permettant de ménager le plus possible de coupes stratigraphiques, à la plus grande partie de la surface de cette moitié nord. Toute la partie occidentale, du côté de la façade, se trouve aujourd'hui dégagée. Ce dégagement a permis de reconnaître un premier fait historiquement important. Il apparaît en effet certain que le vizir Aménémopé avait conçu pour lui-même un très grand puits funéraire situé dans l'angle NO de la cour. D'après les limites du défoncement actuel, le puits aurait dû mesurer environ 6 m (E-O) x 4 m (N-S). Les travaux ont toutefois été arrêtés après avoir atteint un peu plus d'1 m de profondeur sur toute la surface prévue, et un puits beaucoup plus modeste (1,80 m x 1,50 m) a été creusé dans le défoncement même,

à l'aplomb de la façade. La raison de l'interruption des grands travaux paraît devoir être cherchée dans la faveur qui fut faite au Vizir par son roi Aménophis II d'être enterré auprès de lui dans la Vallée des Rois. On sait en effet qu'un sarcophage à son nom et des éléments de matériel funéraire ont été retrouvés au début de ce siècle dans le puits VR 48. La réception de l'ordre royal aurait entraîné l'arrêt immédiat des travaux du grand puits ainsi que, sans doute, le creusement d'un puits plus modeste, au même endroit, pour des membres de sa famille.

Ce «puits II» a été vidé par nos soins durant la campagne de janvier-février 2000. Inachevé, il avait servi de dépotoir pour des pillards antiques et contenait de nombreux débris humains momifiés (dont une momie de jeune femme démaillottée et cassée en deux), ainsi qu'une grande abondance d'étoffes de momie, un chevet miniature en hématite et des plaquettes de faïence de Basse Époque. Par ailleurs, le rocher autour du puits était jonché de débris de matériel funéraire datables de la 18^e dynastie et de l'époque ramesside, parmi lesquels il faut citer surtout les éléments d'un beau coffre à oushebtis peint. Cette boîte haute et trapézoïdale porte encore de la décoration peinte sur deux faces, un petit et un long côté. Sur le petit côté, deux fils d'Horus momiformes sont surmontés d'un œil-*oudjât*. Sur le long côté, une déesse du sycomore (Nout) verse de l'eau fraîche à un défunt debout et à son âme-oiseau. Les inscriptions désignent un prêtre de «Montou Seigneur de Thèbes», du nom de Khâ-em-ipet. Le thème de la déesse-arbre rafraîchissant le défunt étant un thème essentiellement ramesside, et le personnage n'étant pas Aménémopé, il est possible que cela signifie une réutilisation de la tombe durant le cours du Nouvel Empire. On ne peut cependant exclure que ce Khâemipet ait été un descendant de notre Vizir Aménémopé. Cinq autres momies (torses et crânes) jonchaient encore le rocher aux environs de l'embouchure du puits.

Toujours à propos de la partie nord de la cour, le mur d'origine, posé sur le rocher taillé, a été précisé sur près de 25 m (E-O). Fait particulièrement intéressant, une bonne partie de l'enduit de terre d'origine (sorte de *moûna*) a pu être retrouvé intact. Par la même occasion, nous avons pu prouver que les irrégularités du sol taillé de la cour étaient cachées à l'origine par un remblai d'égalisation surmonté d'un sol de terre battue. La position des couches stratigraphiques par rapport à la pente de la montagne indique en outre avec certitude l'existence d'un mur de soutènement fermant la cour du côté est. Sa localisation sera recherchée lors de la prochaine campagne.

La partie sud de la cour, séparée de la partie nord par le mur de pierres sèches mentionné plus haut, était, elle, entièrement remplie par une maison submoderne (fin XIX^e ou début XX^e s.), dont les substructures avaient pu être précisées dès la première campagne. Cette maison comportait une seule pièce rectangulaire d'habitation, une cour à pigeonner, une réserve, deux caves et une bergerie, cette dernière constituée par la partie sud de la salle transversale de la chapelle elle-même. Sous le sol de la maison: un niveau copte avec quelques briques crues et, surtout, des dizaines d'ostraca de très belle écriture, datables du début du VII^e s. Dessous encore, sous une épaisse couche d'éboulis, quelque vestiges (poterie et fragments de sarcophages) attestent une réutilisation d'époque saïte. Par ailleurs, un sondage dans l'angle SO de la façade de la chapelle avait permis, dès octobre 1999, la découverte d'un puits funéraire («puits I»), qui n'avait pas été vidé pour raison de sécurité (risques d'éboulement des sols environnants). La maison, ayant été entièrement nettoyée, relevée sur plan et abondamment photographiée, toute sa partie occidentale a été enlevée. Menée par secteurs stratigraphiques, la fouille a atteint le rocher de la cour pharaonique avant la fin de la campagne, ce qui a permis de commencer la fouille du puits. Le fond de ce «puits I» a été atteint vers -5,55 m. Une porte s'y ouvre vers une chambre remplie aux trois quarts de gravats. Il a été décidé de reporter à la prochaine campagne (janvier-février 2001) le vidage de cette chambre très riche en matériel et qui nécessitera une fouille lente et systématique.

Archéologie, topographie, restauration des objets et des peintures murales, analyse céramologique, épigraphique, historique, iconographique et stylistique sont au menu des prochaines campagnes sur ces deux chapelles thébaines, auxquelles il faudra, avec beaucoup de soins et de patience, redonner vie et réapprendre à parler...

— Syrie pré-hellénique: Tell Beydar²

La campagne d'octobre-novembre 1999 s'est essentiellement concentrée sur la fouille de l'acropole et de son voisinage immédiat (chantiers F et B). Comme on le verra ci-dessous, il convenait de poursuivre le dégagement des bâtiments officiels occupant l'acropole et de relier ce complexe au quartier de maisons privées, fouillées en 1993-94 et où furent découvertes les principales archives cunéiformes de Tell Beydar (vers 2400 av. n. ère). Parallèlement aux fouilles de Tell Beydar, l'ULB a entrepris, en la personne de M. Paul-Louis Van Berg, le relevé et l'étude d'un important gisement de reliefs rupestres, sur le site de Khishâm, à quelques kilomètres du site archéologique proprement dit.

La campagne 1999 a permis de mettre au jour une vingtaine de documents écrits, dont une majorité de scellements. L'étude de ces documents permet d'assurer le lien entre les nouvelles trouvailles sur le site du palais lui-même et dans la zone comprise entre le palais et le chantier B avec les archives retrouvées en 1993-94. Les textes, tant tablettes que scellements, sont tous rigoureusement contemporains de l'Early Jezirah IIIb. L'onomastique montre également que l'ensemble de ces documents font partie d'un même lot d'archives, étroitement associés dans le temps et dans l'espace. La réunion du chantier de l'acropole et du quartier de maisons privées autorise l'espoir d'une nouvelle découverte épigraphique majeure dans un avenir proche.

Chantier F³ (fig. 3). Les travaux menés au sud et à l'ouest de l'acropole ont permis de mieux cerner ses différentes phases d'occupation mais également de mettre au jour plusieurs bâtiments dont certains peuvent être identifiés comme des temples. Le temple A, en partie fouillé en 1998, jouxte le bloc officiel sur son côté sud. Ce bâtiment, contemporain de la 3^e phase de construction du palais⁴, est formé de quatorze pièces. La porte d'entrée donne accès à une cour pavée de briques cuites disposées en chevrons qui à son tour s'ouvre sur une *cella* dont la façade orientale est décorée de niches et de redans très finement exécutés. Un bâtiment aux murs très épais, dont la fonction n'a pas encore été identifiée, borde le bloc officiel sur son côté ouest. Il est séparé du temple A par une ruelle pavée de briques cuites disposées en chevrons. Plus à l'est, au-delà d'une allée monumentale conduisant au palais, se dresse un bloc architectural formé de quatre pièces ayant probablement servi d'atelier. Enfin, au sud du temple A, un ensemble de pièces disposées en enfilade marque la limite méridionale de la terrasse haute de

² Les fouilles auxquelles participent l'ULB à Tell Beydar (Syrie) sont organisées comme une expédition euro-syrienne dirigée par MM. Marc Lebeau et Antoine Suleyman. Y participent la Katholieke Universiteit Leuven, la Westfälische Universität Münster, l'Università Ca' Foscari de Venise et la Direction Générale des Antiquités et Musées de Syrie. Ont participé pour l'ULB en 1999 MMmes Marie-Eve Sténuit, Véronique Van der Stede, Agnès Vokaer et MM. Ali Ammar et Paul-Louis van Berg, sous la direction de M. Philippe Talon.

³ Les travaux au chantier F ont été menés conjointement par l'Université Libre de Bruxelles, la Katholieke Universiteit Leuven, la Westfälische Wilhelmsuniversität Münster et la Direction générale des Antiquités et des Musées de Syrie.

⁴ Au sujet des différentes phases de construction du palais: Cf. *AHAA* 21 (1999), p. 196-197.

TELL BEYDAR-NABADA
ACROPOLIS
PALACE-TEMPLE
EARLY JEZIREH IIIb / EARLY DYNASTIC IIIb
PHASE IIIb—ca.2350 B.C.
Situation 1999

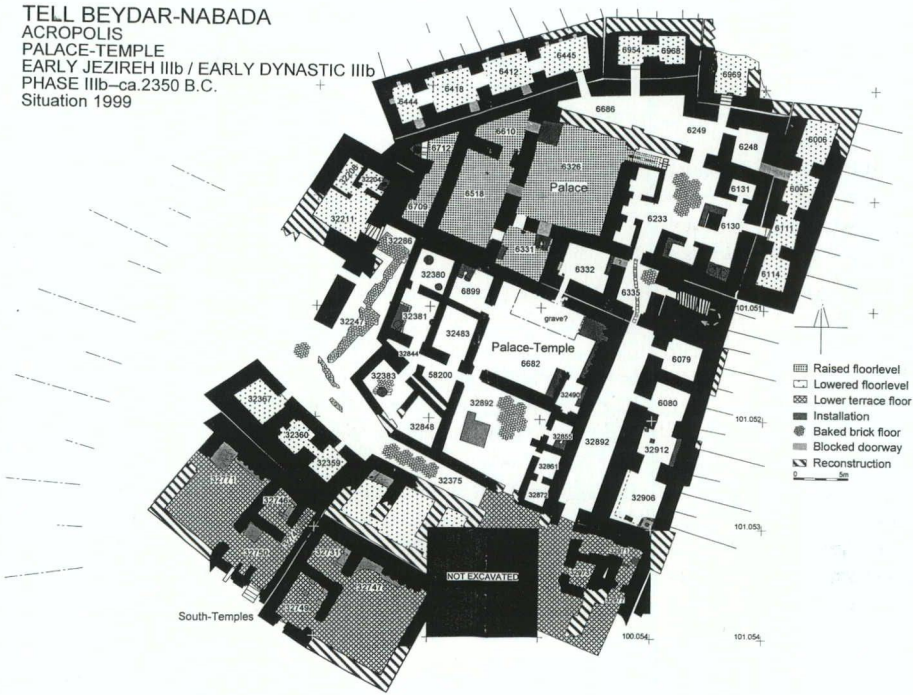


Fig. 3
Tell Beydar: plan général de l'acropole (J. Bretschneider - M. Debruyne).

l'acropole. En effet, à deux mètres en contrebas se trouve une autre terrasse où deux temples, contemporains du bloc officiel de la 3^e phase et du temple A, ont été identifiés. Bien que de dimensions plus réduites, ils présentent un plan voisin et des aménagements similaires (façades à niches et à redans, podiums, sols pavés de briques cuites) à ceux du temple A. La découverte de ces trois édifices complète nos connaissances relatives à l'architecture cultuelle de Haute Mésopotamie et permet d'esquisser une typologie propre à la région.

À l'époque akkadienne et post-akkadienne, l'acropole a connu de profonds remaniements. Le bloc officiel est abandonné et s'effondre à la fin de l'Early Jezirah IIIb⁵. Peu de temps après, vers 2300 av. n. ère, le secteur central de l'acropole est complètement réaménagé. Son côté nord semble abandonné: les décors du bloc officiel sont nivelés et des sols extérieurs s'accumulent pour former une sorte de terrasse haute. Son côté sud, en revanche, continue à être intensément construit. Dans un premier temps, le temple A est partiellement réaménagé et réoccupé tout en gardant

⁵ Pour une révision de la chronologie de la Jezirah syrienne au III^e millénaire: Cf. M. LEBEAU, «Stratified Archaeological Evidence and Compared Periodizations in the Syrian Jezirah during the Third Millenium BC», in C. MARRO, H. HAUPTMANN (éds), *Chronologies des pays du Caucase et de l'Euphrate aux IV^{ème} et III^{ème} millénaires. Actes du colloque d'Istanbul, 16-19 décembre 1998*, Institut Français d'Etudes anatoliennes d'Istanbul (Paris 2000), p. 167-192.

sa fonction initiale. Dans un second temps, il est remplacé par une nouvelle construction qui doit vraisemblablement être identifiée comme un temple. Au même moment, l'allée monumentale conduisant au bloc officiel ainsi que les pièces situées plus à l'est sont réaménagées. Le sol de l'allée monumentale est surélevé et la construction de contreforts, dont certains sont surmontés d'arcs en plein cintre, la subdivisent en huit petits espaces. Suite à l'occupation akkadienne, Tell Beydar semble quasiment abandonné. Il ne subsiste plus qu'un bâtiment de plan carré au sommet du site. Il s'agit d'un édifice monocellulaire de dimensions modestes caractérisé par un pilier central et trois podiums. Ce bâtiment, comme tous ceux qui l'ont précédé à cet endroit, peut être identifié comme un temple.

Chantier B (fig. 4). En 1998, les travaux menés du côté nord de l'acropole ont montré que la terrasse, sur laquelle s'élève le complexe palatial, est bordée sur sa face septentrionale par un épais glacis de pisé armé çà et là de petits murets de briques. Il s'étend sur une largeur variant de six à neuf mètres vers le nord et plonge de deux mètres par rapport à son sommet. Il est recouvert de plusieurs couches argileuses de couleur verte qui indiquent un usage prolongé et un entretien fréquent du glacis. Les fouilles de la campagne de 1999 se sont concentrées au pied de celui-ci. Dans cette zone, les vestiges de l'EJ IIIb ont été partiellement endommagés par des silos et des fosses à détritux creusés aux époques akkadiennes et hellénistiques. À l'extrémité du glacis se dresse un complexe architectural formé de deux pièces allongées d'assez grandes dimensions. Leurs murs, larges de deux briques, sont dépourvus d'enduit et leur sol est

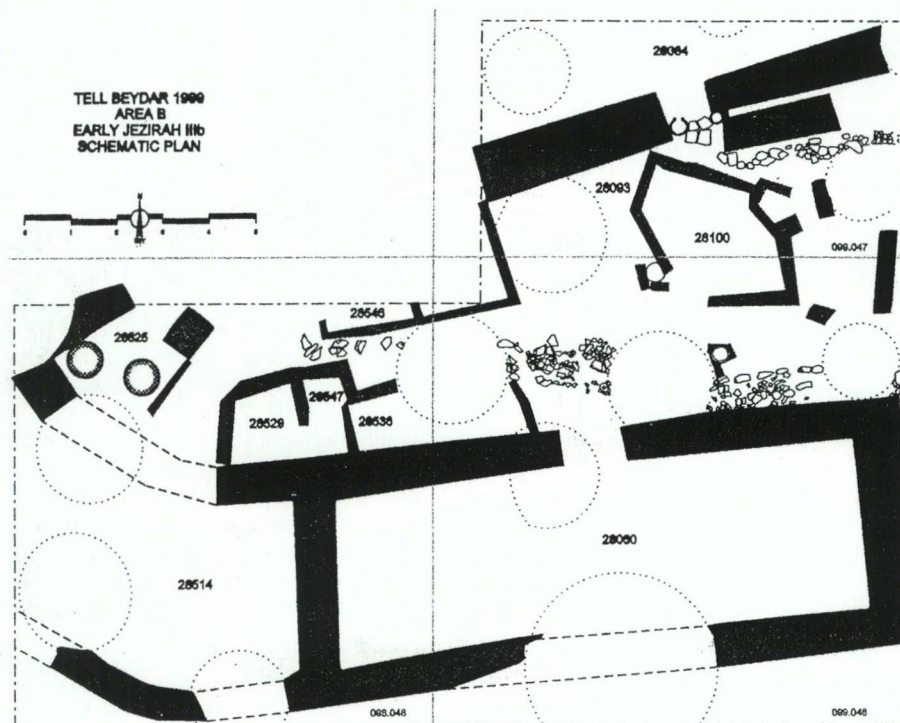


Fig. 4
Tell Beydar: plan du chantier B (B. Abansir - M.-E. Sténuit - V. Van der Stede).

aménagé en terre battue. Compte tenu de l'absence de matériel et d'aménagements, il est difficile d'interpréter la fonction exacte de ces espaces. Néanmoins, leurs dimensions importantes, l'épaisseur de leurs murs, ainsi que leur localisation au pied du complexe palatial laissent supposer qu'ils étaient placés sous le contrôle du palais. Peut-être s'agit-il de pièces de stockage. Suite à l'abandon de ce bâtiment, une couche de terre cendreuse noirâtre s'est écoulée dans la pièce ouest. Elle contenait des documents épigraphiques parmi lesquels on dénombre des scellements fusiformes inscrits et quelques tablettes. Ces deux grandes pièces s'ouvrent vers le nord sur une ruelle empierrée bordée de part et d'autre par de petites constructions aux murs très étroits. L'une d'elles abritait deux *tannurs* (fours) tronconiques extrêmement bien conservés. Quelques mètres plus au nord, une seconde ruelle, parallèle à la première, conduit à la porte d'entrée d'un bâtiment dont seule la façade sud est pour l'instant dégagée. Compte tenu de l'épaisseur de ce mur, il est probable qu'il s'agisse d'un édifice du même type que celui qui a été retrouvé plus au sud.

Les travaux menés depuis deux ans par l'équipe de l'ULB dans le secteur nord de l'acropole montrent dès à présent que le quartier d'habitation fouillé en 1993-1994 ne s'étend pas jusqu'au pied du palais. En effet, à l'intermédiaire entre les maisons et le complexe palatial se trouve une zone urbaine à caractère économique occupée par des entrepôts et de petits ateliers.

Art rupestre et archéologie à Khishâm. Les sites archéologiques et d'art rupestre de Khishâm (coord. 0639561 - 40627941) sont localisés à 5 km à vol d'oiseau au sud de Tell Beydar et à environ 35 km de la ville de Hassake, dans le Nord-Est de la Syrie. Ils comportent trois concentrations de roches historiées, localisées dans les éboulis de la



Fig. 5
Khishâm 1 (secteur sud, roche n° 56): représentation en plan d'un *desert-kite* (P.-L. Van Berg).

pente qui relie le plateau basaltique d'Ard esh-Sheikh à la plaine alluviale du wadi Aweidj et à celles de ses affluents. Les deux premières concentrations [Khishâm-1-Nord et -Sud] se situent à environ 300 m au sud-ouest et au nord-ouest du village. La troisième [Khishâm-2], qui compte plusieurs centaines de surfaces gravées, est implantée à quelques centaines de mètres au sud des précédentes, sur la rive gauche d'un petit affluent du wadi Aweidj dont la vallée entaille le plateau d'ouest en est sur 1 km.

Après une prospection préliminaire en 1998, la première campagne d'étude systématique des sites d'art rupestre de Khishâm s'est déroulée du 1^{er} au 15 octobre 1999, sous la direction de Paul-Louis van Berg (ULB), dans le cadre des travaux de la Mission Euro-Syrienne de Tell Beydar. Les quelque cent roches historiées de Khishâm-1 ont été numérotées, relevées et photographiées. Un relevé topographique a été réalisé par Vincent Peeters. Une base de données informatisée a été construite pour la documentation et la description des surfaces gravées. Celles-ci comportent des figures zoomorphes (faune sauvage), anthropomorphes et hybrides, isolées ou groupées. On note la présence de plusieurs scènes de chasse et de plusieurs représentations en plan de « desert kites », grands enclos polygonaux de pierres, munis de murs convergent vers l'entrée et de petites cellules distribuées sur leur pourtour (fig. 6). Ce type de monument, traditionnellement interprété comme piège à gazelles ou comme enclos à bétail, fut généralement construit au Chalcolithique et au Bronze ancien. Un premier examen du style des gravures et des sujets représentés suggère que la majorité des figures appartient aux mêmes époques. Les vestiges de diverses structures d'habitat ont été observés en bordure du plateau et sur les pentes. Par ailleurs, une concentration de cercles de pierre est visible au pied du site rupestre de Khishâm-Nord. Sur le versant sud du wadi secondaire, en face de Khishâm-2, apparaît un grand « desert kite » en pierres sèches, de 150 m de diamètre. À mi-longueur de la vallée, s'étend un grand complexe d'enclos circulaires. On y récolte de rares éclats et outils en silex. Ces enclos ne sont pas datables a priori. En fond de vallée, près de la source du wadi, les soubassements en pierres de gros murs de plus d'une dizaine de maisons rectangulaires forment un petit village assez bien conservé. On y récolte en surface de nombreux tessons de poterie attribuables à la fin du IV^e et au III^e millénaire.

— Syrie gréco-romaine: Apamée et Mnin

APAMÉE

La Porte Nord (fig. 6). Le dégagement de la moitié orientale de la cour a réservé quelques surprises. Au-delà du muret nord-sud, rencontré en 1999, qui fermait l'espace le long de la rue pavée, c'est tout un aménagement tardif qui a été mis au jour; il comportait plusieurs pièces dont ce muret constituait en réalité la façade, à front de rue. Un seuil, retaillé dans une corniche de pierre tendre, permet d'en localiser l'accès, qui se faisait par le moyen d'une première salle (I), de 3 m de large, qui touchait à l'est le mur de fond de la cour et se prolongeait au sud jusqu'à la courbe de celle-ci. On passait de là, par des portes respectivement d'1,35 m et de 0,75 m de largeur, dans deux pièces beaucoup plus étroites, la première (II), « antichambre » de la seconde, d'1,50 x 7 m, la seconde (III), de 2,25 x 7 m. Une quatrième pièce (IV), de 2,30 x 4,25 m, entièrement inaccessible dans l'état où elle nous est parvenue, occupait l'extrémité sud-ouest. La plupart des murs de ces salles prennent appui ou s'alignent sur les antes, le stylobate et les bases de colonnes de la « façade » architecturée de cette courbe orientale de la cour, mais après que cette façade ait été détruite (un des chapiteaux, réemployé, repose sur la base sud; un tambour de colonne constitue le montant droit de la porte d'entrée). Dans



Fig. 6
Apamée: la Porte Nord et la Grande colonnade.

l'angle intérieur nord-ouest de la pièce IV, gisait une grande amphore byzantine écrasée, sans doute *in situ*. Une couche de terre fine, assez grasse, provenant peut-être d'un dépotoir voisin, recouvre l'ensemble de ces salles; elle a livré de très nombreuses monnaies de la dynastie constantinienne et des monnaies omeyyades, les unes comme les autres souvent rognées et parfois très usées, mais aussi quelques lampes et fragments de lampes hellénistiques. Un grand dolium, encore en place et qu'il faudra dégager en 2000, occupe tout l'angle nord-est de la pièce nord (III). C'est donc bien à une occupation tardive que l'on a affaire ici. Ces salles étaient couvertes d'une toiture de tuiles et d'un plafond de plâtre établi sur des joncs, dont de nombreux fragments sont apparus dans la fouille. C'est sur cet habitat que se sont effondrés, au Moyen Age, les murs de la porte et de la tour I — dont un pan de voûte avait roulé jusqu'à l'alignement du muret de façade longeant la rue. Ces divers aménagements ont été démontés en fin de campagne, après avoir été mis sur plan et dessinés en élévation, afin de rendre à la cour intérieure de la porte toute sa monumentalité.

La tour I a été partiellement vidée des déblais qui s'y étaient accumulés; elle sera entièrement dégagée en 2000. Le front oriental du rempart, au-delà de la porte, a été mis au jour jusqu'à l'angle de la tour I, soit sur une longueur de plus de 7,50 m et une hauteur de plusieurs assises. On notera que, sur ce flanc est, les blocs qui les constituent sont beaucoup plus réguliers et plus soigneusement posés que sur le flanc ouest. A la base, apparaît déjà la partie supérieure des premières assises hellénistiques du mur. Il y aura lieu, là aussi, de poursuivre les dégagements au cours de la campagne prochaine.

La Basilique nord-ouest. Les travaux, très limités, ont porté sur le collatéral sud de l'édifice et sur son articulation avec la grande cour dallée qui le flanque de ce côté. Le mortier de pose de l'*opus sectile* de sol a été mis au jour sur presque toute la largeur du bas-côté

mais le mur sud de l'église est souvent arraché, à cet endroit, jusqu'au niveau de ses fondations; on en peut suivre néanmoins l'alignement sur toute la longueur de l'édifice.

La Cathédrale et le groupe épiscopal. La fouille de 1974 n'avait pas permis d'étudier de façon satisfaisante une intéressante mosaïque mise au jour, en fin de campagne, dans l'angle nord-ouest (espace DV) du péristyle (T) du «palais épiscopal» et qui avait dû être recouverte. Redégagé cette année, ce document se comprend mieux aujourd'hui qu'à l'époque; le pavement a été, en effet, très sérieusement remanié. A une première période, datable, semble-t-il, du III^e siècle de notre ère, appartiennent le tableau carré orné d'un buste du Printemps (inscrit AIAPINH [pour EAPINH] ΤΡΟΠΗ) et les deux fragments encore *in situ* d'un grand panneau central dont ne sont conservés que la partie inférieure de deux figures féminines drapées — dont une, assise, vers laquelle se dirige l'autre — et l'épaule droite et le bas du visage d'une troisième figure. Un large encadrement géométrique, indiscutablement plus tardif (fin V^e-début VI^e siècle), entoure ces éléments anciens : à l'ouest, une longue composition couvrante d'hexagones et de carrés à motifs de «style arc-en-ciel»; au nord, une série de carrés posés sur pointe et de triangles malheureusement très abîmés. Rien ne permet d'expliquer, jusqu'ici, la raison d'être de cette restauration que les remaniements architecturaux de cet angle du péristyle n'aident pas à comprendre.

Dans le chœur même de la cathédrale, une série de sondages autorisent aujourd'hui à reconstituer les phases successives de transformation du dispositif liturgique. Le socle du ciborium, constitué de quatre grands blocs de brèche rose parfois veinée de jaune, comportait une moulure simple et puissante qu'un rehaussement tardif du sol de l'abside avait presque entièrement masquée. Dans les angles, ces blocs ont été en partie retaillés, lors de cette même phase tardive, pour recevoir les quatre bases moulurées des colonnes du ciborium qui y furent encastrées (leur niveau d'encastrement est parfaitement conservé). Dans un premier temps, les quatre colonnes reposaient directement sur ce massif; leur trace est visible à 1,25 m des angles; elles mesuraient environ 60 cm de diamètre. Cet impressionnant massif mouluré encadre un espace central d'environ 3 x 5 m, pavé de plaques de brèche jaune qui portaient encore la trace d'encastrement de quatre des six pieds quadrangulaires de la table d'autel. Le massif repose sur une couche de pierres et de briques qui le calent et lui assurent un nivellement parfait, au-dessus d'un sol de mortier relativement fin qui paraît correspondre à un état antérieur du tétraconque — celui du V^e siècle, déjà rencontré dans l'angle sud-est après la dépose de la mosaïque de l'évêque Paul (à cette date-là, le chœur actuel n'existait pas encore, en effet, et seule la longue chapelle axiale H comportait un autel). Un niveau de grandes dalles blanches veinées de gris bleuté, niveau mal conservé, est apparu dans la partie sud du sondage, entre le massif de l'autel et le mur, en avant du départ du *synthronon*; ce doit être le niveau de sol correspondant à l'*opus sectile* du «déambulatoire», repéré ou dégagé en différents endroits de l'édifice (limite entre F et J, G et N du plan); dans le chœur, il devait recouvrir le bas du massif de l'autel, qui s'en détachait de presque toute sa hauteur, soit plus de 0,30 m. Dans un troisième état (celui de l'encastrement des bases de colonnes dans l'angle du massif), l'ensemble du chœur avait été surélevé de quelque 0,33 à 0,34 m et un sol de ciment gris lissé, relativement bien conservé quand il n'a pas été percé par les fouilles anciennes, venait s'aligner sur le haut de la gorge moulurée du massif et recouvrait la plus grande partie de la hauteur du premier degré du *synthronon*; c'est de ce moment que datait aussi, à n'en pas douter, la transformation de l'autel lui-même en un caisson de moellons maçonnés recouvert de plaques de marbre (une transformation identique se retrouve dans le chœur de l'église *extra muros*, à la Porte Nord). Poursuivi vers le nord, au pied de l'effondrement de la voûte de la cathédrale, ce sondage devait livrer, sur une surface de près de 3 m², à l'ouest d'un alignement de

dalles de marbre qui marquait la limite même du chœur, un splendide sol d'*opus sectile* polychrome appartenant à l'église du VI^e siècle. Dans les niveaux les plus profonds de cette fouille, sont apparus par ailleurs les murs de briques d'un bassin antérieur à l'établissement de la construction du V^e siècle et selon un axe légèrement différent, décalé de quelque 30 cm vers le nord.

MNIN: SANCTUAIRE DE MAR TAQLA (fig. 7)

Un des buts principaux de la campagne était le dégagement complet de l'esplanade en avant de la salle A — ou «temple A» —, vers le réservoir moderne dont le creusement a si profondément perturbé toute cette zone. Pour rappel, un premier sondage, effectué dans l'angle nord-est en 1998, y avait révélé un bassin de pressoir circulaire, taillé dans la masse rocheuse environnante; il s'agissait d'en préciser la fonction.

L'espace mis au jour, entièrement taillé dans le rocher, lui aussi, est limité, au nord et au sud, par des parois régulières soigneusement aplanies; le sol est plus ou moins correctement nivelé. Trois structures importantes interrompent cette surface : le pressoir déjà dégagé; une grosse pierre cylindrique (pierre d'ancrage, pourvue de scellements

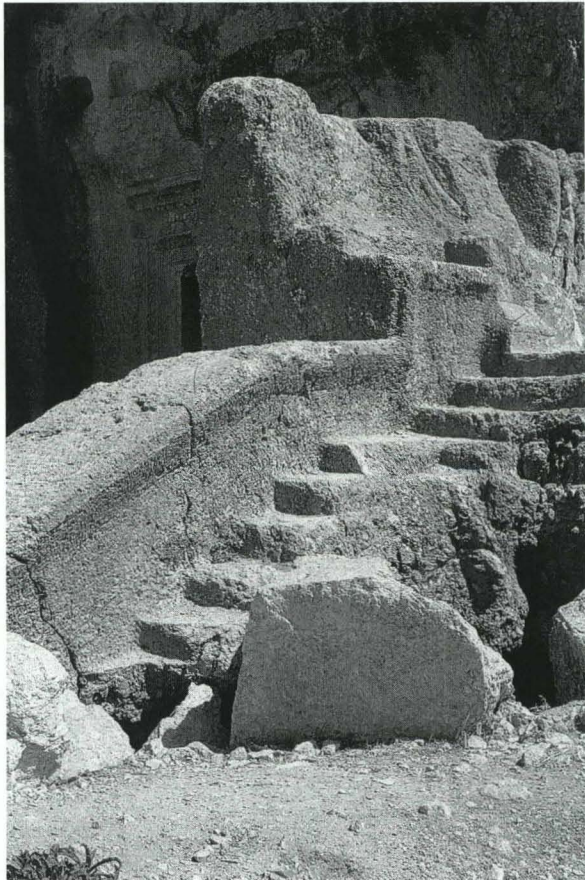


Fig. 7
Mnin: escalier d'accès au temple B; à l'arrière, la porte sculptée du temple A.

latéraux en queue d'aronde, de la vis d'une presse), placée dans un logement également circulaire vers le milieu et devant l'entrée du temple; enfin, au sud-est, une profonde fosse quadrangulaire, disposée en biais non loin de la pierre d'ancrage. L'ensemble de ce dispositif occupe la plus grande partie du porche même du temple et en rend l'accès bien difficile (à moins qu'il n'ait été recouvert d'un plancher); il paraît dès lors peu vraisemblable que l'installation soit contemporaine du temple.

La fouille de la fosse a livré différents éléments d'architecture provenant des terrasses et des portiques du sanctuaire, au nombre desquels un assez grand chapiteau corinthien — un moment remployé comme contrepoids de pressoir — qui pourrait bien avoir appartenu au pronaos du «temple A» et un fragment de colonne comportant une inscription de cinq lignes (dédicace familiale ?), malheureusement assez évanescentes.

Sur la terrasse qui précède les deux «temples» rupestres (A et B), terrasse dont le dégagement s'est poursuivi et qui est en partie dallée, en partie taillée dans le rocher, ont été découverts un petit autel quadrangulaire mouluré portant, sur une de ses faces, l'inscription, répétée sur deux lignes, [K]IMIANE (?), et surtout un deuxième fragment de l'architrave inscrite dont une première partie avait été relevée dès notre prospection de 1997 et qui, aujourd'hui complétée mais toujours amputée du début des trois lignes qui y étaient gravées, offre une date encore imprécise dans le courant de la première moitié du II^e siècle de notre ère.

Sur la pente sud, vers le village, a été entreprise en parallèle la fouille d'une salle qui appartient, semble-t-il, aux installations annexes du sanctuaire, proches du mur de téménos. En grande partie taillée dans le rocher, elle aussi, elle mesure 7,27 m de longueur sur 5,55 m de largeur et comportait, dans l'axe, sur sa paroi terminale, une grande niche de 0,76 m de largeur et d'1,17 m de hauteur. La porte de cette salle conserve, à droite, des restes encore très nets de l'encadrement mouluré qui l'ornait. Le dégagement, rendu difficile par la présence de gros blocs ayant roulé des parties hautes du sanctuaire, sera poursuivi au cours d'une campagne ultérieure, campagne qui devra également s'intéresser à deux salles voisines dont le front présente un même alignement.

— Grèce: les cités de Thasos et Itanos

THASOS: ABORDS SUD-EST DU THÉÂTRE⁶ (fig. 8)

Les campagnes précédentes⁷ avaient permis de mettre en évidence, outre le rempart classique de la cité, plusieurs structures antérieures à ce dernier (un égout, dont le dallage est partiellement conservé, un massif —présentant trois parements— d'env. 2,90 m de large, approximativement perpendiculaire au rempart classique et en partie démonté lors de la construction de ce dernier, de même qu'un mur d'1 m de large, perpendiculaire, lui aussi, au rempart classique et en partie démonté lors de la construction de ce

⁶ Il s'agit d'un programme de fouille de l'École française d'Athènes placé, depuis 1996, sous la responsabilité scientifique de D. Viviers et auquel l'ULB s'est associée en 1999, avec la collaboration de plusieurs chercheurs de notre Université (Natacha Massar, Véronique Van der Stede, Agnès Vokaer). L'analyse anthropologique a été confiée à Cristina Garcia Martin (Institut Royal des Sciences naturelles de Belgique).

⁷ On se reportera pour le détail des campagnes précédentes aux comptes rendus régulièrement publiés: *BCH* 117 (1993), p. 658-661; 118 (1994), p. 451-455; 119 (1995), p. 667-681; 121 (1997), p. 761-765.



Fig. 8
Thasos: vue générale du chantier (photo D. Viviers).

dernier). La campagne qui se déroula du 21 mai au 30 juin 1999 visait essentiellement à déterminer la fonction des structures antérieures au rempart classique et à préciser l'importance topographique de ce secteur de la ville, en amont du théâtre antique, accroché à la pente septentrionale de l'acropole.

Plusieurs secteurs de fouille ont été définis à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du périmètre déjà exploré précédemment. Ils ont permis tout d'abord de compléter le plan de la nécropole paléochrétienne qui s'est implantée sur le site, après destruction de nombreux vestiges. La fouille a ensuite révélé une plus large part du tracé du massif archaïque évoqué plus haut. Il s'agit clairement d'un mur à deux parements, que ses dimensions assimilent à une fortification. Nous sommes dès lors face à un tronçon d'une enceinte antérieure à celle que la cité de Thasos fit édifier après les guerres médiques, comme nos fouilles antérieures avaient permis de l'établir⁸. Le tronçon ici dégagé a été protégé d'une totale destruction par sa réutilisation en terrasse lors de la construction du nouveau rempart, vers 480 av. n. ère; ce nouveau rempart, achevé selon toute probabilité en 465 av. n. ère lors du siège athénien de Thasos, employait en partie les matériaux du premier, et utilisait partiellement ses fondations, du moins aux endroits où leurs tracés coïncident. L'enceinte archaïque, qui descend, comme celle de l'époque

⁸ L'enceinte de Thasos était traditionnellement datée des environs de 500 (cf. Y. GRANDJEAN, *Recherches sur l'habitat thasien à l'époque grecque* [Athènes 1988], e.a. p. 473-475). Pour une nouvelle datation, plus récente d'une génération environ, voir D. VIVIERS, «Nouvelles données archéologiques sur la fortification de Thasos», *Architettura, Urbanistica, Società nel mondo antico. Seminario di studi in ricordo di Roland Martin, Paestum, 21 février 1998* (à paraître).

classique, de l'acropole, est cependant interrompue peu après l'angle droit qu'elle décrit vers l'ouest, à l'endroit de la fouille. On avait donc supposé la présence d'une porte que la destruction de la fortification en 491 par le roi de Perse Darius avait oblitérée. La fouille a alors tenté de retrouver le prolongement de l'enceinte, de l'autre côté de l'interruption. C'est en revanche l'implantation de la nécropole paléochrétienne qui, à cet endroit comme en plusieurs autres du secteur, a oblitéré les traces de l'enceinte archaïque. Quelques lambeaux de construction ont toutefois pu être identifiés qui confortent l'hypothèse, de même que le tracé de l'égout qui ne s'explique que par la nécessité de conduire les eaux usées de la ville en dehors de l'enceinte, sans en saper les fondations. Enfin, un mur, servant de soutènement de terrasse, a été dégagé en avant de l'enceinte archaïque. La pauvreté du matériel céramique n'a pas permis une datation précise de la construction de cette enceinte archaïque; le terminus ante quem est offert par le témoignage d'Hérodote (VI 47) sur la destruction du rempart de Thasos au passage de Darius en 491 av. n. ère.

Cette découverte nous amène ainsi à revoir assez fondamentalement l'histoire de l'urbanisme archaïque de Thasos qui a vu sa fortification s'établir progressivement et, surtout, enclore des espaces de plus en plus étendus. On devrait dès lors abandonner définitivement la conception trop unitaire de la constitution d'un urbanisme thasien en faveur d'une vision évolutive, sensible aux modes contemporaines et aux besoins de la cité⁹.

L'exploration du secteur a également permis de préciser les modifications de son occupation entre le VI^e s. av. n. ère et le VI^e s. de n. ère. Lors de la construction du théâtre, au IV^e s. av. n. ère, un mur d'analemma, courbe, a été édifié en amont, s'appuyant contre le rempart classique et clôturant le théâtre en son sommet. La mise en relation de la topographie antérieure de la zone et du plan du théâtre, qui ne présente pas de *diazoma*, à savoir de ceinture de distribution des spectateurs à mi-pente du *koilon*, laisse supposer qu'un accès aux sièges a pu également se faire depuis le haut du théâtre; la présence d'une ancienne porte de ville (au moins à l'époque archaïque et, peut-être, encore par la suite, l'état de conservation du rempart classique à cet endroit ne permettant pas de vérifier l'hypothèse) autorise en effet à restituer un axe viaire à cet endroit.

Contre le mur d'analemma, vraisemblablement après l'abandon du théâtre (à la fin du III^e s. de n. ère?), un bassin (2 m x 3 m), dont le fond était constitué de gros galets placés de chant et recouverts d'un ciment hydrofuge partiellement conservé, a été implanté à des fins probablement artisanales. Cette occupation du site, postérieure à la destruction finale du rempart, a sans doute hâté la destruction de certains vestiges et participé à rendre difficile la restitution des niveaux d'occupation antérieurs.

ITANOS (CRÈTE ORIENTALE)¹⁰: NÉCROPOLE

Comme nous avons eu l'occasion de le préciser dans la chronique de 1998, le programme scientifique mis en œuvre à Itanos concerne à la fois l'espace urbain et une large partie du territoire de la cité; il développe tant les techniques archéologiques

⁹ Pour quelques considérations sur l'urbanisme thasien, on renverra à la synthèse récente en italien de D. VIVIERS, «Thasos», in E. GRECO (éd.), *La città greca antica. Istituzioni, società e forme urbane* (Rome 1999), p. 221-250.

¹⁰ Depuis 1995, l'ULB participe au programme international de recherches archéologiques dans la cité antique d'Itanos, en Crète orientale. L'équipe ULB de cette année était composée de: Aude Busine, Alexis D'Hautcourt et Alain Duploux (FNRS), Cristina Garcia Martin (Institut royal des Sciences naturelles de Belgique), Corinne Licoppe, Natacha Massar (Mini-Arc), Sarah Roland

traditionnelles (stratigraphie, études céramologiques, anthropologiques, etc...) que des méthodes plus expérimentales (analyse d'images satellitaires, méthodes de prospections géo-physiques, etc...). En 1999, les travaux de terrain ont concerné en ordre principal le repérage et la cartographie des gisements archéologiques sur le territoire de la cité (sur un rayon d'environ 5 km à partir du centre urbain) et l'extension de la fouille de la nécropole située au nord de la ville (cf. fig. 9), sous la direction de D. Viviers.

En 1950, les fouilles menées pendant quelques semaines par l'École française d'Athènes dans la cité d'Itanos avaient commencé à dégager une petite partie de la nécropole située face à la ville, sur les pentes d'une colline basse où les archéologues mirent au jour un «Grand Tombeau»¹¹. Dans le cadre de la reprise des travaux à Itanos, la nouvelle équipe s'est attachée à l'exploration du périmètre dénommé «Grand Tombeau», qui fut, dès l'étude préliminaire¹², divisé en secteurs, numérotés de 1 à 3, du sud au nord. Après nettoyage et délimitation de l'ancien chantier, la fouille fut ainsi poursuivie en profondeur, révélant une nécropole complexe et densément occupée en lieu et place d'une unique sépulture comme on le pensait jusque-là. Les secteurs 2 et 3, à savoir les deux tiers septentrionaux du périmètre, furent fouillés en 1996¹³ et en 1997¹⁴, ainsi que deux zones situées de part et d'autre du chantier originel, l'une à l'est (secteur 12), l'autre à l'ouest (secteurs 11 et 13), dont l'exploration était justifiée par la volonté de comprendre plus précisément l'implantation des sépultures mises au jour au sein de cette partie de la nécropole. La campagne de 1999 avait pour but l'achèvement des travaux en cet endroit, par la poursuite de la fouille dans le secteur 1 du périmètre de 1950, dans le secteur 12 ouvert en 1997, mais aussi à l'ouest, où l'absence de structures funéraires avait attiré l'attention de notre équipe dès 1996.

La nécropole classique et hellénistique. Le secteur 1 s'est révélé tout d'abord fortement perturbé par les opérations de 1950, qui avaient épargné davantage les secteurs 2 et 3. Cette partie du cimetière avait également connu les dommages d'un pillage presque systématique, probablement survenu après la destruction de certains monuments funéraires. La fouille s'est donc attachée à définir le plus précisément possible les contours des fosses de pillage; on a ainsi pu parfois montrer que le creusement correspondait à la longueur complète de la sépulture, même si l'ouverture de la tombe ne s'effectuait que par l'enlèvement de l'une des dalles qui en constituaient la couverture. Les pillages semblent d'autre part avoir souvent été réalisés «tombe par tombe», la fosse du pillage d'une sépulture recoupant à l'occasion le comblement de la fosse de pillage d'une autre sépulture qui venait de connaître le même sort. La fouille des niveaux d'abandon et de destruction de la nécropole a toutefois mis en évidence plusieurs phases de destruction et d'abandon de la nécropole sur lesquelles nous reviendrons ci-dessous.

(étudiante en HAA), Athéna Tsingarida (Maître de conférences) et Didier Viviers (Chargé de cours). 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: 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). En plus des références mentionnées dans *AHAA* 21 (1999), p. 201 n.10, on renverra pour les campagnes précédentes à E. GRECO, Th. KALPAXIS, Al. SCHNAPP et D. VIVIERS, in *BCH* 122 (1998), p. 585-602; *BCH* 123 (1999) [sous presse].

¹¹ Cf. *BCH* 75 (1951), chronique, p. 193.

¹² Cf. *BCH* 120 (1996), p. 944-946.

¹³ *BCH* 121 (1997), p. 814-818.

¹⁴ *BCH* 122 (1998), p. 592-597.

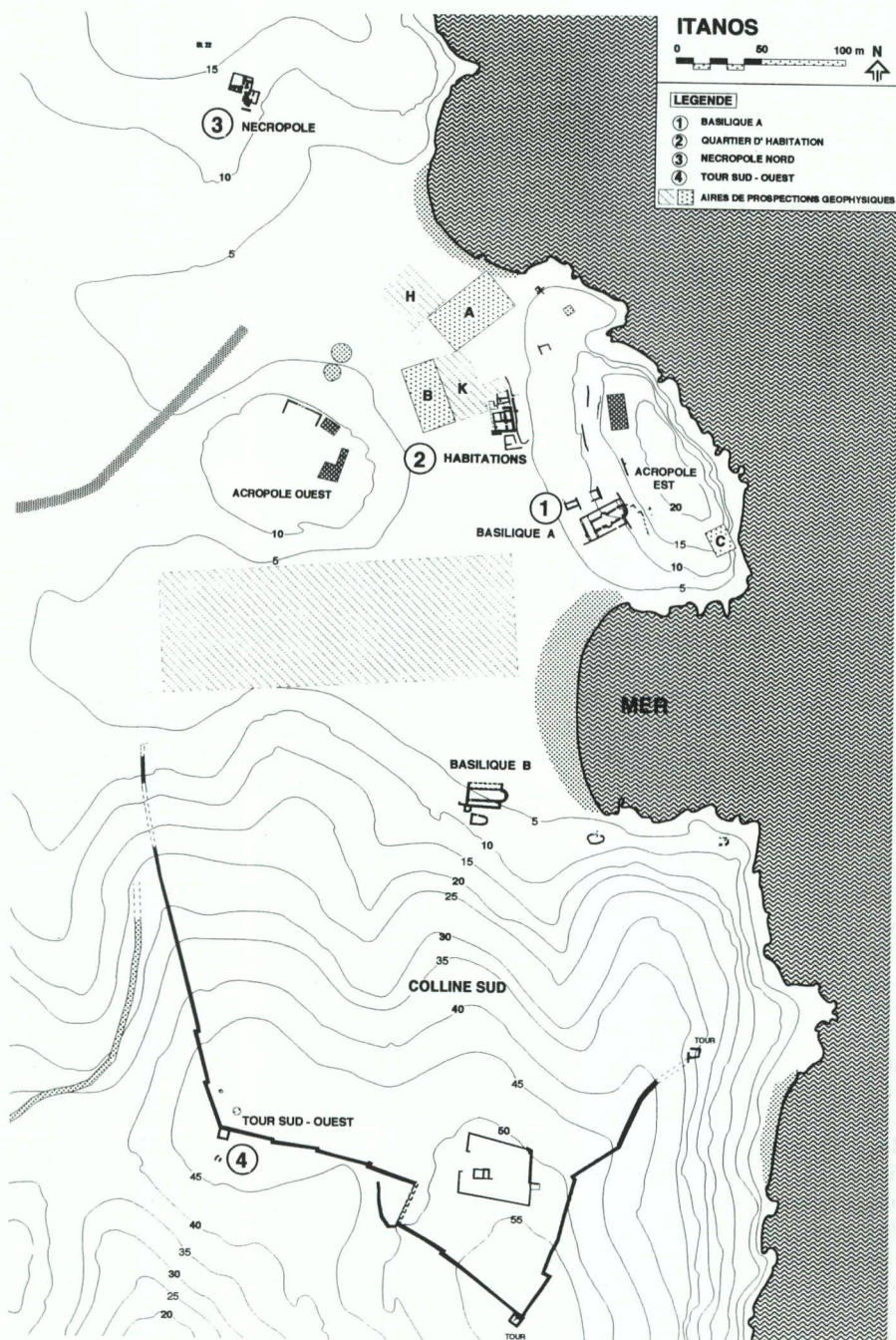


Fig. 9
Itanos: plan général du centre urbain (D. Theodorescu - P. Dubœuf).

On a ensuite procédé à la fouille des tombes proprement dites. Treize sépultures ont ainsi été explorées dont sept ne contenaient plus guère que les vestiges brisés d'une partie du matériel funéraire. Parmi ces fragments, on relèvera la présence de deux protomés de vaches peintes, partiellement conservées, qui pourraient avoir constitué les figures d'appliques d'un cippe funéraire¹⁵. Les six autres renfermaient encore tout ou parties de squelettes, la tête au sud. Dans quatre cas, le matériel funéraire avait été, sans doute partiellement, préservé, une seule tombe ayant échappé au pillage. Dans celle-ci, le mobilier était constitué, en plus de la monnaie initialement posée dans la bouche du défunt en guise de salaire du passeur Charon, d'un balsamaire placé contre son bras gauche, d'une amphore et d'un skyphos, tous deux posés aux pieds du mort. C'est également la configuration qui prévaut dans les trois autres sépultures comportant encore du mobilier en dépit du pillage; toutes trois contenaient ainsi une amphore, associée dans un cas à deux canthares à vernis noir ornés de guirlandes incisées et peintes, dans un deuxième cas, à un canthare à vernis noir et à deux balsamaires. La troisième sépulture renfermait un matériel plus riche puisque, en plus d'une amphore et d'un skyphos, on y a retrouvé un miroir, un clou et une plaque triangulaire (ornementale?) en bronze ainsi que deux amphisques en pâte de verre.

Soulignons l'extrême densité d'occupation de la nécropole, mais aussi la diversité des états de conservation des tombes et, partant, la complexité des aménagements funéraires. Parmi les treize tombes fouillées cette année, la conservation ou non des dalles de couverture paraît être un critère de regroupement. On constate en effet qu'une série de sépultures avaient été entièrement spoliées de leur couverture, alors que d'autres offraient une couverture au moins partielle si l'on veut bien oublier un instant les dégâts dus aux pilleurs. Il est probable que ces deux catégories puissent correspondre à deux phases importantes d'aménagement de la nécropole: l'une, documentée par des tombes démunies de couverture et que l'on situera grossièrement (dans l'attente d'études plus fines du mobilier funéraire) avant l'époque hellénistique ou au tout début de celle-ci, l'autre, trahissant un réaménagement postérieur, faisant suite à une destruction générale, semble-t-il, des monuments de cette zone; ce dernier état fut détruit à son tour, peut-être après la désaffectation du cimetière. Cette répartition des sépultures en deux grandes phases d'aménagement du cimetière et leur histoire propre rendent compte, en partie, de la différence de conservation des squelettes et du mobilier funéraire. En effet, sur la cinquantaine de tombes fouillées en trois campagnes, huit avaient conservé des vestiges en place (restes de squelettes associés, dans cinq cas, à du mobilier). Parmi elles, cinq avaient été spoliées de leur couverture. Pour trois d'entre elles, l'étude du matériel montre qu'elles appartiennent à la phase «classique» de la nécropole; quant aux deux autres, leur position stratigraphique les associe sans ambiguïté à cette même phase. D'autre part, sur les six sépultures qui n'avaient pas conservé leur couverture (en ne comptant pas les tombes de jeunes enfants, très peu profondes et entièrement vides), cinq renfermaient des vestiges en place. Il se pourrait donc que lors de la destruction de la phase «classique» du cimetière, les monuments funéraires furent détruits, les sépultures proprement dites également, en tout cas oblitérées, sans être (complètement?) pillées, ce qui explique la préservation (partielle) de leur mobilier lors du pillage final de la nécropole. La stratigraphie complexe, mais claire, d'un ensemble de quatre tombes illustre également ce phénomène, tout en montrant le danger d'une généralisation excessive: les couvertures des deux sépultures les plus anciennes ont été détruites, le contenu des tombes fut partiellement préservé et les squelettes ne furent pas déplacés, tandis que les deux tombes plus récentes furent, l'une, complètement saccagée, l'autre laissée intacte.

¹⁵ Cf. J. BOARDMAN et D.C. KURTZ, *Greek Burial Customs* (Londres 1971), fig. 73.

Il n'est pas aisé pour l'instant de préciser la date de cette destruction de la phase «classique» du cimetière. Les dernières inhumations qui semblent s'y rapporter ne paraissent pas dépasser le milieu du III^e s. av. n. ère, tandis que la phase de réaménagement livre un matériel postérieur au milieu du II^e s. av. n. ère. Si l'examen attentif du matériel venait confirmer ces premières datations, on serait alors enclin à situer la destruction du cimetière peu de temps avant les premières tombes de la phase II, dans le contexte des luttes entre Itanos, Praisos puis Hiérapytna, à la suite du retrait des troupes lagides.

Au terme de cette dernière campagne de fouille à la Nécropole Nord dans le cadre de la première phase du programme de recherche à Itanos, on peut donc considérer que la majorité des questions posées lors de la reprise de l'étude de ce secteur ont trouvé une réponse au moins partielle. Nous savons désormais que cette partie de la nécropole itanienne est caractérisée par une densité d'occupation jusqu'ici insoupçonnée, que l'occupation s'étale au moins du Géométrique Récent jusqu'à la fin de l'époque hellénistique, avec des vestiges essentiellement classiques et hellénistiques, qu'une destruction probablement importante a précédé l'ultime phase d'aménagement du cimetière, qui fut systématiquement pillé, sans doute après son abandon, au début de notre ère. Cette campagne a également permis de faire progresser notre compréhension de l'organisation topographique du cimetière. Les limites sud et ouest de cette partie du cimetière sont désormais établies et l'on a pu restituer les séquences d'implantation des tombes d'une même phase autour de monuments sans doute ancestraux.

Le bâtiment archaïque à l'ouest de la nécropole et ses aménagements postérieurs (fig. 10). Dès 1996, un sondage exploratoire avait été implanté à l'ouest du périmètre des fouilles anciennes afin d'évaluer l'extension de la zone funéraire. Ce sondage, étendu vers l'ouest et le nord en 1997, n'avait révélé, en fait d'occupation funéraire, qu'une fosse, comblée à l'époque archaïque, à mettre probablement en rapport avec une tombe géométrique. Pour le reste, sur les 90 m² dégagés, aucune sépulture n'avait pu être repérée. Seuls des murs de terrasses, d'autres murs (que l'on ne pouvait rattacher à aucune structure cohérente) et quelques sols étaient apparus, offrant au terrain un faciès totalement différent de celui des secteurs orientaux¹⁶. La campagne de cette année a tenté de préciser la nature de l'occupation à l'ouest de la nécropole en approfondissant la fouille au nord et en l'étendant vers le sud sur une superficie d'environ 110 m².

La continuation de la fouille de 1997 dans la partie septentrionale, jusqu'au rocher, a confirmé l'absence totale de sépulture dans ce secteur, qui constituait une terrasse dont l'analemma oriental avait été déplacé à plusieurs reprises, non sans laisser quelques traces dans le rocher et les remblais apportés successivement. Cette terrasse, qui semble progressivement rattraper vers le nord le niveau du terrain naturel, ne présente aucun niveau de sol, et l'on peut supposer que la destruction du mur qui la retenait à l'est a entraîné un glissement de terrain assez conséquent. Toutefois, il est apparu clairement qu'aucune construction n'y fut établie, à tout le moins sur les quelque 50 m² fouillés dans son angle sud-est. Dans la partie méridionale, il en va très différemment. Les tronçons de murs repérés précédemment font en réalité partie d'une vaste construction dont l'histoire est particulièrement riche.

La Phase I de l'occupation de cette zone pourrait remonter au VII^e s. av. n. ère, sous réserve de l'étude précise des fragments de céramique découverts dans les quelques sondages stratigraphiques profonds que l'on a pu mener à plusieurs endroits. Peu de vestiges appartiennent à cette phase, mais leur orientation ainsi que les connexions

¹⁶ Cf. *BCH* 121 (1997), p. 817-818; fig. 6 et *BCH* 122 (1998), p. 592-594; fig. 9-12.



Fig. 10
Itanos: bâtiment à l'ouest de la Nécropole (Photo D. Viviers).

stratigraphiques opérées avec certains vestiges de la phase suivante laissent penser qu'ils partageaient avec leurs successeurs un plan approximativement identique. Celui-ci n'a pu être entièrement précisé par la fouille, dont le permis n'autorisait aucune extension vers l'ouest. Une recherche géophysique — dont les résultats sont actuellement analysés par l'Institut d'études méditerranéennes (Dr A. Sarris) — a toutefois été menée sur l'ensemble de la zone située à l'ouest du bâtiment afin d'en définir le plan. Pour l'heure, ce bâtiment devait être constitué, sans doute dès sa fondation, d'une pièce principale de 6 m sur 4,75 m (intérieur), pourvue en son centre d'un foyer constitué de dalles de calcaire. L'orientation de ce foyer est très exactement nord-sud et il en va approximativement de même de la pièce principale. Dans l'angle sud-est de celle-ci, une porte ouvrait sur une deuxième pièce, de plan trapézoïdal, de longueur identique à la salle principale mais d'une largeur intérieure allant d'env. 1,75 m au sud à env. 2,30 m au nord¹⁷. La façade orientale du bâtiment s'étendait sur 14,50 m et se prolongeait initialement, tant au nord qu'au sud, par le système de terrasses évoqué plus haut. Cette façade bordait à l'ouest un chemin dont le niveau de circulation constitué de petits galets a été repéré en plusieurs endroits, notamment devant le seuil du bâtiment, appartenant à la Phase I, mais dont l'extrémité nord a connu un réaménagement, comme toute la partie septentrionale de la façade, à la Phase II. Ce seuil, par l'intermédiaire d'une porte dont on a retrouvé la crapaudine, donnait accès à un vaste vestibule (*pastas*) d'une largeur intérieure de 2,50 m. C'est sur ce vestibule, exactement dans l'axe du foyer

¹⁷ L'imprécision des mesures se justifie par la disparition partielle du mur de façade du bâtiment qui constituait la limite orientale de cette pièce.

évoqué plus haut, que s'ouvraient à la fois la salle principale du bâtiment, au nord, et une autre pièce, fortement perturbée par les aménagements postérieurs, au sud. Les seuils originels de ces deux ouvertures n'ont pas été retrouvés en place, remployés lors des transformations que subit le bâtiment par la suite. La partie méridionale de l'édifice originel est plus délicate à définir. Une cour, de plan trapézoïdal, d'env. 3,75 m/4,15 m sur 2 m/2,50 m, occupe l'angle sud-est et présente un niveau de sol de galets. On peut penser, d'après les quelques tronçons de murs conservés, que les ailes nord et ouest de cette cour étaient constituées de pièces d'env. 2 m sur 1,50 m.

C'est probablement dans le 2^e quart du VI^e s. av. n. ère que ce bâtiment fit l'objet d'une reconstruction très importante, probablement liée à une destruction violente de toute la partie nord et d'une partie de la partie sud. Toute la façade orientale, au nord du seuil principal de l'édifice, fut reconstruite à partir des fondations; il en alla de même pour plusieurs murs intérieurs et il y a fort à croire que les élévations des quelques murs de la phase antérieure dont on a conservé la trace durent également être redressées. La cour est élargie vers l'ouest à cette époque et s'ouvrait, à cet endroit, sur une pièce dont on n'a pu dégager que le mur oriental et l'angle nord-est. Le bâtiment est ensuite désaffecté au début du V^e s. av. n. ère. La vaisselle cassée (lékanè, bassin...) et les briques du foyer sont jetées à l'intérieur de l'eschara qui est sans doute à ce moment recouverte de dalles dont nous n'avons retrouvé qu'un seul exemplaire. Le contraste manifeste entre la «propreté» des surfaces abandonnées et l'entassement des rebuts dans le foyer fait penser à un nettoyage systématique avant abandon, éventuellement accompagné d'un démontage de certains éléments (dispositif des lits?). Une couche d'abandon recouvre l'ensemble de la structure, non sans laisser apparents certains murs. C'est dans ce niveau d'abandon que fut creusée une tombe, au sud de la pièce située à l'est de la salle principale. Cette sépulture a été pillée. Seule une amphore y a été retrouvée, qui semble (sous réserve d'une étude plus précise) situer l'inhumation parmi les dernières du cimetière. Le creusement de la tombe est parallèle à la fondation de la façade orientale du bâtiment archaïque qui a probablement servi de support au monument funéraire.

Semble appartenir à la même phase de réoccupation de la zone un autel d'1,50 m sur 0,80 m, dont les parois d'une hauteur d'env. 0,50 m, constituées de dalles de schiste posées de chant, fermaient des lits de briques en terre crue. Cet autel, orienté est-ouest, avait été édifié dans le *pastas* du bâtiment archaïque, prenant appui sur la paroi méridionale de la salle principale. À l'arrière de l'autel, un bassin devait probablement occuper l'emplacement du seuil de la salle principale si l'on en juge par le canal, creusé dans le niveau de sol et recouvert de petites dalles de schiste, qui assurait l'évacuation de l'eau en direction d'une autre canalisation. Cette dernière, de même technique et située plus au sud, permettait à l'eau de s'écouler d'un autre bassin engagé dans la berme occidentale du chantier en traversant d'ouest en est toute la largeur du bâtiment archaïque pour sortir en franchissant la façade orientale par une sorte de soupirail. On précisera encore qu'un troisième bassin, très fortement détruit, succéda à celui qui avait été installé à l'emplacement du seuil de la pièce au foyer archaïque.

Ces réaménagements semblent devoir être mis en relation avec des rites funéraires (culte régulier ou cérémonies liées à l'inhumation du défunt). Ils ne sont pas sans intérêt pour la compréhension de l'organisation topographique de cette portion du cimetière. En effet, le tronçon de niveau de circulation le mieux conservé entre la nécropole proprement dite et cet édifice a été retrouvé devant le seuil principal ménagé dans la façade orientale. Or ce niveau de circulation, formé de petits galets, semble correspondre à un axe ouest-est qui a pu longer l'une des bases de monument funéraire les plus anciennes, mais aussi la mieux conservée du cimetière. Par ailleurs, la fouille de ce

cimetière a montré, par le recouplement des sépultures, que la nécropole a connu une évolution progressive à partir de noyaux primordiaux, de monuments sans doute ancestraux, dans un mouvement concentrique qui a peu à peu favorisé l'occupation très dense de la zone en réduisant les espaces libres qui séparaient à l'origine les monuments funéraires.

Si l'on peut admettre, en attendant la poursuite des recherches, que les différents réaménagements du bâtiment archaïque ou d'une partie de celui-ci sont liés aux rites funéraires pratiqués en relation avec ce qui semble de plus en plus avoir constitué un cimetière familial à partir de l'époque classique, l'interprétation des structures archaïques demeure encore délicate. Elle l'est d'autant plus que nous n'avons conservé aucune trace de l'existence d'un cimetière aux VII^e et VI^e s. av. n. ère à cet endroit, c'est-à-dire à l'époque de l'utilisation du bâtiment, alors que des fosses de forme ovale peuvent avoir été liées à des tombes géométriques. Devons-nous penser à un changement radical dans la nature de l'occupation de la zone aux VII^e et VI^e siècles? Les dimensions du bâtiment et son isolement —semble-t-il— ne nous orientent toutefois guère vers un habitat urbain, même si le plan de l'édifice n'est pas totalement étranger au plan des rares habitations crétoises connues pour cette époque¹⁸. On pourrait dès lors penser soit à une habitation privée relativement importante, soit à un bâtiment public ou à fonction communautaire. Il est prématuré de proposer une hypothèse à cette question indéniablement fondamentale pour notre connaissance de l'histoire des cités crétoises entre le VIII^e s. et l'époque classique. On notera néanmoins que sur le niveau de sol abandonné de la pièce principale, la fouille a mis en évidence plusieurs objets liés à la pratique du sport: un disque et des altères. Que, par ailleurs, ce bâtiment semble entouré d'espaces libres organisés en terrasses, le long de l'axe viaire nord-sud sur lequel s'ouvre la façade principale du bâtiment. Les questions sont donc encore nombreuses quant à l'interprétation précise qu'il convient d'offrir aux structures mises au jour durant ces trois campagnes de fouille à la Nécropole Nord. Il est toutefois indéniable que ce programme non seulement apporte à l'histoire de la cité et à certains de ses usages funéraires (pour lesquels l'archéologie n'offre guère de parallèles dans le monde grec) des éléments importants, mais a également permis de dégager un ensemble architectural dont l'intérêt dépasse la cité d'Itanos, en reposant —grâce à une documentation renouvelée— la question délicate du développement urbanistique et institutionnel des cités crétoises, ainsi que celle de la continuité de ses cimetières.

Jean Charles BALTU, Philippe TALON, Roland TEFNIN et Didier VIVIERS
(avec la collaboration de L. BAVAY, St. BONATO, A. BUSINE, A. D'HAUTCOURT,
A. DUPLOUY, C. GARCIA MARTIN, N. MASSAR, G. ROUSSEL, Ath. TSINGARIDA,
P.-L. VAN BERG et V. VAN DER STEDE)

¹⁸ Cf., en dernier lieu, la synthèse d'I. MORRIS, «Archaeology and Archaic Greek History», in N. FISCHER et H. VAN WEES (éd.), *Archaic Greece. New Approaches and New Evidence* (Londres 1998), p. 63-64.

La campagne de fouilles 1999 à Pachacamac, Côte centrale du Pérou

Le site monumental préhispanique de Pachacamac couvre une superficie de plus de 500 hectares à l'embouchure du fleuve Lurín, qui se jette dans le Pacifique à une trentaine de km au sud de Lima. Les fouilles belges ont débuté dans la région en 1993, avec une attention particulière pour la Pyramide n°III, l'un des plus importants bâtiments de Pachacamac. En 1999, une convention de recherches a été signée entre l'ULB et l'Instituto Nacional de Cultura del Perú, qui octroie au Projet Ychsma l'autorisation exclusive des fouilles dans le site, ce au rythme d'une campagne annuelle. L'objectif général des recherches est l'éclaircissement des problématiques locales et régionales durant la période Intermédiaire récent (ca 900-1470 p.C). Le Projet Ychsma, co-dirigé par l'auteur et le Pr Carlos Farfán Lovatón (Universidad Nacional Federico Villareal, Lima) a reçu l'appui financier du Fonds de la Recherche Fondamentale Collective et du Fonds National de la Recherche Scientifique. L'expédition 1999 a également bénéficié d'un CER accordé par la Faculté de Philosophie et Lettres de l'ULB. La mission s'est déroulée sur le terrain de début janvier à fin avril.

L'objectif spécifique de cette mission consistait à vérifier les hypothèses émises à propos du fonctionnement de la Pyramide n°III sur base des fouilles précédentes et à compléter nos connaissances par l'exploration de certains secteurs de l'édifice, jusque là inconnus.

Pour rappel, le bâtiment actuellement visible compte trois phases constructives successives (D, B et A), lesquelles se superposent partiellement. Seules les deux dernières comprennent toutes les caractéristiques d'une pyramide à rampe dans le plein sens du terme, c'est-à-dire une plateforme orthogonale associée par le biais d'un plan incliné à une cour surbaissée entourée d'un mur, lequel est pourvu d'une entrée depuis l'extérieur. Dans le cas des pyramides A et B, il est intéressant de remarquer qu'elles appartiennent toutes deux au type « à rampe centrale », plus particulièrement représenté à Pachacamac et dans son site alter-ego de l'hinterland, Pampa de las Flores. Plus de quarante pyramides à rampe de différents types ont en effet été répertoriées et levées dans la vallée du Lurín, dans le cadre du projet Ychsma. Il en existe de nombreuses autres dans les diverses vallées de la Côte centrale (Rímac, Chancay, Huaura, ...). Ce modèle architectonique récurrent, dont la diffusion remonte à l'Intermédiaire récent selon la plupart des auteurs, a fait l'objet d'interprétations diverses, principalement inspirées des sources ethnohistoriques. L'originalité du Projet Ychsma est d'adresser cette problématique par l'archéologie, et notamment la fouille complète d'un exemple jugé représentatif : la Pyramide n°III.

Les campagnes précédentes ont amené à suggérer que les pyramides correspondent aux palais de dignitaires qui se succèdent selon une règle dynastique (voir Eeckhout 1997, 1999a, 1999b, 1999c, 2000a, 2000b, e.a.). Dans le cas particulier de la Pyramide n°III, les recherches conduites en 1999 ont permis de préciser les limites et le plan général de chacune des phases évoquées ci-dessus.

Ainsi, il est apparu que la phase D -la plus ancienne- se compose en réalité d'un énorme mur rectiligne de près de 100m de long orienté est-ouest ; une rampe ascendante de 1,70m de large lui est adossée dans la première moitié de son parcours. Aucun indice n'a été relevé qui permette d'éclairer la fonction de cette étrange structure, dont il n'existe pas d'autre exemple connu à Pachacamac. Il est cependant vraisemblable qu'une partie importante de la phase D a été détruite et/ou recouverte par la pyramide à rampe de la phase B, datée du premier tiers du XVe s.

La Pyramide B comprend deux cours surbaissées jumelles : la première, associée à la rampe et à la plateforme principale, avait été fouillée en 1995. La seconde, parallèle

à la première et uniquement accessible depuis celle-ci, a été fouillée de façon extensive cette année. Elle a révélé une intense occupation domestique incluant la présence de foyers, de nombreux restes alimentaires de toutes sortes, de structures destinées à l'élevage de cochons d'Inde et de tessons de poteries destinées à la cuisson et à la présentation des aliments. Il s'agit plus que probablement d'un espace dévolu à la préparation des repas et banquets donnés au sein de l'édifice.

L'entrée principale de la Pyramide B a été identifiée dans l'angle sud-est de la première cour. Cet accès monumental de plus de 2m de large et 3m de hauteur était contrôlé depuis un bastion situé sur l'un de ses côtés et jouant le rôle de poste de surveillance, directement accessible depuis le cœur de la pyramide par les chemins épimuraux (c-à-d aménagés sur la partie supérieure des murs). Le poste de contrôle a été entièrement dégagé et son bon état de conservation permet de se faire une idée de l'aspect original de l'architecture, avec ses plateformes, niches, coursives et rampes latérales formant un parcours labyrinthique (cf. fig. 1). Plusieurs offrandes correspondant à la période d'abandon volontaire de la Pyramide B (ca 1435) ont été découvertes dans ce secteur, soigneusement enfoui à l'époque sous une couche de sable fin sélectionné.

La fondation de la Pyramide A (ca 1435) entraîne des transformations importantes de la pyramide antérieure, dont une bonne moitié de la cour principale est recouverte par un nouveau sol et l'espace réaménagé pour de nouvelles pièces ; l'ancienne entrée est condamnée. Un accès étroit et tortueux –sans doute réservé à quelques privilégiés– permet aux occupants de la plateforme de la nouvelle pyramide –c'est-à-dire l'élite– de se rendre dans les parties préservées de l'ancien palais où, selon l'hypothèse proposée, se trouvait la tombe du seigneur défunt. Ces indices cadrent assez bien avec la pratique du culte funéraire telle qu'elle est décrite par certains chroniqueurs de l'époque coloniale.

La comparaison des plans originaux respectifs des Pyramides A et B, à présent clairement établis, ouvre de nouvelles perspectives à l'étude de la tradition architecturale locale, par exemple en ce qui regarde le système de circulation interne et l'affectation préférentielle des espaces. Il ressort en effet de l'analyse préliminaire qu'une double dichotomie peut être mise en évidence dans chacune des phases successives. Dichotomie d'occupation d'abord, entre les parties surélevées comme les plateformes et leurs pièces adjacentes (réservées à l'élite résidente), d'une part ; et les parties basses comme les cours (accessibles au commun et sans doute aux invités), d'autre part. Une autre dichotomie, plus inattendue, est celle que révèle la bipartition gauche/droite des structures associées directement aux plateformes, ainsi que du système de circulation qui en découle. On observe en effet que le transit depuis la plateforme vers la gauche conduit systématiquement vers des pièces et structures destinées à l'entreposage, au stockage et au contrôle ; tandis que le côté droit mène à des endroits à l'architecture plus élaborée suggérant une fonction différente, sans doute résidentielle et peut-être cérémonielle. Ces deux secteurs gauche et droit ne sont pas reliés entre eux et c'est donc au niveau de la plateforme que se fait la distribution du transit. On est tenté d'y voir une division d'ordre sociologique et symbolique entre l'économico-administratif d'un côté, et quelque chose de plus transcendantal de l'autre. Il est intéressant de constater que Christopher Donnan (1986) arrive aux mêmes conclusions pour ce qui regarde les pyramides du site de Pacatnamú, situé à plus de 600km de Pachacamac, sur la Côte nord du Pérou.

Les fouilles de la Pyramide n°III ont aussi mis au jour plusieurs tombes intrusives, toutes partiellement pillées. Elles correspondent à la période d'occupation inca (ca 1470-1533), ainsi qu'en atteste le style de certains artefacts issus du mobilier funéraire (cf. fig. 2).



Fig. 1. Le poste de contrôle de la pyramide III-B depuis le nord. La fosse visible au bas de la photo résulte des pillages post-conquête.



Fig. 2. L'offrande YCH99-H6, composée de deux vases jumeaux polychromes à anse en étrier et décor avimorphe en ronde-bosse. Ces pièces exceptionnelles appartiennent à un style jusqu'ici inconnu, mélangeant des traits Chimú (la forme générale), Inca (le col évasé) et locaux (les motifs peints).

Ces tombes se trouvaient dans la pyramide A, la plus récente, abandonnée peu de temps avant l'arrivée des Incas à Pachacamac. Peut-être s'agit-il des sépultures des héritiers du dernier seigneur Ychsma, qui en raison du changement de régime n'ont pas pu se faire construire leur propre pyramide-palais.

Une courte phase de réoccupation domestique marquée par quelques fondations de huttes disséminées au sein du bâtiment remonte vraisemblablement à la période qui a directement suivi la conquête espagnole. La Pyramide n°III a ensuite été totalement abandonnée et livrée au pillage, dont on a des traces directes jusque dans les années 1960.

À noter enfin la présence de nombreux tessons de style Lima (ca 250-550p.C) dans les couches de comblement constructif, et également dans le mortier qui a servi à fabriquer certaines adobes. Ceci nous indique qu'une partie au moins des matériaux utilisés dans la construction provient de zones anciennes du site, dont on sait par ailleurs qu'il a été occupé de façon permanente depuis les débuts de notre ère.

Le matériel issu des fouilles a été confié à divers spécialistes et institutions ; il est actuellement en cours d'étude.

La campagne 2000 constituera la dernière étape de fouilles de la Pyramide n°III, avant la restauration de celle-ci et l'accomplissement des autres objectifs prévus au programme du Projet Ychsma, dont le relevé planimétrique complet du site et sa modélisation numérique.

Peter EECKHOUT

Références citées :

Donnan, Christopher B.

1986 The Huaca 1 Complex. In *The Pacatnamu Papers, Volume 1*, eds C.B. Donnan & G. Cock, pp.63-84. Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.

Eeckhout, Peter

1997 *Pachacamac (Côte centrale du Pérou) : aspects du fonctionnement, du développement, et de l'influence du site durant l'Intermédiaire récent (ca 900-1470)*. Thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles.

1999a Pachacamac durant l'Intermédiaire récent. Etude d'un site monumental préhispanique de la Côte centrale du Pérou. *British Archaeological Reports International Series*, 747. Hadrian Books Ltd, Oxford.

1999b Pirámide con rampa n°III, Pachacámac. Nuevos datos, nuevas perspectivas. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* 28(2):169-214.

1999c Fouilles de la pyramide à rampe n°III de Pachacamac, Côte centrale du Pérou. *Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles* 21:147-149.

2000a Investigaciones Arqueológicas en la Pirámide con Rampa n°III de Pachacamac, Costa Central del Perú. *Estudios Latinoamericanos* 20:19-40.

2000b The Palaces of the Lords of Ychsma. An Archaeological Reappraisal of the Function of Pyramids with Ramps at Pachacamac, Central Coast of Perú. *Journal of American Archaeology* 17 (sous presse).

Ont collaboré à ce numéro :

Delphine CORBIAU-BERRYER, Historienne de l'art (U.L.B.),
av. du général de Gaulle, 26
B - 1050 Bruxelles

Anne DELVINGT, Historienne de l'art (U.L.B.)
rue des Chartriers, 21
B - 7000 Mons

Marc GROENEN, Chargé de Cours (U.L.B.)

Didier MARTENS, Chargé de cours (U.L.B.)

Monique RENAULT, Chargée de cours (U.L.B.)

Cahier d'études I, 1986 et II, 1987 (épuisés)

- **Watteau: technique picturale et problèmes de restauration**
- **Investigation scientifique des œuvres d'art**

Cahier d'études III, 1992

- **Retables en terre cuite des Pays-Bas (XV^e-XVI^e siècles)**

- Belgique: 800 FB + 100 FB de port
- Etranger: 800 FB + 150 FB de port

*Pour toute commande du cahier n° III, s'adresser à Conservart éditions,
Chaussée d'Alsemberg, 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: 800 FB + 100 FB de port
- Etranger: 800 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° _____

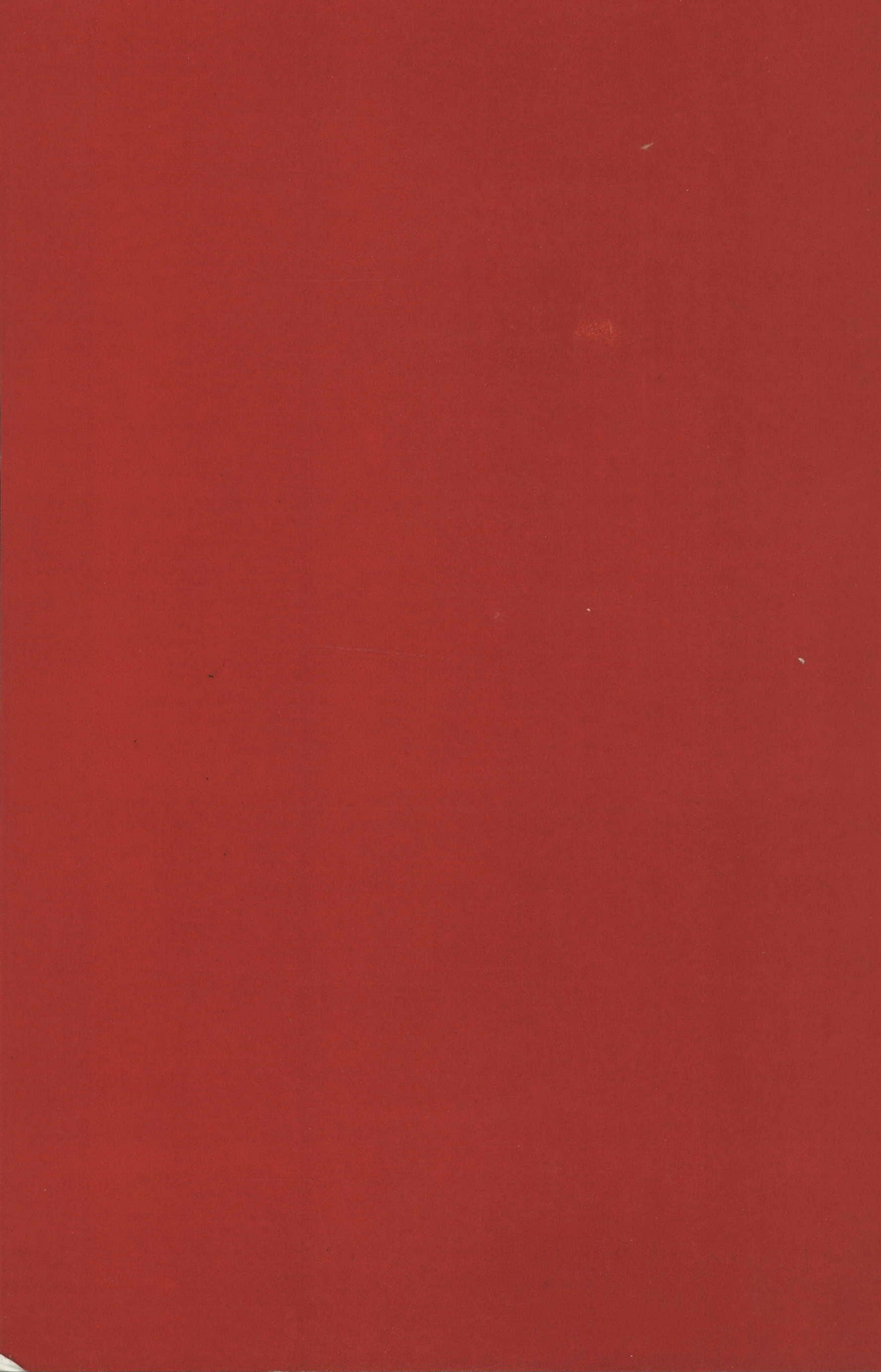
Date d'expiration: __ / __

du montant de BEF (montant en francs belges obligatoire).

Date:

Signature:





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.