

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 2002.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_2002_000_24_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

XXIV
2002

XXIV
2002



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

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

Comité directeur

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

Comité de Rédaction

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

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



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

SYLVIE PEPPERSTRAETE
Les peintures d'Ocotelulco
et le problème de la provenance du codex Borgia
p. 7-25

CATHELINE PÉRIER-D'ETEREN
Un *Christ couronné d'épines*, œuvre inédite d'Albert Bouts
ou de son proche entourage
p. 27-50

SOPHIE LUGON
Vers une nouvelle conscience de la peinture :
la trace de l'artiste dans *Joseph en Égypte* de Pontormo
p. 51-71

VICTOR GINSBURGH
SHEILA WEYERS
Roger de Piles, Louis XIV et son académie :
accord ou désaccord
p. 73-90

PAUL PHILIPPOT
Plaidoyer pour la forme
p. 91-94

RÉGIS BERTHOLON
Soustraction et conservation
De l'intérêt de la conservation-restauration
dans l'étude archéologique des objets
p. 95-106

MARIA SPÖRL
Une bannière brugeoise de 1502 peinte à l'huile sur toile
conservée au Musée du Louvre
p. 107-108

Comptes-rendus
p. 109-116

Chronique de la section d'Histoire de l'Art
et Archéologie 2001
p. 117-155

LES PEINTURES D'OCOTELULCO ET LE PROBLÈME DE LA PROVENANCE DU CODEX BORGIA

Sylvie PEPPERSTRAETE
Aspirant FNRS

Ocotelulco est le nom d'un des quatre quartiers principaux de Tlaxcala durant la dernière période d'occupation préhispanique, au postclassique récent (1200-1521). En décembre 1990, une banquette et un autel polychromes y furent mis au jour. Cette découverte présente un grand intérêt. En effet, d'une part, peu de peintures murales d'époque aztèque sont aussi bien conservées et d'autre part, ces peintures apportent d'importantes indications concernant le problème de la provenance du codex Borgia.

Les codex du groupe Borgia, et plus particulièrement le codex Borgia lui-même, sont souvent cités comme les exemples les plus achevés du style mixtèque-puebla¹, traditionnellement considéré comme une des sources essentielles de l'art pictural aztèque, et dont on a retrouvé des manifestations depuis le Mexique Occidental jusqu'au Costa Rica. Le codex Borgia, qui est le plus soigné d'entre eux, comprend, outre sa partie divinatoire, qu'il a en commun avec les autres codex du groupe, une partie centrale unique à contenu mythico-rituel complexe. Les lignes de ce codex sont sûres, précises, et les détails finement dessinés. Parmi ces détails, la décoration «en cloisonnement», qui dessine des compartiments avec un point au centre, est considérée comme caractéristique.

¹ On parle parfois de « style codex », concept vaguement défini, que Quiñones Keber a tenté de préciser par le rapprochement avec un codex spécifique (Eloise QUIÑONES KEBER, *The Codex Style: Which Codex? Which Style?*, dans: *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, eds. Henry B. Nicholson et Eloise Quiñones Keber, Culver City, 1994, p. 145). Il n'y a en effet pas de style unique pour tous les codex; le codex auquel on se réfère implicitement semble être le codex Borgia. L'expression « style codex » est également appliquée à des céramiques polychromes et des peintures murales dont les motifs rappellent ceux apparaissant dans les codex.

Dès la découverte du codex s'est posé le problème de sa provenance exacte au sein de la région mixtèque-puebla², d'autant plus que ses caractéristiques stylistiques ont fini par être très répandues au postclassique récent. Ainsi, la décoration typique en cloisonnement fut reproduite en peinture à Tizatlan et à Ocotelulco, dans la vallée de Puebla-Tlaxcala, ainsi qu'à Tehuacan Viejo, dans la vallée de Tehuacan, mais aussi en dehors de la région mixteca-puebla, à la phase II de la pyramide principale du Grand Temple de Mexico-Tenochtitlan, et jusqu'à Santa Rita au Belize; en céramique, elle fut retrouvée à Mexico, dans la vallée de Puebla-Tlaxcala et dans la vallée de Tehuacan. Il faut aussi noter que la date exacte de la réalisation du codex Borgia est inconnue. Chadwick et MacNeish l'ont fixée entre 1100 et 1300³, mais la tradition à laquelle il remonte doit être bien plus ancienne.

Les arguments avancés reposent souvent sur des similitudes iconographiques ou stylistiques entre des éléments du codex et ceux trouvés sur la céramique et les peintures murales. Les peintures murales ont une importance

² Certains auteurs, comme Robertson, ont plaidé pour une provenance mixtèque du codex Borgia, sur base de la ressemblance stylistique existant entre le codex Borgia, les codex mixtèques et les peintures de Mitla. Les peintures des autels de Tizatlan seraient provinciales et copiées de codex importés (Donald ROBERTSON, *The Style of the Borgia Group of Mexican Pre-Conquest Manuscripts*, dans: *Studies in Western Art, Acts of the 20th International Congress of the History of Art*, New York, 1963, 3, pp. 154,160,161). Mais une analyse stylistique et iconographique rigoureuse montre qu'une origine mixtèque est improbable (Henry B. NICHOLSON, *The Problem of the Provenience of the Members of the «Codex Borgia Group»: a Summary*, dans: *Summa antropológica en homenaje a Roberto J. Weitlaner*, éd. Antonio Pompa y Pompa, Mexico, 1966, p. 149). Les différences concernent surtout les insignes de divinités et certains symboles comme le glyphe d'année mixtèque en forme de A-O, auquel il manque le O dans le codex Borgia. S'y ajoute l'absence de Tezcatlipoca, fréquemment représenté dans le codex Borgia, ce qui a fait supposer que le codex venait d'une région où ce dieu était une des divinités principales, en région mixtèque (NICHOLSON, *op. cit.*, p. 153).

D'autres auteurs, comme Nicholson (NICHOLSON, *op. cit.*, p. 150), ont insisté sur les correspondances du codex Borgia avec la céramique polychrome cholultèque. De plus, une série de figurines dont la distribution est limitée à la vallée de Puebla-Tlaxcala, réalisées au moule et faites pour être tenues à la main, correspondent à des figurines représentées dans le codex: elles y sont représentées dans la main de Tlaloc (Gabriela URUÑUELA, Patricia PLUNKET, Gilda HERNÁNDEZ et Juan ALBAITERO, *Biconical God Figurines from Cholula and the Codex Borgia*, dans: *Latin American Antiquity*, 8(1), 1997, pp. 63-5). Enfin, en 1927, deux autels polychromes furent découverts à Tizatlan. Caso (Alfonso CASO, *Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala*, dans: *Revista Mexicana de Estudios Historicos*, 1(4), 1927, p. 8) et Noguera (Eduardo NOGUERA, *Los altares de sacrificio de Tizatlán, Tlaxcala*, dans: *Antología de Tizatlán*, éd. Angel García Cook et Beatriz Merino Carrión, Mexico, 1996, p.29) ont constaté les ressemblances de ces peintures avec celles du codex Borgia. Elles comprennent entre autres une représentation de Tezcatlipoca semblant sortir tout droit du codex. Les peintures de Tizatlan attestent en outre de l'importance accordée à Tezcatlipoca dans la région (NICHOLSON, *op. cit.*, p. 153).

La cause semblait donc entendue, mais un article de Chadwick et MacNeish relança le débat. Ces auteurs ont plaidé pour la vallée de Tehuacan, après avoir étudié la dernière culture préhispanique de Teotitlan del Camino, connue archéologiquement comme la phase Venta Salada. Ils ont noté la ressemblance entre la poterie représentée dans le codex Borgia et le type diagnostique de la phase Venta Salada, le *Teotitlan Incised*, dont le décor le plus caractéristique est le fameux décor à compartiments typique des codex du groupe Borgia (Robert CHADWICK et Richard S. MACNEISH, *Codex Borgia and the Venta Salada Phase*, dans: *The Prehistory of the Tehuacan Valley*, éd. Douglas S. Byers, Austin, 1967, 1, pp. 114-117). Mais cet argument est déformé par le fait que le décor en compartiments du codex Borgia a fini par être très répandu, puisqu'on en a retrouvé des exemples à Tenochtitlan et même à Santa Rita.

³ CHADWICK et MACNEISH, *op. cit.*, p.123.

particulière dans la polémique à cause de leur provenance certaine, contrairement à la céramique et aux codex, objets mobiles et dont on peut faire commerce. On comprend donc l'intérêt des peintures d'Ocotelulco dans ce contexte car, bien que n'ayant jusqu'à présent pas beaucoup retenu l'attention des chercheurs, elles apportent une série d'éléments nouveaux.

Situation des peintures

L'autel et la banquette d'Ocotelulco appartenaient à un sanctuaire découvert dans le secteur supérieur d'un centre cérémoniel; on y accédait par le sud via un escalier. Le sanctuaire a connu les deux étapes de construction les plus anciennes du centre, la première correspondant au moment où l'autel et la banquette étaient en fonction et la deuxième ayant vu l'autel partiellement recouvert par un mur d'adobes, tandis que la banquette continuait à fonctionner. Lors de la troisième étape, le sanctuaire dut être désaffecté, car il fut rempli de terre⁴. Une coupe stratigraphique réalisée sur le site indique aussi la présence d'une pierre de sacrifices à l'entrée du sanctuaire, comme au Grand Temple de Tenochtitlan⁵. La disposition du sanctuaire est semblable à celles du sanctuaire de Tizatlan⁶ et du sanctuaire Sud de la pyramide principale du Grand Temple de Tenochtitlan à la phase II: l'autel du fond était vraisemblablement destiné à recevoir l'idole, tandis que les sacrifices humains devaient se faire sur la pierre placée à l'entrée.

⁴ José Eduardo CONTRERAS MARTÍNEZ, *La pintura mural de la zona arqueológica de Ocotelulco*, dans: *La escritura pictográfica en Tlaxcala. Dos mil años de experiencia mesoamericana*, éd. Luis Reyes García, Tlaxcala, 1993, p. 54. On a détecté trois étapes constructives pour le centre cérémoniel, dont la plus ancienne est supposément datée de 1400 à 1450, la deuxième de 1450 à 1500, et la plus récente d'après 1500. L'auteur ne précise pas sur quels éléments il base sa datation, qui est donc suspecte. On peut tout de même déduire, à propos de la datation de nos peintures, que, puisque deux étapes préhispaniques furent postérieures à leur construction, l'autel et la banquette ne datent pas des années précédant immédiatement la Conquête.

⁵ José Eduardo CONTRERAS MARTÍNEZ, *Los murales y cerámica policromos de la zona arqueológica de Ocotelulco, Tlaxcala*, dans: *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, eds. Henry B. Nicholson et Eloise Quiñones Keber, Culver City, 1994, p. 12.

⁶ Sur une colline, d'environ 25 m de haut pour 300 à 400 m de large, fut construite, dans la seconde moitié du XII^e siècle, une plate-forme d'environ 14 m sur 12 m, ayant fonction de centre civico-religieux (Angel GARCÍA COOK, *Guía oficial de Cacaxtla-Tizatlan*, dans: *Antología de Tizatlan*, eds. Angel García Cook et Beatriz Merino Carrión, Mexico, 1996, p. 223). Des ruines découvertes en 1927 contiennent les restes de six colonnes de section semi-circulaire, une banquette, deux autels non décorés et deux autels polychromes. Il s'agit manifestement du sanctuaire d'un temple. Il y eut deux phases de construction, le second temple étant deux fois plus grand que le premier. La première phase correspond à la plate-forme sur laquelle se trouvent les deux autels peints (Hugo MOEDANO KOER, *Tizatlan, asiento del señor Xochipilli*, dans: *Antología de Tizatlan*, eds. Angel García Cook et Beatriz Merino Carrión, Mexico, 1996, p. 175). Une banquette et un autel furent construits à l'extrémité nord de la pièce, mais ne furent apparemment pas peints. Au pied de l'escalier fut découvert un autel d'adobe revêtu de chaux, sans décoration, de 1,47 x 0,92 x 0,15 m. Les deux autels polychromes, l'un à l'est, l'autre à l'ouest de la plate-forme, sont orientés nord-sud; leurs dimensions sont de 1,8 x 1,12 x 0,37 m (autel A) et de 1,9 x 1,12 x 0,37 m (autel B). Ces constructions sont faites d'adobes et de briques (CASO, *op. cit.*, p. 4).

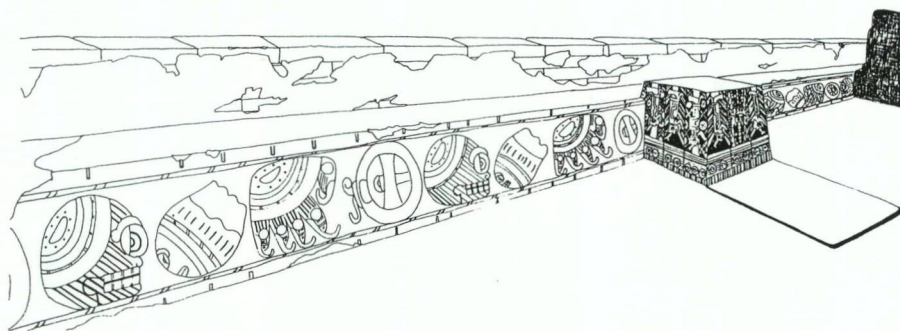


Fig. 1.
La banquette polychrome d'Ocotelulco (Contreras Martínez, *op.cit.* (1993), p.56).

Tizatlan comprend en outre deux autels supplémentaires, A et B, qui devaient recevoir des offrandes.

La banquette, de forme rectangulaire, mesure huit mètres de long, 64 cm de large et 47 cm de haut (fig.1). Elle est divisée en deux parties par l'autel trapézoïdal qui lui est adossé en son milieu, sur la face sud (fig.2). Le côté est de cet autel mesure 84 cm de large à sa base et 71 cm au sommet; sa hauteur est de 74,7 cm. Le côté ouest fait 89 cm de large à la base, 71 cm au sommet, et sa hauteur est de 75 cm. Le côté sud fait 88 cm à la base, 71 cm au sommet, et 75 cm de haut. Sa partie supérieure est pratiquement carrée (71 cm sur 72 cm)⁷. Le côté nord est adossé à la banquette. Deux anneaux sont fixés sur la face est et deux autres sur la face ouest de l'autel; on ignore leur fonction (attacher la statue?) car il s'agit d'un dispositif exceptionnel, dont on a toutefois un autre exemple à Cempoala⁸.

L'autel

L'autel porte sur ses faces est, sud et ouest la représentation de huit serpents en position descendante, accompagnés de flots de sang ornés par endroits de *chalchihuites* (signifiant le jade, la chose précieuse); un visage anthropomorphe émerge de leurs gueules. Une volute, dont on trouve des exemples identiques dans le codex Borgia⁹, est peinte devant la bouche de chaque personnage; il peut

⁷ CONTRERAS MARTÍNEZ, *op. cit.* (1993), p. 54.

⁸ Voir Jaime CORTÉS HERNÁNDEZ, *El Templo de la Cruz*, dans: *Zempoala: el estudio de una ciudad prehispánica*, éd. Jürgen K. Brüggemann, Mexico, 1991, pp. 293-294: au centre de l'édifice rectangulaire précédant le Temple de la Croix se trouve un petit autel quadrangulaire légèrement incliné en talus; des anses en céramique sont encastées dans les coins de sa partie supérieure.

⁹ *Codex Borgia, Biblioteca Apostolica Vaticana (Messicano Riserva 28), vollständige faksimile-Ausgabe des Codex im Originalformat, (= Codices Selecti, 58)*, éd. Karl A. Nowotny, Graz, 1976, p. 28.

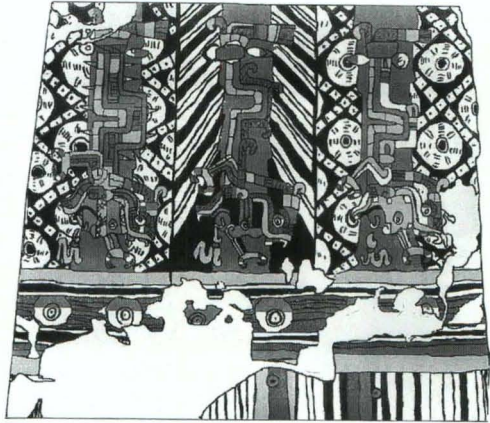
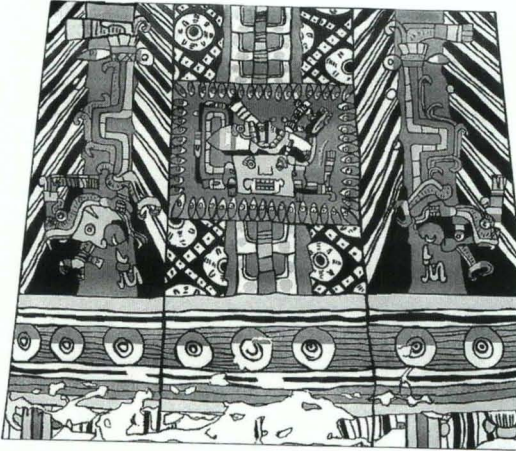


Fig. 2.
L'autel polychrome d'Ocotelulco (faces sud, est et ouest) (relevés personnels).

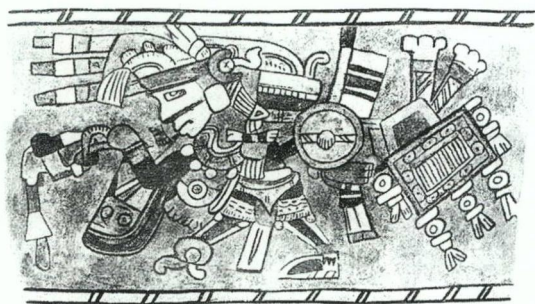
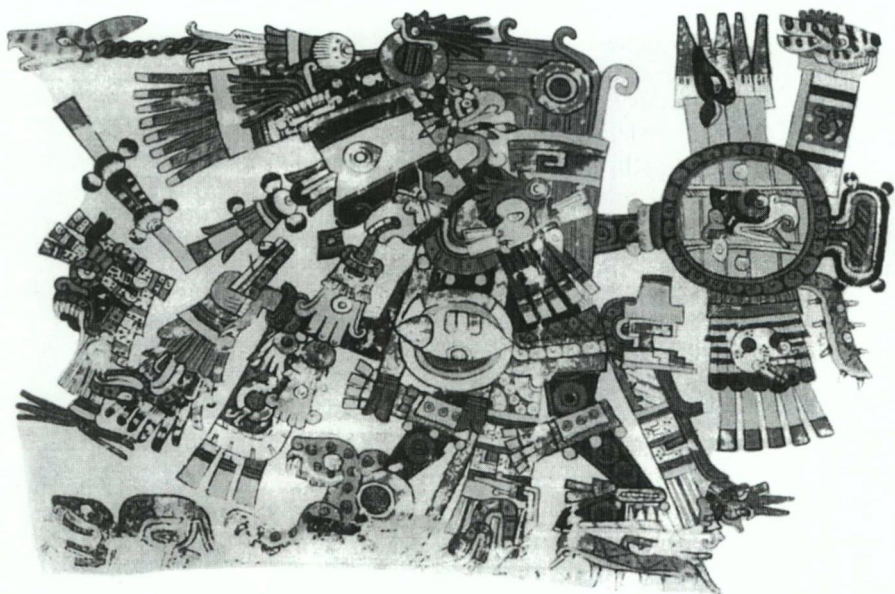


Fig. 3.

A. Tezcatlipoca à la page 17 du codex Borgia (*op. cit.*, p. 17) et B. sur la face avant de l'autel A de Tizatlan (Paul Gendrop, *Murales prehispánicos*, dans: *Artes de México*, 144, 1971, p.91).

s'agir d'une volute de parole ou bien de fumée. La face sud comporte en outre une scène centrale, encadrée de représentations de silex.

Ces figures peintes sur la partie supérieure des faces est, sud et ouest de l'autel sont présentées sur un fond de cercles et de bandes noirs et blancs qui

symbolise l'espace nocturne¹⁰. Les cercles sont, en outre, accompagnés des célèbres motifs en compartiments caractérisant les codex du groupe Borgia. Ces motifs renvoient effectivement à l'obscurité, à la nuit et à l'humidité: les cercles représentent des étoiles¹¹ et les lignes évoquent la représentation conventionnelle de l'eau ainsi que les plumes de Chalchiuhtotolin¹². On retrouve ces motifs sur le pagne de Tezcatlipoca dans le codex Borgia¹³, ce qui fait supposer la dédication de l'autel à cette divinité. Or, dans le codex Magliabechiano, Tezcatlipoca est assis sur un siège présentant la même forme que notre autel et les mêmes motifs que le décor du fond (fig.4), ce qui confirme l'attribution de l'autel et sa fonction d'emplacement pour l'idole. La présence des flots de sang peints sur l'autel implique qu'on déversait probablement du sang sur l'effigie de Tezcatlipoca; selon Mendieta en effet, à certaines occasions, les images des divinités étaient baignées de sang¹⁴.

Les motifs de la partie inférieure de l'autel se composent d'une bande horizontale jaune, puis de deux bandes horizontales blanches traversées d'une

¹⁰ CONTRERAS MARTÍNEZ, *op. cit.* (1993), p. 58.

¹¹ Où que se retrouve ce motif, il semble toujours avoir cette connotation: cfr par exemple les serpents nocturnes de la pyramide de Tenayuca - les cercles blancs sur fond noir représentent vraisemblablement les étoiles dans la nuit, tandis que les serpents diurnes sont peints en bleu clair (Miguel FERNÁNDEZ, *Estudio de la pintura en la pirámide de Tenayuca*, dans: *Tenayuca, estudio arqueológico de la pirámide de este lugar, hecho por el Departamento de Monumentos de la Secretaría de Educación Pública*, 1935, p. 104 et pl. 5) -; les cercles noirs figurés sur les «serpents-jaguars» dans les codex - ils ont la même forme, et leur signification est identique, les taches du jaguar étant assimilées à des étoiles -; la jupe de la déesse Terre; la peinture extérieure des pilastres du Sanctuaire de Tlaloc de la phase II de la pyramide principale du Grand Temple de Tenochtitlan; les étoiles sur les peintures murales du Temple de la Croix de Cempoala (CORTÉS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, ph. 10)...

¹² Chalchiuhtotolin, «dindon de jade», était à l'origine l'oiseau du dieu de la pluie (Eduard SELER, *Comentarios al códice Borgia*, Mexico, 1963, 1, pp. 150-2). Le *chalchihuitl* peut renvoyer à l'eau; c'est pourquoi Chalchiuhtotolin patronne la treizaine Un Eau, et son plumage est peint comme la représentation conventionnelle de l'eau, avec des lignes noires et bleu-gris (voir aussi les motifs extérieurs des pilastres du Sanctuaire de Tlaloc de la phase II de la pyramide principale du Grand Temple de Tenochtitlan). Associé à Tlaloc et à l'eau, le dindon est aujourd'hui encore sacrifié par les Indiens dans les champs ou grottes, notamment pour obtenir la pluie (Jonathan KENDALL, *The Thirteen Volatiles Representation and Symbolism*, dans: *Estudios de Cultura Náhuatl*, 22, 1992, p. 123).

Il fut ensuite converti en représentant du *chalchihuitl*, de l'eau précieuse, en l'occurrence le sang du sacrifice - il est d'ailleurs représenté dans le codex Borgia (*op. cit.*, p. 50) au-dessus de vases contenant un bras coupé ainsi qu'un cœur et un œil arrachés (SELER, *op. cit.*, 2, p. 95) - et en symbole de Tezcatlipoca, dont il est une épithète et dont il porte parfois les ornements dans les codex (Guilhem OLIVIER, *Moqueries et métamorphoses d'un dieu aztèque. Tezcatlipoca, le «seigneur au miroir fumant»* (= *Mémoires de l'Institut d'Ethnologie*, 33), Paris, 1997, p. 139). On retrouve ce motif sur une louche à encens polychrome portant une représentation de miroir fumant, attribut de Tezcatlipoca, comme motif central (*Les Aztèques. Trésors du Mexique ancien*, Bruxelles, 1987, n° 168): elle est divisée en deux par une bande ornée de rayures blanches et noires, et de cercles blancs sur fond noir semblables à ceux de l'autel. Un motif semblable se trouve sur l'illustration de la fête Toxcatl, se rapportant à Tezcatlipoca, dans le calendrier Tovar (Juan de TOVAR, *The Tovar Calendar: an Illustrated Mexican Manuscript ca.1585* (= *Memoirs of the Connecticut Academy of Arts & Sciences*, 11), éd. George Kubler et Charles Gibson, New Haven, 1951, pl. 6) (OLIVIER, *op. cit.*, p. 278).

¹³ Par exemple: *Codex Borgia*, *op. cit.*, p. 17 (fig. 3 A).

¹⁴ Gerónimo de MENDIETA, *Historia eclesiástica indiana*, Mexico, 1945, 2, p. 99. Une scène de ce type est figurée dans le codex Magliabechiano (*The Codex Magliabechiano and the Lost Prototype of the Magliabechiano Group*, éd. Elisabeth H. Boone, Berkeley, Los Angeles et Londres, 1983, pp. 75v,76r):



Fig. 4.
 Tezcatlipoca assis sur un autel orné de motifs semblables à ceux de l'arrière-plan du décor de l'autel d'Ocotelulco (*The Codex Magliabechiano and the Lost Prototype of the Magliabechiano Group*, éd. Elisabeth H. Boone, Berkeley, Los Angeles et Londres, 1983, p.21r).

épaisse ligne noire encadrant une bande bleue rayée de lignes noires horizontales, sur laquelle figurent des yeux stellaires. Cette disposition rappelle les pilastres extérieurs du Sanctuaire de Tlaloc de la phase II de la pyramide principale du Grand Temple de Tenochtitlan; la signification de bande céleste nocturne est vraisemblable. En dessous, se trouvent des bandes horizontales bleue, rouge et jaune, puis des bandes verticales noires et blanches alternées, rappelant les bandes de la partie supérieure, sur lesquelles sont dessinées des lignes noires, des rubans et des cercles jaunes, rouges, bleus et d'autres plus grands en blanc. Ces motifs sont très fréquents sur les bords des céramiques polychromes de la

région; ils y apparaissent, en outre, associés aux motifs qu'on retrouve sur la banquette. Les cercles font allusion à des *chalchihuites* (indiquant le caractère précieux) et à des boules de duvet (faisant référence au sacrifice).

Le museau et la queue des serpents sont ornés d'un panache de plumes, comme on en voit dans bon nombre de codex. On aurait affaire, selon Contreras Martínez¹⁵, à des *xiuhcoatl* ou serpents de feu, mais aucun des huit n'en a le corps segmenté caractéristique; l'auteur se base vraisemblablement sur la couleur bleue de cinq des serpents (*xiuitl* signifiant turquoise), et sur la présence d'yeux stellaires ainsi que de pattes avant terminées par des griffes (caractéristiques nocturnes, qu'ont habituellement les *xiuhcoatl*¹⁶).

Les cinq serpents bleus (situés au milieu de la face est, à gauche et à droite sur la face sud, au milieu et à droite sur la face ouest) sont des serpents à plumes. Comme un serpent figuré dans le codex Borgia¹⁷, ils ont un œil stellaire et/ou un silex à l'extrémité de leur queue, et possèdent des pattes avant, traits nocturnes et terrestres que n'ont habituellement pas les serpents à plumes, qui caractérisent le ciel diurne. Seler a donc relié le serpent de la page 11 du codex Borgia à l'eau et à la terre¹⁸. Il semble d'ailleurs être figuré dans le codex à la façon d'une bande terrestre, comme une sorte de variante du monstre de la Terre.

Le serpent peint sur la partie gauche de la face est est multicolore (bleu, jaune, rouge) et garni d'épines comme le monstre de la Terre, ce qui renvoie à nouveau à un contexte tellurique et nocturne. Deux serpents identiques sont figurés à la page 32 du codex Borgia; selon Seler, ils sont garnis d'épines car cette page renvoie au sud, le lieu des épines¹⁹ (fig.5). Mais ici, l'animal est situé sur la face est de l'autel. La connotation tellurique semble par conséquent une meilleure interprétation, d'autant plus que les serpents de la page 32, toujours d'après Seler, s'échappent des jambes de la déesse Terre décapitée. Ces serpents peuvent alors aussi être assimilés à du sang, comme ceux qui s'échappent des jambes de la célèbre statue de la déesse Terre Coatlicue.

Le serpent représenté sur la partie droite de la face est, celui de la scène centrale sur la face sud, et celui sur la partie gauche de la face ouest présentent un corps semblable à celui des serpents des pages 33 et 34 du codex Borgia, pages correspondant, d'après Seler, au ciel de l'est et au ciel de l'ouest, l'un des serpents étant noir et nocturne, l'autre rouge et diurne²⁰ (fig.6). Ceux des faces

¹⁵ Contreras MARTÍNEZ, *op. cit.* (1993), p. 55.

¹⁶ Le *xiuhcoatl*, serpent de feu, semble originellement plus proche du complexe de Tlaloc que du complexe diurne; il est souvent muni de pattes antérieures apparemment félines qui font songer au jaguar, nocturne, et porte une série d'yeux stellaires sur le nez. Le feu peut donc être interprété comme un feu nocturne d'étoiles (Isabelle BOSMAN, *Le serpent à plumes au Mexique Central et à Chichen Itza*, mémoire de licence, Université libre de Bruxelles, 1982, 1, pp. 25-27).

¹⁷ *Codex Borgia*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸ SELER, *op. cit.*, 2, p. 53.

¹⁹ SELER, *op. cit.*, 2, pp. 15-6.

²⁰ SELER, *op. cit.*, 2, p. 25.

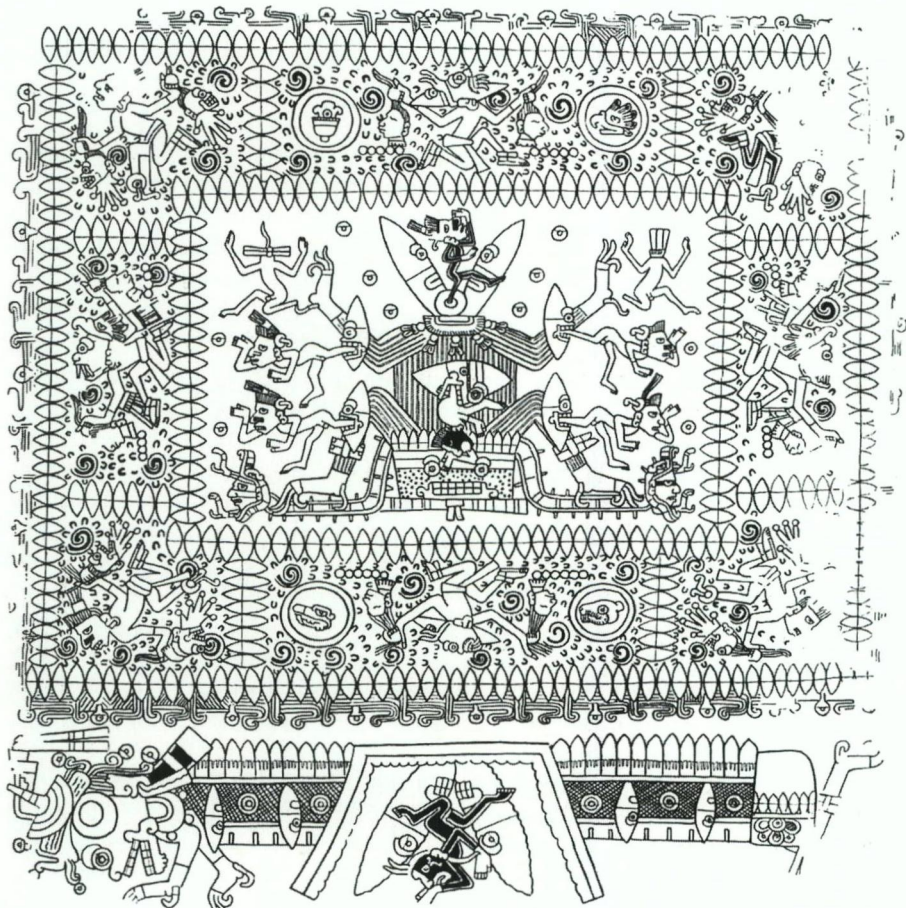


Fig. 5.

Page 32 du codex Borgia (Karl A. NOWOTNY, *Tlacuilolli. Die mexicanische Bilderhandschriften, Stil und Inhalt, mit einem Katalog der Codex - Borgia Gruppe*, Berlin, 1961, pl. 14).

ouest et sud de l'autel sont noirs donc nocturnes, celui de la face est blanc donc sans doute diurne. Ces serpents seraient ornés de grandes plumes ou d'écailles jaunes²¹, mais ni les plumes ni les écailles des serpents n'ont habituellement cette forme; on est plutôt tenté de les rapprocher d'un serpent orné de rubans terminés par un *chalchihuitl* du codex Nuttall²². Ils auraient donc un caractère précieux.

²¹ SELER, *op. cit.*, 2, p. 26.

²² *The Codex Nuttall. A Picture Manuscript from Ancient Mexico Edited by Zelia Nuttall*, éd. Arthur Miller, New York, 1975, p. 19.

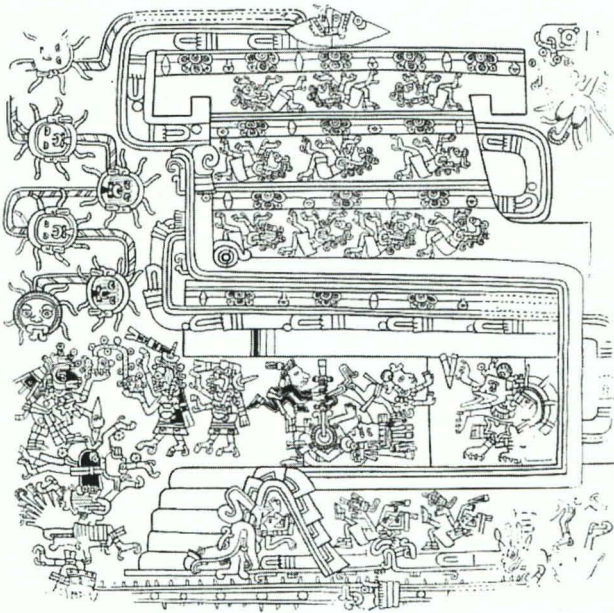
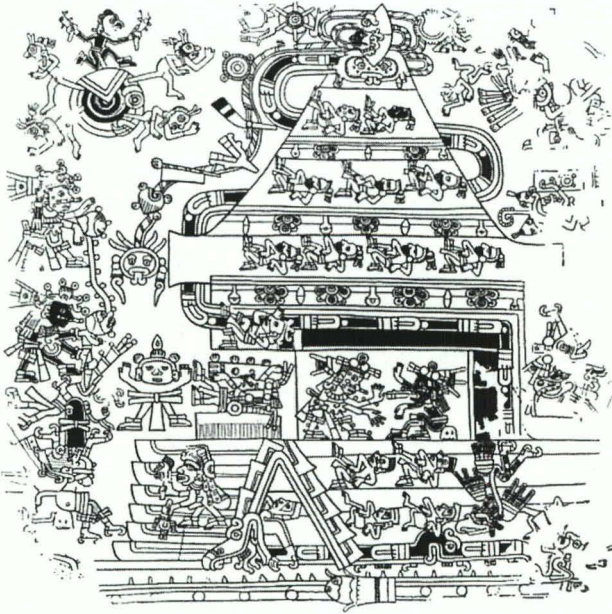


Fig. 6.
Pages 33 et 34 du codex Borgia (d'après Nowotny, *op.cit.*, pls.33-4).

Les visages anthropomorphes émergeant des gueules des serpents sont tous barbus, ce qui caractérise les vieux dieux comme Quetzalcoatl, Tonacatecuhli, Xiuhtecuhli et Tlaloc²³, ainsi que les divinités lunaires comme Tepeyollotl et les dieux du *pulque*²⁴.

Deux d'entre eux ont la peinture faciale de Tezcatlipoca: celui peint sur la partie gauche de la face ouest; il s'agit du Tezcatlipoca Noir, nocturne, et celui sur la partie gauche de la face est; il fait penser au Tezcatlipoca Rouge dont il porte les bandes rouges et jaunes, mais l'emplacement des couleurs est ici inversé et des motifs de treillage sont présents sur les bandes jaunes. Or, cette même disposition des couleurs est présente à la page 32 du codex Borgia où, justement, le serpent dont émerge le visage est le serpent multicolore et garni d'épines semblable à celui de l'autel (fig.5). Il y est opposé à un serpent identique dont émerge un visage de Tezcatlipoca bleu et noir. Seler en fait un Tezcatlipoca jaune et un Tezcatlipoca bleu; on peut les assimiler aux Tezcatlipoca diurne et nocturne²⁵.

Les autres figures semblent être des divinités composites, inconnues par ailleurs. Elles ont toutes du rouge autour de la bouche, élément caractéristique de Quetzalcoatl²⁶ qui pourrait être représenté ici sous plusieurs aspects ou mélangé à d'autres divinités²⁷. Le personnage de la partie droite de la face est porte ainsi la peinture en quinconce de l'étoile du matin Vénus (à laquelle est souvent assimilé Quetzalcoatl), et celui du milieu la peinture rouge et noire et le *yacametzli* des dieux du *pulque*²⁸ (on observe un autre exemple de rapprochement entre ces divinités dans le codex Magliabechiano: le dieu du *pulque*

²³ César A. Sáenz, *Quetzalcoatl*, Mexico, 1962, p. 28.

²⁴ SELER, *op. cit.*, 2, p. 98.

²⁵ SELER, *op. cit.*, 2, pp. 15-6.

²⁶ SELER, *op. cit.*, 2, p. 60.

²⁷ On retrouve cette caractéristique sur les six personnages peints sur la face sud de l'autel B de Tizatlan (fig. 7); on a plus d'informations sur ces figures car elles sont représentées sous forme entièrement anthropomorphe, et éclairées par le contexte qui ajoute des indices. Outre le rouge autour de la bouche susmentionné, toutes les six ont la chevelure emmêlée et ornée d'yeux stellaires, renvoyant à la nuit, à la mort, et qui est une caractéristique des prêtres, ce qui peut encore évoquer Quetzalcoatl, fondateur de la prêtrise. Divers aspects de ce dieu sont d'ailleurs représentés avec cette caractéristique dans la partie centrale du codex Borgia (fig. 6 et *Codex Borgia, op. cit.*, p. 42). Les personnages sont tous barbus, comme à Ocotelulco, et portent la boule de duvet et les épines symboles du sacrifice. La grosse boule de duvet dans les cheveux est souvent présente sur Quetzalcoatl dans la partie centrale du Borgia (fig. 6 et *Codex Borgia, op. cit.*, p. 42). L'*anahuatl*, porté par les premier, cinquième et sixième personnages, est surtout caractéristique de Tezcatlipoca, de Huitzilopochtli, de Tlahuizcalpantecuhli, des dieux de la série Macuilli, mais figure parfois aussi sur Quetzalcoatl (Bodo SPRANZ, *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia. Una investigación iconográfica*, Mexico, 1973, pp. 103, 153). Il pourrait donc bien s'agir de différents aspects de Quetzalcoatl, ou de mélanges avec d'autres divinités, comme en présente la partie centrale du codex Borgia. On peut supposer une identité semblable dans le cas d'Ocotelulco.

²⁸ La peinture faciale bicolore, la plage centrale rouge, flanquée de deux plages de noir, et le *yacametzli*, ornement nasal en forme de croissant de lune, également porté par la déesse de la terre/fertilité Tlazolteotl et ses avatars (le symbole lunaire est étroitement lié au culte de l'*ocltli*), sont caractéristiques des divinités du *pulque* (Henry B. NICHOLSON, *The Oclti Cult in Late Pre-Hispanic Central Mexico*, dans: *To Change Place: Aztec Ceremonial Landscapes*, éd. David Carrasco, Niwot, 1991, p. 172).

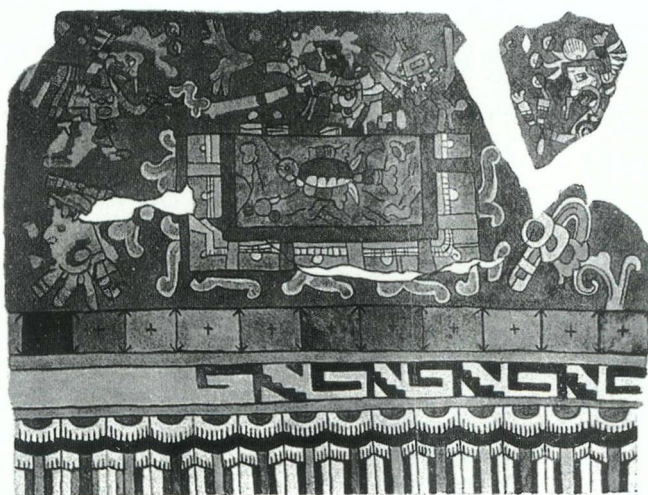
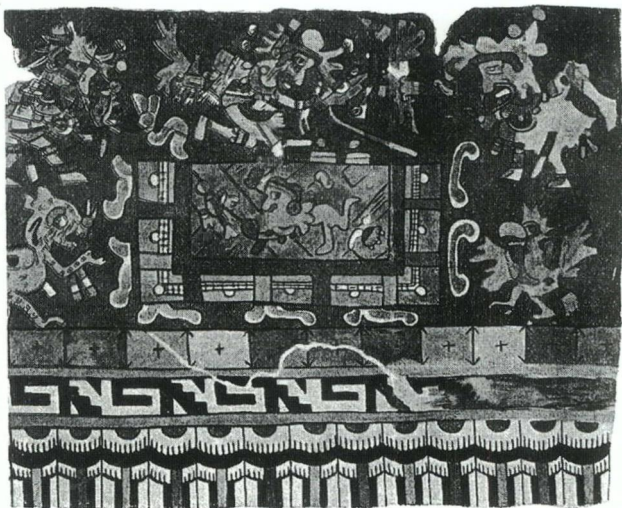


Fig. 7.
Face avant de l'autel B de Tizatlan (Caso, *op.cit.*, pl. 3).

Patecatl y porte un bouclier orné de la conque de Quetzalcoatl²⁹. Le rapport qui existe entre ces deux dieux est vraisemblablement leur connotation de fertilité).

Les composantes des peintures faciales des deux visages figurés sur la face sud n'ont pas leur équivalent dans les codex; le visage de gauche, jaune avec du rouge autour de la bouche, porte la même peinture faciale que deux des person-

²⁹ *Codex Magliabechiano, op. cit.*, p. 53r.

nages de la face sud de l'autel B de Tizatlan³⁰ (fig.7). Celui de droite a le visage noir avec une plage rouge sur la tempe et du rouge autour de la bouche, comme Quetzalcoatl, mais les couleurs jaune derrière l'œil et brune à l'avant du visage ne se retrouvent pas dans les codex. La figure de la partie droite de la face ouest est à nouveau la figure jaune avec du rouge autour de la bouche. Celle du milieu de cette face est bleue avec du rouge autour de la bouche, ce qui rappelle la peinture faciale des sculptures du «dieu biscornu» retrouvé dans de nombreuses offrandes du Grand Temple de Mexico. On hésite sur son identité; ce seraient Tepeyollotl ou un aspect terrestre de Xiuhtecuhtli qui seraient les plus plausibles³¹. Il pourrait s'agir d'un mélange d'une de ces divinités avec Quetzalcoatl, dont il a la peinture rouge autour de la bouche.

Sur la face sud de l'autel est peinte une scène centrale, encadrée de représentations de couteaux de silex. Une colonne vertébrale se détache à l'arrière; on la retrouve sur le pagne de Tezcatlipoca dans le codex Borgia, en compagnie des motifs circulaires et lignes noirs et blancs. Pour Selser, silex et os sont associés au sud³². Le temple du sud du codex Borgia est construit avec les os des morts, des cœurs, du sang, des cheveux emmêlés avec des yeux stellaires³³. Le cadre de silex de notre peinture rappelle quant à lui celui figuré à la page 32 du codex Borgia, page qui est justement associée au sud (fig.5). L'intérieur de l'enceinte de silex du codex Borgia est également de couleur rouge; des yeux stellaires, représentant l'obscurité nocturne, garnissent les sections délimitées par des silex qui entourent l'enceinte. La symbolique nocturne de ces yeux stellaires correspond à celle des cercles concentriques blancs encadrant la scène de l'autel d'Ocotelulco.

La partie centrale de notre scène figure un récipient céphalomorphe décharné³⁴, sur lequel est posé un couteau de silex céphalomorphe, dont émerge par la bouche ouverte le visage d'un personnage qui porte la peinture faciale de Tezcatlipoca. On note qu'au sommet des édifices représentés aux pages 33 et 34 du codex Borgia sont peints des couteaux de silex céphalomorphes dont un

³⁰ La peinture faciale du premier personnage de la face sud de l'autel B de Tizatlan présente des bandes noires et grises ainsi qu'un nez jaune. Le deuxième personnage a le visage gris, avec une partie rouge à l'arrière et jaune à l'avant. Les troisième et quatrième figures, semblables à deux des figures d'Ocotelulco, sont jaunes. La cinquième figure a une peinture faciale noire, jaune à l'avant. La peinture de la sixième figure est grise, et pourvue d'un motif en quinconce. Les identifications proposées par Caso (*op. cit.*, p. 21) sont: Tepeyollotl, dont Spranz (*op. cit.*, pp. 174-80) signale des points communs avec Quetzalcoatl (il s'agit peut-être d'un mélange de ces deux divinités), Xolotl ou Quetzalcoatl, deux fois une figure qu'il ne peut identifier (le rouge autour de la bouche permet de supposer qu'il s'agit d'un aspect de Quetzalcoatl), à nouveau Xolotl ou Quetzalcoatl, et Tlahuizcalpantecuhtli, avec son quinconce sur le visage (il s'agit vraisemblablement de Quetzalcoatl sous son aspect Vénus, toujours à cause du rouge autour de la bouche).

³¹ OLIVIER, *op. cit.*, p. 123.

³² SELSER, *op. cit.*, 2, pp. 50,93.

³³ *Codex Borgia*, *op. cit.*, p. 50.

³⁴ Il s'agirait d'un brasero selon Contreras Martínez (*op. cit.* (1993), p. 56), et d'un bassin à pulque selon Pohl (John POHL, *Themes of Drunkenness, Violence and Factionalism in Tlaxcalan Altar Paintings*, dans: *RES, Anthropology and Aesthetics*, 33, 1998, p.187).

visage émerge de la bouche, comme sur l'autel d'Ocotelulco, celui du premier temple ayant le visage noir et celui du second étant un Tezcatlipoca Rouge (fig.6). Leur signification est toutefois inconnue. La tête décapitée de Tezcatlipoca, également représentée dans les codex du groupe Borgia, fait référence aux guerriers sacrifiés pour nourrir Soleil et Terre (dans le codex Borgia, le cœur est figuré sur un flot de sang le conduisant au Soleil, tandis que la tête de Tezcatlipoca est posée au sol ou dans un récipient, pour la Terre)³⁵. Le récipient représenté sur notre peinture contient aussi une flèche garnie d'une plume et de trois boules de duvet d'aigle, dont on trouve des exemples identiques dans le codex Borgia³⁶, une bannière sacrificielle et un roseau. Le récipient serait dès lors une sorte de *cuauhxicalli* (récipient destiné à contenir le cœur et le sang des sacrifiés), et le roseau pourrait bien être destiné à aspirer le sang qu'il contient pour en asperger les statues de divinités. Un serpent noir, dont le corps porte des motifs pouvant être rapprochés de rubans dont pendent des *chalchihuites*, évoquant donc la chose précieuse, en l'occurrence le sang, passe derrière ou dans le récipient.

La représentation de la page 32 du codex Borgia n'est pas identique à celle de l'autel d'Ocotelulco³⁷, mais renvoie à la même symbolique: ce qui y est signifié est le tranchant, le coupant, et spécialement la décapitation qui a, d'une manière générale, des connotations de fertilité³⁸ – le serpent s'inscrit aussi dans cette optique: que l'on compare par exemple avec la statue de Coatlicue. C'est encore à cette idée que renvoie la page 44 du codex Borgia, dont la scène centrale est également encadrée d'une enceinte de silex; un flot de sang s'écoulant du cœur d'un sacrifié féconde la déesse Terre qui donne naissance à un arbre.

La signification de l'ensemble des peintures ornant l'autel d'Ocotelulco n'en est probablement pas très éloignée. Les serpents descendants qui accompagnent les flots de sang peuvent s'expliquer dans le même contexte de fertilité car le serpent est un symbole, dans toute la Mésoamérique, de la foudre qui féconde la terre. Les serpents représentés sur notre autel ont tous des caractères telluriques ou nocturnes, et les visages des divinités qui en émergent peuvent être reliés soit à Tezcatlipoca, soit à Quetzalcoatl. On attribuait à Tezcatlipoca certains pou-

³⁵ *Codex Borgia*, *op. cit.*, p.6; *Códice Cospi: calendario e rituali precolombiani*, Milan, 1992, p.6; *Codex Vaticanus 3773* (Codex Vaticanus B), Biblioteca Apostolica Vaticana (= *Codices Selecti*, 36), éd. Ferdinand Anders, Graz, 1972, p. 6. En outre, un plat figurant le visage mort de Tezcatlipoca fut trouvé à Ocotelulco dans un contexte d'habitation, à la période d'occupation supposément datée de 1450 à 1500 (CONTRERAS MARTÍNEZ, *op. cit.* (1994), p. 12). Il porte à l'arrière de la tête un ornement où se détache un motif en os semblable à celui qui apparaît sur le pagne du dieu dans le codex Borgia (OLIVIER, *op. cit.*, p. 84).

³⁶ *Codex Borgia*, *op. cit.*, p. 9.

³⁷ La partie centrale de la page 32 du codex Borgia représente un vase céphalomorphe décharné, semblable à celui de l'autel d'Ocotelulco, dont le bord supérieur est formé de silex. Dessus est assise une figure rayée de rouge et de blanc, décapitée et pourvue de griffes d'aigle; le fait qu'elle soit décapitée et les griffes la caractérisent comme la déesse Terre. A la place de la tête, elle a deux silex, desquels sort Tezcatlipoca. Des Tezcatlipoca dont les couleurs renvoient à celles des points cardinaux surgissent des couteaux placés sur ses bras et ses jambes, tandis qu'un Quetzalcoatl émerge de sa poitrine et qu'un serpent apparaît entre ses jambes (SELER, *op. cit.*, 2, pp. 16-17).

³⁸ SELER, *op. cit.*, 2, pp. 15-7.

voirs liés à la fertilité en général, pouvoirs justifiés par les qualités à la fois terrestres et lunaires de cette divinité³⁹, et Quetzalcoatl a également des liens étroits avec les dieux de la pluie et de la fertilité⁴⁰. Il a le pouvoir de faire tomber la pluie et les hommes lui doivent la découverte du maïs⁴¹. Leur présence simultanée sur l'autel d'Ocotelulco manifeste sans doute le caractère créateur de ces deux divinités. Dans le codex Borgia, la même idée est exprimée par des flots d'eau fécondant la terre et déversés par Tlaloc, qui sont accompagnés de serpents-Ehecatl (Quetzalcoatl sous son aspect de dieu du vent) ornés d'yeux stellaires⁴². Une pierre de sacrifices, ornée de serpents sculptés pour symboliser le sang fécondateur qui s'écoule, répond à une symbolique identique, tout comme une autre pierre ornée d'un *chalchihuitl* indiquant le caractère précieux du sang⁴³. Contreras Martínez fait de l'autel d'Ocotelulco un lieu où les dieux descendaient du ciel pour chercher leurs offrandes⁴⁴; des divinités sont effectivement parfois représentées dans cette situation (cf. la stèle de Cotzumalhuapa représentant une divinité qui vient chercher un cœur qu'un prêtre lui tend⁴⁵), mais dans ce cas, elles ne sont pas représentées sur un fond de flots de sang qui s'écoulaient vers la terre pour la féconder.

La banquette

La banquette d'Ocotelulco présente des crânes, mains, cœurs et motifs circulaires, orientés dans la direction de l'autel, qui se répètent toujours dans le même ordre. Des *chalchihuites*, indiquant la chose précieuse, en l'occurrence le sang, se retrouvent sur tous les motifs. Les crânes portent un *chalchihuitl* sur l'os temporal, à l'endroit du trou par lequel on les enfilait sur le *tzompantli*. La main a le pouce replié vers le haut, pour mieux s'adapter à l'espace disponible; le détail de ses ongles bleus se retrouve dans le codex Borgia. Un *chalchihuitl* est figuré au niveau du poignet, signifiant que la main a été coupée. Le cœur se termine en haut en aorte stylisée et en bas par un profil anthropomorphe. Les couleurs sont le rouge, le bleu, le jaune et le noir, ce dernier faisant office de fond.

Ces quatre mêmes motifs ornent aussi les côtés (faces est et ouest) de l'autel A de Tizatlan. Ils se retrouvent également ensemble sur des céramiques de la région Puebla-Tlaxcala, mais pas dans les codex. Les motifs retrouvés sur la

³⁹ OLIVIER, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁰ Michel GRAULICH, *Quetzalcoatl-Ehecatl, the Bringer of Life*, dans: *Ancient America. Contributions to New World Archaeology* (= *Oxbow Monograph*, 24), éd. Nicholas J. Saunders, Oxford, 1992, p. 33.

⁴¹ OLIVIER, *op. cit.*, p. 124. Dans le codex Telleriano-Remensis, Quetzalcoatl est d'ailleurs figuré avec les yeux cerclés, la bande labiale et le foudre de Tlaloc (*Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*, éd. Eloise Quiñones Keber, Austin, 1995, p. 19v).

⁴² *Codex Borgia, op. cit.*, p. 28.

⁴³ Illustrations respectives dans Eduardo MATOS MOCTEZUMA, *Les Aztèques*, Lyon, 1989, p. 194, et Walter KRICKEBERG, *Altmexikanische Kulturen*, Berlin, 1956, p. 227.

⁴⁴ CONTRERAS MARTÍNEZ, *op. cit.* (1993), p. 56.

⁴⁵ Illustration dans KRICKEBERG, *op. cit.*, p. 499.

jupe de la déesse Terre dans le codex Borgia⁴⁶ y sont similaires, mais ne s'y trouvent pas réunis.

Trois de ces motifs (le crâne, le cœur, la main) représentent les restes sacrificiels les plus significatifs, et sont fréquemment figurés ensemble, en association à la déesse Terre (on se rappellera ici la statue de Coatlicue avec ses crânes, et son collier de cœurs et de mains, ainsi que la pierre d'Itz'papatl)⁴⁷. Représentés sur fond noir et associés à des divinités nocturnes et telluriques, ils signifient la mort, mais aussi la chose précieuse, et sont symbole de vie.

La signification du motif circulaire, qui n'apparaît pas dans les codex, n'a pu être définie par les chercheurs⁴⁸. Si on en compare tous les exemplaires existants, on observe qu'il s'agit, dans sa forme la plus simple, d'un cercle rouge, dont l'intérieur est foncé, contient un œil-ruban, et est traversé par une bande. Un exemplaire faisant partie d'une frise sur une céramique est plus simple et ne contient pas l'œil. Parfois, quatre boules de duvet ou de *chalchihuitl* sont ajoutées aux «coins», pour mieux s'adapter à un espace carré, et un ruban de *chalchihuitl* ou une volute peut en sortir.

Le Tezcatlipoca de la page 17 du codex Borgia pourrait bien apporter un indice important pour l'identification du motif: il porte au bras un morceau de tissu orné d'une main coupée et d'un miroir (identique à celui remplaçant son pied), le cercle qui indique le poignet tranché sur cette main (un *chalchihuitl* sur la peinture d'Ocotelulco) étant figuré de manière identique sur le miroir (fig.3 A). Sur la face avant de l'autel A de Tizatlan, le dieu porte aussi un morceau de tissu, où, semble-t-il, un cœur et un miroir sont représentés (la peinture est trop abîmée à cet endroit, et le relevé trop peu précis, pour qu'on puisse en être sûr) (fig.3 B). Dans les codex, le miroir est généralement figuré, comme notre motif, par un disque entouré d'un cercle rouge. La couleur du disque central est variable. Il est parfois orné de boules de duvet⁴⁹. Le décor d'une louche à encens en céramique de Tenochtitlan⁵⁰ représente un miroir, autour duquel se trouve une bande composée de crânes, cœurs, de notre motif et d'os croisés, puis une autre

⁴⁶ *Codex Borgia*, op. cit., pp. 32, 41, 43-46, 49.

⁴⁷ Cfr aussi les bandes inférieure et supérieure de la pierre d'Axayacatl à Mexico, où ces motifs se retrouvent, alternés avec d'autres: silex, *cipactli*, couronne royale, os croisés et quatre éléments non identifiés attachés par un nœud.

⁴⁸ Caso suggéra que ce pouvait être un bouclier orné de turquoise dont la bande transversale est la poignée. Le pendentif de *chalchihuitl* et la volute seraient alors un *atlatl* (Caso, op. cit., pp. 14-15), ce qui n'est pas convaincant, vu la différence d'aspect. De plus, on ne trouve pas de bouclier associé aux autres motifs peints sur notre banquette sur les pièces de tissu des codex, et les représentations de boucliers ne ressemblent pas au motif représenté sur la banquette. Solís en a fait un grand *chalchihuitl* (Felipe Solís, *Pintura mural en el Altiplano central*, dans: *Arqueología Mexicana*, 3(16), 1995, p. 32), mais outre le fait que la volute reste inexploquée, on peut objecter que la forme n'est pas la même que celle des *chalchihuites* représentés sur les trois autres motifs.

⁴⁹ Par exemple: *Codex Borgia*, op. cit., p.17; *Códice Borbonico, El libro del ciuacoatl*, éd. Ferdinand Anders, Maarten Jansen et Luis Reyes García, Madrid, Graz, Mexico, 1991, p. 6; *Codex Vaticanus 3738* («Cod. Vat. A», «Cod. Ríos») der *Biblioteca Apostolica Vaticana. Farbereproduction des Codex in verkleinertem Format* (= *Codices Selecti*, 65), Graz, 1979, pp. 16, 138, 152.

⁵⁰ *Les Aztèques. Trésors du Mexique ancien*, Bruxelles, 1987, n° 168.

bande rayée avec des yeux stellaires. Une large bande divise en deux l'ensemble de la représentation. Elle recouvre ainsi le centre du miroir.

Si c'est bien un miroir que figure le motif circulaire, l'association de la banquette d'Ocotelulco à Tezcatlipoca serait d'autant plus appropriée⁵¹. Il rejoindrait la connotation générale tellurique et nocturne des trois autres motifs, et personnaliserait la banquette. Ce n'est cependant qu'une hypothèse, dont la faiblesse principale est que ce motif n'est pas reproduit tel quel dans les codex – mais les trois autres motifs ne le sont pas non plus.

Tout comme le décor des côtés de l'autel de Tizatlan, le décor de la banquette d'Ocotelulco évoque un morceau de tissu: les images sont entourées en haut et en bas d'une fine bande garnie de motifs noirs en forme de fourche, inégalement dessinés sur fond blanc, comme sur les représentations de la jupe de la déesse Terre ou de vêtements associés à d'autres divinités. De tels tissus existaient vraisemblablement, et devaient couvrir certains autels ou banquettes à l'occasion.

La provenance du Codex Borgia

Caso et Noguera avaient déjà noté que l'iconographie des peintures de Tizatlan était très proche de celle du codex Borgia; Caso en avait conclu qu'une même culture avait réalisé les Tezcatlipoca du codex Borgia et celui de Tizatlan⁵². Le codex pourrait donc bien provenir de la région de Puebla-Tlaxcala, à moins d'y avoir été importé et copié. Le fait que les peintures de Tizatlan en reproduisent l'iconographie montre que les thèmes étaient en tout cas connus dans la région.

⁵¹ Le miroir est un symbole de la nuit et de la terre (Michel GRAULICH, *Montezuma ou l'apogée et la chute de l'empire aztèque*, Paris, 1994, p.15). En tant qu'objet en obsidienne, le miroir noir appartient à l'inframonde (OLIVIER, *op. cit.*, p. 298). L'équivalence entre le miroir et la superficie de la terre est explicite dans les paroles recueillies par Ruiz de Alarcón (Michael D. COE et Gordon WHITTAKER, trads. et édés., *Aztec Sorcerers in Seventeenth Century Mexico: The Treatise on Superstitions by Hernando Ruiz de Alarcón* (= *Institute for Mesoamerican Studies, Publication*, 7), Albany, 1982, pp. 136, 141, 176, 203). Les yeux sont souvent comparés à des miroirs, et ces objets étaient parfois utilisés dans la statuaire pour représenter les yeux (Diego DURÁN, *Historia de las Indias de Nueva España y islas de tierra firme*, Mexico, 1967, 2, pp. 311-312) (OLIVIER, *op. cit.*, p. 296).

⁵² CASO, *op. cit.*, p. 8; NOGUERA, *op. cit.*, p. 29. Ainsi, le Tezcatlipoca de la partie droite de la face sud de l'autel A rappelle directement ceux des pages 17 et 21 du codex Borgia; certains détails évoquent la page 17, tandis que d'autres rappellent la page 21 (fig. 3). Par exemple, la forme de l'œil est plus proche de celle de l'œil du Tezcatlipoca de la page 21, mais le Tezcatlipoca de la page 17 porte une pièce de tissu au bras droit, comme celui de Tizatlan, contrairement à celui de la page 21 qui est pourvu d'un joug pour le jeu de balle. Il existe également des divergences, notamment les objets se trouvant derrière le dieu à Tizatlan, qu'on retrouve dans le codex Borgia mais à des pages différentes (deux épines sacrificielles terminées par des fleurs qui signifient la chose précieuse, en l'occurrence le sang, surmontant un sac à copal, identique à celui de la page 23 du codex Borgia). Le codex Borgia comprend également deux représentations d'une pièce d'eau (pages 14 et 20) semblables à celles de la face sud de l'autel B de Tizatlan; sur la surface de celle de la page 20 se trouve Xochiquetzal, comme à Tizatlan. Soulignons enfin que les hypothèses d'identification des six personnages de l'autel B ont été formulées à partir de comparaisons avec des divinités du codex Borgia.

Cependant, les peintures de Tizatlan sont plus proches de celles du codex Borgia par l'iconographie que par le style. Les peintures de Tizatlan ont manifestement été inspirées par le codex Borgia, mais l'artiste de Tizatlan était moins habile que celui du Borgia. Robertson a insisté sur les faiblesses de Tizatlan; le Tezcatlipoca de Tizatlan n'est selon lui qu'un dérivé en comparaison de la figure plus détaillée du Borgia⁵³. La ligne du codex Borgia est nette et sûre, tandis que celle de Tizatlan hésite et tremble. A ce point de vue, le style des peintures de Tizatlan se rapproche plus de celui du codex Cospi que de celui du codex Borgia. D'ailleurs, le jaguar représenté sur l'autel B de Tizatlan ressemble, pour l'attitude, aux jaguars du codex Cospi, et pour la forme et l'emplacement de ses taches, à ceux du codex Vaticanus B, bien plus qu'aux jaguars figurés dans le codex Borgia⁵⁴.

Comme les peintures de Tizatlan, les peintures d'Ocotelulco sont plus proches du codex Borgia par leur iconographie que par leur style; à Ocotelulco en effet, les lignes sont hésitantes, tremblantes (particulièrement les lignes délimitant les différentes zones de l'autel), comme dans les codex Vaticanus B et Cospi, alors que celles du codex Borgia sont particulièrement nettes et précises. Il est clair que l'artiste d'Ocotelulco était moins doué que celui du codex Borgia. Mais les détails de certaines figures (le silex et le vase céphalomorphes, la flèche, les corps des serpents, les motifs du fond, les profils des personnages, dont surtout les yeux, les oreilles et la bouche, l'enceinte de silex...) sont étonnement proches de ce codex, plus que les peintures de Tizatlan, par rapport auxquelles les peintures d'Ocotelulco sont bien plus précises. De plus, l'iconographie, si elle est nettement inspirée par le codex Borgia, ne donne pas comme à Tizatlan l'impression d'avoir été directement recopiée d'une page du codex. Il s'agit d'une composition originale, reprenant certains des thèmes complexes de la partie centrale mythico-rituelle propre au codex Borgia, ce qui indique que cette iconographie était connue et bien comprise des artistes de la région. Les peintures d'Ocotelulco permettent donc d'avancer un argument de poids en faveur d'une provenance Puebla-tlaxcaltèque du codex Borgia⁵⁵.

⁵³ ROBERTSON, *op. cit.*, 158-159.

⁵⁴ *Codex Cospi, op. cit.*, p. 11; *Codex Vaticanus B, op. cit.*, p.25.

⁵⁵ Je tiens à remercier M. Michel Graulich pour la relecture critique de cet article.

UN CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES,
ŒUVRE INÉDITE D'ALBERT BOUTS OU DE SON
PROCHE ENTOURAGE

CATHELINE PÉRIER-D'ETEREN

Le *Christ couronné d'épines* est une œuvre inédite, conservée depuis la fin du XVIII^e siècle dans la même famille¹ (fig. 1). La peinture, apparentée stylistiquement aux œuvres données à Albert Bouts et à son atelier, est restée inédite. Notre objectif sera, premièrement, de la situer le plus précisément possible, par un examen conjoint du style et de la technique d'exécution, dans la production du maître et/ou de son entourage. Dans un second temps, nous tenterons, par l'examen de ses caractéristiques matérielles, d'enrichir les données de référence actuellement disponibles sur ce type de peintures de dévotion.

La preuve matérielle que le panneau faisait partie d'un ensemble n'a pu être apportée par le relevé de traces de charnières, le cadre actuel n'étant pas d'ori-

¹ L'œuvre est constituée d'un seul panneau de chêne cintré débité sur quartier et mesure 38,2 x 25 x 1,5 cm. Une étiquette est apposée au revers. L'inscription qui y figure, malaisée à lire, a été examinée aux rayons ultra-violet. Le nom de la famille de Pelichy Van Huerne est apparu clairement. Selon les actuels propriétaires, le panneau aurait appartenu au baron Jean de Pelichy (1774 -1859). Voir, sur Jean de Pelichy, qui fut sénateur et bourgmestre de Bruges, G. DE HEMPTINNE/H.DOUXCHAMPS, *La famille de Pelichy (= Recueil de l'Office généalogique et héraldique de Belgique, 49)*, Bruxelles, 2001, pp. 207-208 ; 214-232. L'œuvre a été étudiée dans le cadre du cours de Technologie des Arts Plastiques de l'Université Libre de Bruxelles, conjointement par les étudiants en histoire de l'art de l'ULB et en restauration de peintures de l'École nationale des Arts visuels de la Cambre. L'exercice visait à préciser l'attribution du tableau, par un travail commun s'appuyant sur les méthodes historiques et stylistiques, d'une part, et sur l'observation des données matérielles et de la technique d'exécution, d'autre part. Un rapport déposé au Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques de l'ULB a été rédigé par les étudiants. Nous tenons à remercier ici le corps professoral de l'atelier de restauration de la Cambre de nous avoir accueilli dans leur laboratoire et, surtout, d'avoir collaboré avec enthousiasme et compétence à l'examen du tableau. Il existe très peu d'études techniques de peintures attribuées à Albert Bouts et son atelier, notamment d'IR et de RX publiés à ce jour. Ces documents viennent donc enrichir le corpus de références mis à la disposition des chercheurs.



Fig. 1.
Albert Bouts (?) : *Christ couronné d'épines* ; Belgique, collection privée (photo P. Piron, Namur).

gine². Toutefois, l'examen attentif de la composition suggère que le panneau constituait à l'origine le volet gauche d'un diptyque et était complété sans doute par une *Vierge de Douleur*, comme c'est souvent le cas dans la production boutsienne³.

Le Christ apparaît en buste sur un fond uni de couleur bleu-vert qui a foncé avec le temps. Il incline légèrement la tête vers la gauche, bénit de la main droite et montre l'autre, marquée des stigmates de la Passion. Une lourde couronne d'épines ceint son front sur lequel perlent des gouttes de sang. De ses yeux rougis qui fixent le spectateur, coulent des larmes. Sa bouche entrouverte semble s'adresser à celui-ci. Le visage est encadré par une longue chevelure noire aux reflets clairs qui tombe en boucles décoratives sur les épaules. Le manteau rouge de dérision révèle un cou large et un torse blessé par la flagellation. La lumière provient de la gauche, ce que confirment le fragment d'ombre portée visible à la droite du Christ et la distribution des touches claires sur les épines de la couronne. Dans l'ensemble, il se dégage de la composition une sensation de douleur intense, mais contenue, qui confère à l'effigie une grande noblesse empreinte de tristesse.

Le thème du Christ couronné d'épines est fort répandu dans les anciens Pays-Bas aux XV^e et XVI^e siècles. L'image est celle d'un *Salvator Mundi*, c'est-à-dire un Christ triomphant et bénissant, convertie en image de la Passion, en un *Salvator coronatus*, par l'adjonction d'une couronne d'épines et par l'expression du visage, non plus sereine, mais au contraire douloureuse. L'apparence physique donnée au Christ trouve sa source dans la fameuse *Lettre* apocryphe adressée par Publius Lentulus au Sénat romain. Cette description, attestée à partir du XII^e siècle, connut une très large diffusion aux Pays-Bas : « *Il était de taille grande et majestueuse : son visage inspirait à la fois le respect, l'amour et la crainte. Ses boucles étaient plutôt sombres, brillantes et séparées par une raie au milieu, comme c'était l'habitude chez tous les Nazaréens. Son front était serein. Son visage ne présentait aucune ride, aucune tache ; il avait un teint remarquable ; le nez et la bouche réguliers, la barbe quelque peu rousse, pas trop longue et séparée en deux pointes. Ses yeux étaient gris-bleu* »⁴.

On retrouve un écho précis de la *Lettre à Lentulus* dans les deux effigies du Christ en buste de Jan van Eyck, connues par les copies de Berlin (1438) et du Musée Groeninge de Bruges (1440)⁵. Thierry Bouts a dû connaître ces images,

² Il est à noter que le débitage du cadre sur quartier et l'assemblage à tenons et mortaises – les tenons, contrairement à l'habitude, apparaissent à l'extérieur du cadre – sont proches des techniques d'origine et de celles pratiquées à l'époque d'Albert Bouts. Seules deux chevilles originales subsistent. Elles sont enfoncées de biais dans les coins du panneau, pour le fixer au cadre.

³ Des recherches pour retrouver le pendant du panneau inédit seront entreprises ultérieurement.

⁴ Texte cité d'après *Dieric Bouts* (cat. d'exp.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts/Delft, Museum Prinsenhof, 1957-1958, p. 64. Voir, pour le texte latin, J.A. FABRITIUS, *Codex apocryphus Novi Testamenti. Ex Epistola Lentuli ad Senatam Romanum*, Hambourg, 1703, p. 302.

⁵ Voir, sur ces deux peintures et leur iconographie, M. SMEYERS, *An Eyckian Vera Icon in a Bruges Book of Hours, ca. 1450* (New York, Pierpont Morgan Library, Ms.421), dans : *Serta devota in memoriam Guillelmi Lourdaux. Pars posterior : Cultura medievalis*, Louvain, 1995, pp. 195-224.

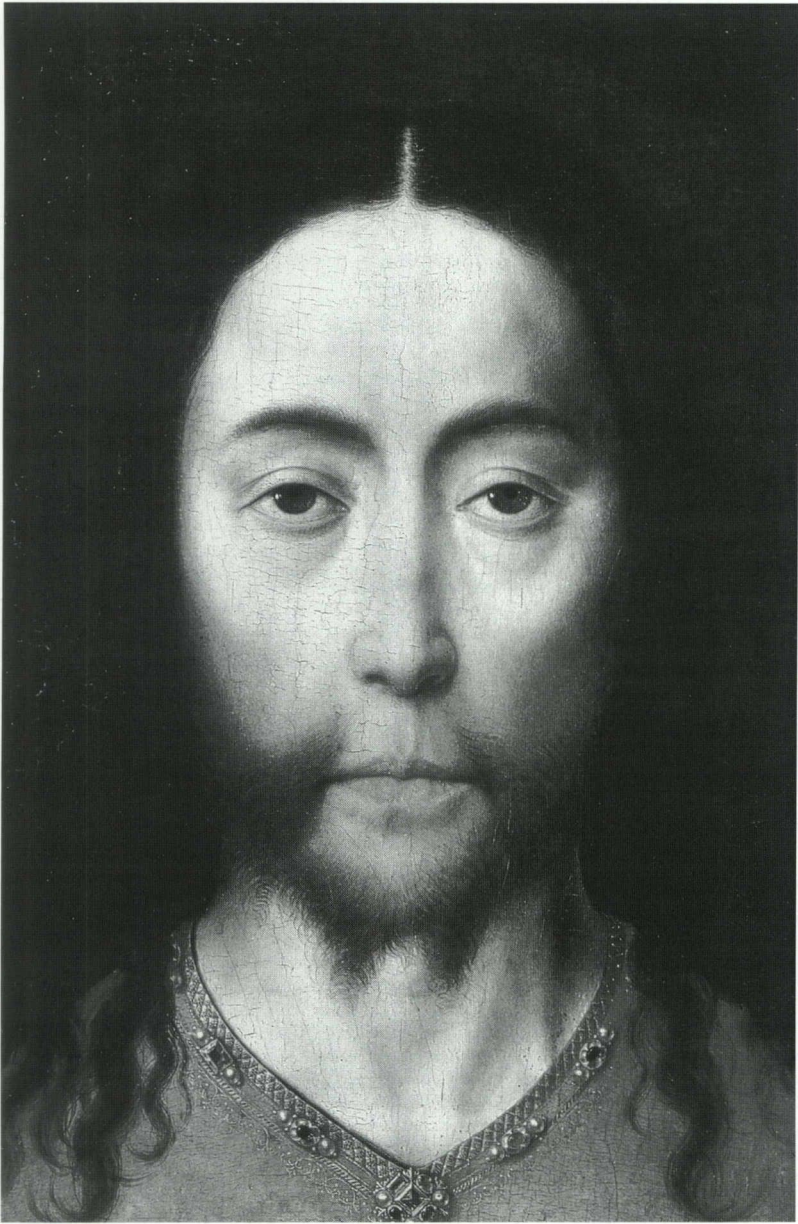


Fig. 2.
Thierry Bouts (?): *Salvator Mundi*; Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen
(photo musée).

de manière directe ou indirecte, car son *Salvator Mundi*, conservé au Musée Boymans-Van Beuningen de Rotterdam⁶ (fig. 2), s'en inspire manifestement. Ce modèle boutsien fit à son tour l'objet de nombreuses répliques et copies de qualité inégale, dues notamment à Albert Bouts et son atelier. On notera que la morphologie et l'expression du visage du *Salvator Mundi* de Rotterdam se retrouvent dans le Christ de la *Résurrection*, tel que représenté sur le volet droit du retable de la *Crucifixion* de Grenade⁷. Plus tard, Quentin Metsys reprendra ce genre d'effigies, en adoucissant toutefois l'expression des traits.

Selon Panofsky⁸, Thierry Bouts aurait été le premier à développer l'image du *Salvator coronatus*, à partir de celle du *Salvator Mundi*. Souvent, elle occupe le volet gauche d'un diptyque, le volet droit représentant la *Mater Dolorosa*. Albert Bouts a repris le thème du *Salvator coronatus* à son père et, en outre, en a tiré de nouvelles variantes iconographiques. C'est ainsi qu'il a transformé le Christ couronné d'épines en un *Ecce Homo*, en lui ajoutant le sceptre-roseau, ou encore en Homme de Douleurs, en le représentant avec les mains transpercées. Ces images de dévotion, élaborées par Thierry et Albert Bouts, connaîtront un certain succès à l'étranger, où elles seront importées ou copiées⁹. Leur production se poursuit jusqu'en plein XVII^e siècle.

À la fin du Moyen Âge, l'Église met l'accent sur la douleur physique et psychique du Christ, partagée par Marie. Il en résultera une multiplication d'œuvres de petit format destinées à la dévotion privée¹⁰. Par l'usage de composition en gros plan narratif¹¹, le peintre stimule directement l'émotion du fidèle. Ces œuvres jouirent d'un grand succès auprès des ordres monastiques et surtout de la bourgeoisie, prestige encore accru par les indulgences qui furent souvent attachées à leur vénération. L'engouement pour de telles représentations se manifeste notamment par leur présence fréquente dans les intérieurs flamandes des XV^e et XVI^e siècles¹².

La popularité de ces images de Christ, parfois réduites à la figuration du seul visage (Sainte Face), est à mettre en relation étroite avec le développement, dès

⁶ FRIEDLÄNDER, Add.119.

⁷ FRIEDLÄNDER, n° 2a. Voir, sur ce triptyque, en dernier lieu, C. PÉRIER-D'ETEREN/A.BORN, *Le triptyque de la Descente de Croix de Grenade et sa copie conservée à Valence*, dans : Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium, Leuven (26-28 november 1998), Louvain/Paris/Sterling, 2001, p. 33-55.

⁸ E. PANOFSKY, *Jean Hey's 'Ecce Homo'. Speculations about Its Author, Its Donor and Its Iconography*, dans : *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 5, 1956, p. 112.

⁹ Un exemplaire intitulé *Buste de Christ* et attribué à Albert Bouts est conservé à la Capilla Real de Grenade. Nous l'étudierons dans un article : *Un Salvator Mundi peu connu conservé à la Capilla Real de Grenade*, à paraître dans les *Hommages à S. Urbach*, dans *Acta Historiae Artium*, 2003.

¹⁰ Voir, à ce sujet, J.H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance : A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Courtrai, 1979, p. 19-27.

¹¹ Voir, à ce sujet, S. RINGBOM, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo, 1965.

¹² Voir notamment une représentation de la *Sainte Face* apposée sur un mur dans le *Portrait d'homme* de Petrus Christus conservé à la National Gallery de Londres (repr. dans L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998, pp. 105, 108).



Fig. 3.
Albert Bouts (?) : *Christ couronné d'épines...* Ensemble en radiographie (photo Dulière).



Fig. 4.
Albert Bouts (?): *Christ couronné d'épines...* Ensemble en réflectographie dans l'infrarouge
(photo ENSAV).

la fin du XIV^e siècle, de la *Devotio Moderna* et avec l'influence exercée par le traité de l'*Imitation du Christ* (1424) de Thomas à Kempis¹³. Celui-ci recommande aux fidèles d'avoir sous les yeux de telles œuvres quand ils prient ou méditent, afin de partager émotionnellement les souffrances du Christ et de suivre son exemple.

La personnalité artistique d'Albert Bouts, fils cadet de Thierry Bouts, fut exhumée par l'archiviste Van Even en 1863¹⁴. Albert est mentionné comme peintre dans cette ville à partir de 1480 mais, bien que son nom apparaisse fréquemment dans les archives de Louvain, aucune de ses œuvres n'a pu, à ce jour, être mise précisément en rapport avec un document. La seule œuvre de référence pour établir le catalogue critique du maître est le grand triptyque de l'*Assomption de la Vierge*, actuellement conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique¹⁵. Dès 1863, il est mis en relation par Van Even avec une *Assomption* à laquelle, selon Jean Molanus¹⁶, Albert Bouts aurait travaillé pendant trois ans pour la donner ensuite à la chapelle Notre-Dame hors les Murs de Louvain.

Lors de l'exposition des *Primitifs Flamands* à Bruges en 1902, Hulin de Loo confirme l'attribution avancée par Van Even¹⁷. Il note, par ailleurs, que des armoiries identiques à celles du triptyque de Bruxelles se retrouvent sur le panneau de l'*Annonciation* conservé à Munich, qu'il donne aussi à Albert Bouts¹⁸. Autour de ce noyau, une série de peintures vont être regroupées par Friedländer et Schöne¹⁹. Aucune, cependant, ne peut être certifiée autographe. D'ailleurs, les attributions sont d'autant plus délicates que l'art de Thierry Bouts a servi de source d'inspiration et de modèle non seulement à Albert, son fils aîné, mais aussi à Thierry Bouts le Jeune et à d'autres épigones, comme les Maîtres de la Sybille de Tibur et de l'Arrestation du Christ. Autant de peintres dont la personnalité artistique est rendue floue par les caractéristiques stylistiques communes qu'ils partagent.

De plus, Albert Bouts (1473-1549) ayant vécu très vieux, il fit certainement appel à de nombreux collaborateurs pour travailler au sein du vaste atelier qu'il dirigeait. Ceux-ci exécutèrent des œuvres répondant à la mode, notamment de petits tableaux autonomes, des diptyques et des triptyques de dévotion.

Le volet que nous nous proposons d'étudier se situe donc dans une nébuleuse de tableaux de *Christ couronné d'épines* représentés en buste. Le Fils de

¹³ Voir, sur ce sujet, en dernier lieu, K. VEELTURF (éd.), *Geen povere schoonheid. Laat-middeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Nimègue, 2000.

¹⁴ E. VAN EVEN, *Albert Bouts, peintre belge (1482-1548)*, dans : *Le Précurseur*, 28 (194), 1863, p. 2.

¹⁵ Voir, sur cette œuvre (FRIEDLÄNDER, n° 57), en dernier lieu, A. DUBOIS/R. SLACHMUYLDERS, dans : C. STROO et alii, *Royal Museums of Fine Arts of Belgium. The Flemish Primitives, III : Hieronymus Bosch, Albrecht Bouts, Gerard David, Colijn de Coter, Goossen van der Weyden*, Bruxelles, 2001, n° 4.

¹⁶ Texte cité dans : *ibidem*, p.144.

¹⁷ G. HULIN DE LOO, *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes*, Gand, 1902, pp. XVIII-XXIV.

¹⁸ FRIEDLÄNDER, n°44.

¹⁹ M.J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei 3 : Dirick Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925, pp. 114-1221 ; W. SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig, 1938, pp. 190-207.

l'Homme montre les stigmates de la Passion sur ses mains, ou les tient croisées devant lui. Ces œuvres ressortissent à différents groupes stylistiques, qu'il conviendrait de composer de manière plus critique qu'on ne l'a fait jusqu'ici²⁰.

Voyons, dans un premier temps, quelles sont les particularités du *Christ couronné* inédit (fig. 1) et de quelles versions attribuées à Albert Bouts il se rapproche le plus.

Le support en chêne est constitué d'une seule planche débitée sur quartier. Son épaisseur de 1,5 cm est inhabituelle pour l'époque. Cependant, elle s'observe aussi dans d'autres tableaux attribués à Albert Bouts, notamment le diptyque d'Aix-la-Chapelle et le *tondo* de Kansas City²¹ (fig. 13, 8). Le travail du dos est soigné, seules les traces régulières de la scie sont apparentes²².

La couche picturale est, dans l'ensemble, en bon état de conservation. À côté des craquelures en maille, propres aux peintures sur bois de cette époque, plus ou moins serrées selon les pigments et leur mise en œuvre, de nombreuses gerçures se sont formées dans le manteau rouge du Christ et le fond bleu-vert. Celles-ci sont dues à l'utilisation d'un excès de liant.

La chevelure du Christ présente une perte de matière importante dans la partie inférieure gauche. Deux autres lacunes se situent à droite, à hauteur du manteau, et sur celui-ci.

Des retouches à l'huile alourdissent la matière originale et la masquent ponctuellement. Un vernis épais recouvre l'ensemble de la composition. Il en perturbe la lecture et, surtout, fausse la perception des détails de technique d'exécution, l'écriture révélée par la radiographie étant beaucoup plus incisive qu'elle n'apparaît en surface, notamment dans la pose des lumières sur les épines et dans le traitement des poils de la barbe.

La préparation blanche, composée, comme de coutume dans les anciens Pays-Bas, de craie et de colle animale appliquée sur toute la surface du panneau, est visible sur les bords²³. La très bonne lisibilité de la radiographie (fig. 3) et l'aspect assez homogène des densités pourraient être dus à l'usage d'une couche d'impression blanche, néanmoins non décelable sur les documents²⁴. Sur cette

²⁰ Nous préparons une monographie sur Thierry Bouts, dans laquelle nous tenterons de donner un aperçu systématique des différents groupes stylistiques qui peuvent être reconnus dans la production de l'artiste et de ses disciples.

²¹ FRIEDLÄNDER, nos 63, 62a. Voir, sur le diptyque d'Aix-la-Chapelle, en dernier lieu, H. MUND/ B. SOENEN, dans : SMEYERS, n° 91 et R. SPRONK, *Three Boutsian Paintings in the Fogg Art Museum : Technical Examinations and Art Historical Implications*, dans : *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium, Leuven (26-28 november 1998)*, Louvain, 2001, pp. 448-449.

²² Sur les bords du panneau, on observe quelques galeries et trous d'envol d'insectes xylophages.

²³ Voir, à ce sujet, C. PÉRIER-D'ETEREN, *Brève introduction à la technique picturale de la peinture flamande au XV^e siècle*, dans : *Public et Sauvegarde du Patrimoine. Cahier de sensibilisation à l'intention des guides (= Cahiers d'étude des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, 7)*, Bruxelles, 1999, pp. 101-107.

²⁴ Seul un prélèvement de matière picturale permettrait de confirmer la présence d'une couche d'impression. Une image radiographique révélant une technique de modelé très comparable est celle de l'*Ecce Homo* de l'église de la Cambre qui pourrait aussi être une œuvre autographe du maître ou d'un collaborateur très proche. Voir note 26.

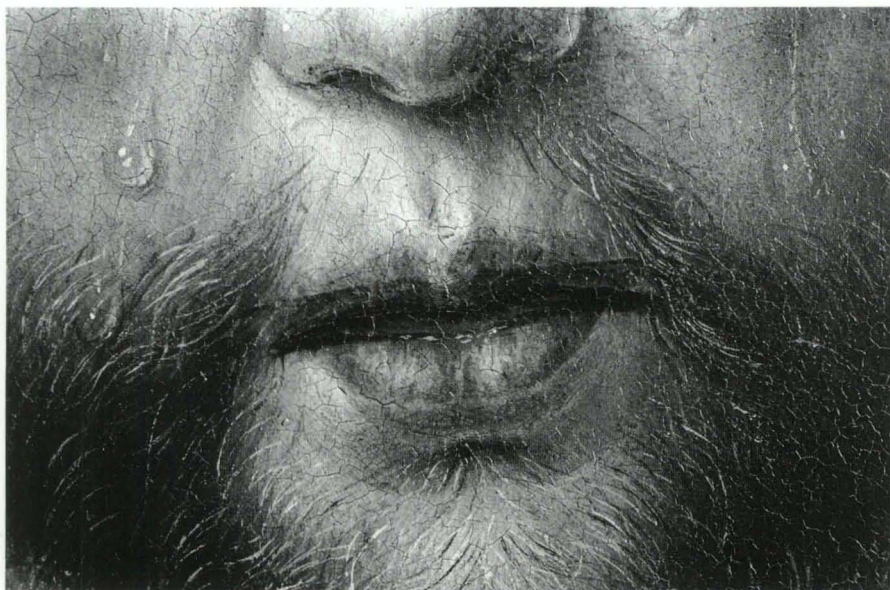


Fig. 5a.
Albert Bouts (?) : *Christ couronné d'épines...* Détail de la bouche (photo ENSAV).

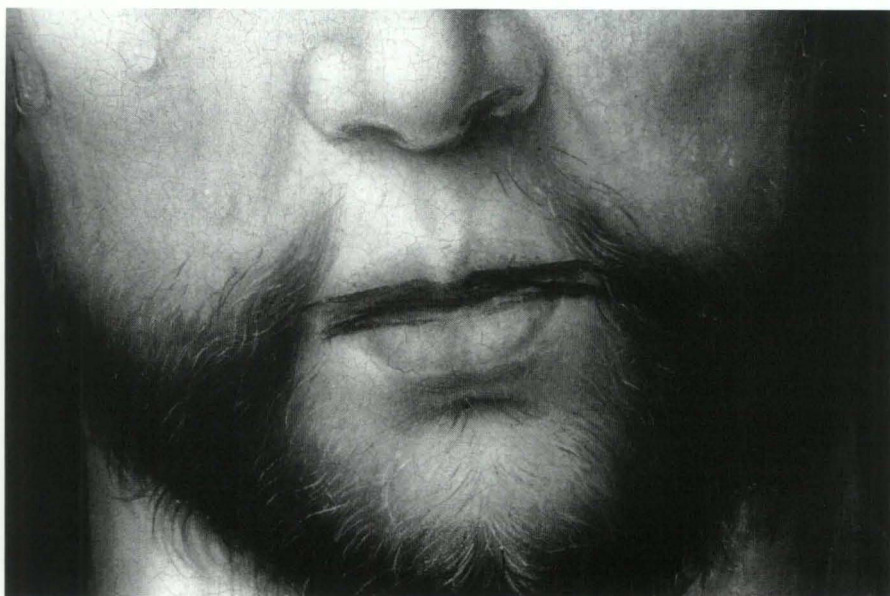


Fig. 5b.
Idem en réflectographie dans l'infrarouge (photo ENSAV).



Fig. 6
Albert Bouts (?) : *Christ couronné d'épines...* Détail des yeux (photo ENSAV).

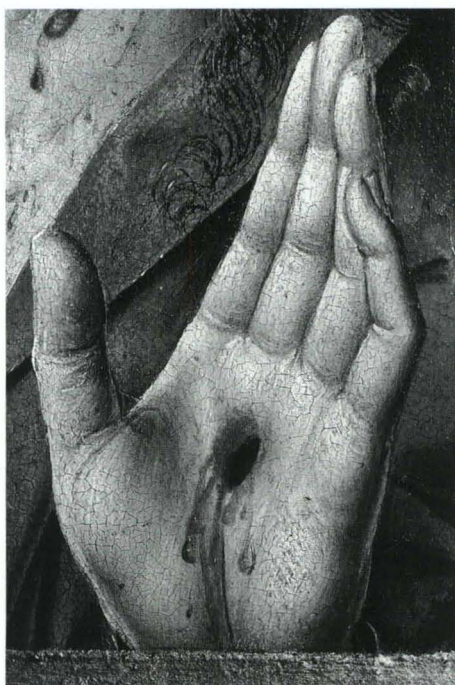


Fig. 7.
Albert Bouts (?) : *Christ couronné d'épines...* Détail de la main gauche (photo ENSAV).

préparation est apposé un dessin sous-jacent au pinceau, d'une facture souple dans les lignes de mise en place des formes et plus serrée dans les brèves hachures parallèles et régulières qui préparent les modelés du manteau du Christ (fig. 4). Celles-ci se concentrent en bordure ou sur la crête des plis. Des hachures préfigurent aussi quelques plans d'ombre moyenne sur l'épaule droite du Christ. Un réseau de fines lignes d'un tracé plus libre a été posé sur la paume de la main gauche et un léger quadrillage apparaît sur celle de droite. Toutes ces indications de modelé sont suivies fidèlement au stade de l'exécution picturale. Très peu de dessin préparatoire se reconnaît dans le visage. Il se limite à une ébauche linéaire de mise en place des paupières, des ailes du nez, du creux du menton et surtout de la bouche. Une ligne appuyée de dessin positionne la lèvre supérieure. Elle n'a pas été suivie au stade pictural et fut remplacée, plus bas, par un nouveau tracé peint. Une deuxième ligne indique la limite de la lèvre inférieure sur laquelle les dents sont figurées. Les lèvres sont ensuite modelées autour de ces deux axes (fig. 5a, b). Cette façon de procéder nous paraît liée à la répétition d'images, laquelle nécessite des points de repère permettant de situer les linéaments du visage à l'intérieur de contours sans doute préalablement fixés. Ceux-ci peuvent être légèrement modifiés en fonction des proportions de la nouvelle version. De telles modifications de dessin de la bouche ne se retrouvent pas dans la version anciennement dans les collections de l'Historical Society de New York²⁵ (fig. 10), version qui aurait, selon nous, comme on le verra plus loin, servi de modèle. D'autres repentirs s'observent dans le tracé des doigts. Ainsi, le pouce de la main qui bénit a été corrigé, de même que la ligne de contour de l'auriculaire gauche.

De manière générale, le dessin sous-jacent présente des analogies d'écriture avec celui des *Christ couronné d'épines* d'Aix-la-Chapelle et de l'église de la Cambre à Bruxelles²⁶ (fig. 13, 14). Une modification dans la genèse de l'œuvre s'observe encore sur la radiographie (fig. 3). Dans la chevelure, la raie qui dessine un triangle s'ouvrant sur le front a été déplacée à deux reprises lors de l'exécution picturale, ceci probablement afin de mieux la centrer par rapport à l'axe du nez et de la bouche. Le crâne et les cheveux ont été réservés sur le fond

²⁵ FRIEDLÄNDER, n° 63p. Il s'agit du panneau central (38,1 x 26,7 cm) d'un triptyque. Les volets présentent de chaque côté un ange en pied, portant, à gauche, la colonne de la Flagellation et, à droite, la croix et la lance. Au revers de ces volets, on aperçoit les figures de saint Hubert et de sainte Catherine, sous la forme de semi-grisailles. Un blason, dont Christiane Pantens a entrepris l'étude, est visible entre les deux saints. Les cadres du panneau central et des volets sont originaux. Certains détails, dans ces volets, plaident clairement en faveur d'une attribution à Albert Bouts. Les figures d'anges et le paysage de grande qualité qui se développe sur toute la hauteur du champ disponible évoquent ces mêmes éléments dans le retable de l'Assomption de Bruxelles. En outre, le visage des deux anges peut être rapproché de celui de l'archange Gabriel de l'Annonciation de Munich. L'œuvre est récemment passée en vente publique. Voir *Important Old Master Paintings. The Property of the New-York Historical Society* (cat. de vente), Sotheby's, New York, 12 janvier 1995, n° 8.

²⁶ FRIEDLÄNDER, Add. 127. Voir, sur cette œuvre, en dernier lieu, H. MUND, dans : Smeyers, n° 274. Voir, sur le dessin sous-jacent des *Christ couronné d'épines* d'Aix-la-Chapelle et de l'abbaye de la Cambre, D. HOLLANDERS-FAVART/M. LIETAERT-PARMENTIER/R. VAN SCHOUTE/H. VEROUGSTRÆTE-MARCO, *Le dessin sous-jacent chez Albert Bouts*, dans : *Arca lovaniensis*, 4, 1975, pp. 41-54. Voir, sur les méthodes de travail utilisées, SPRONK, *op. cit.*, pp. 435, 438.

coloré et un petit élargissement de forme a été apporté dans la partie supérieure. Les épines de la couronne qui dépassent se superposent à la couleur bleu-vert. De petites touches de blanc plus denses marquent leur extrémité et confèrent un certain rythme à l'ensemble. Les boucles de la chevelure sont peintes en noir avec un pinceau très mince et rehaussées de légers empâtements clairs dans les lumières. Quelques mèches sur l'épaule droite du Christ ont été dessinées dans une matière fluide. Elles se superposent partiellement au fond. Une même écriture graphique, au caractère enlevé mais soigné, se retrouve dans les poils clairs de la barbe bifide.

La technique picturale est d'une belle qualité. Les couches de couleur sont très minces, ce que confirme l'image radiographique (fig. 3), à l'exception du fond bleu-vert épais dans lequel se marquent les coups de pinceau. Les carnations du visage, travaillées en légers glacis, sont lisses et relevées autour des yeux, sur le front et le nez, de plages de lumière elles-mêmes de faible épaisseur. Le haut du visage est plus éclairé que le bas et la partie centrale du cou et du torse est assez chargée de blanc, mais les empâtements visibles en surface se limitent à quelques accents graphiques plus clairs. L'écriture des cils (fig. 6), faite de petits traits noirs espacés, et celle des sourcils broussailleux, indiqués par une zone grise foncée d'où surgissent des lignes grises et noires, semble être caractéristique de la manière du maître et/ou de son atelier. Les doigts des mains (fig. 7) sont animés, dans les lumières, de petites plages de blanc et de quelques fines stries légèrement empâtées qui soulignent les plis de la peau de façon assez systématique. Les ongles sont bien définis et chargés de blanc.

Il est intéressant de noter que le peintre reprend d'un mince cerne clair les contours des doigts et de la main aux endroits où le volume doit se détacher par rapport à un plan plus sombre, que ce soit l'ombre des paumes ou le vêtement rouge. Ce procédé pictural, que l'on retrouve dans le *Christ couronné* de l'Historical Society (fig. 10), dénote une volonté de soigner l'exécution de façon à d'obtenir un fort effet plastique.

Le *Christ couronné* inédit est encadré d'une bordure dorée à la feuille²⁷, soulignant le caractère sacré de l'image, objet de dévotion pour le fidèle. Elle fait partie intégrante de la composition. Sa mise en place a retenu l'attention du peintre, comme le révèle l'examen direct du tableau désencadré, combiné à celui de la radiographie. Une ligne de couleur noire est peinte sur le bord extérieur, sans doute pour imiter un faux cadre. À l'intérieur, un trait noir marque le côté ombré tandis qu'un trait blanc délimite la dorure dans le bas à gauche. Cette bordure empiète de quelques millimètres sur la composition, masquant une petite portion de drapé, de l'épaule gauche, et des mains.

Si l'on se penche sur le corpus des peintures attribuées actuellement à Albert Bouts, on est frappé par son manque de cohérence stylistique. Ceci est dû, sans

²⁷ Les examens stratigraphiques réalisés par les étudiants (cf. note 1) dans le bas et dans la partie cintrée du tableau ont révélé la présence de deux dorures successives, la première à la feuille sur mixion, la seconde, plus récente, à la bronzine, recouvrant quelques centimètres du fond bleu-vert, sans doute pour permettre une meilleure intégration au nouveau cadre.

aucun doute, à une très large production d'atelier, mais aussi à la difficulté de classer les peintures sans disposer d'un groupe d'œuvres de référence au caractère autographe reconnu. Nous n'avons pas l'intention de reprendre ici, de manière critique, le catalogue des peintures qui sont attribuées au maître. Nous nous limiterons aux seuls *Christ couronné*, afin de rassembler, dans un même groupe, celles qui semblent s'apparenter le plus au *Christ couronné* inédit de la collection belge.

Les deux œuvres qui offrent les analogies stylistiques et techniques les plus étroites, parmi les compositions de ce type actuellement connues, sont le *Christ couronné* du Nelson – Atkins Museum de Kansas City²⁸ (fig. 8) (intitulé *Ecce Homo* dans le catalogue du musée) et celui ayant appartenu à la Historical Society de New York (fig. 10). Le premier est un *tondo*, autre typologie usuelle pour les peintures de dévotion privée. Seuls le visage, le cou et une très petite partie du manteau sont figurés et se prêtent, dès lors, à des comparaisons. Le second constitue le panneau central cintré d'un triptyque. Enfin, il faut encore signaler que le *Christ de Douleurs* du Musée des Beaux-Arts de Lyon présente certaines analogies avec ces deux panneaux²⁹ (fig. 12).

Examinons en premier lieu le tableau de Kansas City (fig. 8). La peinture est exécutée à l'huile sur parchemin. Celui-ci a été fixé, sans doute par l'artiste lui-même, sur un épais panneau de chêne, daté par Peter Klein entre 1500 et 1506³⁰. Cette fourchette chronologique est tout à fait compatible avec celle du tableau inédit ; l'examen dendrochronologique mené en 2001 donne, en effet, une date d'abattage du chêne entre 1496 et 1502 et une exécution probable à partir de 1500.

La morphologie du visage est comparable : on remarquera le nez long aux narines bien visibles, les yeux ensanglantés, les deux touches de lumière blanche sur les pupilles, la bouche entrouverte. La couronne présente aussi des épines qui sont éclairées sur la face gauche et restent visibles sous la chair. On observera encore la barbe qui se termine en double spirale et les cheveux bouclés tombant de la même manière symétrique sur les épaules. Un type identique

²⁸ FRIEDLÄNDER, n° 62 (diam. 28,5 cm).

²⁹ FRIEDLÄNDER, n° 63i. Voir, sur cette œuvre, en dernier lieu, H. MUND, dans : Smeyers, n° 276.

³⁰ Nous remercions vivement la conservatrice, Madame Burton L. Dunbar, de nous avoir fourni ces renseignements. Nous exprimons aussi toute notre gratitude à P. Klein pour avoir accepté de réaliser l'examen dendrochronologique du panneau. Nous reproduisons intégralement son rapport du 20 juillet 2001. « Le panneau de chêne (38,2 x 25 cm) présente 233 anneaux de croissance. Le bois est originaire de la Baltique (Pologne). Sur la base de cette table de référence, les anneaux peuvent être datés entre 1483 et 1551. Le plus jeune cerne de bois de cœur a été formé en 1483. En tenant compte des calculs statistiques concernant le bois d'aubier en Europe de l'Est, la date d'abattage la plus ancienne serait 1492 et plus exactement entre 1496 ... 1498 ... 1502 + x. Avec un minimum de deux ans d'entreposage du bois, l'exécution pourrait remonter à 1494. En prenant une moyenne de 15 cernes de bois tendre et deux ans d'entreposage, l'exécution devrait se situer de la manière la plus plausible à partir de 1500 ». L'épaisseur du panneau, inhabituelle dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles, se retrouve donc aussi dans cette version, ce qui porte à trois les exemples connus à ce jour dans les peintures de dévotion du cercle d'Albert Bouts.

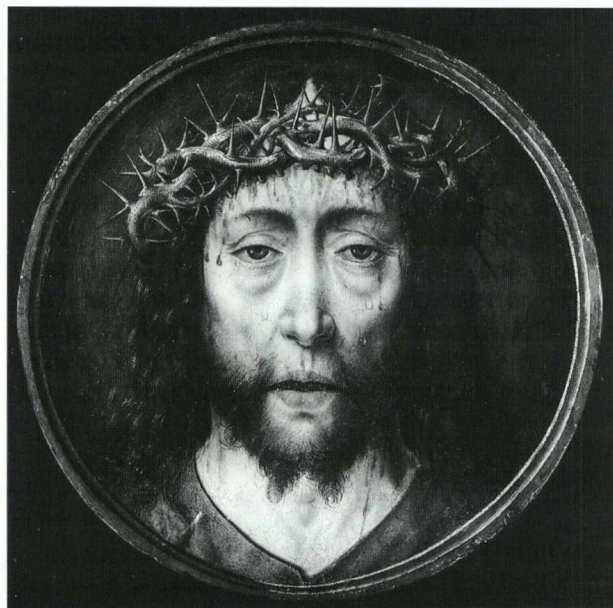


Fig. 8.
Entourage d'Albert
Bouts :
*Christ couronné
d'épines* ; Kansas City,
The Nelson-Atkins
Museum of Art
(photo musée).

de petits bâtonnets noirs espacés figurent les cils. Les gouttes et les coulées de sang ainsi que les larmes transparentes sont traitées de façon très similaires. On retrouve une même séparation des cheveux. Ceux-ci dessinent un triangle parcouru de quelques mèches noires, devant lequel se profile une épine effilée dessinant une diagonale. Le cou est d'une massivité analogue. La technique de modelé est également très comparable. La matière est lisse et les ombres grises des cernes et des joues sont légères et transparentes.

Au-delà de ces analogies, se marquent cependant des différences, qui suggèrent une adaptation du prototype de Thierry Bouts. Le visage du Christ de la Nelson Gallery paraît plus monumental, parce que plus large et traité de façon plus frontale que celui du panneau inédit. Il s'apparente davantage aux *Sainte Face* yckiennes.

Le Christ de la collection privée belge produit un effet plus tridimensionnel, le modelé un peu plus contrasté mettant en évidence un visage plus raviné duquel les traits ressortent davantage. Les yeux semblent plus enfoncés dans leurs orbites, le volume du nez et de la bouche est plus marqué, les lèvres peintes en glacis avec des rehauts clairs paraissent plus charnues. Leur position a été modifiée et le tracé initial dessiné reste apparent sous la forme d'une large barre foncée. Cette manière assez lourde de marquer la bouche n'a pas d'équivalent dans d'autres versions. Après examen de l'œuvre et des photographies dans l'infrarouge, nous avons cherché à déterminer s'il ne s'agissait pas d'un procédé de mise en place au sein d'un visage dont les contours auraient été décalqués.

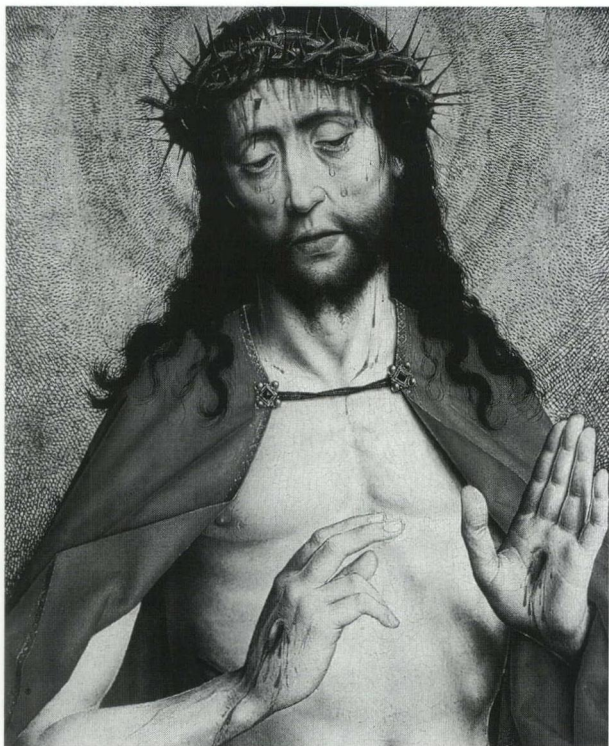


Fig. 9.
Thierry Bouts : *Christ couronné d'épines* ;
Londres, National
Gallery (photo musée).

L'œil gauche, plus petit, se différencie nettement du droit, au lieu d'être son symétrique, ce qui rend l'expression plus humaine et donc la charge émotionnelle du regard plus grande. C'est toutefois dans la représentation de la couronne d'épines que la différence est la plus nette. Celle du Christ du Nelson-Altkins Museum est d'un aspect moins tourmenté, les sarments étant étirés à plat et non disposés en saillie les uns par rapport aux autres. Les lumières sont figurées par petites lignes régulières et non par touches empâtées claires.

Le panneau de la collection belge peut aussi être rapproché du *Christ couronné d'épines* de la National Gallery de Londres (fig. 9). Ne pourrait-on pas reconnaître, dans ce tableau, un prototype, jadis considéré comme perdu, de Thierry Bouts ? Dans le récent catalogue critique des peintures flamandes du XV^e siècle conservées au musée³¹, Lorne Campbell suggère d'y voir une peinture autographe de Thierry Bouts plutôt qu'une œuvre d'Albert Bouts, comme cela avait été proposé par Durand-Gréville³², en 1908, et accepté ensuite par

³¹ CAMPBELL, *op.cit.*, pp. 52-55.

³² E. Durand-Gréville, *Notes sur les Primitifs néerlandais de la National Gallery*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., 39, 1908, p.64.

Friedländer et Schöne³³. Les arguments de Campbell sont très convaincants. L'auteur s'appuie sur les analogies de style et de technique d'exécution que l'œuvre présente avec le *Portrait d'Homme* et la *Vierge et Enfant* de la National Gallery, ainsi qu'avec la *Justice d'Othon* des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Toutefois, par rapport aux versions du *Christ couronné* jusqu'ici rencontrées, on relève, dans le tableau de Londres, une différence essentielle, qui se situe dans le regard du Christ. Le Christ de Thierry Bouts baisse les yeux et intériorise sa douleur. Ceux peints par Albert Bouts et son atelier, au contraire, regardent le spectateur pour le faire participer muettement à sa souffrance, transformation qui s'explique sans doute par le climat de dévotion propre à l'époque des fils de Bouts. Les tableaux de Londres et de la collection privée proposent chacun une interprétation de modèles de Thierry Bouts répondant à une sensibilité spécifique.

Le *Christ couronné* de la collection privée belge s'apparente non seulement à d'autres *Christ* attribués à Albert Bouts, mais aussi aux visages des apôtres de l'*Assomption de la Vierge*, œuvre de référence pour la reconstitution du catalogue du maître. Quant à l'attribution du *Christ* de la Nelson Gallery à Albert Bouts, elle fut proposée en 1925 par Friedländer et reprise par Schöne en 1938³⁴. Longtemps acceptée, elle a été remise en question en 1998 par Peter Klein et le regretté Maurits Smeyers, lesquels y voient plutôt la main d'un suiveur anonyme de Thierry Bouts actif au XVI^e siècle³⁵. La conservatrice du Nelson-Atkins Museum, par contre, revient à l'attribution initiale à Albert Bouts, tout en parlant de l'entourage, à défaut de sources documentaires confirmant cette paternité. Elle situe le panneau dans un groupe de *tondi* qui comprend les *Christ couronné* des Musées d'Anvers et de Berlin³⁶, tout en considérant que ce sont des exemplaires de qualité inférieure. Cette observation nous semble justifiée pour la version de Berlin, mais peut-être moins pour celle d'Anvers, très similaire, si ce n'est qu'elle développe une esthétique chromatique un peu différente – chair grisâtre sur fond blanc – rappelant les *tondi* figurant le Chef de saint Jean-Baptiste.

Le *Christ couronné* de l'Historical Society de New York (fig. 10) est extraordinairement proche, dans son aspect général, de celui que nous publions (fig. 1). On est frappé, à première vue, par les ressemblances, qui portent à la fois sur la composition d'ensemble et sur les détails de forme et de technique d'exécution. Ainsi, on retrouve dans les deux œuvres la même morphologie du visage, avec son expression très humaine – cette dernière s'observe également dans le *Christ*

³³ FRIEDLÄNDER, n° 63 ; SCHÖNE, *op.cit.*, p. 198. M. Davies (*National Gallery Catalogues. Early Netherlandish School*, Londres, 1945, p. 9) exprime des doutes envers le caractère autographe de l'œuvre et la qualifie comme étant dans le style d'Albert Bouts.

³⁴ FRIEDLÄNDER, *op.cit.*, p. 118 ; SCHÖNE, *op.cit.*, p. 201.

³⁵ Renseignements donnés par Madame Burton L. Dunbar, SMEYERS, *op. cit.*, p. 408 parle d'une production de l'atelier de Bouts.

³⁶ FRIEDLÄNDER, n° 62a, Add. 125. Voir, sur ces deux *tondi*, en dernier lieu, M. SMEYERS, dans : SMEYERS, n° 93.



Fig. 10.
Albert Bouts : triptyque, *Christ couronné d'épines flanqué de deux anges* ; vente New York, Sotheby's, 12 janvier 1995 (photo Sotheby's).

de Douleurs de Dijon³⁷ (fig. 11), quoique rendue autrement – ainsi que la même manière de relever le contour des mains d'un cerne clair. Un examen plus approfondi révèle cependant un dessin plus habile des mains, notamment dans la représentation des doigts, et une meilleure intégration de leur volume à l'espace. La main qui bénit est davantage tournée vers le spectateur, de façon à rendre visibles de manière symétrique les blessures de la Passion. La couronne d'épines est mieux proportionnée, les sarments sont moins lourds et la distribution des épines plus naturelle. Enfin, la technique d'exécution est plus sensible ; le cerne clair autour des doigts joue de façon différenciée à la lumière, les yeux sont moins rouges, le modelé vibre davantage en surface, les ombres étant

³⁷ FRIEDLÄNDER, Add. 126. M. COMBLEN-SONKES (*Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux, 14. Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Bruxelles, 1986, pp. 61-65) cite 44 versions de *Christ couronné d'épines* permettant des comparaisons avec le Christ de Dijon. Seuls ont été retenus les exemplaires où le Christ a la tête légèrement tournée de trois-quarts. Toutes les versions purement frontales sont donc exclues. D'autres tableaux peuvent encore être ajoutés à cette liste depuis 1986, ce qui révèle le nombre considérable existant de ce type d'œuvres de dévotion. Parmi celles-ci, on citera la version du *Christ couronné d'épines* que les Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles ont acquise en 1986. Cette version, datée de 1534, peut être classée, selon nous, dans le groupe d'effigies rassemblées autour du panneau de Dijon. Elle s'apparente davantage à celui-ci qu'au *Christ couronné* de la collection privée. Ce lien n'a pas été relevé par A. DUBOIS/R. SLACHMUYLDERS, dans : STROO et alii (éds.), *The Flemish Primitives III, op.cit.*, n° 11.



Fig. 11.
Entourage d'Albert Bouts : *Christ couronné d'épines* ; Dijon, Musée des Beaux-Arts (© KIK-IRPA, Bruxelles).

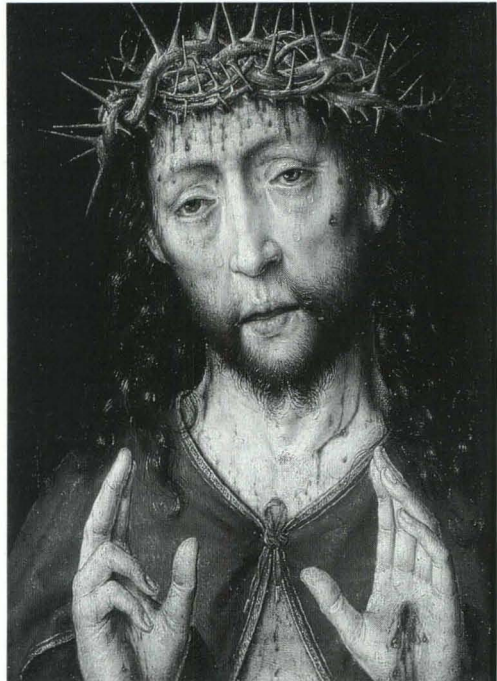


Fig. 12.
Albert Bouts (?) : *Christ couronné d'épines* ; Lyon, Musée des Beaux-Arts (photo musée).

diaphanes. L'alternance des zones concaves et convexes dans le visage est plus marquée et, enfin, les plis de la robe présentent un aspect plus plastique. On notera encore que la lumière provient cette fois de droite et que le fond est d'un bleu prononcé³⁸.

Le *Christ de Douleurs* de Lyon (fig. 12) s'apparente aussi par certains aspects au *Christ Couronné* inédit et à celui de l'Historical Society (fig. 10). Le parti de mise en page est identique. Le peintre focalise l'attention tout d'abord sur les mains, dont les paumes, visibles au premier plan, sont partiellement coupées par le cadre et, ensuite, sur la face du Christ et sur la couronne, très présente. L'exécution picturale est cependant un peu plus enlevée, en particulier celle du visage et des détails, comme les yeux et les cils. La couronne et les mains sont plus adroitement figurées et l'aspect cruel des épines isolées qui pénètrent la chair est moins accusé. Enfin, le *Christ couronné d'épines* de l'ancienne collection Stoclet³⁹ peut aussi être retenu, en raison des similitudes qu'il présente avec l'exemplaire étudié. Toutefois, ces versions de facture beaucoup plus sèche, notamment dans le dessin des yeux, vides d'expression, sont certainement dues à un peintre moins expérimenté de l'atelier.

L'examen des exemplaires connus a fait apparaître plus clairement l'extrême diversité de représentation et d'exécution qui caractérise cette production d'œuvres de dévotion ayant pour thème le *Christ couronné d'épines*. Il a aussi montré l'usage répété non pas d'un, mais de plusieurs prototypes, et mis en évidence une filiation qui va de Jean Van Eyck à Albert Bouts et à son atelier par l'intermédiaire de Thierry Bouts. Ces modèles sont empruntés pour l'essentiel ou en partie ; ensuite, de petits détails sont apportés dans la position de la tête, le regard, le dessin de yeux, les coulées de sang, les larmes, la couronne et la disposition des épines, le rendu des sarments de bois ainsi que dans le traitement des mains, de la barbe et des cheveux. Toutes ces modifications, souvent imperceptibles au premier coup d'œil, jointes aux variations d'intensité expressive et à la qualité de l'exécution, en particulier dans les modelés, confèrent une individualité particulière aux différentes versions actuellement répertoriées.

Les peintures abordées dans cet article pourraient être regroupées autour de cinq compositions clés de qualité. Celles-ci ont été attribuées à Albert Bouts même ou à un émule proche et sont à l'origine de très nombreuses répliques ou copies. On peut proposer un premier essai de classification, réunissant les œuvres suivantes : tout d'abord, le *Christ couronné d'épines* qui montre ses plaies tout en bénissant, panneau central d'un triptyque ayant appartenu à l'Historical Society de New York (fig. 10) – le tableau inédit de la collection privée belge (fig. 1) relève du même groupe – ; l'*Ecce Homo*, volet du diptyque d'Aix-la-Chapelle, où le Christ apparaît les mains liées et tenant un roseau de la droite (fig. 13) ; le *Christ couronné* de Dijon, dont seuls le buste et la tête sont repré-

³⁸ Le bleu nous paraît anormalement éclatant, comparé à celui des fonds d'autres tableaux contemporains. Toutefois, comme nous n'avons pu examiner le tableau même, nous ne pouvons dire si cet aspect est original ou s'il résulte d'une restauration.

³⁹ M. SMEYERS, dans : SMEYERS, n°92.



Fig. 13.
Entourage d'Albert Bouts : *Christ couronné d'épines et Mater dolorosa* ; Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum (© KIK-IRPA, Bruxelles).



Fig. 14.
Entourage d'Albert Bouts : *Christ couronné d'épines* ; Bruxelles, église Notre-Dame de la Cambre (© KIK-IRPA, Bruxelles).

sentés (fig. 11) ; enfin, le *Christ couronné* de Kansas City, pour les composition en *tondo* (fig. 8).

Dans cette série d'œuvres, on observe le recours à des typologies particulières : panneau autonome ou volet de diptyque ou de triptyque, panneau cintré dans le haut, panneau rectangulaire ou en forme de *tondo*, et ce au sein de chaque catégorie de composition, qu'il s'agisse du *Christ couronné d'épines*, de la *Sainte Face*, du *Christ de Douleur* ou de l'*Ecce Homo*.

Il faut aussi signaler l'adoption de formats normalisés. Les mesures les plus usuelles se situent entre 47 et 32,5 cm pour les panneaux les plus grands, 35 à 39 cm sur 25 à 29 cm pour les plus courants. Le diamètre des *tondi* est environ de 28 cm. Cette standardisation suggère qu'il y ait eu des stocks de planches de même dimension à la disposition des peintres dans les ateliers. Dès lors, une étude dendrochronologique systématique aiderait sûrement à former des groupes qui pourraient être mis en relation avec ceux constitués sur la base des données stylistiques et techniques.

Étant donné la très large demande en œuvres de dévotion aux XV^e et XVI^e siècles, des moyens de reproduction mécanique devaient certainement être mis en œuvre pour faciliter le travail. Les rares photographies dans l'infrarouge de versions issues d'un modèle commun, tels les *Ecce Homo* d'Aix-la-Chapelle et de l'abbaye de la Cambre⁴⁰, révèlent un dessin sous-jacent à main levée, et non pas l'utilisation d'un poncif pour reproduire un dessin préexistant. Par contre, les radiographies des mêmes œuvres se superposent jusque dans les moindres détails du visage, ce qui laisse supposer qu'un calque aurait été utilisé pour ces parties, la couronne et les mains accusant quelques divergences. Nous avons pu observer un cas analogue : des photographies mises à l'échelle du Christ de l'Historical Society et de celui de la collection privée ont été superposées⁴¹ (fig. 15). Il est apparu que les contours du visage, ainsi que la position des sourcils et des yeux, sont rigoureusement identiques. De petites différences se marquent, en revanche, dans les ailes du nez et la hauteur de la bouche. Ceci est sans doute la conséquence d'une autre orientation de la tête, toutefois peu perceptible. Un constat identique a été fait pour le *Christ* de la Nelson Gallery montrant qu'un même archétype a été utilisé. Quant aux mains, elles ont été simplement décalées et seules quelques modifications ont été apportées dans la position et la longueur des doigts. Malheureusement, les documents de laboratoire réalisés à ce jour restent encore insuffisants pour comprendre comment cette production était gérée et exécutée à grande échelle.

En conclusion, nous ne sommes pas arrivée à trouver, parmi les représentations de *Christ couronné d'épines* actuellement connues, une version qui pourrait être donnée avec certitude à la même main que le panneau que nous publions. Les parentés mises pour la première fois en évidence entre ce panneau et les *Christ couronné* du Nelson-Atkins Museum et de l'Historical Society, tous

⁴⁰ Voir note 26.

⁴¹ Nous remercions vivement Laurent Bavay (Bruxelles, ULB) d'avoir réalisé le montage digital de la superposition des deux tableaux.



Fig. 15.
Superposition à l'échelle des fig. 1 et 10.

deux attribués à Albert Bouts, sont cependant si grandes qu'il peut être considéré, sans aucun doute, comme appartenant au groupe des peintures exécutées par le maître et son atelier. Dans l'état actuel du catalogue des œuvres attribuées à Albert Bouts, il est néanmoins malaisé de déterminer la part exacte que celui-ci a prise dans leur exécution. La technique soignée et la qualité du modelé du *Christ couronné* de la collection belge, jointes aux analogies stylistiques qu'il offre avec le *Christ couronné* de l'Historical Society, dont nous pensons pouvoir confirmer ici l'attribution à Albert Bouts, et avec les personnages de l'*Assomption*, inclinent à voir si pas la main du maître, celle d'un collaborateur très proche. Le tableau inédit aurait été exécuté avant celui de la Nelson Gallery, lequel pourrait être dû à un autre peintre directement influencé par Albert Bouts⁴².

L'œuvre, inédite à ce jour, nous semble offrir une référence nouvelle importante pour entreprendre une classification plus pointue des tableaux de *Christ couronné* qui furent produits dans l'entourage d'Albert Bouts et qui dénotent un lien de filiation directe avec les prototypes attribués à Thierry Bouts⁴³.

CONVENTIONS

Friedländer = M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting, III : Dieric Bouts and Joos van Gent* (trad. par H. Norden), Leyde/Bruxelles, 1973.

Smeyers = M. Smeyers (éd.), *Dirk Bouts (ca. 1410-1475), een Vlaams Primitief te Leuven* (cat. d'exp.), Louvain, Sint-Pieterskerk/Predikherenkerk, 1998.

⁴² La conservatrice du musée propose dans le catalogue critique de la collection (sous presse) de situer l'œuvre vers 1510. Nous lui sommes très reconnaissante de nous avoir laissé lire son manuscrit avant publication.

⁴³ Je voudrais remercier tout particulièrement Didier Martens pour sa lecture critique pertinente du manuscrit et les suggestions de corrections qu'il a faites dans le cadre de son précieux travail de secrétaire de rédaction.

VERS UNE NOUVELLE CONSCIENCE DE LA PEINTURE :
LA TRACE DE L'ARTISTE
DANS *JOSEPH EN ÉGYPTÉ* DE PONTORMO¹

SOPHIE LUGON

En 1518², Jacopo Pontormo met un terme au cycle pictural racontant l'histoire de Joseph l'Hébreu, cycle exécuté par différents artistes pour la *camera nuptiale* Borgherini. Peint à cette occasion, *Joseph en Égypte* (Londres, National Gallery) (fig. 1) se caractérise par la multiplicité des scènes, des lieux, des actions, des personnages et des moments, à l'intérieur du champ unifié du panneau. Sous le signe du chaos et de l'éclatement, il produit une impression forte chez le spectateur et l'historien moderne, connaissant l'idéal de règle et de mesure de Vasari, peut à juste titre s'étonner de l'accueil très favorable que celui-ci réserve au panneau :

« [...] si l'on veut voir ce que Jacopo a fait de mieux dans sa vie, grâce à son talent et à ses qualités, dans la vivacité des visages, la distribution des figures, la variété des attitudes et la richesse de l'invention, que l'on regarde dans cette chambre de Borgherini, gentilhomme de Florence, dans le coin gauche en entrant, un grand tableau dont les personnages sont pourtant de petites dimensions, qui représente Joseph en Égypte, presque prince ou roi, recevant

¹ Cet article a été rédigé au cours de l'année 2001-2002, alors que j'étais boursière du Fond National auprès de l'université de Fribourg (Suisse). Il s'inscrit dans un projet de recherche plus vaste sur la naissance de l'artiste moderne au sud des Alpes, entrepris sous la direction du professeur Victor I. Stoichita.

² Allan Braham propose de faire remonter le cycle à 1515 et échelonne son exécution jusqu'en 1518. Voir *The Bed of Pierfrancesco Borgherini*, dans: *The Burlington Magazine*, 131, 1979, pp. 754-765.



Fig. 1.
Pontormo, *Joseph en Égypte*, Londres, National Gallery.

avec une incroyable affection son père Jacob, accompagné de ses frères et des petits-enfants de Jacob[...] ».³

La réception du panneau par Vasari est encore plus frappante si on la replace dans le contexte de la *Vie* vasarienne de Pontormo. On peut déceler deux parties contrastées dans la biographie de l'artiste. Vasari chante d'abord les débuts étourdissants du jeune Pontormo. Il inscrit toutefois la suite de sa carrière sous le signe du désastre et de l'échec. Le courtisan Vasari ne parvient pas à comprendre l'indépendance proche de la solitude et l'originalité de l'esprit de Pontormo. Surtout, il ne tolère pas l'orientation nouvelle qu'il donne à sa peinture. Si cette critique apparaît déjà à propos du travail de Pontormo à la chapelle Capponi (Florence, 1525-1528), elle atteint son paroxysme dans la réception des fresques du chœur de San Lorenzo (Pontormo y travaille de 1546 à sa mort en 1557).

³G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, édition commentée sous la direction d'A. Chastel, Paris, 1984-1989, (12 vols.), vol. 8, pp. 128-129.

L'enthousiasme de la citation choisie indique clairement que celle-ci se situe dans la première partie de la *Vie* vasarienne de Pontormo et qu'elle concerne une œuvre de jeunesse. Elle est pourtant loin d'être anodine, dans la mesure où il est étonnant que Vasari n'y manifeste pas de réactions face aux expérimentations de style et de composition auxquelles l'artiste se livre (et qu'il condamnera sévèrement dans les œuvres postérieures).

Il semble, en effet, que l'historiographe apprécie le panneau de *Joseph en Égypte* sans le comprendre totalement. D'un point de vue iconographique, il croit reconnaître Joseph dans le personnage du pharaon. Mais surtout, il paraît ignorer le profond questionnement formel proposé par Pontormo. Par un retour délibéré à des formes archaïsantes, par l'emploi de brusques changements d'échelle ou par l'amoncellement de figures et de détails, le créateur interroge en effet la tradition de la peinture de *spalliera*⁴ et de la peinture d'histoire en général. Il ne se contente d'ailleurs pas d'interroger : il apporte des éléments de réponse immédiate, sous la forme d'un langage nouveau, non réductible à la simple narration d'une histoire.

La nouvelle peinture présentée par Pontormo affirme « *l'ambiguïté comme source d'expression et de plaisir* ».⁵ Le peintre a pour objectif de dépasser le classicisme et d'inventer une peinture où la culture picturale serait un instrument permettant au créateur d'exprimer sa propre personnalité et l'autonomie de sa subjectivité. Marqué par un codage systématique et par un système complexe de sources et de citations, *Joseph en Égypte* offre alors une image personnelle profondément marquée par le sceau de l'artiste. Nous allons voir de quelle manière Pontormo est d'ailleurs *véritablement* – mais indirectement – présent dans l'œuvre.

Avant cela, et pour mieux comprendre les enjeux de la démarche auto-réflexive de Pontormo, il convient d'évoquer brièvement le sujet à l'origine du panneau (source biblique) et le contexte de création de l'œuvre. L'histoire de Joseph⁶ raconte comment le héros, fils préféré de Jacob, est vendu par ses frères jaloux à une caravane en route pour l'Égypte et comment il s'élève, dans cette terre d'adoption, au plus haut rang de la société. Dans son *Joseph en Égypte*, Pontormo évoque les derniers épisodes de la vie du héros, soit l'arrivée de Jacob

⁴ Le terme de *spalliera* a évolué au cours du temps. Au XIV^e siècle, il désigne le dossier de certains meubles (bancs, banquettes etc.). Par la suite, il s'enrichit d'un autre sens. La *spalliera* évoque alors également la partie médiane d'une paroi ou son revêtement. C'est à sa localisation à hauteur d'épaule qu'elle doit son nom (sa racine n'est autre que *spalla*, épaule en italien). De manière générale, la *spalliera* en tant que genre est rattachée à un contexte spécifique (art domestique de la chambre à coucher ou du *studiolo*) et à un rôle social clair (de nombreux cycles de *spalliera* sont commandés à l'occasion d'un mariage). Voir à ce sujet l'excellente étude d'Anne B. Barriault, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, University Park, Pennsylvania, 1994.

⁵ Cette formule est empruntée à Daniel Arasse, *Génies de la Renaissance Italienne*, Paris-Genève, 1980, p. 137.

⁶ *Genèse*, chapitres 37-49. L'édition de la Bible consultée est celle de l'Alliance Biblique Universelle (diffuseurs pour la France: Le Cerf & Société biblique française), 1988, dont je reproduis l'orthographe des noms propres.

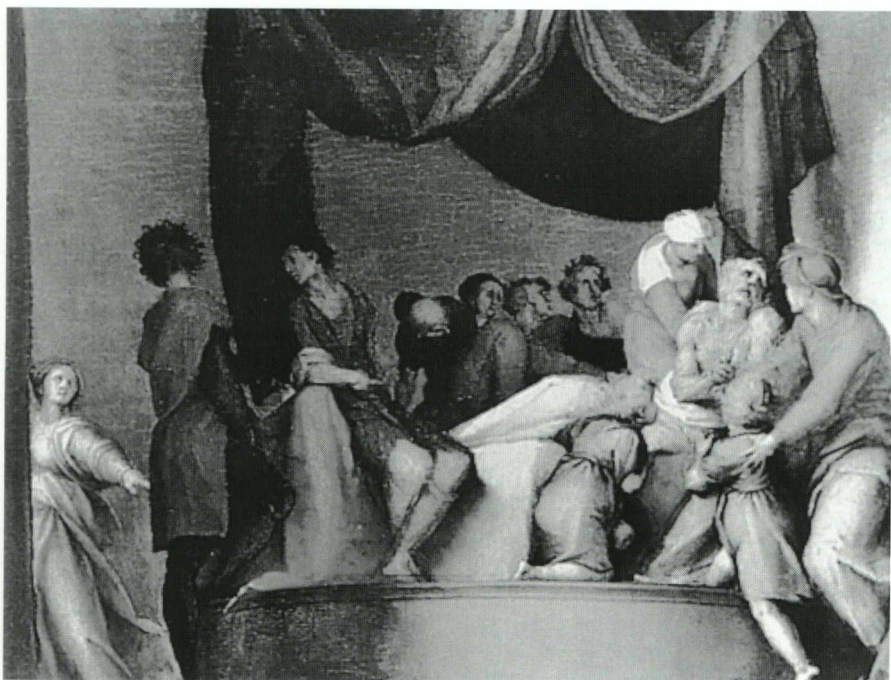


Fig. 2.
Pontormo, *Joseph en Égypte*, (détail), Londres, National Gallery.

et de ses fils en Égypte (partie centrale de l'arrière-plan), leur présentation à Potifar par l'entremise de Joseph (au premier plan à gauche) et la bénédiction des enfants de Joseph par Jacob (dans la partie supérieure droite de l'image).⁷

Les épisodes illustrés mettent fortement en avant la thématique dynastique. Sous la forme d'un *happy end*, les trois générations de la famille (Jacob/ Joseph (et ses frères)/ Éfraïm et Manassé) sont réunies dans la joie. L'apothéose de cette fête se situe dans l'ultime scène. Pontormo y représente, dans une interprétation très personnelle, le moment de la bénédiction (fig. 2). Prenant ses distances vis-à-vis de la source écrite, le peintre ne montre pas le mouvement croisé de Jacob, mais fige le bras du vieillard, avant qu'il ne commette « l'erreur », c'est-à-dire avant que son bras droit ne bénisse la tête d'Éfraïm, fils cadet de Joseph, au lieu de bénir l'aîné. Plus qu'entre Jacob et ses petits-fils, la scène se déroule alors entre Jacob et Joseph. La convergence des mains des deux hommes ainsi que la direction de leurs regards confirment cette hypothèse.

Les éléments qui, absents de la Bible, sont inventés par Pontormo inscrivent le panneau dans la même thématique familiale. Il s'agit, d'une part, des person-

⁷ *Genèse*, chapitres 46-48.

nages groupés derrière le baldaquin, que l'on pourrait identifier avec les fils de Jacob.⁸ Le second ajout concerne la présence de l'épouse de Joseph, Asnat. Aidant Jacob à se redresser, elle participe à la création de l'image idéale d'une famille regroupée autour de l'ancêtre malade.

Les choix opérés par Pontormo placent l'intérêt de la scène au-delà des enjeux suscités par le texte biblique, dans une image de piété filiale. Cette option correspond parfaitement à l'esprit de la commande, dont nous connaissons très bien le contexte.⁹ En 1515, Pierfrancesco Borgherini épouse Margherita Acciaiuoli. À l'occasion de ces noces, le père de l'époux, Salvi, fait décorer la chambre du nouveau couple par une série d'artistes. En tout, quatorze panneaux sont peints par Andrea del Sarto, Granacci, Bacchiacca et Pontormo.

Les jeunes mariés sont issus de deux mondes différents. La famille Borgherini a fait nouvellement fortune grâce à son activité dans la banque, alors que la famille Acciaiuoli appartient à la vieille aristocratie florentine. La première cherche à acquérir le vernis aristocratique qui lui fait défaut ; la seconde manque d'argent pour offrir à la jeune fille un époux de son rang. Malgré cette divergence, les intérêts du mariage sont identiques pour les deux partis. Il s'agit de nouer des alliances politiques et économiques et surtout d'agrandir la famille et d'assurer la perpétuation du lignage.¹⁰ Si l'on prend conscience de l'importance d'un mariage à la Renaissance, on peut aisément imaginer que le décor de la chambre nuptiale n'est pas laissé au hasard et qu'il cache des enjeux d'abord insoupçonnés.¹¹

Il paraît dès lors logique de trouver dans *Joseph en Égypte* (une image d'apparence purement biblique) des allusions aux commanditaires. À cette fin, Pontormo doit toutefois opérer un glissement par rapport à la tradition. Il gomme notamment la connotation christique de Joseph, qui domine généralement les cycles de la vie du héros.¹² Dans cette longue tradition, les épisodes de

⁸ Voir R. Wischnitzer, *Jacopo Pontormo's Scenes*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, 41, 1953, (pp. 145-166), p. 153.

⁹ Voir à ce sujet l'anthologie des familles célèbres italiennes due à P. Litta, *Le famiglie celebri italiane*, I serie, Milano, 1833. La famille Borgherini n'y bénéficie pas d'un traitement indépendant. Elle se voit seulement accorder quelques lignes dans le chapitre consacré à la famille Acciaiuoli. (Rome, Biblioteca Nazionale microfilm. «R. Micr. 48 A 8»/ Acciaiuoli : tavola 6).

¹⁰ Sur les pratiques nuptiales à la Renaissance, voir T. Dean et K. J. P. Lowe, *Marriage in Italy. 1300-1650*, Cambridge, 1988 ou C. Klapisch-Zuber, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1990.

¹¹ Un chapitre est à écrire sur la relation entre commanditaire (essentiellement masculin) et destinataire privilégié (essentiellement féminin) dans le système très codifié de l'échange dot/ contre-dot en vigueur à l'époque. Sans entrer dans les détails, on peut voir dans les images de *camera* nuptiale une très forte connotation didactique et moralisante. Voir à ce sujet B. Witthoft, *Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence*, dans : *Artibus et Historiae*, nr 5 (3), 1982, pp. 43-59.

¹² Cette distanciation est nettement perceptible à la couleur des vêtements de Joseph : Pontormo renonce au bleu et au rose (couleurs du Christ) que le héros porte dans les autres panneaux de la *camera* Borgherini dans les épisodes de l'âge adulte au profit du rouge, du violet et de l'orangé. Pour le développement des représentations du cycle de Joseph, voir P. Fabre, *Le développement de l'histoire de Joseph dans la littérature et dans l'art au cours des douze premiers siècles*, dans : *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 39, Paris, 1921-1922, pp. 193-211.

la vie de Joseph (Ancien Testament) préfigurent ceux de la vie de Jésus (Nouveau Testament). Ainsi, jeté dans la citerne, Joseph annonce Jésus mis au tombeau ou descendant aux limbes. Vendu par ses frères, il évoque Jésus trahi par Judas. Procurant du blé au peuple affamé, il préfigure Jésus nourrissant ses disciples par le miracle de la multiplication des pains. Le succès même de sa carrière à la cour égyptienne préfigure enfin le Christ sauveur du monde.¹³

Renonçant à cette interprétation christique, Pontormo choisit de mettre en avant les ressemblances de Joseph avec le marié lui-même, pour faire subrepticement l'apologie des commanditaires : comme Joseph, Pierfrancesco Borgherini est un modèle de réussite. En associant la famille Borgherini à la maison de Jacob, Pontormo lui accorde également l'ancienneté patricienne qui lui fait défaut. Enfin, en référence aux enjeux plus larges du mariage, le peintre fait allusion à un événement important de la vie des Borgherini. On sait en effet qu'au moment où Pontormo exécute le panneau, Pierfrancesco et Marguerita – les jeunes époux – ont au moins deux enfants.¹⁴ On peut ainsi lire la scène de la bénédiction (véritable sommet du panneau) comme une image idéale de la famille, croissant de noces en noces. Comme Jacob s'apprête à bénir¹⁵ ses petits-fils Éfraïm et Manassé et leur souhaite de nombreux descendants¹⁶, à un second degré, Salvi salue les enfants qui sont nés du mariage à l'occasion duquel il a commandé le cycle peint. La scène correspond alors à la réalisation des espérances des Borgherini. Réunissant fils, petits-fils et belle-fille autour de l'ancêtre malade, elle forme l'épilogue de la fête nuptiale autour du lit dans lequel la famille est perpétuée de génération en génération. Dédoublant parfaitement le récit biblique de Joseph, considéré par Pontormo comme une histoire de famille et de filiation, ces insertions contextuelles offrent au panneau un deuxième niveau de lecture tout à fait digne d'intérêt.

Il semble cependant qu'on n'accède au noyau sémantique et symbolique de l'image qu'en acceptant de franchir un pas supplémentaire. Sans la mener à son terme, Vasari a l'intuition de cette lecture. Décrivant le panneau, il écrit :

« Parmi ces personnages, dans la partie inférieure de la scène, [Pontormo] peignit le portrait de Bronzino, son disciple, alors très jeune, assis sur des marches avec un panier, figure pleine de vie et belle à merveille. »¹⁷

La présence du jeune élève (fig. 3) dans une peinture mettant en scène Jacob et Joseph (et par analogie, la dynastie Borgherini) n'a véritablement de sens que par rapport à la conception de famille artistique développée par Vasari. Ce

¹³ Voir à ce propos L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 1, Paris, 1956, pp. 156-171.

¹⁴ Allan Braham associe de manière très convaincante la naissance des deux enfants à la réalisation du panneau par Pontormo. Voir *The Bed of Pierfrancesco Borgherini*, dans : *The Burlington Magazine*, 121, 1979, pp. 754-765.

¹⁵ Nous avons vu que la bénédiction même est éludée par Pontormo.

¹⁶ « Que grâce à eux mon nom survive, comme ceux de mon grand-père Abraham et de mon père Isaac! Qu'ils aient de très nombreux descendants partout dans le pays! », *La Genèse*, 48, 16.

¹⁷ G. Vasari, *Vie de Pontormo*, (vol 8, 1985), p.129.



Fig. 3.
Pontormo, *Joseph en Égypte*,
détail), Londres, National
Gallery.

dernier place en effet l'histoire des familles d'artistes au cœur des *Vies*.¹⁸ Les créateurs ne sont pas alors présentés indépendamment les uns des autres.¹⁹ Au contraire, l'historiographe tisse entre eux un réseau très dense, les insérant tous dans le même ensemble : la communauté artistique. À l'intérieur de ce groupe, les relations oscillent entre amour fraternel, largesses paternelles et dévotion filiale.²⁰

¹⁸ L'idée vasarienne d'un héritage artistique au sein de la grande famille des arts a des précédents. Parmi eux, il faut mentionner l'exemple de Cennino Cennini qui mettait en avant la « filiation technique » de Giotto, Taddeo Gaddi, Agnolo Gaddi et Cennini lui-même.

¹⁹ Voir à ce propos P. Barolsky, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, University Park, Pennsylvania, 1991, pp. 69 et suivantes.

²⁰ Le cas que je me propose d'étudier s'inscrit ainsi dans un cadre existant plus large. Pour s'en convaincre, il suffit de mentionner le traitement vasarien des *Vies* de Giotto et Giottino ou celui du clan Ghirlandaio.

Vasari recourt précisément à cette typologie pour présenter les rapports unissant Jacopo Pontormo et Bronzino. Après avoir longuement insisté sur la solitude et le caractère sauvage de Pontormo, Vasari évoque l'amour que le maître porte à son jeune élève.²¹

« Plus que tout autre, il aime Bronzino [...] ».²²

La biographie de Bronzino donne plus de détails sur l'origine de l'amitié entre les deux hommes :

« [...] la patience et l'affection d'Agnolo pour Pontormo étaient telles que celui-ci fut contraint de l'aimer comme un fils. »²³

« Comme un fils » : cette relation gagne en signification lorsqu'on sait que Pontormo n'a pas de famille réelle. Orphelin dès son plus jeune âge, il voit successivement mourir son grand-père, sa grand-mère et sa sœur. Sans épouse, le peintre est également privé de descendance. Par le biais de son récit littéraire, Vasari compense alors cette lacune en offrant un fils spirituel à Pontormo.

La présence de Bronzino dans le panneau permet de glisser de l'héritage charnel au sein des dynasties biblique et borghésienne à un autre niveau, celui de l'héritage spirituel au sein de la noble famille des arts. Jacopo « est » Jacob. De même que le patriarche engendre Joseph (qui donnera lui-même naissance à Éfraïm et à Manassé), Pontormo « engendre » Bronzino.

Vasari possédant un grand talent de faiseur de mythes, le spectateur peut à juste titre s'interroger sur le caractère littéral de l'insertion de Bronzino – sous forme de portrait – dans le panneau.²⁴ Vasari connaissait Bronzino et l'on peut penser qu'il l'a reconnu, en voyant l'image peinte, ou que le jeune garçon lui a fait personnellement le récit de ses séances de pose. Il peut toutefois également avoir inventé cette anecdote pour renforcer dans un même geste le sens du panneau et la *Vie* même de son créateur.²⁵

Des éléments inhérents à la scène semblent toutefois renforcer le propos de Vasari. Le petit garçon au panier, dépourvu de fonction narrative précise, appartient lui-même à cet ensemble. Sa position au sein du panneau lui confère, en effet, beaucoup d'importance puisqu'il se situe à l'exact croisement des lignes de force diagonales : la première, à gauche, part de la tête de l'homme au turban

²¹ Elizabeth Pilliod ne croit pas du tout à l'image vasarienne de Pontormo. Dans *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art* (New Haven & London, 2001), elle s'attache alors à rétablir la vérité historique sur le peintre (artiste de cour privilégié; relative richesse matérielle; maison typique de la petite bourgeoisie etc.). La filiation Pontormo-Bronzino (telle que mythifiée et transmise par Vasari) est alors reléguée au second plan au profit de la relation Bronzino-Allori, dont Pilliod dessine le contour historique avec précision (voir chapitres 6 et 7).

²² G. Vasari, *Vie de Pontormo*, (vol. 8, 1985), p. 145.

²³ G. Vasari, *Vie de Bronzino*, (vol. 10, 1986), p. 200.

²⁴ Sur la légende de l'artiste, voir E. Kris et O. Kurz, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Paris, 1987.

²⁵ Si Vasari fait une erreur d'identification (on se souvient qu'il identifie maladroitement Joseph au personnage du pharaon), il saisit cependant bien la teneur familiale du panneau.

rouge ; la seconde, à droite, est déterminée par la statue de l'enfant virevoltant. Son vêtement le distingue également de son entourage. Habillé, il s'oppose à la nudité des *putti* jouant derrière lui ; revêtu d'un costume contemporain, il semble exister à un niveau de réalité différent de celui des autres personnages de la scène. Enfin, des analyses aux rayons X²⁶ ont révélé que ce personnage n'existait pas dans un état antérieur de la composition. À sa place, se trouvait un quatrième *putto* assis. Si le passage *putto* – enfant au panier est difficile à expliquer, il montre que la présence du petit garçon ne relève pas du hasard. Elle correspond au contraire à une véritable volonté de la part de Pontormo. Elle corrobore *a posteriori* l'interprétation de Vasari. Après avoir représenté la famille de Jacob tout en multipliant les allusions aux commanditaires, et seulement à ce moment-là, Pontormo se permet de jouer avec son propre monde de références.

Admettant que le noyau sémantique et symbolique du panneau concerne la notion de famille, et dans la mesure où à chaque niveau de lecture, deux générations d'hommes sont présentes (on se souvient qu'il y a Joseph et Jacob ; Pierfrancesco et Salvi Borgherini), une question se pose. L'insertion de Bronzino mentionnée par Vasari fait-elle sens si elle est isolée, sans référence au deuxième élément d'une paire ? Il paraît légitime de penser que l'intuition vasarienne ne prend toute son ampleur que si la présence de Bronzino fait écho à celle de son propre père spirituel.

Le personnage au turban rouge – dans le groupe du pharaon, à l'extrême gauche du panneau – (fig. 4) est le point de départ de cette réflexion. Cette figure semble en effet entrer indirectement en dialogue avec le petit Bronzino. Des éléments relevant de la rhétorique de l'image indiquent qu'il s'agit d'un portrait : séparée par le cadre de la porte, la figure bénéficie d'une position un peu isolée par rapport au reste de la suite du pharaon ; elle regarde clairement en direction du spectateur ; bien que dans l'ombre, ses traits sont individualisés.²⁷

Si la réunion de ces trois critères désigne bien le personnage comme un portrait, il convient de s'interroger sur la possible présence d'une trace autobiographique introduite dans le panneau par Pontormo. Les différences entre portrait et autoportrait étant minces, le passage d'une modalité à l'autre est hypothétique. Mais Pontormo aimant à brouiller les pistes et multipliant fréquemment ses traits sous ceux de ses personnages²⁸, je me propose toutefois de tenter ce glissement. À cette fin, il convient de se pencher sur un autre cas d'autoportrait intégré dans l'œuvre pontormienne : celui de la *Déposition de croix* (fig. 5) à Santa Felicità (1525-1528). Cette image transgressive et extravagante s'inscrit dans le

²⁶ Elles sont dues à la National Gallery, actuel dépositaire du panneau. Je tiens à remercier Nicholas Penny (conservateur du musée) et son équipe, qui m'ont permis d'accéder aux archives écrites et visuelles lors de mon passage à la National Gallery.

²⁷ Ces trois critères sont repris de Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, [1993], Genève, 1999, p. 220.

²⁸ Jean-Claude Lebensztejn évoque ces multiples doubles en terme de «*maquillage*» : Pontormo y garde ses traits, mais les cache de manière chaque fois renouvelée sous ceux de ses personnages, pour s'adapter à l'esprit de l'image dans laquelle il pénètre (*Jacopo da Pontormo*, Paris, 1992, p. 120).



Fig. 4.
Pontormo, *Joseph en Égypte*, (détail), Londres, National Gallery.

programme en partie perdu de la chapelle Capponi.²⁹ Pontormo y installe un climat d'apesanteur, y superpose les corps et les morcelle, bouchant complètement l'horizon. Pour renforcer l'aspect énigmatique de l'image, il gomme au maximum les sexes et idéalise les contours des acteurs et des figurants. Le personnage au turban³⁰ vert (en haut à droite) partage la douceur des traits et la pâleur du teint des autres figures.

²⁹ Pour le décor de la chapelle, voir J. Shearman, *Pontormo's Altarpiece in S. Felicità*, Newcastle upon Tyne, 1971 ; L. Steinberg, *Pontormo's Capponi Chapel*, dans : *The Art Bulletin*, sept. 1974, pp. 385-399 et J. C. Lebensztejn, *Jacopo da Pontormo*, Paris, 1992.

³⁰ La littérature spécialisée a pris l'habitude de nommer ce personnage « l'homme au béret vert » (voir par exemple J. C. Lebensztejn, *ibidem*, pp. 320 et suivantes). Il semble pourtant bien s'agir d'un turban, ce qui correspondrait mieux à l'esprit de la scène (tous les autres personnages sont enturbannés) et justifierait mieux l'excès d'étoffe (vraisemblablement dû à un nœud) visible sur la droite de la tête du personnage.



Fig. 5.
Pontormo, *Déposition*, Florence, S. Felicità.

La genèse du retable est bien connue grâce à un dessin préparatoire d'ensemble (Christ Church Library, Oxford) (fig. 6). La pensée de Pontormo y est déjà cristallisée. Elle sera cependant soumise à de légères modifications au moment de la réalisation de la version peinte. En haut à gauche, Jacopo remplacera l'échelle par un nuage, supprimant ainsi toute trace narrative. Il faut souligner également le flou entourant le personnage de droite où apparaîtra l'homme au turban vert. On y trouve bien à sa place l'esquisse d'une tête. Mais elle se réduit à un contour peu individualisé. Si Pontormo laisse cette partie dans le vague, il lui consacre un dessin indépendant (Florence, Uffizi, 6587F) (fig. 7). Dans un cadrage serré, on y voit une étude détaillée du visage et du buste du futur homme au turban. La seule différence entre dessin et retable concerne justement l'ajout de l'étoffe.

À l'écart du groupe de la déposition et regardant vers l'espace du spectateur, la tête du retable s'inscrit clairement dans la rhétorique du portrait. Les spécialistes vont plus loin, et sur la base des portraits attestés³¹, y reconnaissent Pontormo lui-même.³² Oreilles décollées, yeux un peu écartés et intenses, nez à peine busqué, avec des narines ourlées, front large, cheveux ondulés ainsi que barbe courte et fourchue forment alors les traits typiques du peintre.³³

Si l'on n'accède pas aussi facilement au visage de l'homme au turban rouge du panneau Borgherini (fig. 4), plongé dans une semi-obscurité, l'œil attentif peut toutefois y reconnaître les traits caractéristiques de l'homme enturbanné du retable Capponi. Pontormo renforce cependant un aspect de son anatomie : il accentue le décollement des oreilles de l'homme au turban rouge. Cette insistance est motivée par la position du personnage dans l'ombre. Faute de pouvoir distinguer parfaitement le modelé de son visage, Pontormo souligne ses contours. Cela est particulièrement visible pour la partie droite de la tête : la barbe, l'oreille puis le turban se découpent en effet nettement sur le cadre de la porte.

Dans les deux cas, le peintre recourt à la même modalité d'intégration : il se glisse dans le rôle de l'un des protagonistes de l'action.³⁴ Dans le panneau de *Joseph en Égypte*, la présence de l'auteur se fait cependant plus discrète. Non seulement Pontormo camoufle ses traits en restant dans l'ombre, mais il se

³¹ Le dessin conservé à Florence (Horne Foundation 5542) et intitulé par Janet Cox Rearick «*Self-Portrait Study*» (n° 306) est l'un des autoportraits les plus sûrs que nous possédions de Pontormo. Voir J. Cox Rearick, *The Drawings of Pontormo. A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings*, New York, 1981.

³² Sur la question de l'auto-représentation chez Pontormo voir l'article de D. Wild, *Le sembianze di Jacopo da Pontormo nel ritratto e nell'autoritratto*, dans : *Rivista d'Arte*, 36, 1961-1962, (pp. 53-64); S. J. Freedberg, *Painting in Italy. 1500-1600*, Harmondsworth, Baltimore (etc.), 1971, p. 123; L. Berti, *L'opera completa del Pontormo*, Milano, 1973, p. 84 et J. Cox Rearick, *The Drawings of Pontormo. A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings*, New York, 1981, vol. 1, pp. 33 et suivantes.

³³ Tous les spécialistes font de ces critères les caractéristiques essentielles du visage de Pontormo. Voir à ce propos J. C. Lebensztejn, *Jacopo da Pontormo*, Paris, 1992, p. 230.

³⁴ Victor I. Stoichita parle à ce propos d'«*auteur masqué*». Voir *L'instauration du tableau*, [1993], Genève, 1999, p. 220.



Fig. 6.
Pontormo, Étude pour la *Déposition*, Oxford, Christ Church Library.



Fig. 7.
Pontormo, *Étude pour la Déposition* (autoportrait), Florence, Offices.

contente également d'un rôle de figurant. Avec d'autres personnages, il appartient à la suite du pharaon. Le sens de son insertion ne réside pas alors dans la fonction qu'incarne son personnage (ce qui est certainement le cas dans le retable Capponi, où le peintre donne ses traits à Joseph d'Arimatee), mais doit être pris à un niveau métaphorique.

Outre la ressemblance physique qui unit l'homme au turban rouge à Pontormo, il existe un autre indice en faveur d'une lecture auto-dénotative du panneau. Reconnaisable à son béret rouge, à sa cape violette et à son habit orangé, Joseph apparaît quatre fois dans le panneau : il est présent dans la scène de présentation de sa famille à Potifar ; on le retrouve sur la droite du panneau, assis sur un char, à l'écoute de son messenger ; il monte les marches, accompagné de l'un de ses fils ; enfin, il est assis au chevet de son père, dans la scène de bénédiction. Jacob quant à lui, n'apparaît que trois fois : à l'arrière-plan dans le groupe des voyageurs ; lors de sa présentation à Potifar et dans la scène finale de la bénédiction. Le fait que Jacob soit représenté une fois de moins que Joseph permet à Pontormo de se livrer à un jeu très maniériste. Subrepticement et à la limite de la lisibilité, il peut s'immiscer dans cette brèche laissée libre et, sous ses propres traits, incarner un quatrième Jacob, Jacob moderne, « *patriarche parmi les peintres*. »³⁵

Cette présence de l'auteur fonctionne comme une signature iconique, dédoublant le nom du peintre inscrit sous les pieds du messenger : le créateur revendique la paternité de l'œuvre qu'il donne à voir. Elle met également en scène un autre type de paternité. L'insertion du peintre joue alors avec la thématique filiale et familiale représentée dans le panneau. D'un point de vue biblique, on assiste à l'histoire de la Maison de Jacob ou à celle de la fondation d'une famille et d'une nation. D'un point de vue historique, on a montré les multiples allusions aux commanditaires. Enfin, du point de vue du mythe, Pontormo passe le flambeau à Bronzino.

L'insertion de Bronzino correspond à un geste de confiance de la part de Pontormo. Celui-ci projette son élève sur le devant de la scène comme pour dire au monde : « Voici mon héritier spirituel. » En même temps, il équilibre cette projection par sa propre présence. Par le biais de ce geste auto-commémoratif, Pontormo rappelle à son élève et à l'ensemble du public que le jeune Bronzino lui est entièrement redevable de ce qu'il est et, par extension, de ce qu'il deviendra. Des années plus tard, Bronzino se souviendra, il nous semble, de cette dette. Il rendra alors un hommage touchant à son maître, dans un sonnet écrit à l'occasion de sa mort. Se faisant l'écho de la filiation mythique insinuée par Pontormo dans le panneau de Joseph, il dira :

³⁵ Paul Barolsky évoque Pontormo en ces termes dans le chapitre intitulé *Fathers and Sons*, dans: *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, University Park, Pennsylvania, 1991, p. 70.

« Tu perso hai 'l figlio, io l'amico, e 'l fratello,
Anzi 'l padre, 'l maestro : or meco rendi
Debito officio a così giusto amore ». ³⁶

La lecture auto-réflexive de *Joseph en Égypte* gagne encore en signification, si on se souvient du climat que Pontormo installe dans le panneau. À travers l'histoire de Joseph, le peintre élabore en effet une réflexion sur la peinture et le statut de la représentation. Il ne se contente d'ailleurs pas de susciter des questions, mais, par des moyens figuratifs, propose des éléments de réponse. La statue de l'enfant-putto³⁷ virevoltant (à droite de l'image) prend toute son importance dans ce contexte.

Cette statue, ainsi que les deux autres sculptures présentes dans le panneau, n'ont pas jusqu'à présent bénéficié d'explications satisfaisantes. Je me propose d'en tenter une approche, non en termes d'identification iconographique, mais du point de vue du discours sur la peinture. Projetées sur un fond neutre (le ciel bleu ou le mur arrondi) et érigées sur de hauts supports, les statues semblent en effet participer d'un autre niveau de réalité que celui des personnages. Il faut sans doute voir dans cette pratique une volonté délibérée de la part de Pontormo d'opérer une différenciation entre l'image et l'histoire qui s'y déroule. Dialoguant avec le seul spectateur, les sculptures appartiennent en effet à la première, sans intervenir dans la seconde. Mise en exergue et sans fonction narrative définie, la statue de l'enfant-putto n'échappe pas à cette condition.

La tradition figurative, notamment à la Renaissance, offre une place de choix au putto. Outre par son intérêt en tant qu'interprétation vernaculaire d'un motif classique, cela s'explique par la richesse et la complexité de son contenu sémantique. Sans entrer dans les détails de ce vaste propos, j'aimerais évoquer les deux significations majeures du putto.³⁸ Traditionnellement, on identifie ce motif à la joie enfantine innocente et irresponsable ainsi qu'à la figuration des toutes les sensations incontrôlables et de toutes les altérations irrationnelles, telles que la peur, le sentiment amoureux etc.

En termes narratifs, le putto de Pontormo coïncide avec l'apparition d'Éfraïm et de Manassé. Il domine également le choc ressenti par Joseph à l'annonce de la maladie de son père. Il figure alors une tension narrative entre l'inconscience des premiers et la peur du second. Il ne prend cependant tout son sens que du point de vue de l'image. À travers le panneau, tout se passe comme si Pontormo se prêtait en effet à un exercice périlleux : celui de la perte de maî-

³⁶ Ce poème est reproduit par Deborah Parker, *Bronzino: Renaissance Painter as Poet*, Cambridge & New York, 2000 (pp. 73-74). Pour une analyse du poème, voir le chapitre intitulé *Death Laments for Pontormo-Friend, Brother, Father, and Master* (pp. 70-77). Il n'existe pas de traduction française de ce poème, que je propose de traduire comme suit: «Toi, tu as perdu le fils; moi l'ami et le frère /plus encore, le père et le maître./ Maintenant, rends avec moi l'hommage funèbre dû à un amour si vertueux.» Je remercie Roberto Venturelli pour son aide lors de la traduction de ce passage.

³⁷ Sur le motif du putto à la Renaissance voir l'excellent ouvrage de C. Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill & London, 2001.

³⁸ Voir la préface de C. Dempsey, *ibidem*.

trise volontaire des règles picturales établies, en vue de la formulation d'une nouvelle peinture. Au-delà du récit de Joseph, le panneau présente alors une image très forte marquée par la disjonction (on se souvient de l'aspect volontairement éclaté et chaotique du panneau, inscrit sous le signe de la multiplication des espaces, des moments, des actions ou des personnages).

Un détour par la genèse de la création du *putto* est utile pour bien saisir les enjeux de sa présence dans le climat extrême du panneau. Grâce à Vasari³⁹, on sait que la sculpture trouve son origine dans l'enfant réel qui a joué le rôle de l'Âge d'or pour le carnaval de 1515 et qui est mort étouffé par la peinture dorée dont son corps était entièrement recouvert.⁴⁰ Marqué par cette origine morbide, la statue joue un rôle fondamental dans le questionnement de la représentation mis en oeuvre par Pontormo.

Le contexte de ce discours est celui du *paragone* entre les arts. Dans la lettre qu'il adresse à Varchi en 1547⁴¹, le peintre est appelé à prendre position sur la question. À en croire ses premières lignes, la tâche n'est pas aisée. Évoquant la requête de Varchi, Pontormo écrit en effet :

« [...] rechercher les noblesses et les raisons de chacun de ces deux arts, dispute certes belle et très-difficile [...], je ne saurai ou pourrai peut-être avec des mots ou de l'encre exprimer entièrement les peines de celui qui travaille, mais à titre de raison et d'exemple (et sans même une conclusion), je vous dirais simplement ce qui me vient. La chose en soi est si difficile qu'on ne peut en disputer, et moins encore la résoudre [...] ».⁴²

Cette entrée en matière est doublement intéressante. D'une part, elle montre comment Pontormo refuse apparemment de prendre position en faveur de l'un ou l'autre art, invoquant la trop grande difficulté de l'exercice. D'autre part, on y voit de quelle manière il glisse furtivement de l'objet même du *paragone* (« chacun de ces deux arts ») au sujet produisant de l'art (« celui qui travaille »).⁴³

À partir de là, James Elkins⁴⁴ considère que la lettre de Pontormo diffère de celles des autres artistes pris à partie par Varchi, dans la mesure où elle ne donne

³⁹ G. Vasari, *Vie de Pontormo*, (vol. 8, 1985), pp. 124-125.

⁴⁰ Pontormo s'est fait une réputation en décorant des chars triomphaux à Florence, pour les nombreuses festivités qui ont lieu suite à l'élection du Cardinal Jean de Médicis à la papauté. Il travaille ainsi aux décors des chars des confréries du Diamant et du *Broncone*. Parmi ses nombreuses créations, il met notamment au point pour la seconde confrérie un char représentant le triomphe de l'Âge d'or.

⁴¹ Cette lettre est reproduite dans son intégralité par Jean-Claude Lebensztejn, *Jacopo da Pontormo*, Paris, 1992, pp. 349-351.

⁴² *Ibidem*, p. 349.

⁴³ James Elkins, à qui l'on doit un article très original sur Pontormo fait remarquer que la suite de la lettre développe le même dérapage. Pontormo évoque d'abord la sculpture. Puis, au moment de passer à la peinture, il ne parle que du peintre. Voir J. Elkins, *In an Oppressive Atmosphere: Pontormo's Last Thoughts on Food, Drawing, and Criticism*, unpublished essay, originally posted on <http://www.jameselkins.com>. Je tiens à remercier le professeur Stoichita qui m'a fait découvrir cet article.

⁴⁴ Voir J. Elkins, *ibidem*, pp. 12 et suivantes.

pas de réponse claire quant à la supériorité de l'un ou l'autre art. L'intérêt de la missive réside alors, au-delà de la question du *paragone*, dans une forme de confession déguisée du malaise mental de l'artiste. Elkins considère en effet la lettre à Varchi comme un document de première importance (au même titre que le *Diario* ou que certains dessins tardifs), donnant des informations sur Pontormo lui-même et sur les excès de sa pensée.

Cette idée est séduisante dans la mesure où elle souligne le malaise réel de l'auteur de la lettre. Évoquant la difficulté propre à l'art du peintre et, à un second niveau, la difficulté éprouvée par Pontormo lui-même, un passage est particulièrement significatif :

« [la sculpture] garde l'homme plus sain, lui fait meilleure complexion, alors que le Peintre est à l'opposé, indisposé dans son corps à cause des peines de son art, plutôt chagrins d'esprit qu'accroissement de vie [...] ». ⁴⁵

L'image du peintre esquissée par Pontormo est alors proche du portrait pontormien transmis par Vasari. Selon le biographe, ce dernier

« se [torture] la cervelle à faire pitié ». ⁴⁶

Vasari souligne aussi

« son instabilité mentale toujours à la recherche de solutions tarabiscotées ». ⁴⁷

Ce rapprochement entre le peintre (en tant que genre spécifique) décrit par l'auteur de la lettre et l'image vasarienne de Pontormo apparaît des plus évocateurs. Cela d'autant plus que le malaise que Pontormo attribue au peintre et, par ricochet, à lui-même est dû à la trop grande

« [audace] de vouloir imiter toutes les choses qu'a fait la nature avec des couleurs, pour qu'elles paraissent ces choses mêmes (et de plus les améliorer) [...] ».

C'est donc l'essence même de la peinture que Pontormo remet en cause ; ce qui fait sa spécificité, mais aussi son immense difficulté.

Le fait que Pontormo souligne cette difficulté en opposant le malaise corporel et spirituel du peintre à la peine qui garde le sculpteur sain, me pousse à penser qu'une lecture de la lettre en faveur de la supériorité de la peinture est valide. Avant de terminer son courrier par une pirouette radicale et un brusque changement de ton ⁴⁸ lui offrant une sortie sans véritable conclusion, Pontormo

⁴⁵ J. C. Lebensztejn, *Jacopo da Pontormo*, Paris, 1992, p. 350.

⁴⁶ G. Vasari, *Vie de Pontormo*, (vol. 8, 1985), p. 130.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 132.

⁴⁸ *Mais veuillez m'excuser de n'avoir pas le cœur à plus rien faire écrire à cette plume, sinon que la chose importante de toute cette lettre est de vous faire savoir que je vous suis obéissant et très dévoué à votre plaisir.* dans : J. C. Lebensztejn, *Jacopo da Pontormo*, Paris, 1992, pp. 350-351.

évoque en effet l'art de Michel-Ange. Sans avoir l'air d'y toucher, l'auteur de la missive laisse échapper que

« [Michel-Ange] n'a pas pu montrer la profondeur du dessin, et la grandeur de son divin génie, dans ses stupéfiantes figures en relief, mais bien dans ses miraculeux ouvrages de peinture [...] ».

Malgré la distance temporelle séparant la lettre à Varchi et la peinture de *Joseph en Égypte*, certaines similitudes se font jour. D'une part, lettre et peinture sont marquées par le même esprit de codage symbolique systématique. Toutes deux nécessitent alors une lecture différée, seule susceptible de faire émerger la valeur prégnante de la production – qu'elle soit écrite ou peinte – de Pontormo. D'autre part, on rencontre dans les deux cas la trace allusive de l'auteur, sous la forme d'une confession écrite déguisée ou d'un autoportrait intégré. Enfin, et c'est à ce propos que la lettre à Varchi apparaît capitale pour la compréhension du panneau de Joseph, tous deux, à des niveaux différents et selon des modalités spécifiques, font le pari de la supériorité de la peinture.⁴⁹

Comme nous l'avons souligné, la lettre à Varchi suggère plus qu'elle ne l'affirme cette supériorité. À cette fin, Pontormo recourt au malaise du peintre qui veut imiter « toutes les choses » de la nature. D'apparence anodine, cette expression renvoie en fait aux concepts de *varietas* et de *copia*, comme étant propres à la peinture. Par opposition à celle-ci, la sculpture ne s'occupant que de l'imitation de la forme humaine, apparaît comme inférieure. Le passage de la lettre consacré à Michel-Ange suggère la supériorité de la peinture en d'autres termes encore. C'est, paradoxalement, dans ses peintures que l'artiste divin crée les reliefs les plus audacieux (Pontormo y évoque la *profondeur* de son dessin). Émerge alors le thème de l'illusion optique. Contrairement à la sculpture qui se contente d'imprimer une forme à une matière tridimensionnelle existante, la peinture ne part de rien. Par le seul mélange des couleurs, elle parvient à donner en deux dimensions l'illusion de l'espace tridimensionnel. N'étant pas limitée par la matière, elle peut tout créer.⁵⁰

Dans le panneau de *Joseph en Égypte*, Pontormo fait justement le pari de cette supériorité. D'une part, il y joue sur la possibilité offerte au peintre d'améliorer les choses qu'il emprunte à la nature. À la manière d'un manifeste visuel, il crée son image comme un puzzle, pièce à pièce. Le panneau qui en résulte dépasse alors tout ce qu'on pourrait voir dans la nature (juxtaposition de différents points de vue et de plusieurs espaces, variations d'échelles, etc.). La présence des statues offre à Pontormo la seconde occasion de montrer la suprématie de la peinture. Par le simple recours à la couleur et par la maîtrise subtile de l'illusion, le peintre parvient, en effet, à représenter des sculptures plus vraies que nature.

⁴⁹ Sous forme de « testament », la lettre à Varchi fait le bilan d'une activité picturale toujours à la limite de l'excès d'audace, conduisant le peintre sur la voie dangereuse de l'indisposition physique et du chagrin d'esprit.

⁵⁰ C'est justement le caractère infini de la peinture qui est à la base du malaise et de la mélancolie du peintre.

Dans le cas qui nous intéresse, la statue de l'enfant, Pontormo va encore plus loin et lui donne littéralement vie.⁵¹ Malgré son érection au sommet d'une colonne, cette statue semble en effet véritablement vivante. Le rendu de sa carnation et le mouvement rotatif de la figure, visible au travers de sa draperie virevoltante, confirment cette impression. Le fait de ressusciter l'enfant mort du carnaval de 1515 par l'intermédiaire de la représentation d'une statue vivante n'est certes pas innocent. Il semble en effet qu'on puisse interpréter ce glissement par une volonté de l'auteur de prendre sa revanche sur la vie, qui l'a privé de tous les membres de sa famille. Le recours à l'animation de la sculpture lui donne également l'occasion de révéler la magie de la peinture qui, d'un seul coup de pinceau, peut tout créer, tout animer. Le *putto* joufflu, virevoltant au sommet de sa colonne, devient alors l'emblème de la supériorité du peintre sur le sculpteur et sur la vie même.⁵² Mais Pontormo ne célèbre pas n'importe quelle peinture. Il fait l'éloge de la peinture nouvelle dont il définit l'esthétique sous nos yeux (à travers tout le panneau), et dont lui-même et Bronzino sont des moments clefs de la création. La statue de l'enfant-*putto* fonctionne alors doublement.

S'insérant dans une image qui se veut déclaration de principes et manifeste anti-classique, et incarnant une nouvelle voie pour la peinture, la statue représente – pour Pontormo et selon les critères qu'il établit sous nos yeux – le point d'arrivée de la progression de la peinture depuis les origines, symbolisées par les ombres portées visibles dans la zone de l'escalier, jusqu'à la lumière. Par son statut hybride et ambigu de statue-vivante, sa position de *contrapposto* et la complexité des sources dont elle est issue, la figure s'offre au spectateur comme une représentation symbolique, voire métonymique de la nouvelle *manière*.

D'autre part, une lecture différenciée permet d'appréhender la statue, à un niveau métaphorique, comme le troisième élément de la filiation Pontormo-Bronzino. La composition même de l'image semble appuyer cette hypothèse, puisque les lignes de force partent à gauche de l'homme au turban rouge et à droite de la statue virevoltante, et se rejoignent au sommet de la tête de Bronzino. On peut également souligner, dans ce contexte, la relation topologique qui unit la statue de l'enfant à Éfraïm et Manassé (représentants de la troisième génération de la famille de Jacob et, à un second niveau, des enfants nés du mariage Borgherini-Acciaiuoli), visibles dans l'exacte continuation de la statue,

⁵¹ Rappelons que dans la lettre à Varchi, Pontormo considère le désir du peintre de «*donner l'esprit à la figure, et la faire paraître vivante*» comme un excès d'audace. Encore une fois, les conséquences de ce défi seront le malaise et la peine ressentis par le peintre audacieux. Pour le motif de la statue animée, en tant que topos, voir H. Holländer, *Steinerne Gäste der Malerei*, dans: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, 2, 1973, pp. 103-131.

⁵² Remarquons la posture du *putto* (bras levé tenant un bâton dans la main) qui correspond à l'exemple choisi par Pontormo pour décrire, dans la lettre à Varchi, les exigences de la sculpture. Il évoque ainsi «*les difficultés d'un bras en l'air avec quelque chose en main, chose difficile et délicate à exécuter [...]*». Cette analogie semble trop opportune pour être une coïncidence. Elle tendrait à confirmer que le thème du *paragone* était bien au centre de la réflexion pontormienne au moment de l'exécution de *Joseph en Égypte*. Le vérifier nous emmènerait toutefois trop loin de notre propos.

au chevet du lit de leur grand-père. Cette proximité physique est cependant contrebalancée par la césure très forte marquée par l'architecture de l'escalier circulaire. La statue de l'enfant se détache en effet sur le mur arrondi, alors que les deux enfants de Joseph sont actifs, à un niveau de réalité différent et selon une autre modalité, dans un autre espace : celui de la scène de piété filiale, sous le baldaquin circulaire.

La présence de la statue vivante renforce de manière remarquable le sens de l'auto-projection de Pontormo. La trace du peintre, sous les traits de l'homme au turban rouge, ne relève plus du hasard ou de la simple anecdote biographique. Loin d'être un phénomène isolé, elle s'inscrit au contraire dans la volonté du peintre de tenter, dans le panneau de *Joseph en Égypte*, une expérience inédite et transgressive, marquée par une conscience artistique nouvelle. De manière subtile, Pontormo parvient à déjouer les contraintes de la commande pour affirmer la liberté de l'artiste.⁵³ Il en profite alors pour mettre en place un scénario complexe, permettant, dans un même geste, de questionner le statut de la représentation et de proposer une nouvelle voie pour la peinture.

⁵³ Vasari évoque déjà l'attitude très libre de Pontormo vis-à-vis de ses commanditaires. L'épisode le plus fameux à ce sujet concerne le comportement du peintre à la Chapelle Capponi. Voir : G. Vasari, *Vie de Pontormo* (vol. 8, 1985), p. 135. Voir aussi I. L. Zupnick, *Pontormo's Early Style*, dans : *The Art Bulletin*, 47, 1965, (pp. 345-353), p. 346.

ROGER DE PILES, LOUIS XIV ET SON ACADÉMIE :
ACCORD OU DÉSACCORD*

VICTOR GINSBURGH
ECARES, Université Libre de Bruxelles

SHEILA WEYERS
Université Catholique de Louvain

L'Académie Royale de la Peinture et de la Sculpture est créée à Paris en 1648¹. L'atmosphère est alors toute empreinte de cartésianisme et les mots d'ordre en vigueur sont : unifier, normaliser, hiérarchiser. Ainsi Colbert, après Fouquet, tombé en disgrâce, administre-t-il « les Beaux-Arts, avec autant de méthode que les Ponts et Chaussées ou les Finances ou la Marine... »² ; en 1661, il ouvre les portes de l'Académie à Le Brun, qui devient, l'année suivante, premier peintre du roi. En bon cartésien, il prône la primauté du dessin. En effet, pour l'Académie et les académiciens, le dessin « donne forme » à la peinture, il est lié à l'esprit et indique la priorité de l'intelligence, le triomphe de la raison. Mais l'Académie est « un couvent où Le Brun officie en père supérieur intransigeant et autoritaire, et la "messe obligatoire" est dite par André Félibien »³.

Ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, publiés entre 1666 et 1686, célèbrent le classicisme à l'apogée de l'Académie Royale glorifiant Poussin et Raphaël. Mais Félibien n'est pas 'dog-

* Nous remercions François Mairesse qui nous a introduit à de Piles. Philippe Junod, Thierry Lenain, François Mairesse et Didier Martens nous ont suggéré des références, et ont fait de nombreux commentaires sur une version précédente.

¹ Par le Cardinal Mazarin. Louis XIV, né en 1638, est sacré roi en 1654. Sa mère, Anne d'Autriche assurait la régence au moment de la création de l'Académie.

² Élie FAURE, *Histoire de l'art. L'art moderne*, tome 1, Paris: Gallimard, 1965, p.228.

³ Marc JIMENEZ, *Qu'est ce que l'esthétique ?*, Paris: Gallimard, 1997, p.65.

matique'; il pressent que la raison ne peut tout expliquer. Il ouvre une brèche, tout étroite soit-elle, dans l'idéal de beauté immuable et positive, avec son « je ne sais quoi », qui contre le dualisme cartésien de l'esprit et du corps, prépare un lien, une rencontre entre l'entendement et la sensibilité.

Roger de Piles (1635-1709) met le pied dans la brèche et ouvre des voies nouvelles : il soutient en effet que « pour former un excellent peintre, il faut plutôt s'attacher à l'économie des couleurs qu'à l'exactitude du dessin ». Il se trouve ainsi d'emblée au centre de la controverse du dessin et de la couleur, qui ravive un affrontement présent dès la fin de l'Antiquité⁴ et est repris au XVI^e siècle en Italie : ainsi Vasari regrette-t-il que Titien ne consacre pas plus de soin au dessin; Dolce, quant à lui, insiste sur l'importance de la couleur. Dans son *Dialogue sur le coloris*, Piles reproche à Poussin de négliger la couleur lui opposant Rubens et Titien. Dans la querelle coloriste qui ne s'apaisera qu'en fin de siècle, il devient le chef de file des rubénistes contre les poussinistes de l'Académie. En 1699, Piles publie son *Abrégé de la peinture* ; une semaine après la publication de l'ouvrage, il entre à l'Académie. En 1708, quelques mois avant sa mort, il écrit le *Cours de peinture par principes*, qu'il termine par la très controversée *balance des peintres*. Le *Cours* est « le testament d'un homme qui se sait à la fin de sa carrière et qui veut résumer et transmettre l'essentiel du savoir accumulé »⁵. Piles ne renie donc aucune de ses affirmations passées concernant, en particulier, cette « partie si nécessaire » qu'est le coloris⁶. Il introduit sa *balance* en spécifiant qu'il fait cet essai à la demande de certains de ses contemporains et « plutôt pour [se] divertir »⁷. La *balance* décompose la peinture en quatre parties « essentielles » : la composition, le dessin, la couleur et l'expression ; elle classe une cinquantaine de peintres « les plus connus » en leur attribuant des notes de zéro à vingt pour chacune des catégories mentionnées. Une fois le total effectué, Rubens et Raphaël arrivent en tête avec 65 points, suivis par les Carrache, Le Dominiquin, Le Brun, etc., Michel-Ange traînant à la queue avec 37 points seulement!

Mais qu'en est-il de ce « divertissement » ? Piles est-il aussi éloigné de l'Académie, de la cour et du roi que ses positions dans la querelle du dessin et de la couleur nous le font croire ?

Notre propos n'est aucunement de porter un jugement interprétatif ou historique sur les écrits de Piles, mais bien de montrer, par un éclairage quantitatif, que ses assertions ne sont pas aussi univoques qu'il le prétend. Nous utiliserons pour ce faire trois sources d'information : (a) son *Abrégé de la vie des peintres*, publié en 1699, époque où il entre à l'Académie, mais dans lequel il ne remet en rien en cause ses idées du *Dialogue sur le coloris* écrit en 1673; (b) son *Cours de*

⁴ Philippe JUNOD, « Critique d'art », in M. Laclotte et J.-P. Cuzin, *Dictionnaire de la peinture*, Paris: Larousse, p. 505.

⁵ Jacques THUILLIER, Préface à Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris: Gallimard, 1989, p. XXI.

⁶ Nous n'établissons pas de différence entre 'coloris' et 'couleur', même si ceci peut avoir son importance dans un contexte plus étroit.

⁷ *Cours de peinture par principes*, p. 236.

peinture par principes, qui inclut sa *balance des peintres* et (c) les peintures de la collection de Louis XIV. Notre analyse prend en compte l'intuition de Teyssède⁸, développée par Mairesse⁹ qui suggère qu'il pourrait exister une relation entre le classement fait par Piles dans sa *balance*, la présence de ces mêmes peintres dans l'*Abrégé* représentée par le nombre de lignes qui leur sont consacrées, et le nombre de leurs œuvres dans la collection royale.

Nous verrons (a) que la *balance des peintres* n'est qu'un reflet imparfait des écrits antérieurs de Piles et que le coloris n'intervient que pour une faible part dans l'importance qu'il attache aux peintres « d'une réputation établie » dans son *Abrégé* ; (b) que la sélection opérée dans l'*Abrégé* est plus étroitement liée à la collection royale; et (c) que les choix de Félibien, l'aîné de Piles d'une quinzaine d'années, au service du roi et devenu académicien bien avant lui, sont moins en accord avec la collection royale que ne le sont ceux de Piles.

L'*Abrégé*, le *Cours* et la *balance*

Si l'*Abrégé* présente quelques divergences par rapport à la *balance*, d'aucuns diront que rien n'est plus compréhensible : le *Cours de peinture*, dans lequel figure la *balance*, est l'œuvre d'un homme vieillissant, qui souhaite simplement énoncer un certain nombre de principes de peinture pour ses contemporains sans grand souci d'accord avec ses textes antérieurs et terminer par un divertissement pédagogique de classification.

La situation semble cependant différente. En effet, si l'*Abrégé* est un manuel biographique qui réduit les vies des peintres à l'essentiel, éliminant les artistes de second ordre, manuel dont la « principale fin est d'apprécier les valeurs », « il prend la portée d'un manifeste, autorisé par la clairvoyance de l'amateur, par son rôle lors des polémiques entre dessinateurs et coloristes, poussinistes et rubénistes »¹⁰. Quant au *Cours*, « il est le contraire d'un écrit de circonstances comme d'une somme conventionnelle : il s'agit de l'effort majeur dû à l'homme le plus compétent du moment, pour exposer les problèmes de la peinture telle qu'on la conçoit à la fin du règne de Louis XIV ». Et loin de prendre de nouveaux sentiers d'approche, « Piles ne cache pas que bien souvent il ne fait que remettre en ordre les commentaires qu'il avait publiés quarante ans plus tôt ... ; aussi bien n'hésite-t-il pas à reprendre des phrases entières, et il avoue qu'il eût aimé le(s) reproduire tel(les) quel(les) »¹¹.

Si l'*Abrégé* et le *Cours* sont donc porteurs des mêmes idées, aucune incohérence ne devrait apparaître entre, d'une part, les notes accordées à chacun des 54

⁸ Bernard TEYSSÈDRE, *L'histoire de l'art vue du Grand Siècle*, Paris: Julliard, 1964, p. 12.

⁹ François MAIRESSE, «Réflexions sur la balance des peintres de Roger de Piles», *Recherches Poétiques* 8 (1999), 43-49.

¹⁰ Bernard TEYSSÈDRE, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ Jacques THUILLIER, Préface au *Cours de peinture par principes*.

peintres¹² considérés par Piles dans la *balance* et, d'autre part, l'importance accordée à ces mêmes peintres dans l'*Abrégé* mesurée par la longueur de la mention qui leur est faite. En analysant ce point, nous remarquons au contraire que, malgré ses dires, Piles ne semble pas avoir adopté ses propres principes, tout en admettant avec Teyssèdre que « de telles notes ne sauraient être ni 'vraies', ni 'fausses' : elles sont » : en effet, une note élevée accordée à la couleur chez les peintres considérés dans la *balance* ne trouve pas davantage son origine dans la mention qui en est faite dans l'*Abrégé* qu'aucune des autres caractéristiques ; comme nous allons le montrer, la décomposition en quatre propriétés n'explique en rien l'importance de la présence ou non d'un peintre dans l'*Abrégé*. Ces résultats sont basés sur l'estimation (au sens statistique) de relations entre le nombre de lignes accordées à chaque peintre dans l'*Abrégé* et les notes de la *balance*. Les détails figurent dans le Tableau 1. Chaque coefficient qui y figure peut être interprété comme donnant le nombre de lignes dans l'*Abrégé* par point dans la *balance*. Ainsi, un point supplémentaire de la note couleur, par exemple, serait associé à 7,4 lignes supplémentaires consacrées au peintre dans l'*Abrégé*. Pour chacune des relations estimées, la deuxième

Tableau 1 Accord entre l'Abrégé et la Balance						
	Relation 1		Relation 2		Relation 3	
	Coeff.	Ec. type	Coeff.	Ec. type	Coeff.	Ec. type
Composition	4,1	4,1				
Dessin	8,4	5,1				
Couleur	7,4*	3,1	6,7*	2,7		
Expression	7,3°	3,9				
Comp+Dess+Expr			6,5*	1,2		
Comp+Dess+Expr+Coul					6,5*	1,3
R-carré	0,357		0,351		0,351	
R-carré ajusté	0,305		0,326		0,339	
Nombre d'observations	54		54		54	
<p>* signale que le coefficient est significativement différent de zéro au seuil habituel de probabilité de 5% (dans certains cas même au seuil de 1%);</p> <p>° signale que le coefficient est significatif au seuil de 10%.</p> <p>La variable dépendante est le nombre de ligne de l'<i>Abrégé</i>.</p>						

¹² La *balance* reprend 56 peintres, dont 54 seulement sont classés selon les quatre critères mentionnés. Le Guide (Guido Reni) ne reçoit aucune note pour la composition et Polidoro da Caravaggio aucune pour la couleur. Nous ne considérerons donc que les 54 peintres qui sont notés pour les quatre catégories. Luca Giordano (1634-1705) apparaît dans la *balance* et non pas dans l'*Abrégé* ; nous l'avons cependant maintenu dans notre analyse et lui attribuons donc 0 ligne dans l'*Abrégé*.

colonne donne l'écart-type du coefficient, qui indique si celui-ci est significativement différent de zéro¹³. Seul le coefficient relatif à la couleur est significativement différent de 0, ce qui est bien entendu conforme aux idées de Piles. Les autres coefficients ne sont pas significativement différents de 0, ce qui semble indiquer que les autres caractéristiques, prises une à une, n'ont aucune influence sur l'importance accordée à l'artiste dans l'*Abrégé*.

Aussi avons-nous estimé une deuxième relation (Relation 2) dans laquelle les notes pour la composition, le dessin et l'expression sont additionnées. Le résultat montre que les trois caractéristiques prises ensemble interviennent maintenant de manière significative, comme la couleur d'ailleurs, et que la qualité de l'ajustement (mesurée par le R-carré¹⁴) est pratiquement identique. Ce résultat, associé au fait que les valeurs des coefficients dans les deux premières équations sont très proches les unes des autres, nous mène à nous demander si ces valeurs sont significativement différentes les unes des autres. Le résultat, donné dans la Relation 3, montre que ce n'est pas le cas : chaque point de chaque note a la même influence sur le nombre de lignes dans l'*Abrégé*. Il est par conséquent superflu de distinguer l'influence de chaque note séparément, et seule la note globale est importante, contrairement aux assertions de Piles concernant l'importance inébranlable de la couleur, et à l'idée de distinguer les quatre caractéristiques.

La Figure 1 illustre la relation entre la note totale de la *balance* et le nombre de lignes consacrées à l'artiste dans l'*Abrégé* ; elle montre clairement une relation positive : en effet, le 'nuage' de points est orienté sud-ouest nord-est, mais la relation n'est pas très étroite (les points ne sont pas bien alignés le long d'une droite), ce qui est bien évidemment confirmé par les R-carré des relations, qui montrent que seulement 35% de la variance des lignes de l'*Abrégé* est expliquée¹⁵ par les notes de la *balance*.

Deux conclusions s'imposent à ce point de l'analyse. D'une part, sans doute la couleur joue-t-elle un rôle, mais pas davantage que n'importe quelle autre des quatre catégories considérées ; la distinction établie par Piles semble donc super-

¹³ Un coefficient est dit significativement différent de zéro (à un niveau donné de probabilité, en général de 5%) si la valeur de 0 ne fait pas partie de l'intervalle [coefficient - 1,96 x écart-type ; coefficient + 1,96 x écart-type]. L'intervalle donne la variation possible pour la valeur du coefficient et mesure l'incertitude avec laquelle le coefficient est estimé. Pour la couleur par exemple, le coefficient vaut 7,4 et son écart-type vaut 3,1 ; l'intervalle vaut [7,4 - 1,96 x 3,1 ; 7,4 + 1,96 x 3,1] = [1,3 ; 13,5]. Le coefficient peut donc varier entre 1,3 et 13,5, mais cet intervalle ne contient pas 0. On accepte donc que le coefficient est positif et que sa valeur moyenne vaut 7,4. On peut aisément calculer que ce n'est pas le cas pour les trois autres coefficients 'composition', 'dessin' et 'expression'.

¹⁴ La statistique R-carré donne une idée de la qualité de l'ajustement ; il s'agit du rapport entre variance (variation) expliquée par les variables explicatives et variance totale de la variable à expliquer. Ce coefficient varie entre 0 (les variables explicatives n'expliquent rien) et 1 (l'ajustement est parfait). Le R-carré ajusté tient compte du nombre de variables explicatives.

¹⁵ On ne peut guère parler ici de «causalité», étant donné que la *Balance* fut écrite quelque dix années après l'*Abrégé*. Seule la prétendue cohérence à travers son œuvre affirmée par Piles nous permet d'établir ce lien.

flue¹⁶. Par ailleurs, même si seule la note totale accordée à chaque peintre a quelque importance, celle-ci est toute relative comparée à la présence réelle de l'artiste dans l'*Abrégé* écrit quelque dix années auparavant. Ces points nous mènent à poser deux questions : La balance est-elle une simple distraction à ne pas prendre au sérieux ou mérite-t-elle de s'y attarder?¹⁷ Piles est-il cohérent avec son propre engagement pour la couleur ? Il est vrai que, pour répondre à la première question, Piles parle de se divertir sans pour autant vouloir qu'on ne le prenne pas au sérieux. Tout critique qu'il soit par rapport à l'exercice de Piles, Thuillier écrit cependant que : « ... ses contemporains y perçurent plutôt une manière ingénieuse de caractériser chaque génie »¹⁸ et Teyssèdre considère quant à lui que, malgré toutes les appréciations négatives, « c'est du choix qui nous est proposé que force devient de tirer parti ; or ce parti peut être fort instructif »¹⁹. Quant à la seconde question, comment y répondre si ce n'est par la négative ?

De Piles et Louis XIV

Les notices de l'*Abrégé* sont, comme nous venons de le voir, fort peu confirmées par la *balance*, quant à l'importance toute théorique accordée à la couleur, tout comme aux autres « parties essentielles de l'art ». Par ailleurs, la prise de position de Piles dans la querelle coloriste affirmant contre l'Académie que « l'âme de la peinture est le coloris » pourrait nous faire croire que ses « goûts » sont, si ce n'est opposés à, pour le moins divergents de, ceux de l'establishment de l'époque et donc des goûts du roi ou de ses conseillers académiciens²⁰.

Essayons d'y voir plus clair en reprenant Teyssèdre²¹ et recensons les présences, en prenant comme référence la collection de peintures de Louis XIV, jugée par Piles comme « un des plus beaux cabinets d'Europe ».

Quelle relation peut-on établir, en effet, entre les œuvres présentes dans cette collection et la présence des auteurs de ces œuvres dans la *balance* et dans l'*Abrégé* ? Avant d'analyser cette comparaison, jetons un coup d'œil sur la collection de Louis XIV, en suivant l'inventaire achevé par Bailly en 1709-1710²²

¹⁶ Ainsi Raphael, par exemple, vient en deuxième place dans la *balance*, alors que sa note 'couleur' n'est pas bien élevée.

¹⁷ « Tentative maladroite », « aberration notoire », « pédanterie scolastique » : les jugements sont en effet rarement positifs.

¹⁸ Préface au *Cours de peinture par principes*, p. XXVII.

¹⁹ Bernard TEYSSÈDRE, *op. cit.*, p. 173.

²⁰ Pour Philippe Junod, l'importance des positions de Piles est telle qu'il parle de leur « portée révolutionnaire ».

²¹ Bernard TEYSSÈDRE, *op. cit.*, p. 187, mentionne le parallèle : les notices de l'*Abrégé*, la collection royale. Comme nous l'avons vu plus haut, François Mairesse signale également que « la collection du Roi de France peut en outre servir de point de référence pour apprécier les jugements du critique ».

²² Après d'autres essais d'ailleurs, comme mentionnés par Bernard Teyssèdre, *op. cit.*, p. 338. Nicolas Bailly fut cependant le premier, semble-t-il, à avoir reçu comme mission de recenser la collection royale.

qui répartit celle-ci en cinq écoles : romaine et florentine, vénitienne, lombarde, flamande et allemande, et française. L'on peut bien entendu considérer que cette répartition est arbitraire, Bailly voulant à tout prix, comme nous le rappelle Teyssèdre, faire entrer les tableaux de la collection royale dans les cadres de l'*Abrégé* de Piles, répartition inexistante jusque-là²³.

Sans prendre en compte les problèmes d'attribution mentionnés par Teyssèdre, relativement mineurs d'ailleurs, nous établissons le Tableau 2, basé sur l'inventaire de Bailly, lui associant le nombre d'œuvres créées par des artistes présents dans la *balance*.

L'analyse de ce tableau met en évidence les points suivants : (i) 401 peintures de la collection royale, soit seulement 27%, sont présentes, par leur auteur, dans la *balance*; (ii) Piles fait peu de cas des peintres français : 4 seulement sont repris dans la *balance* représentant 69 œuvres de la collection royale alors que l'on ne peut ignorer l'omniprésence française dans la collection du roi ; (iii) les écoles vénitienne et lombarde, considérées comme représentatives de la couleur, – malgré l'ambiguïté de l'importance de la couleur pour l'école lombarde –, sont plus présentes tant chez le roi que chez Piles, par rapport aux écoles de Florence et de Rome, ambassadrices du dessin.

L'examen des trois points mentionnés ci-dessus devrait nous aider à trouver des éléments de réponse à notre question sur la relation existant entre la collection du roi et Piles. Les assertions de Piles concernant l'importance de la couleur ont-elles pesé sur les choix du roi ? Ou le roi a-t-il influencé Piles ? Ou celui-ci veut-il plaire à la couronne ? Ou bien partagent-ils simplement les mêmes goûts ?

Les acquisitions de la collection de Louis XIV sont présentes dès 1671 et précèdent donc les contributions de Piles²⁴ plus directement concernées par le

²³ Même si cette répartition peut paraître arbitraire aujourd'hui, Teyssèdre fait remarquer qu'au 17^{ème} siècle, « tous ceux qui ne sont pas Vénitiens, quand trop de critères l'interdisent (primauté du dessin, peu de souci du pinceau, de l'effet), composent une « nation lombarde » qui se définit surtout négativement – ni vénitienne, ni romaine ». Thuillier, par contre, fait référence à une réflexion de Guillet de Saint-Georges qui accuse Piles d'être « l'un de ses particuliers qui semèrent des doctrines absurdes, tirées de l'École de Lombardie (c'est à dire de l'École vénitienne, ajoute Thuillier) qui soutient contre l'École de Rome que pour former un excellent peintre, il faut plutôt qu'il s'attache à l'économie des couleurs qu'à l'exactitude du dessin ». C'est dire que Venise n'est peut-être pas la seule représentatrice de la couleur !

²⁴ En effet, dès 1661, Everard Jabac, riche amateur et collectionneur, vend au roi des œuvres italiennes, parmi lesquelles nous retrouvons Leonard de Vinci, Giulio Romano, Giorgione, Titian, Guido Reni, Caravaggio et Corregio ; en 1671, ses affaires périclitant, il est forcé de céder à Colbert 101 peintures de sa collection, (ainsi que quelques 5.542 dessins), parmi lesquelles des œuvres de Veronese, Lorrain et Holbein. Entre-temps, en 1665, le duc de Richelieu (grand neveu du Cardinal) est obligé de vendre sa collection au roi, suite à la perte d'un pari. D'autres acquisitions ou donations proviennent du séquestre Fouquet, 34 œuvres des « meilleurs italiens » d'un certain sieur de la Feuille, d'autres encore de la collection Mazarin, du prince Pamfili, etc. En 1666, Félibien écrit : « M. Jabac, qui a travaillé si heureusement à faire un amas considérable de tableaux rares et excellents, dont l'on peut dire qu'il a enrichi la France et orné le cabinet du Roy ... » in *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*. Les dates d'entrée des tableaux dans la collection royale ne seraient pas sans intérêt pour notre propos, car elles pourraient témoigner d'une certaine évolution du goût du roi ou de ses conseillers. Mais cette tâche ne semble pas aller de soi. Voir Adeline HULFTEGGER, « Notes sur la formation des collections de peintures de Louis XIV », *Bulletin de la Société des Historiens de l'Art Français* (1954), 124-134.

Tableau 2 Collection du Roi et Balance (nombre de peintures par école)			
École	Collection du Roi	Balance de Piles	% de la collection dans la Balance
Florentine et romaine	89	64	72
Vénitienne	102	90	88
Lombarde	178	100	56
Flamande et allemande	179	78	44
Française	930	69	7
Total	1 478	401	27

Notons que l'on trouve également quelques peintres anglais (dont Lelley) et espagnols (Ribera, Collantes et Velasquez).

coloris : le *Dialogue sur le coloris* en 1673, la *Vie de Rubens* en 1676, l'*Abrégé* en 1699 et le *Cours de peinture par principes* en 1708. Ce qui pourrait plutôt faire croire à une influence de la collection royale sur le jugement de Piles !

Par ailleurs, quelles que soient les raisons invoquées²⁵ pour expliquer la sélection de Piles dans sa *balance*, peu d'accord se manifeste, dans le tableau ci-dessus, entre la collection royale et la *balance*, sauf en ce qui concerne l'école italienne ; nous ne pouvons nier que l'école flamande et allemande, et particulièrement l'école française, inscrites dans la *balance*, ne sont pas représentatives de la collection : 44% pour l'école flamande et allemande et 7% seulement pour l'école française. L'omniprésence française dans la collection royale est presque entièrement redevable à l'Académie, mais qui, hormis les spécialistes de l'époque, se souvient encore de Bernaerts, Cotelle, Martin l'Ainé, Mauperché, Houasse, Picard et autres ? Cependant, si Bourdon, Le Brun, Le Sueur et Poussin sont présents tant dans la collection du roi que dans la *balance*, Lorrain, Nicolas et Pierre Mignard ou Vouët sont présents dans la collection, dans l'*Abrégé*, mais absents de la *balance*. Il est vrai que Piles parle des peintres de la *balance* en les qualifiant « d'une réputation établie », propos peu flatteur pour la couronne ! Est-ce ainsi que Piles voulait plaire au roi ? Y avait-il défiance de sa part en sélectionnant un petit nombre de peintres seulement, tout en donnant relativement beaucoup de points aux Français, évitant ainsi de heurter l'Académie ? Piles ne voulait-il mentionner que les peintres 'à la mode'²⁶ ?

²⁵ Certains peintres auraient eu «un mauvais goût pour certaines des propriétés de Piles»; plusieurs présences ou absences seraient peu méritées. Voir Bernard TEYSSÈDRE, *op. cit.* p. 172.

²⁶ «À quoi bon évaluer des artistes, fussent-ils importants, dont les tableaux ne se trouveraient ni dans les cabinets des curieux, ni dans le commerce» in Bernard TEYSSÈDRE, *op. cit.*, p.172.

La réponse aux deux premières questions est plutôt dubitative. Reste la troisième.

Le roi serait-il un coloriste malgré lui ? Aurait-il, malgré l'Académie, malgré Le Brun, été influencé par les goûts et les positions des coloristes dans la querelle qui les opposait aux amateurs du dessin ? Son penchant pour les peintres vénitiens et lombards pourrait le faire croire.

Il semble donc paradoxalement que, malgré les divergences par rapport à la *balance*, le roi et son entourage partagent les mêmes goûts que Piles, que celui-ci, malgré ses positions dans la querelle des coloristes et des dessinateurs, était moins isolé, dans son goût pour la couleur, que ce qui est généralement soutenu²⁷. Mais cette thèse entraîne de nouvelles questions. Pourquoi Le Brun était-il premier peintre du roi, défendant, quant à lui, le dessin contre la couleur ? Pourquoi Piles, considéré par tous comme un connaisseur, en particulier depuis sa traduction du *De arte grafica* de Du Fresnoy en 1668, n'entre-t-il à l'Académie qu'en 1699 ?

Les questions posées quant à la relation entre la collection royale et Piles ne sont certes pas résolues, mais l'analyse quantitative nous apporte quelques éléments de réponse, résumés dans le Tableau 3. Analysons nos résultats quant aux relations existant entre la collection, l'*Abrégé* et la *balance*. Dans la Relation 1, nous présentons le modèle le plus simple, dans lequel le nombre de lignes consa-

Tableau 3 Accord entre l'Abrégé et d'autres variables						
	Relation 1		Relation 2		Relation 3	
	Coeff.	Ec. type	Coeff.	Ec. type	Coeff.	Ec. type
Collection du Roi	8,6*	1,0	7,2*	1,2	7,1*	1,2
Couleur			1,0	2,3		
Comp+Dess+Expr			2,6*	1,2		
Comp+Dess+Expr+Coul					2,6*	1,1
R-carré	0,581		0,623		0,618	
R-carré ajusté	0,573		0,600		0,603	
Nombre d'observations	54		54		54	
<p>* signale que le coefficient est significativement différent de zéro au seuil habituel de probabilité de 5% (dans certains cas même au seuil de 1%).</p> <p>La variable dépendante est le nombre de lignes de l'<i>Abrégé</i>.</p>						

²⁷ Philippe Junod nous a mentionné d'autres cas de divergence entre les déclarations officielles et les «faits»: Reynolds, par exemple, critique par rapport à Rembrandt dans ses conférences, était fort influencé par celui-ci dans sa création picturale.

créées à chaque peintre dans l'*Abrégé* est mis en relation avec le nombre d'oeuvres par le même peintre inscrites dans la collection royale. Ce résultat fait clairement apparaître que l'*Abrégé* est plus proche de la collection du roi qu'il ne l'est de la *balance*, comme le montre le R-carré, qui passe de 0,357 (voir Tableau 1) à 0,581. Cette relation est illustrée par la Figure 2 : en effet, elle est non seulement positive, mais l'orientation du nuage de points du sud-ouest vers le nord-est est plus précise, plus étroite ; la relation entre la collection du roi et l'*Abrégé* est manifestement plus forte que celle existant entre l'*Abrégé* et la *balance*.

Prenant en compte nos résultats précédents concernant les notes de la *balance*, nous introduisons dans la Relation 2 la note de couleur ainsi que celle de l'ensemble composition+dessin+expression. La relation montre que la couleur, comme nous l'avons déjà montré, n'a pas l'importance revendiquée par Piles : le coefficient relatif à la couleur n'est pas significativement différent de zéro. Aussi, la Relation 3 envisage-t-elle la note globale (composition+dessin+couleur+expression) et montre-t-elle que cet ensemble intervient de manière beaucoup plus significative et explique mieux l'*Abrégé* que ne le fait la *balance* seule.

Le roi et Piles étaient donc plutôt en accord l'un avec l'autre, davantage en tout cas que Piles avec lui-même !

De Piles et Félibien

Si, comme nous venons de le voir, l'adéquation entre la collection royale et Piles ne peut être niée, qu'en est-il de Félibien, où se situe-t-il dans ce rapport ?

En 1666, André Félibien vient de publier ses premiers *Entretiens*. Colbert lui demande dès 1667 d'assurer la rédaction des conférences de l'Académie concernant la collection du roi. Cette Académie, toute cartésienne, impose à ses membres « une unité d'organisation et d'orientation » ; et ses prises de position ont une portée tant institutionnelle que politique²⁸ ; institutionnelle, car elles sont le garant du « dogme » académique et s'inscrivent dans l'évolution du statut du peintre, et politique, parce que les arts font partie intégrante du prestige de la monarchie et que la peinture est un art de cour.

Dans ce contexte, Félibien ne peut que défendre les vues de l'Académie d'un idéal de beauté objective et immuable, mais il pressent « les fissures qui se font jour dans l'édifice rationnel »²⁹. Ses *Entretiens*, publiés entre 1666 et 1686, sont l'œuvre d'un homme subtil et nuancé ; son « je ne sais quoi » caractéristique de l'œuvre d'art à ses yeux, témoigne d'une certaine hésitation devant l'opiniâtreté des académiciens.

²⁸ Voir Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris: Éditions de Minuit, 1993.

²⁹ Voir Marc JIMENEZ, *op. cit.*, p. 65.

Sa présence à l'Académie longtemps avant Piles nous mène cependant à penser qu'il est plus proche des goûts du roi et des académiciens que pourrait l'être Piles. Mais Piles rédige sa *balance* en 1708, à savoir quelque dix ans après son entrée à l'Académie. Pouvons-nous dès lors les confronter, établir des liens entre les *Entretiens* et Piles ?

Trois remarques méritent notre attention à ce point de notre analyse. La première est que Piles choisit un très petit nombre de peintres français (Bourdon, Le Brun, Le Sueur et Poussin) tout en leur donnant beaucoup de points, comme nous pouvons le voir dans le Tableau 4, qui reprend, d'après leur nationalité, les peintres sélectionnés par Piles dans sa *balance* ainsi que leurs « notes ». La deuxième remarque concerne les Italiens, qui sont en effet plus nombreux, mais leur note moyenne est beaucoup moins bonne. Et enfin, la plupart des peintres français présents dans la collection royale ne sont pas mentionnés par Félibien, car dit-il : « Je ne crois pas devoir porter aucun jugement sur les personnes vivantes : c'est le temps et la mort qui mettent en plein jour les mérites ou les défauts des hommes que l'envie ou la faveur ont tenus cachés pendant qu'ils ont vécu »³⁰. Piles exprime les mêmes scrupules, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, tant dans *l'Abrégé* que dans la *balance*. Mis à part, Diepenbeck (mort en 1675), Giordano (mort en 1705), Jordaens (mort en 1678), Le Brun (mort en 1690), Palma Giovane³¹ (mort en 1628) et Teniers (mort en 1690), tous les autres peintres cités par Piles le sont également par Félibien. Nous pensons donc que même si la liste présente une sélection de noms faite par Piles, il n'est pas déraisonnable d'essayer d'établir une relation entre les deux théoriciens, sur la base de ce répertoire.

Nous avons étudié (Tableau 3) la relation qui existe entre la collection royale et Piles. Dans le Tableau 5 nous examinons de la même manière la relation entre

	Nombre de peintres	Note dans la Balance				
		Composition	Dessin	Couleur	Expression	Total
Italiens	39	11,3	13,0	10,8	6,7	41,7
Français	4	14,0	14,0	6,5	12,5	47,0
Autres	11	11,8	11,0	12,8	9,2	44,7
Total	54	11,6	12,6	10,9	7,7	42,8

³⁰ André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes; avec la vie des architectes*, edited by Sir Anthony Blunt, Farnborough: Gregg Press, 1967, *Entretien 9*, pp. 459-460. Plus d'un historien ou théoricien de l'art adopte d'ailleurs cette attitude de discrétion par rapport à ses contemporains.

³¹ L'exception qui confirme la règle : Palma est mort bien avant la rédaction des *Entretiens*.

le nombre de lignes que Félibien consacre aux peintres sélectionnés par Piles et d'autres variables, telles le nombre de peintures dans la collection de Louis XIV, les notes de Piles, la nationalité du peintre et sa période d'activité. Félibien consacre plus de 5.000 lignes à Poussin, c'est à dire bien davantage qu'à n'importe quel autre artiste ; cette omniprésence affecte évidemment directement nos résultats : les Figures 3 et 4 en rendent fort bien compte. Nous voyons en effet dans la Figure 3 que Poussin se situe tout à fait au nord-est, ce qui force la distribution des points à prendre une direction sud-ouest nord est. Par contre, si nous excluons Poussin, nous évitons cette « déformation », comme le montre la Figure 4. Nous avons donc choisi de considérer les deux cas de figure : avec et sans Poussin. Les résultats ne sont cependant pas vraiment différents.

Ils mettent, d'une part, en évidence que la relation entre la collection royale et les *Entretiens* est plus faible (R -carré = 0,27 si Poussin est présent et 0,16 s'il ne l'est pas) que celle qui existe entre la collection de Louis XIV et l'*Abrégé* de Piles (R -carré = 0,58 dans le Tableau 3).

Ceci nous semble d'autant plus intéressant que nous ne pouvons ignorer les liens qui existent entre le roi qui défend l'Académie, cette même Académie et Félibien. Paradoxalement donc, bien qu'il soit le « grand prêtre » de l'Académie, Félibien ne semble pas vraiment partager les goûts du roi.

D'autre part, lorsque nous prenons en compte des variables supplémentaires en vue de comprendre les choix de Félibien (Relation 2), de nouvelles conclusions peuvent être tirées : (i) le coefficient concernant l'élément 'couleur' de Piles n'est pas significativement différent de zéro ; la couleur ne semble donc pas intervenir dans les *Entretiens*, ce qui ne peut guère nous étonner ; (ii) la prise en compte des quatre catégories de Piles (composition, dessin, couleur et expression) n'est pas plus significative, mais (iii) les propriétés de Piles, hormis la couleur, ont un impact positif et significatif sur les *Entretiens*. Ce dernier point confirme donc le précédent, à savoir que Félibien ne retient pas la couleur comme un élément essentiel de la peinture ; et finalement (iv) la nationalité du peintre semble par contre avoir un effet tout à fait positif sur le nombre de lignes dans les *Entretiens* : Félibien consacre en effet 1.562 ou 426 plus de lignes à un artiste français, selon que l'on tienne compte de Poussin ou non. Ce point nous paraît intéressant, car il ne se vérifie pas du tout chez Piles qui n'avait évidemment pas à défendre l'académisme des peintres français.

Que conclure ? Ne perdons pas de vue que Félibien prononce ses conférences à l'Académie et écrit ses *Entretiens* à partir de 1666, à l'époque où la collection du roi était en train de se constituer. Nous aurions donc pu nous attendre à un certain accord entre Félibien et le roi, d'autant plus que « la voie où bon gré mal gré il se laissait entraîner fût celle même où Colbert, Perrault, Le Brun engageraient l'Académie pour la plus grande gloire, non de l'Art, mais du Roi »³². Mais notre analyse nous montre que paradoxalement Félibien et donc l'Académie sont moins en accord avec les goûts du roi que ne l'était Piles.

³² Voir Bernard TEYSSÈDRE, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris: Bibliothèque des Arts, 1957, p. 64.

Tableau 5
Accord entre les Entretiens et d'autres variables

	Avec Poussin		Sans Poussin		Avec Poussin		Sans Poussin	
	Coeff.	Ec.type	Coeff.	Ec.type	Coeff.	Ec.type	Coeff.	Ec.type
Collection du Roi	42,9*	10,2	18,1*	6,0	26,6*	9,0	11,6*	5,8
Comp+Dess+Expr					17,2*	8,2	16,2*	5,0
Artiste français					1562,1*	329,5	426,5*	236,7
R-carré	0,274		0,164		0,556		0,372	
R-carré ajusté	0,259		0,146		0,527		0,329	
Nombre d'observations	49		48		49		48	

* signale que le coefficient est significativement différent de zéro au seuil habituel de probabilité de 5% (dans certains cas même au seuil de 1%);

° signale que le coefficient est significatif au seuil de 10%.

La variable dépendante est le nombre de ligne dans les *Entretiens*.

Conclusion

Notre analyse, ainsi que toute notre approche, peut certainement être critiquée comme l'a été d'ailleurs la *balance* de Piles et pour les mêmes raisons. « Elle ressemble fâcheusement à la manie des palmarès de certains chroniqueurs artistiques de nos jours »³³. Dans son ouvrage sur Piles, Puttfarken³⁴ lui aussi déclare que la *balance* de Piles est peut-être la plus systématique, mais la pire de ses assertions.

Nous pourrions reprendre plus d'un théoricien de l'art et citer tout le mal qu'ils pensent de cet exercice de systématisation. Citons par exemple Thuillier: « Et que dire des dictionnaires d'artistes qui, fixant à trois pages, une demi-page, quinze ou cinq lignes la longueur des notices, font un exercice de chiffrage nécessaire mais tout aussi déplaisant ? »³⁵.

Nous ne pourrions échapper au reproche de cumuler *et* la prise en compte de la *balance* *et* l'importance des peintres par le nombre de lignes qui leur sont consacrées. Il est vrai que l'exercice quantitatif n'est pas fréquent, ni en histoire de l'art, ni en théorie de l'art ; mais les chiffres peuvent nous apporter un éclairage, différent certes, peut-être trop schématique, mais pas moins objectif en tout état de cause, que n'importe quel autre. Ainsi Teyssède lui-même consacre-

³³ Voir Philippe JUNOD, Critique d'art, *op. cit.*, p. 505.

³⁴ Thomas Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven: Yale University Press, 1985.

³⁵ Voir Jacques THUILLIER, Préface au *Cours de peinture par principes*, pp. XXVII – XXVIII.

t-il trois chapitres de la troisième partie de son ouvrage³⁶ à une approche quantitative de Piles et de la collection du roi et déclare-t-il, comparant Félibien et Piles : « L'histoire de la peinture française occupe l'essentiel des deux derniers *Entretiens*, soit quelques deux-cent-vingt pages ; leur répondent une trentaine de pages dans l'*Abrégé* ... ». Milo³⁷ quant à lui écrit : « Un artiste traité plus longuement qu'un autre, et cela d'une manière systématique, serait mieux placé dans la hiérarchie du moment ». Ce n'est donc certes pas le premier essai d'analyse quantifiée de l'« esthétique »³⁸.

Nous pensons que l'analyse quantitative que nous avons adoptée ici, loin de vouloir « entrer dans l'épaisseur herméneutique de l'histoire de l'art »³⁹, jette simplement un éclairage un peu inattendu sur certains désaccords entre le goût et la doctrine affichée (rappelons la remarque de Junod au sujet de Reynolds ; voir note de bas de page 27).

Nous avons montré que Piles n'est pas aussi cohérent qu'on pourrait le croire : sa *balance* ne reflète que très imparfaitement ses écrits antérieurs malgré ses affirmations quant à la continuité existant dans ses œuvres. La couleur ne semble pas être aussi primordiale qu'il le prétend. Les autres propriétés (composition, expression et dessin) qu'il met en évidence, même si celles-ci « ne vont pas sans arbitraire », apparaissent aussi importantes que la très défendue couleur.

Mais ne pourrions-nous dire que Piles réhabilite simplement l'importance de la couleur sans exclure pour autant les autres propriétés ? Le dessin, en particulier, prôné par ses contemporains académiciens, n'est certes pas à négliger, mais son antériorité n'équivaut pas à sa supériorité. L'argument de Junod⁴⁰ à ce sujet nous semble particulièrement intéressant : Piles utilise la procédure aristotélienne de la définition *per genus et differentiam* pour inverser le rapport dessin/couleur des poussinistes en couleur/dessin : « Si la couleur est spécifique à la peinture, comme l'esprit l'est à l'homme, on peut en déduire que l'âme de la peinture est le coloris ». Ce point n'est pas sans lien avec le début de notre propos où nous mentionnions qu'à l'époque, le cartésianisme bat son plein : les adeptes du beau immuable ont utilisé le même principe pour établir inversement la supériorité du dessin ! Piles a certes ouvert une nouvelle voie, et il semble que, dans le choix de sa collection en tout cas, Louis XIV ait partagé son avis.

³⁶ Bernard TEYSSÈDRE, *L'histoire de l'art vue du grand siècle*.

³⁷ Daniel MILO, «Le phénix culturel : de la résurrection dans l'histoire de l'art. L'exemple des peintres français (1650-1750)», *Revue Française de Sociologie* XXVII (1986), 481-503.

³⁸ Voir aussi W. Gerald STUDDERT-KENEDY and Michael DAVENPORT, «The balance of Roger de Piles: a statistical analysis», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XXXII (1974), 493-503.

³⁹ Selon une remarque de Thierry Lenain.

⁴⁰ Voir Philippe JUNOD, *Transparence et opacité*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1976, pp. 126-127.

Annexe: Données utilisées

Peintre	Félibien	Piles					Collection du roi	
	(nbre de lignes)	(notes de la Balance)					(nbre de lignes)	(nbre de tableaux)
		com	des	col	exp	tot		
raphael	1489	17	18	12	18	65	300	18
rubens	1049	18	13	17	17	65	417	30
les carrache	820	15	17	13	13	58	461	31
le dominiquin	602	15	17	9	17	58	136	19
le brun	0	16	16	8	16	56	311	25
van dijck	354	15	10	17	13	55	149	22
poussin	5063	15	17	6	15	53	386	33
correggio (da)	57	13	13	15	12	53	84	9
vanius (vanni)	17	13	15	12	13	53	9	0
titian	303	12	15	18	6	51	303	21
rembrandt	238	15	6	17	12	50	205	1
le sueur	598	15	15	4	15	49	66	8
tintoretto (robusti)	319	15	14	16	4	49	136	8
giulio	1904	15	16	4	14	49	153	9
leonardo	337	15	16	4	14	49	202	12
holbein	201	9	10	16	13	48	99	11
de cortone	238	16	14	12	6	48	65	3
venius (veen,vaenius)	21	13	14	10	10	47	73	0
teniers	0	15	12	13	6	46	14	9
primaticcio	196	15	14	17	10	46	59	2
zuccaro (zuccheri)	34	13	14	10	9	46	27	0
durer	424	12	16	9	8	45	192	0
sarto	422	12	16	9	8	45	73	4
baroccio	33	14	15	6	10	45	44	0
albani	227	14	14	10	6	44	107	27
pordenone	122	8	14	17	5	44	56	2
veronese	427	15	10	16	3	44	226	28
salviati	76	13	15	8	8	44	29	1

Peintre	Félibien	Piles					Collection du roi	
	(nbre de lignes)	(notes de la Balance)					(nbre de lignes)	(nbre de tableaux)
		com	des	col	exp	tot		
sebastiano	234	8	13	16	7	44	67	2
perino	234	15	16	7	6	44	129	2
le guerchin	183	18	10	10	4	42	119	6
lanfranco	155	14	13	10	5	42	134	5
diepembeek	0	11	10	14	6	41	14	0
palma giovane	0	12	9	14	6	41	6	1
jordaens	0	10	8	16	6	40	45	0
daniele (ricciarelli)	240	12	15	5	8	40	24	0
giorgione (ziorzi)	88	8	9	18	4	39	120	7
zuccaro	47	10	13	8	8	39	50	0
giordano	0	13	12	6	6	37	0	1
michel angelo	1158	8	17	4	8	37	250	1
parmigianino	93	10	15	6	6	37	146	3
udine (nanni)	106	10	8	16	3	37	64	0
mutien (mutiano)	39	6	8	15	4	33	43	1
teste (il lucchesino)	80	11	15	0	6	32	49	0
pourbus	10	4	15	6	6	31	17	5
bassano	5	6	8	17	0	31	44	16
bourdon	867	10	8	8	4	30	74	3
perugino (vanucci)	78	4	12	10	4	30	59	4
caravaggio	6	6	6	16	0	28	119	4
josépin	222	10	10	6	2	28	28	3
palma vecchio	32	5	6	16	0	27	38	5
de leyde	172	8	6	6	4	24	58	0
bellini	155	4	6	14	0	24	69	1
penni (il fattore)	71	0	15	8	0	23	35	0
le guide (reni)	613	0	13	9	12	0	–	25
polidoro	115	10	17	0	15	0	–	1

Figure 1
Relation entre la *balance* de Piles et son *Abrégé*

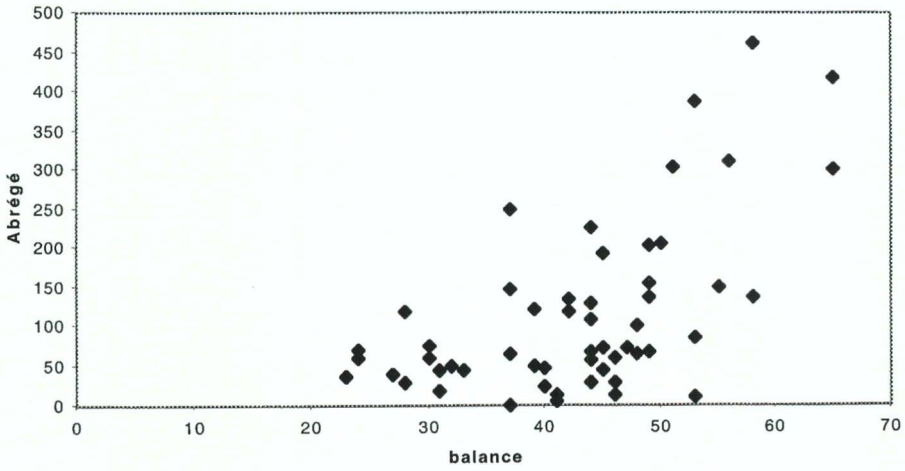


Figure 2
Relation entre la collection royale et l'*Abrégé* de Piles

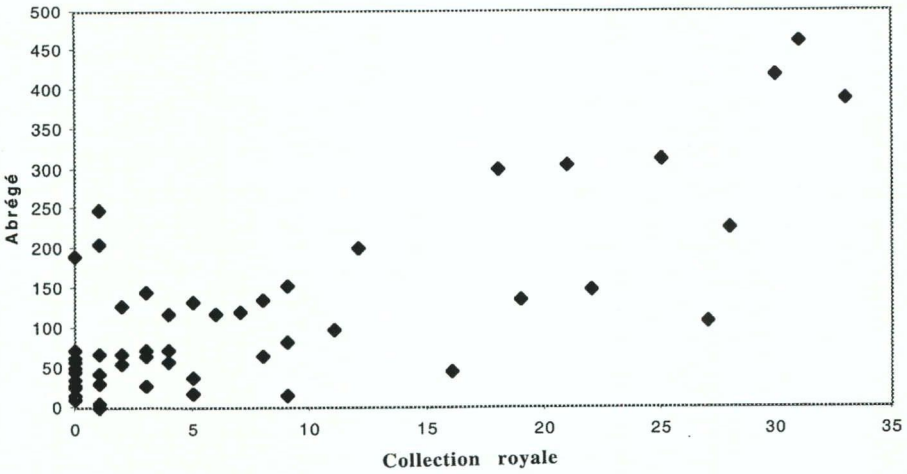


Figure 3
Relation entre la collection royale et les *Entretiens* de Félibien

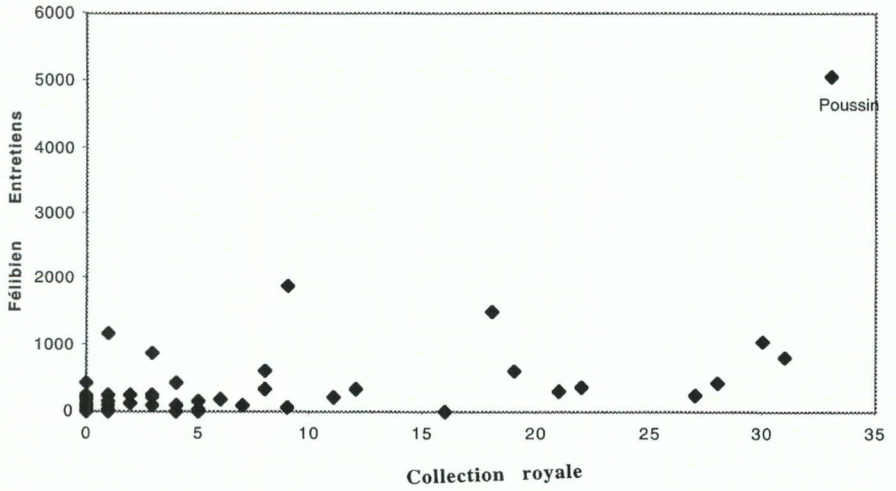
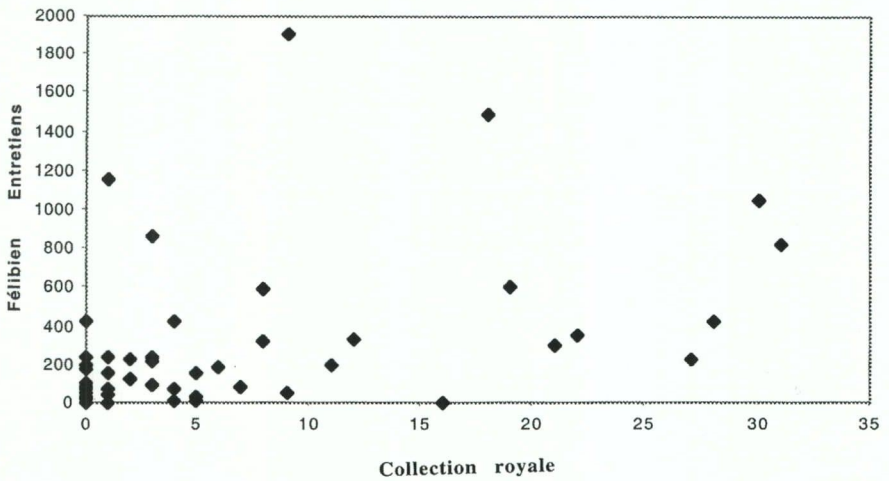


Figure 4
Relation entre la collection royale et les *Entretiens* de Félibien
(Poussin exclu)



PLAIDOYER POUR LA FORME

PAUL PHILIPPOT

Le chercheur intéressé à l'histoire de l'art des anciens Pays-Bas et de la Belgique, familier de la littérature du pays sur ces problèmes, ne peut manquer d'être surpris par l'étrange timidité des auteurs de la région, qui paraissent désarmés devant la critique de la forme, alors qu'il s'agit là, précisément, de ce qui devrait constituer le centre de leur discipline, et sa spécificité.

La question de la forme est, en effet, le plus souvent éludée, ou traitée de manière inadéquate. L'image est presque toujours rapportée à ce qu'elle représente, et la description ou l'analyse glisse aussitôt sur le plan existentiel, à moins qu'elle ne se porte sur l'exécution matérielle de l'image, c'est-à-dire la technologie, ce qui est une autre façon de substituer le plan existentiel du faire pratique à celui de la réalité esthétique. L'analyse du faire pratique est alors censée – pour l'art ancien mais aussi pour l'art contemporain – tenir lieu d'analyse formelle.

Tout instrument de saisie de la *différence* de l'image à la réalité pratique semble faire défaut, situation qui ne manque pas d'entraîner à la longue une cécité formelle, laquelle cherche à se justifier par l'accusation de formalisme, auquel s'oppose alors le contenu, conformément à la vieille distinction positiviste.

Cette situation suscite néanmoins un sentiment de malaise, d'insuffisance du discours vis-à-vis de l'œuvre, que l'on tente le plus souvent de combler par un impressionnisme lyrique du sentiment, qui traduit bien plus la réaction du recevant que la substance de l'œuvre en tant qu'image.

Ce phénomène est à ce point répandu, et à ce point perturbant pour les étudiants sensibles à la forme, qu'il paraît urgent de s'interroger sur ses origines. Nous ne citerons ici aucun exemple individuel, car il ne s'agit pas de s'en prendre à des auteurs particuliers, mais au contraire de mettre en évidence un climat culturel, une attitude ou mentalité dominante largement répandue dont tous, peu ou prou, subissent l'influence stérilisante.

À cet égard, une première considération s'impose, selon nous. La persistance d'une attitude positiviste semble exiger des auteurs la recherche d'une approche dont l'objectivité soit analogue à celle des sciences exactes, alors que l'objet de l'étude – l'image artistique – est d'une tout autre nature que celui de ces sciences.¹ D'autre part, l'absence d'une tradition de pensée qui fasse sa part et son droit à l'intuition comme activité créatrice de l'image laisse le critique démuné vis-à-vis de cette dernière, et le réduit à sa réaction subjective, traduite en termes de sentiment.²

De là la conviction qu'une méthode objective ne peut être élaborée qu'à partir de domaines extra-artistiques. C'est ce qui explique le succès immodéré de l'iconographie et même de l'iconologie. Dans ces domaines, en effet, la référence à des textes écrits semble en mesure d'apporter des appuis plus objectifs que la simple vision de l'image comme telle, qui est cependant le seul donné objectif.

À la suite de Panofsky, la peinture flamande du XV^e siècle a fait l'objet d'innombrables études iconographiques, et la peinture hollandaise du XVII^e siècle d'une longue vague d'études iconologiques fondées sur les livres d'emblèmes, au point qu'il a fallu que Svetlana Alpers, dans un ouvrage célèbre³, rappelle que l'essence de cet art est, tout de même, la conquête visuelle, *picturale*, du monde quotidien avec sa dimension éthique.

La seule approche proprement visuelle qui soit encore régulièrement pratiquée est la vieille méthode de Morelli, qui fut celle des connaisseurs et reste celle des antiquaires. Elle répond d'ailleurs à une prédominance de la problématique de l'attribution sur celle de l'analyse formelle.

Il ne s'agit pas ici de rejeter ou de mépriser ces contributions utiles sur le plan culturel, mais de souligner qu'elles répondent, selon nous, à une fuite devant la reconnaissance et l'analyse de la forme, faute d'instruments critiques adéquats et dans l'illusion d'assurer, enfin, une objectivité scientifique à l'histoire de l'art.

Or ces instruments critiques avaient fait, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, l'objet des travaux de ce que les Allemands – qui en furent les principaux promoteurs – avaient appelé la *Kunstwissenschaft*, à laquelle d'ailleurs Panofsky consacra au début de sa carrière une série d'études restées essentielles, réunies aujourd'hui en un volume.⁴

¹ On peut trouver un reflet de cette prédominance positiviste dans l'ouvrage, par ailleurs fort utile, de Jacques Lavalleye, *Introduction à l'archéologie et à l'histoire de l'art*, Publication de l'Institut Supérieur d'Archéologie et d'histoire de l'art de l'Université Catholique de Louvain, nouvelle édition, Louvain-la-Neuve, 1979.

² Sur l'esthétique de l'intuition, voir Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Gius. Laterza e Figli, Bari, 1901, et nombreuses rééditions successives.

³ Svetlana Alpers, *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago University Press, 1983.

⁴ Voir Erwin Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, éd. par Hariolf Oberer et Egon Verhagen, Verlag Bruno Hessling, Berlin, 1964, où il prend notamment position sur le problème du style, le concept de *Kunstwollen*, les relations entre histoire de l'art et théorie de l'art, la notion de temps historique, la perspective, les proportions, etc.

C'est à Berlin, en 1911, que Wölfflin avait exposé pour la première fois sa conception des deux sources du style - le mode de vision-représentation, sans signification psychologique propre, et le contenu exprimé, susceptible, lui, d'interprétation.⁵ Il en résultait que les concepts d'analyse stylistique se divisaient, eux aussi, en deux catégories : d'un côté, les concepts purement formels caractérisant les divers modes de vision-représentation d'une époque, tels que le « linéaire » et le « pictural », de l'autre ceux destinés à l'analyse du contenu qui, dans le cadre des possibilités représentatives générales, s'exprime dans les productions d'une époque, d'un peuple ou d'une personne déterminée.

Dès l'année suivante, en 1912, Panofsky réagissait par une critique systématique de ce dualisme et montrait qu'il ne peut exister de mode de vision indépendant d'une expérience plus générale où s'exprime un vécu collectif et individuel, et que la distinction entre ces deux ordres ne peut être qu'une abstraction opérée a posteriori. Le fait qu'une époque « voit » en termes linéaires, une autre en termes picturaux, n'est pas une source ou cause du style mais un phénomène stylistique ; il n'est pas une explication, mais au contraire en réclame une.⁶

Peu après, vers 1920, Panofsky s'interroge sur le sens que pourrait recevoir le concept de *Kunstwollen* de Riegl pour être satisfaisant.⁷ Selon lui, en effet, le *Kunstwollen*, conçu comme donnée de psychologie de l'artiste ou de psychologie collective propre à une époque, serait inconnaissable, et une approche empirique fondée sur l'aperception qu'en a le spectateur ne nous renseignerait que sur la psychologie de ce dernier. On ne peut donc le comprendre que comme un *sens immanent* que la critique, au terme d'un processus d'interprétation, déchiffre *a posteriori* dans les phénomènes artistiques. Dans cette optique, le sentiment de nécessité que l'historien d'art croit reconnaître dans le développement d'un style n'est pas le fait d'une téléologie par laquelle une essence se réalise à travers la succession des œuvres, mais au contraire l'expression de la cohérence du sens que l'interprétation de l'historien a dégagé des phénomènes. Loin d'avoir un caractère psychologique, ce sens a un caractère transcendantal, saisit l'art dans son essence propre, et non en fonction de facteurs extérieurs (circonstances historiques, présupposés psychologiques, analogies stylistiques). Ainsi conçu, le *Kunstwollen* sera défini à partir de catégories ou concepts fondamentaux *a priori*, qui se réfèrent « non au phénomène lui-même, mais aux conditions de son être-là et de son être tel » (« *sich nicht auf das Phänomen selbst beziehen sondern auf die Bedingungen seines Daseins und So-seins* ») C'est ce que Panofsky expose enfin dans son article sur la relation de l'histoire de l'art et de la théorie de l'art (*Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*).⁸

⁵ Heinrich Wölfflin, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, dans : *Sitzungsberichte der Kgl. Preuz. Akad. der Wissenschaften*, 31, 1912, pp. 572 et sq.

⁶ Erwin Panofsky, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, dans : *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 10, 1912, pp.460 et sq. Repris dans : *Aufsätze... etc., op. cit.*, pp.23-31, notamment p.29.

⁷ *Der Begriff des Kunstwollens*, dans : *Aufsätze... etc., op.cit.*, pp.33-45.

⁸ *Ibidem*, pp.50-75.

À la même époque, l'Italie offrait, avec l'esthétique de l'intuition de Croce, une approche sans doute différente, mais également soucieuse de la spécificité de la création artistique, distinguée de toute activité pratique. Le *ton de sentiment*, par lequel Croce proposait de caractériser une œuvre, était radicalement différent du sentiment pratique, existentiel, qu'il transcendait dans la production de l'image comme totalité propre.⁹

Mais ces deux approches fondamentales et novatrices, vraiment fondatrices pour l'histoire de l'art, semblent avoir été ignorées à l'époque ou écartées pour des raisons obscures, parfois qualifiées de formalisme, et retenues tout au plus, en ce qui concerne la *Kunstwissenschaft*, dans la forme abstraite et schématique des *Concepts fondamentaux* de Wölfflin, dont on fit souvent un usage abusif, en ignorant les critiques justifiées dont ils avaient fait l'objet en Allemagne et en Italie.¹⁰ Il n'est d'ailleurs pas impossible que cette méconnaissance des deux approches les plus modernes du problème de la forme artistique ne soit en fait qu'une conséquence de l'ignorance de l'allemand et de l'italien, qui sont et restent cependant les deux langues, les deux cultures maîtresses de l'histoire de l'Art. Peut-être le désarroi que nous croyons ressentir aujourd'hui conduira-t-il à revisiter avec une meilleure compréhension la pensée des grands fondateurs, considérés un peu légèrement comme dépassés - dépassés sans avoir été acquis, sans être passés.

On ne saurait, enfin, trop recommander la lecture des critiques de la visualité pure - Mattes Marangoni, Lionello Venturi, Roberto Longhi, Henri Focillon et autres, pour la formation de concepts analytiques efficaces pour la lecture formelle, spatio-temporelle, des œuvres.

⁹ Sur le *ton de sentiment*, caractéristique de l'œuvre d'art et opposé au sentiment pratique ou existentiel, voir B. Croce, *Breviario di Estetica*, de 1912, réédité dans *Nuovi Saggi di estetica*, Laterza, Bari, 1948 (3e éd.), pp.3-87.

¹⁰ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Bruckmann Verlag, Munich, 1915, 8e éd. 1943. Croce a réagi très tôt aux conceptions de Wölfflin dans une note de 1926 reprise dans les *Nuovi saggi* de 1948 : *Un tentativo eclettico nella storia delle arti figurative*, pp. 251-257. On trouvera une approche récente et très pénétrante de la pensée de Wölfflin dans l'ouvrage de Jacques Thuillier, Roland Recht, Joan Hart et Martin Warnke, *Relire Wölfflin*, Musée du Louvre et Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1995.

Sur la réception italienne de la *Kunstwissenschaft* et en particulier de la visibilité pure et du formalisme, voir Roberto Salvini, *La critica d'arte moderna*, Biblioteca di Critica d'Arte II, L'Arco, Florence, 1949, trad. française de C. Jatasti, A. Pernet, E. Dickenherr, A. Red-Charrière sous le titre *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XX^e siècle*, Editions Klincksieck, Paris, 1988.

Les mêmes critiques ont fait l'objet d'une étude de Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1982, beaucoup plus marquée par le positivisme pragmatique anglo-saxon.

SOUSTRATIONS ET CONSERVATION

*De l'intérêt de la conservation-restauration
dans l'étude archéologique des objets*

RÉGIS BERTHOLON

Maître de Conférences

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Section Conservation Restauration des Biens Culturels

Soustraction: l'arithmétique élémentaire de la conservation

De quels restes se nourrit notre archéologie ? Est-ce des nombreux objets abandonnés dans les tombes ou les fosses ? De ceux épargnés par une dégradation souterraine ? Des quelques vestiges ou traces retrouvés fortuitement ou méthodiquement ? De ceux prélevés délicatement de leur contexte ? De ceux ayant survécu à un stockage difficile ? De ceux enfin étudiés ?

À chaque étape de cette « survie » archéologique s'associe une destruction choisie ou non, maîtrisée ou incontrôlée, parfois simplement inconnue. Alain Gallay parle justement de soustractions dont l'ampleur est variable mais qui toutes affectent notre compréhension du passé.

Notre archéologie se nourrit des rares vestiges ayant échappé à ce redoutable enchaînement de soustractions. Ils constituent bien souvent notre seule source de connaissance sur laquelle vient s'appuyer l'analyse historique. Soustraire de ces soustractions, c'est donc ajouter de nouvelles données. Voici l'arithmétique élémentaire de la conservation.

Aussi l'archéologie exige de nouvelles techniques, de nouvelles pratiques et de nouvelles connaissances concernant la conservation de matériaux autrefois régulièrement « soustraits » de l'étude archéologique, car trop fugaces ou difficiles à prélever et à conserver. En quoi le développement et le perfectionnement de ces techniques et des pratiques de conservation-restauration peuvent-ils modifier notre vision d'une époque et notre connaissance d'une société ?

Le verre : produit exceptionnel dans l'empire carolingien ?

La découverte d'objets en verre dans les inhumations et la fouille d'ateliers de verriers ont été jusqu'à ces dernières années les principales sources de notre connaissance du verre antique et mérovingien, tant les spécimens conservés depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours sont rares. Quant aux textes, ils sont souvent muets sur la nature de la production.

Si la fouille d'installations artisanales reste exceptionnelle, la présence de divers objets en verre creux dans les inhumations est plus fréquente et a permis de recenser quelques types caractéristiques des productions gallo-romaine et mérovingienne.

La situation à l'époque carolingienne est tout autre. Commencée à l'époque mérovingienne, la christianisation progressive de la société se poursuit aux VIII^e et IX^e siècles et conduit à une modification des rites funéraires. L'interdiction de placer des offrandes, des parures ou des armes dans la tombe est peu à peu respectée. Désormais les objets en verre ne sont plus déposés délicatement dans les tombes ; ils sont utilisés et conservés jusqu'à ce que leur bris ou toute autre raison les condamnent à être abandonnés dans les fosses dépotoirs en compagnie des autres détritiques domestiques.

À ces piètres conditions de dépôt s'ajoute un facteur d'altération supplémentaire lié à une fabrication différente. Un fondant potassique rentre désormais dans la composition du verre et le rend plus sensible à l'altération.

L'histoire du verre creux à la période carolingienne se voit ainsi gratifier d'épithètes parfois ambiguës : obscure, sombre, ...entrant dans l'ombre.

La valeur ajoutée des prélèvements obligatoires

Progression de la christianisation, emploi d'un fondant potassique sont donc quelques-unes des causes indirectes de notre méconnaissance de la production de verre dans l'empire carolingien. Cette soustraction n'est pas totale : le solde est là, écrasé sous nos pieds. Hélas, ces verres sont parfois méconnaissables et toujours difficiles à prélever. La recristallisation, due aux phénomènes d'altération, transforme le verre transparent en un matériau opaque, fissuré, de couleur brune ou noire le plus souvent (fig. 1).

La récupération de tels fragments n'est pas chose évidente. Lors des premiers travaux de l'Unité Municipale d'Archéologie de St Denis en 1975, le verre en état d'être prélevé par les techniques habituelles de fouille était « remonté », c'est à dire recollé. Il s'agissait le plus souvent de fragments de vitraux ou de verre du XVI^e siècle. Les verres trop fragiles pour être prélevés étaient seulement « aperçus en fouille », photographiés, dessinés à plat *in-situ*.

En 1978, débuta la collaboration entre l'Unité d'Archéologie et la Maîtrise des Sciences et Techniques de Conservation-Restauration des Biens Culturels

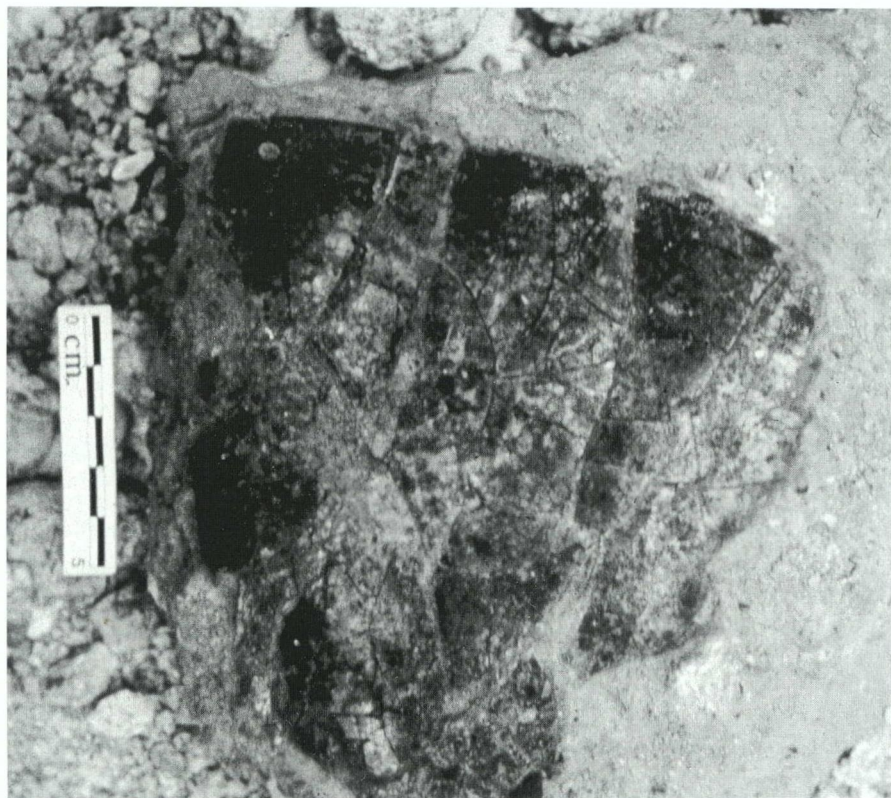


Fig. 1
Gobelet en verre d'époque carolingienne (IX^e-X^e siècle après J.C.) lors du prélèvement en motte. Le gobelet est écrasé en place. Fouilles urbaines de Saint Denis (93), n° 22.384.1. (photo : Unité d'Archéologie de Saint-Denis).

de l'Université Paris I. Des conseils sur les prélèvements furent accompagnés d'expériences sur la consolidation *in-situ* en milieu humide à l'aide de solutions de poly-alcool de vinyle (Rhodoviol) et de dispersions de résine acrylique (Primal). Ces essais permirent de conserver ces fragments dès la fouille, que le prélèvement soit réalisé par le conservateur-restaurateur intégré à l'équipe archéologique, ou par les fouilleurs sur des indications expliquées et présentées. La mise au point du prélèvement en motte, l'objet étant prélevé avec la terre qui l'entoure et le soutient, suivi d'une fouille et d'une consolidation en laboratoire conduisit au remontage du premier verre archéologiquement complet daté des IX^e et X^e siècles (fig. 2).

En 1985, l'organisation de stages en collaboration avec la MST Conservation et l'IFROA permit de poursuivre les essais sur le prélèvement en motte et de développer les techniques de remontage et de soutien de ces verres très fragiles.

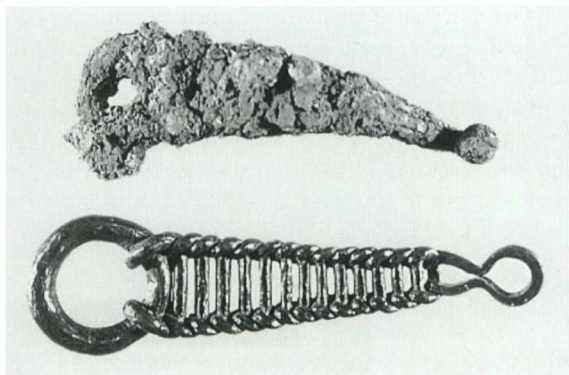


Fig. 2

Chaînes de suspension d'épée d'époque celtique (II^e siècle avant J.C.) avant et après dégagement de la limite de la surface d'origine. Site de Gournay sur Aronde (60) (photo : IRRAP Compiègne)

En 1994, les collections de l'Unité d'Archéologie comprennent pour le verre d'époque carolingienne : 3 formes archéologiquement complètes, une dizaine de pièces partiellement remontées, ... et près de 500 fragments.

Le verre n'est donc pas un produit exceptionnel dans l'empire carolingien. La mise en place progressive d'une chaîne de la conservation (à l'instar de la chaîne de froid des produits surgelés !) a permis d'annuler certaines soustractions et de retrouver des témoins de la production du verre à l'époque carolingienne.

Grâce aux études typologiques et aux analyses de composition, on peut désormais espérer apporter des éclaircissements concernant cette période « obscure » où l'on constate un abandon progressif des traditions techniques et formelles de l'Antiquité et l'émergence d'une production originale dont sont issus les verres médiévaux.

Décors à découverts

Mercenaires recherchés dans l'Antiquité méditerranéenne, forgerons réputés en Gaule, les Celtes se sont distingués autant par leur façon de combattre que par la qualité de leurs armes durant tout le Second Age du Fer, du IV^e au I^{er} siècle avant notre ère. Élément remarquable de la panoplie du guerrier celtique, le fourreau, dans lequel est glissée l'épée, est constitué de deux tôles de fer serties sur toute leur longueur. Prestigieux par l'emploi d'un matériau difficile à produire, ces fourreaux offraient de plus une surface de choix où les artisans celtes ont gravé de splendides décors riches de leurs motifs élaborés de courbes et d'entrelacs.

En 1975, les fourreaux celtiques décorés sont au nombre d'une dizaine en Gaule et d'environ une cinquantaine en Europe sur un nombre total de 700 à 800 fourreaux connus ; il apparaît alors qu'un fourreau sur quinze est décoré.

Les fourreaux les mieux conservés proviennent des lacs alpins suisses, comme ceux découverts sur le site de La Tène qui donna son nom à la période du Second Age du Fer. Les conditions d'enfouissement particulières dans ces lacs limitent la corrosion du fer permettant aux fines gravures d'être toujours visibles ou seulement recouvertes d'une mince couche uniforme de rouille. En revanche, les fourreaux découverts dans les sols sont souvent profondément corrodés. L'épée et le fourreau sont transformés en une masse fragile d'oxydes de fer. L'ancienne surface de l'objet n'est plus qu'une trace cachée parmi les oxydes.

Les lacs font une fois encore la renommée de la Suisse. Du fond vaseux de ces grandes mares d'eau douce sortit le « style suisse » du décor celtique. Un peu plus à l'est et pour des raisons similaires émergea le « style hongrois », merveilleuses compositions d'inspiration végétale s'étalant sur toute la surface des fourreaux.

Un autre type de décors, dit « des griffons affrontés » ou de la « lyre zoomorphe », est connu par quelques variantes reflétant son évolution vers une stylisation de plus en plus prononcée. En 1975, on comptait trois exemplaires de ce type pour la Gaule sur une trentaine connus en Europe.

La découverte et la fouille de sanctuaires celtiques en Picardie allaient indirectement modifier cette image de la répartition et de la diffusion des décors de fourreaux. De nombreuses armes avaient été abandonnées dans les fossés de ces sanctuaires et se trouvaient très profondément corrodées. Si leur identification, comme fourreau d'épée ou fer de lance par exemple, était généralement possible ; leurs dimensions précises, leur montage et les décors éventuels étaient masqués par la corrosion.

Sous la conduite d'André Rapin, l'équipe de l'Institut de Restauration et de Recherches Archéologiques et Paléométallurgiques entreprit le nettoyage des quelques 2500 armes du site de Gournay-sur-Aronde. Commencé au début des années 80, ce programme est en cours d'achèvement aujourd'hui. Il conduit à la première étude quasiment exhaustive des objets d'un sanctuaire celtique. Au-delà de ce résultat majeur, cette démarche a renouvelé l'intérêt porté à l'armement celtique, et a engendré des campagnes de restauration menées par différents services archéologiques, musées et ateliers de restauration en France et en Europe, tant sur les sites récemment découverts que sur les collections réunies au siècle dernier.

Le bilan provisoire de ces travaux modifie déjà notre vision des fourreaux eux-mêmes et de leur répartition. En 1993, les fourreaux celtiques décorés sont au nombre d'une centaine en Gaule et d'environ 300 en Europe sur un millier de fourreaux connus, soit un fourreau décoré sur trois. Parmi ces fourreaux décorés, 60 exemplaires ornés du motif des griffons affrontés sont recensés en Gaule et environ 150 en Europe.

Si la renommée des lacs suisses n'est pas en danger, les modèles de diffusion des fourreaux sont eux remis en cause. La répartition actuelle des décors révèle un éparpillement de l'Atlantique au Danube entre le III^e et le II^e siècles avant J.C. Les armes en fer s'avèrent également une source privilégiée de connaissance des sanctuaires celtiques.

La connaissance technique des divers éléments du fourreau et de leur montage conduit aussi à une datation beaucoup plus précise de ces objets en multipliant les éléments de comparaison et en proposant des mécanismes d'évolution. C'est ainsi que la Champagne, curieusement dépeuplée au IV^e siècle avant J.C. d'après les anciennes datations, retrouve vie peu à peu en fonction de la révision de la datation des fourreaux.

Fonction protectrice ? Instrument de reconnaissance sociale, voire hiérarchique ? Les études sur les significations de cette ornementation peuvent désormais s'appuyer sur un corpus de plus en plus important et bien documenté.

Suspensions d'épées, mental guerrier

Complément indispensable du fourreau et de l'épée des guerriers celtes, le système de suspension était encore très mal connu il y a 15 ans. Identifiés dans les inventaires comme de simples barres, parfois des baudriers ou des bélières, voire même comme un « muchacos » d'un Kung Fu gaulois nécessairement grand voyageur, les chaînes et anneaux qui composent le système de suspension étaient bien mal placés pour retrouver le rôle capital qu'ils jouaient dans la tactique de combat des guerriers celtes (fig. 3).



Fig. 3
Gobelet en verre d'époque carolingienne (IX^e-X^e siècle après J.C.) après consolidation et remontage. Fouilles urbaines de Saint Denis (93), n° 22.384.1. (photo : Unité d'Archéologie de Saint-Denis).

Le nettoyage (ou ici le dégagement de la limite de la surface d'origine) de ces éléments en fer et l'observation attentive des traces de matériaux organiques parfois conservées dans la rouille permet tout d'abord de comprendre le mode de fixation du fourreau et son port sur le côté de la hanche du guerrier. Cet important travail préliminaire a permis de retracer l'évolution de ce système : présence de trois anneaux au IV^e siècle avant J.C., apparition des barres articulées au début du III^e siècle puis développement des chaînes jusqu'au milieu du II^e siècle où ce dernier système est abandonné et remplacé à nouveau par trois anneaux et un crochet.

L'étude technique montre que cette évolution procède tout d'abord de la recherche constante d'une certaine rigidité du système de suspension afin d'éviter tout balancement intempestif du fourreau lors du déplacement du guerrier sans toutefois entraver ses mouvements. Cette phase d'évolution trouve son aboutissement dans les chaînes du type « gourmette » dont on constate l'apparition au II^e siècle et qui sont encore très répandues de nos jours, bien qu'elles ne servent plus guère à suspendre les épées. Légères, peu encombrantes, ces gourmettes sont semi-rigides dans le plan de la chaîne mais peuvent s'enrouler librement dans l'autre plan, au III^e siècle avant J.C. autour de la taille, aujourd'hui autour du poignet.

Pourquoi avoir abandonné subitement ce système performant au milieu du II^e siècle pour le remplacer par des anneaux de suspension ? À cause du petit cheval ! Si la chaîne permet au fantassin de courir sans risque de trébucher à cause d'un fourreau venu malencontreusement entre ses jambes, ce système devient totalement inutile lorsque celui-ci grimpe sur un cheval et se transforme en cavalier.

Ces systèmes de suspension permirent aux Celtes de perfectionner leur tactique basée sur une offensive rapide, charge puissante et violente qui visait à désorganiser l'armée adverse. Les auteurs latins relatent cette « furia » gauloise, opposée à la compacité statique de la phalange grecque puis des légions romaines. Leurs témoignages rendent compte également de la place grandissante prise par la cavalerie dans l'armée celtique vers la fin du Second Age du Fer.

L'étude des techniques de montage et des dimensions montre aussi une grande homogénéité des fabrications sur toute l'aire d'occupation des celtes ; un label « NC » (normes celtiques !) rendrait presque compte de la régularité du nombre de maillons ou du poids de certaines chaînes de suspension, ou encore de la hauteur de certaines boulerolles de fourreaux.

L'évolution de l'armement apparaît ainsi composée de phases d'innovation qui alternent avec des périodes de standardisation relative. Cette évolution présente d'intéressantes correspondances avec les sources historiques relatant les luttes et les expéditions des Celtes chez leurs voisins de la péninsule italique à l'Asie Mineure relatées par les auteurs latins, parfois témoins de ces vagues d'invasions. En l'absence de texte écrits par les Celtes eux-mêmes, il devient possible grâce à l'étude de leurs armes d'appréhender les causes de certaines mutations profondes de leur organisation militaire à l'époque de leur expansion à travers l'Europe.

Décors cachés, chaînes incomprises étaient autant de soustractions derrière lesquelles se retranchaient la sensibilité et l'ingéniosité de ces barbares de Celtes.

Seule compte l'exploitation ?

Prélèvement, nettoyage, remontage; la conservation-restauration permet à la recherche archéologique d'exploiter des données brutes autrement inaccessibles. Dans un souci de « rentabilité » scientifique immédiate, il est tentant de privilégier le traitement des seuls objets d'étude et de confier le sort des « oubliés » aux mains du destin physico-chimique. Ce destin nous montre pourtant un visage bien souvent peu rassurant : ainsi ces chaînes de suspension achevées en quelques années après une survie souterraine de deux millénaires ou ces verres écrasés sous une montagne de caisses peu après leur découverte après avoir courageusement résisté il y a dix siècles à l'effondrement d'un toit suite à l'incendie provoqué par la chute d'une lampe à huile renversé par Monsieur le Comte...

Stockage, consolidation, stabilisation du matériau, protection ; la recherche archéologique se doit aussi de conserver ses archives d'autant que les oubliés d'aujourd'hui seront peut-être les vedettes de demain. L'intérêt majeur que présentent aujourd'hui certaines collections rassemblées au XIX^e siècle justifie *a posteriori* leur conservation durant un siècle. La restauration et « l'interrogation archéologique » renouvelée d'objets de fouilles anciennes, pourtant déjà publiés, se révèlent souvent indispensables ; le programme de restauration lancé par le Musée archéologique d'Épernay en Champagne sur ses anciennes collections de l'Age du Fer apporte des informations que ne pourraient livrer les seules recherches récentes.

De même les informations obtenues grâce au développement des méthodes d'investigations physico-chimiques sont une source permanente de renouvellement des interrogations archéologiques. Les objets archéologiques anciennement ou récemment découverts constituent donc une richesse encore insoupçonnée aujourd'hui. La pertinence de ces recherches permet de parler véritablement de « patrimoine scientifique » à propos de ces vestiges.

Le développement considérable de l'archéologie préventive depuis deux décennies pose chaque jour de manière plus accrue le problème économique de la conservation de ce patrimoine. Le devenir des vestiges soulève d'épineuses questions d'ordre administratif ou financier. L'amélioration des techniques de conservation peut y répondre en partie sous réserve que soit dégager les moyens nécessaires et qu'une recherche sur les techniques de conservation soit soutenue.

Le tri des vestiges, évoqué de plus en plus fréquemment, doit reposer sur des bases archéologiques prenant en compte l'intérêt scientifique et la représentativité, et non sur les vulnérabilités aléatoires des matériaux vis-à-vis des conditions climatiques.

Le personnel en charge de la conservation-restauration

Une chaîne ininterrompue de la conservation du chantier de fouille au musée est la meilleure garantie d'une bonne exploitation archéologique et d'une diffusion de ses résultats au sein de notre société. Comment organiser cette conservation afin de limiter les soustractions ?

Fragilité et instabilité des vestiges au sortir de la fouille, il importe que la conservation « active » débute sur le chantier. Assurée par les archéologues en premier lieu, il est bon qu'un conservateur-restaurateur soit proche et disponible afin d'une part d'aider à organiser la « gestion du mobilier archéologique », c'est à dire le stockage physique des objets en accord avec les contraintes de leur classement en vue de leur étude archéologique, et d'autre part d'effectuer les opérations de prélèvement et de consolidation sur des objets particulièrement fragiles ou dans des cas inhabituels.

Faut-il ou non un conservateur-restaurateur dans l'équipe archéologique ? Réponse de Viking : c'est selon. La dimension, la complexité ou encore l'isolement du chantier, cas fréquent à l'étranger, rend parfois impératif la présence d'un conservateur-restaurateur attaché à l'équipe de fouille. Dans le cadre des multiples chantiers des grands travaux (autoroute, etc.), un conservateur-restaurateur disponible à tout moment pour un conseil ou une intervention peut se consacrer à l'ensemble des chantiers selon leur importance et leur éloignement. C'est toutefois en grande partie grâce à la volonté d'intégrer un conservateur-restaurateur dans l'équipe archéologique de Saint-Denis que les verres carolingiens, entre autres, peuvent encore être étudiés aujourd'hui.

D'autres solutions permettent de concilier également les impératifs de rapidité et des contraintes financières n'autorisant pas l'embauche d'un professionnel de la conservation à plein-temps. Une convention établie avant le début d'un chantier entre un service archéologique et un atelier de conservation-restauration peut assurer à la fois une souplesse des interventions et la compatibilité avec certains traitements nécessaires à l'interprétation des objets en vue de la rédaction du rapport de fouille. Dans ce cas, un responsable du matériel archéologique au sein de l'équipe de fouille organise et facilite cette collaboration.

Le profil de ces conservateurs-restaurateurs est celui de spécialiste de la conservation ayant le goût du terrain et possédant une connaissance de tous les matériaux, de leur reconnaissance, de leur altération et des conditions de prélèvement et de stockage. Ils doivent de plus posséder une grande faculté d'adaptation afin de trouver rapidement une solution en fonction des moyens disponibles.

Étude archéologique des vestiges, la chaîne de la conservation comprend alors les étapes longues et délicates du nettoyage et du remontage.

Connaissances approfondies des matériaux et de leurs altérations, des techniques de fabrication et de décoration, des objets et de leur époque, des techniques de conservation-restauration : voici les bases nécessaires à la pratique des interventions de conservation-restauration parmi lesquelles, entre autres, celles

du nettoyage et du remontage. Définition d'un savoir quasi-encyclopédique, on comprend mieux la nécessité, si ce n'est l'intérêt, d'une spécialisation.

Spécialisation par matériau ou par époque, l'option la plus généralement retenue est la première car les techniques de conservation-restauration sont souvent spécifiques d'un matériau. Mais celle-ci peut se doubler d'une spécialisation par époque. Les fruits de cette démarche sont innombrables comme en témoignent les travaux menés à l'IRRAP à Compiègne sous la conduite d'André Rapin pour l'époque celtique ou ceux plus anciens réalisés au Laboratoire d'Archéologie des Métaux de Nancy avec Édouard Salin et Albert France-Lanord sur l'époque mérovingienne. La pertinence des interventions de nettoyage et de remontage est considérablement accrue par une « interrogation archéologique » continue tout au long du traitement. Cela nécessite d'une part une « certaine » spécialisation du conservateur-restaurateur mais aussi et surtout une liaison étroite entre restauration et étude archéologique. L'archéologue doit être partie prenante lors de la définition des objectifs de la conservation-restauration.

Ce profil de conservateur-restaurateur spécialisé dans un matériau donné, voire également dans une époque, correspond aussi à un mode d'exercice différent, généralement en équipe dans un atelier souvent plus ou moins éloigné des chantiers archéologiques.

Ces deux profils du conservateur-restaurateur se dessinent à partir du contexte de travail. Ils sont complémentaires et permettent d'assurer la continuité de la chaîne de la conservation. La formation en conservation-restauration en archéologie donnée depuis 1973 dans le cadre de la MST Conservation par l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne vise à permettre au futur conservateur-restaurateur d'aborder successivement ces deux modes d'exercice.

L'enseignement en première année de maîtrise (MST 1) permet à l'étudiant de connaître les différents types de matériaux (céramique, verre, bois et cuirs, métaux) et les principales techniques de conservation-restauration y compris le moulage d'objets.

La seconde année de maîtrise (MST 2) permet à l'étudiant de se spécialiser et de se perfectionner dans la conservation in-situ à travers des stages de plusieurs mois dans des ateliers de conservation-restauration le plus souvent à l'étranger.

Dernier maillon de la chaîne de la conservation, mais aussi le plus long : la conservation des vestiges dans les musées ou les dépôts archéologiques. Maillon essentiel qui rend compte de tous les efforts réalisés tant lors de la récupération des vestiges sur le chantier que lors de leur traitement en vue de leur étude ou de leur diffusion vers le public.

Le développement spectaculaire de l'archéologie durant ces dernières années nous laisse devant une quantité toujours plus importante d'objets très fragiles et sensibles aux manipulations et aux variations climatiques. Connaissance et contrôle de l'environnement, choix des emballages et des rangements, le « simple » stockage de ces objets en grand nombre implique une planification et une optimisation des moyens disponibles. Ces nouvelles exigences réclament des compétences élargies et ont logiquement conduit l'Université Paris I à met-

tre en place dès octobre 1994 une formation spécialisée en conservation préventive (DESS Conservation Préventive).

Conservation : l'addition

Quel est le coût de la conservation en archéologie ? Les interventions de conservation-restauration exigent souvent de nombreuses heures de main d'œuvre spécialisée et leur coût ne peut pas être considéré comme marginal relativement aux dépenses liées à la fouille et à l'étude ultérieure. Aussi il est primordial de préparer cette conservation avant la fouille et d'en définir précisément les objectifs durant l'étude archéologique.

De bonnes conditions de prélèvement et de stockage des vestiges ne sont pas seulement la garantie de la possibilité d'une exploitation archéologique ultérieure. Elles sont aussi un facteur d'économie considérable. Dans le cas des suspensions d'épées, la corrosion active du fer conduit à une fragmentation parfois totale de l'objet. Le remontage d'une chaîne de suspension d'épée, impliquant de longues heures d'un puzzle fastidieux peut s'élever à plusieurs milliers d'euros. En revanche, aucun remontage n'est parfois nécessaire lorsque l'on prend la précaution de stocker ces chaînes en milieu sec !

La prise en compte de la problématique archéologique du site dans la définition des objectifs de la conservation-restauration permet d'améliorer la « rentabilité » scientifique en distinguant différentes catégories d'objets ou niveaux d'intervention : radiographie ou remontage temporaire pour identification, nettoyage partiel, nettoyage complet et remontage pour étude archéologique approfondie.

Un choix dans le résultat recherché peut également permettre de limiter les coûts. La recherche d'un décor gravé de moins d'un dixième de millimètre de profondeur sur une tôle de fourreau en fer profondément corrodée peut impliquer une technique mécanique de nettoyage longue et onéreuse. En revanche, pour d'autres types d'objets comme des outils agricoles ou des pentures de portes, une telle précision de nettoyage ne s'avère pas toujours indispensable autorisant parfois l'emploi de techniques moins coûteuses en main d'œuvre. Il est évidemment indispensable de procéder à une évaluation rigoureuse de l'état de conservation et de posséder une connaissance approfondie des types d'objets. Le remontage temporaire de céramiques pour étude et photographie peut également être une alternative intéressante à un espace de stockage insuffisant.

Ateliers publics ou privés, fonctionnaires, salariés ou travailleurs indépendants, les différents modes d'exercice ont chacun leurs avantages et leurs inconvénients ; l'essentiel reste d'assurer efficacement la continuité de cette chaîne de la conservation et au moindre coût pour la société.

La continuité de la conservation ne saurait être assurée sans la contribution active des musées. Si ces derniers doivent jouer un rôle majeur dans la conservation à long terme du patrimoine archéologique, il faut reconnaître que la définition de leur participation manque de lisibilité.

Tantôt considérés comme devant prendre en charge intégralement le coût des interventions de conservation-restauration en tant que dépositaire final des objets, ils sont parfois au contraire écartés en raison d'une politique de valorisation du patrimoine jugée incompatible avec la recherche archéologique. C'est ainsi que l'on assiste tantôt à un transfert total de responsabilité au musée au point que les responsables de la fouille refusent de prendre en charge financièrement la conservation immédiate de leurs vestiges, et tantôt au contraire à un refus de déposer à terme les objets archéologiques dans un musée.

Ces positions extrêmes ne sont pas rares et pèsent lourdement sur le devenir de ce patrimoine. Il apparaît donc capital de concilier les besoins de la recherche archéologique avec ceux de la valorisation de ce patrimoine dans les choix de conservation et de restauration.

Bilan : quand on ne compte plus

C'est que l'on aime. C'est aussi que l'on croit à l'importance d'une lecture historique du temps présent. La conservation des vestiges archéologiques n'est plus une curiosité d'officier colonial à la retraite, ni l'ultime refuge de nostalgiques des temps révolus, c'est un effort collectif de notre société qui donne à l'analyse historique une profondeur nouvelle. Grâce à l'archéologie, l'analyse historique a pu élargir son champ d'investigation tant dans le temps que dans l'espace. Encore faut-il que les sources historiques puissent être exploitées (de manière fiable) et conservées, comme le rappelle Marie Berducou : « la capacité de l'archéologie de demain à juger et à renouveler les interprétations d'hier se fondera en partie sur les documents que nous aurons su (et voulu) lui conserver. ».

La conservation de ces vestiges, devenus documents, n'est plus du seul ressort de l'archéologie. Ces archives s'intègrent dans notre « patrimoine culturel », ensemble de savoirs et de savoir-faire qu'ils soient d'ordre artistique, technique, scientifique, économique ou autre. Le savoir historique nourrit aussi nos savoir-faire et notamment notre savoir-faire politique, retour attendu de notre effort dans l'étude de l'histoire, de l'archéologie et dans la mise en œuvre de la conservation-restauration.

Les phénomènes historiques ne présentent-ils pas des rythmes très différents, annuels, séculaires ou même millénaires ? Comment alors pourrions-nous sans l'analyse historique appréhender et comprendre les changements longs et profonds de notre société ? Certaines évolutions économiques restent bien difficiles à déceler à travers les variations quotidiennes du CAC 40.

UNE BANNIÈRE BRUGEOISE DE 1502 PEINTE À L'HUILE SUR TOILE CONSERVÉE AU MUSÉE DU LOUVRE

MARIA SPÖRL

Depuis la parution de mon article sur la bannière de procession brugeoise datée de 1502, attribuée à un maître anonyme travaillant dans l'entourage du Maître de la Légende de sainte Lucie et du Maître de la Légende de sainte Godelieve, dite la *Bannière des lépreux*, dans les *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*¹, des analyses du Laboratoire de recherches des musées de France ont été effectuées en vue d'une éventuelle restauration de l'œuvre. Celles-ci démentent qu'il s'agit d'une peinture à la détrempe, technique très répandue à la fin du xv^e siècle dans les Pays-Bas du Sud, mais dont des exemples ne sont que rarement conservés. Jusqu'ici, tous les experts ont expliqué l'absence de l'aspect de matité, généralement observé pour de telles œuvres, par une éventuelle couche protectrice de cire². Ces résultats d'analyse étaient très attendus, puisque la toile peinte sur les deux faces ne paraissait pas avoir fait l'objet d'interventions antérieures de restauration et pouvaient donner des renseignements précieux sur la technique picturale d'origine.

Le rapport de laboratoire apporte la preuve matérielle que des bannières destinées à être périodiquement exposées aux intempéries pouvaient être peintes à l'huile, comme il était d'ailleurs prescrit à Abbeville en 1508³. Pour la *Bannière des lépreux*, les analyses de Christine Benoit indiquent la présence d'huile de lin en tant que liant de la couche picturale, ce qui est à l'origine de l'état de conser-

¹ N° inv. 20224 ; Maria SPÖRL, *La Bannière de la léproserie Sainte-Marie-Madeleine de Bruges*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 23, 2001, pp. 7-23.

² Diane WOLFFHAL, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530*, Cambridge (USA), 1989, p. 52.

³ A. THIERRY, *Monuments du tiers état*, 4, s.d., p. 343.

vation de la toile, bien supérieur à celui des peintures à la détrempe contemporaines. La technique d'exécution s'apparente à celle des peintures sur panneaux et l'artiste possède parfaitement le jeu des transparences propre à la peinture à l'huile.

Rappelons qu'à Bruges, à partir de 1463, on interdisait aux peintres sur toile de peindre à l'huile, mais l'existence même de ce conflit à l'intérieur de la corporation laisse supposer que des transgressions de la règle apparaissaient ou étaient souhaitées⁵. La *Bannière des lépreux* serait donc, pour l'école brugeoise, un des premiers exemples de peintures à l'huile sur toile actuellement conservées, comme la *Carte de la région du Zwin* attribuée à Jean de Hervy, datée de 1501, du Groeningemuseum de Bruges et la *Déposition* de Gérard David, datée vers 1510-1515, conservée à la Frick Collection de New York⁶. Les nouvelles informations que nous possédons sur la bannière confortent l'hypothèse d'une très grande diversité des toiles peintes à la fin du Moyen Âge et, pour allier légèreté à la résistance à l'humidité, l'artiste a consciemment choisi la technique des peintures sur panneau pour une œuvre soi-disant utilitaire et à priori bon marché.

Une analyse détaillée du rapport de laboratoire figurera dans la thèse de doctorat que l'auteur prépare actuellement à l'université Paris IV en cotutelle avec l'Université Libre de Bruxelles.

⁴ Chromatographie en phase gazeuse et chromatographie couplée à la spectrométrie de masse.

⁵ Diane WOLFTHAL, *Early Netherlandish Canvases: Documentary Evidence*, dans: *Annales d'histoire de l'Art et d'Archéologie*, 7, 1986, pp. 21-22.

⁶ Ann ROBERTS, *The Landscape as Legal Document: Jan de Hervy's "View of the Zwin"*, dans: *Burlington Magazine*, 133/1055, 1991, pp. 82-86; WOLFTHAL, *op. cit.*, (1989), p. 26.

COMPTES RENDUS

Rome et ses provinces : genèse et diffusion d'une image du pouvoir. Hommages à Jean-Charles Balty. Textes rassemblés par Cécile Evers et Athéna Tsingarida. Bruxelles, Le Livre Timperman, 2001. 1 vol. 16,5 x 24,5 cm, 304 p. (LUCERNAE NOVANTIQUAE. ÉTUDES D'ARCHÉOLOGIE CLASSIQUE DE L'UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES). ISBN : 90-71868-56-7.

Ce volume d'Hommages, édité par Cécile Evers et Athéna Tsingarida, tente d'honorer la personnalité et l'œuvre de Jean-Charles Balty, dont elles furent les disciples à l'Université Libre de Bruxelles. Pour faire écho à la multiplicité des disciplines auxquelles ce chercheur d'envergure, à la fois professeur, conservateur de musée et homme de terrain, a touché, le présent ouvrage se donne l'ambition d'analyser la genèse et la diffusion des images du pouvoir à Rome et dans ses provinces. On y trouve une vingtaine d'articles écrits par des chercheurs parmi les plus renommés de l'archéologie classique. De Rome à la Syrie, en passant par la Gaule et l'Égypte, de la numismatique à l'architecture, sans oublier le sujet de prédilection de J.-Ch. Balty, la sculpture, la variété des thèmes abordés et la qualité des textes ne peuvent que nous inviter à une lecture passionnée.

M. R.-Alföldi (pp. 15-27) analyse un skyphos en argent de Boscoreale comportant ce que l'on considère comme une représentation d'Auguste en Gaule. B. Andreae (pp. 29-48) examine un passage de Pline concernant le groupe du Laocoon. Un exemple intéressant de récupération d'une iconographie herculéenne par un particulier nous est présenté par F. Baratte (pp. 49-57). Ensuite, D. Boschung (pp. 59-72) nous livre quelques-unes de ses réflexions sur le célèbre monument de Paul Émile à Delphes. G.W. Bowersock (pp. 73-78) interroge les sources et dénonce certaines idées reçues sur les derniers instants de la vie de Lucius Verus. M. Clavel-Leveque (pp. 79-87) se penche sur l'impact de la romanisation sur les parlers locaux, en prenant l'exemple du Languedoc occidental. F. Coarelli (pp. 89-101) analyse, quant à lui, l'iconographie des auspices consulaires à travers les monnaies. R. Étienne (pp. 103-107) réexamine les dossiers épigraphique et archéologique en rapport avec le centre monumental de Périgueux et souligne encore une fois les incertitudes quant à l'interprétation que l'on pourrait en donner. L'article de K. Fittschen (pp. 109-117) traite d'un buste féminin provenant de Pergame, autrefois considéré comme un portrait d'Adobogiana, la fille du prince Galate Deiotaros. À la suite de

l'analyse du groupe épiscopal d'Apamée exhumé il y a plus de 30 ans par J.-Ch. Balty, M. Gawlikowski (pp. 119-127) a voulu offrir une comparaison supplémentaire pour ce genre d'ensemble architectural en nous présentant celui de Palmyre, à l'époque où cette ville n'était plus que l'ombre d'elle-même. P. Gros (pp. 129-140) met en évidence le dispositif spatial utilisé dans les *fora* impériaux, afin de limiter l'accès à certaines franges de la population, et cela en contradiction avec l'idée répandue que ces espaces publics constituaient « les lieux du consensus » par excellence de l'Empire. N. Hannestad (pp. 141-151) réaffirme ses hypothèses audacieuses avancées quelques années auparavant à propos du portrait du « jeune Hadrien » de la Villa Hadriana. J.-M. Roddaz et F. Hurllet (pp. 153-166) tentent de montrer le rôle du gouverneur de province dans la diffusion de l'image impériale au 1^{er} siècle après J.-C. M. Sartre (pp. 167-186) développe l'exemple des provinces syriennes et de l'Arabie et il démontre très clairement que les modalités des représentations du pouvoir peuvent prendre des formes très diverses selon les habitudes locales. La propagande de César à travers l'analyse du programme iconographique de son forum a permis à G. Sauron (pp. 187-199) de nous faire percevoir le message que le dictateur a voulu laisser à la population romaine. M. Torelli (pp. 201-219) a, de son côté, étudié les sculptures et inscriptions de la « Maison des mosaïques » à Russellae, ce qui lui a donné l'occasion d'évaluer les messages de pouvoir véhiculés à l'époque de Tibère. R. Turcan (p. 221-232) retourne aux sources de l'idéologie impériale en examinant l'évolution de l'assimilation du soleil avec l'idée d'éternité dans la numismatique romaine. W Van Rengen (p. 233-236) nous emmène en Égypte par le biais de la présentation d'un *ostrakon* inédit : un laissez-passer militaire. H. Von Hesberg (p. 237-257) propose des hypothèses de reconstitution de fragments de reliefs historiques provenant de Castel Gandolfo et datant de l'époque flavienne. Enfin, H. Wrede (p. 259-280) s'interroge sur la destination du « relief Casali » et se demande s'il ne s'agirait pas d'un monument commémorant les jeux séculaires augustéens. Le volume se termine par la bibliographie impressionnante des travaux de J.-Ch. Balty.

Il serait injuste de ne pas souligner l'excellente qualité de la typographie et des photographies, ainsi que le courage de l'éditeur de se lancer dans le projet d'une nouvelle collection d'archéologie classique à laquelle on doit souhaiter toute la réussite qu'elle mérite.

K. SALADÉ

Georges RAEPSAET, *Attelages et techniques de transport dans le monde gréco-romain*, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2002, 316 p., 155 fig.

Le transport est ancré dans le quotidien de toute civilisation. Cependant, l'aspect technique de cette activité est trop peu abordé. Cet ouvrage vise à combler les lacunes de notre information, en particulier dans le domaine gréco-romain.

L'étude se subdivise en deux parties, comportant chacune trois chapitres.

Les données techniques de base, indispensables à la compréhension du fonctionnement des attelages, sont présentées dans les deux premiers chapitres : définitions, principes mécaniques généraux et schémas faciliteront la poursuite de la lecture. Une description des divers tractionneurs (bœufs, ânes, mules, chevaux), au travers de leur potentiel énergétique, complète le bagage des connaissances. Outre les sources habituelles - documents écrits, iconographiques et archéologiques -, Georges Raepsaet s'est attaché à présenter, dans le troisième chapitre, une étude ethnographique assez dense, illustrant les différents modes de transport que l'on pouvait encore rencontrer au début du XX^e siècle en Europe, en Asie et en Afrique du nord et du nord-est. L'étude de ces

exemples, si elle ne permet pas toujours de comparaisons directes, nourrit une réflexion sur les techniques d'attelage et les contraintes rencontrées sur le terrain. Des cartes postales, parfois insolites, viennent illustrer les nombreux types de transport décrits : attelage à deux animaux (axial) ou attelage à un animal (aux brancards) ; traction au joug double d'encolure, joug à cadre, joug de tête, joug de corne, joug dorsal, traction au jouguet (joug simple), au collier ou à la bricole ; attelage simple ou multiple... de quoi contenter un large public.

La seconde partie traite des techniques dans l'Antiquité.

Depuis la thèse de Lefebvre des Noëttes (1924), l'attelage gréco-romain a été considéré – et l'est encore pour certains aujourd'hui – comme inadapté. Il aurait handicapé l'animal, si on le compare au collier d'épaule médiéval. Georges Raepsaet réhabilite, face à cette conclusion erronée, les techniques de traction antique.

Deux chapitres traitent du monde grec. Dans l'iconographie, l'auteur souligne, à juste titre, la masse des représentations de chevaux par rapport au manque de documents de nature économique : «*La plupart des images ont une vocation publique ou religieuse et relèvent de la culture de la Cité. Les techniques productives sont tout à fait marginales dans les thèmes de représentation*» (p.168). Les documents conservés ne sont donc pas révélateurs des techniques d'attelage utilitaire. Certains exemples permettent cependant une approche analytique des transports, tels les vases à figures noires et des terres cuites de Corinthe (pièces de voitures et de harnais). Les transports lourds ne sont pas en reste. Abordés au travers de textes et de données archéologiques, ils surprendront le lecteur par leur potentiel et leur ingéniosité.

La dernière problématique abordée concerne le monde romain. Ce chapitre est consacré principalement aux innovations techniques en Gaule. Les tractions représentées dans l'Empire romain sont complétées, dans nos régions, par une étude des attelages à un animal illustrés dans les bas-reliefs de 'vie quotidienne', si caractéristiques de la Gaule du nord. Les documents sont plus nombreux, mais non moins difficiles à décrypter, car l'iconographie s'inscrit dans des codes de représentation particuliers. Une démarche nouvelle, l'expérimentation archéologique, a permis de résoudre certains problèmes, tout en ouvrant la voie à de nombreuses autres interrogations : les essais encourageants de la « moissonneuse des Trévières » au Domaine de Malagne ont contribué à actualiser ou à rectifier certaines conclusions antérieures.

Attelages et techniques de transport dans le monde gréco-romain est une contribution à l'étude de l'économie rurale dans le monde antique. Par ses approches variées, rigoureuses et scientifiques, Georges Raepsaet nous propose l'analyse d'un thème primordial : la locomotion des biens et des personnes. Le transport routier, longtemps dénigré par les spécialistes au profit des transports maritimes et fluviaux, reprend ainsi ses droits dans l'étude de la vie économique antique.

NATHALIE BOZET

Guida al recupero, ricomposizione e restauro di dipinti murali in frammenti. L'esperienza della basilica di San Francesco in Assisi, Rome, Ministero per i Beni e le Attività culturali, 2001 (120 pp., texte en italien et en anglais).

Suite au tremblement de terre qui a provoqué l'effondrement d'une partie des voûtes de la basilique supérieure de Saint-François à Assise, le 26 septembre 1997, un important programme de restauration a été mis sur pied. Le présent ouvrage collectif dénote l'inter-

disciplinarité qui a présidé à toutes les actions entreprises. En effet, l'éditeur n'est pas une personne, mais un groupe : le *Groupe d'étude et de planification de la restauration des fragments de la basilique Saint-François à Assise*.

La structure du livre est simple. Il vise à illustrer les différentes phases de l'intervention, depuis la récupération des fragments et leur enregistrement digital, jusqu'aux actions de conservation et de restauration, en passant par le minutieux travail de recomposition des images morcelées. Il centre la démonstration, comme l'explique Almamaria Mignosi Tantillo, sur *ce qui a été fait et ce qui peut être fait* plutôt que sur *comment cela a été fait*.

L'ouvrage est enrichi par le rapport de Cesare Brandi sur la reconstitution des fresques de Lorenzo da Viterbo dans l'ancienne chapelle Mazzatosta à Viterbe, laquelle fut détruite durant la seconde guerre mondiale.

Les auteurs ont voulu écrire un "guide" qui propose, dans une langue claire et précise, une approche critique des travaux réalisés et rend compte de l'expérience partagée avec les autres membres de la profession. Il s'agit de permettre aux restaurateurs de faire face dans le futur à des situations analogues à celle rencontrée par leurs collègues d'Assise, et de stimuler par l'exemple des initiatives de diffusion similaires.

La démarche suivie par les restaurateurs des fresques de la basilique s'inspire clairement de celle qui fut adoptée pour les fresques de Lorenzo da Viterbo. Brandi développa peu après 1945 une méthode de réintégration des lacunes, basée sur des principes éthiques particulièrement stricts et sur une technique de retouche, le *rigatino*, toujours d'actualité dans le monde de la conservation.

Le choix des illustrations est excellent. Il permet de visualiser aisément chaque étape de l'histoire matérielle des fresques. Seule l'illustration de la couverture, trop classique, n'a pas l'impact qu'auraient pu avoir la mise en place des fragments sur les photographies des saints (cf. pp. 60-61), la recomposition d'une figure ou le détail d'un visage après une réintégration minimale (cf. pp. 94-95). Chaque photographie est accompagnée d'une légende bien formulée, qui aide le lecteur à comprendre ce qui s'est passé et la phase de recherche et/ou de conservation-restauration illustrée.

Il serait trop long d'entrer ici dans le détail du contenu des différents chapitres. Tous, cependant, ont en commun de mettre en évidence un *itinéraire interdisciplinaire*, avec ses interrogations et ses hésitations. Un *itinéraire* unique, puisque la restauration de chaque oeuvre constitue un cas spécifique. La démarche suivie à Assise peut toutefois servir de base à la réflexion ultérieure sur des cas analogues. Il est notamment apparu qu'à toutes les phases d'intervention, les professionnels devaient élargir leur domaine de formation propre, pour être à même de comprendre les problèmes qui se présentaient à eux, et de faire face à leur extrême diversité. Ces problèmes étaient d'ordre pratique : collecte et gestion des fragments, stockage, archivage, réassemblage ou encore restauration des compositions perdues. Ces problèmes étaient aussi d'ordre humain, religieux, symbolique et esthétique; la question de la perception des résultats par le public a notamment retenu l'attention.

Enfin, le recours à l'intelligence artificielle constitue en soi une expérience pilote même si, à ce jour, l'aide effective apportée par l'ordinateur pour réassembler les 120.000 fragments de la fresque du *Saint Matthieu* de Cimabue n'est pas encore évidente.

Le chapitre sur la restauration constituera un outil essentiel de référence pour les générations futures de restaurateurs et d'historiens de l'art. En le lisant, il apparaît combien la pensée de Brandi a été omniprésente dans les décisions d'intervention. Elles ont

été précédées de nombreuses discussions, non seulement entre les professionnels italiens mais aussi avec les collègues étrangers invités à cinq reprises à suivre les opérations et à émettre leur avis. On peut, dès lors, regretter que les noms de ces derniers ne soient même pas mentionnés dans le cadre du Programme *Raphaël* de la Commission européenne, sans l'aide financière de laquelle l'extraordinaire travail réalisé n'aurait sans doute pu aboutir de la même façon.

On ne peut clore ce compte rendu sans exprimer de l'admiration pour les restaurateurs et les coordinateurs du programme. Le travail qu'ils ont accompli, son ampleur et sa qualité ressortent immédiatement à la lecture du guide.

C. PÉRIER-D'ETEREN

Gaëlle DUMONT, *La double hache dans le monde égéen. L'objet, ses représentations, sa symbolique*. Mémoire de licence, sous la direction du prof. J.-Ch. Balty. Présenté en octobre 2000. 2 vol. : I : texte ; II : illustrations. 196 p.

La double hache est souvent considérée comme le symbole par excellence de la religion minoenne. Dans ce mémoire, je tente d'en analyser le symbolisme, après avoir passé en revue les diverses occurrences de l'objet.

La première partie traite de la double hache en tant qu'objet (typologies existantes et typologie personnelle, mode de fabrication, catalogue de 242 pièces et conclusions quant aux types les plus répandus selon les lieux et les époques, utilisation).

La seconde partie consiste en un catalogue de 102 vases, 76 sceaux, quelques fresques et divers objets sur lesquels apparaît la double hache.

La troisième partie porte sur la double hache en tant que signe d'écriture, notamment lorsqu'elle est utilisée comme marque de potier ou de maçon.

La quatrième partie reprend et compare des éléments des trois premières parties, pour tenter de dégager la signification de l'objet. La double hache serait un des symboles attaché à Déméter, déesse de la végétation et du renouvellement de la nature.

Isabelle WOLBEEK, *Bonaventure Peeters : essai de monographie et étude de son évolution stylistique* (dir. de Didier Martens)

Bonaventure Peeters est une figure importante de la peinture de marines flamandes du XVII^e siècle. Il vécut entre 1614 et 1652 à Anvers, puis à Hoboken où il mourut. Outre son activité de peintre, il fut également poète. Sa production artistique impressionnante et admirée de tous s'étend seulement sur une période de vingt et un ans. Quelques artistes hollandais l'ont influencé, mais son style est néanmoins emprunt du lyrisme caractéristique des marinistes flamands, comme Andries van Eertvelt, et d'une dramatisation qui lui est propre. Les principaux thèmes abordés dans ses œuvres sont les tempêtes, les mers houleuses, les vues de l'Escaut et les évocations de ports méditerranéens, scandinaves et du Pacifique. Sa peinture contribuera à influencer les peintres de marines ultérieurs. Malgré sa notoriété, acquise de son vivant à Anvers, et outre les quelques passages qui lui sont consacrés dans des ouvrages sur la peinture de cette période, aucune recherche approfondie n'a été menée sur sa vie et son œuvre. Les influences qu'il a subies et son style nous ont permis de mieux cerner sa production artistique, mais il a été impossible de classer les tableaux de façon chronologique. C'est pourquoi nous avons opté pour un classement thématique.

Isabelle LECOCQ, *Les vitraux des anciens Pays-Bas. L'apport du fonds Goethals de la Bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique/Institut royal du Patrimoine artistique, 2002, 130 pp., 50 figg. (avec une introduction de Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS).

Le présent ouvrage constitue le catalogue d'une exposition présentée à la Bibliothèque royale de Belgique à l'occasion de la tenue à Bruxelles, en août 2002, du colloque international du *Corpus vitrearum*. Félix-Victor Goethals (1799-1872), ancien bibliothécaire de la Ville de Bruxelles et passionné de généalogie, rassembla une collection qui comprenait, à sa mort, 2.224 imprimés et 2.335 documents manuscrits. Elle fut donnée par sa veuve à la Bibliothèque royale : c'est le fameux « fonds Goethals », dont les historiens et historiens de l'art de nos régions connaissent bien l'intérêt. Spécialiste du vitrail, Isabelle Lecocq s'est intéressée aux manuscrits du fonds comportant des représentations de verrières. Ces relevés, qui remontent le plus souvent au XVII^e ou au XVIII^e siècle, avaient, à l'origine, le statut de documents officiels, établissant parentés et filiations sur la base des armoiries des commanditaires des vitraux. Pour le public actuel, ils présentent surtout l'intérêt de nous avoir conservé le souvenir de nombreuses verrières disparues, notamment bruxelloises. Ainsi, on citera celle qui fut offerte par Lancelot de Robiano, en 1615, aux Chartreux de Bruxelles. On y voyait une représentation de l'Ange apparaissant à Joachim, inspirée, comme le relève l'auteur, d'une gravure de Dürer. Si le relevé de 1785 est fidèle, on peut affirmer que le modèle graphique utilisé en 1615, déjà vieux d'un bon siècle, avait été mis au goût du jour. On ne trouvait apparemment nulle trace, dans le vitrail, du « maniérisme gothique » du maître de Nuremberg.

En 1531, la famille Van der Noot fit placer en l'église Saint-Géry de Bruxelles une verrière représentant la *Transfiguration*. Un dessin rehaussé de lavis, daté 1699, constitue le seul témoin subsistant de cette composition monumentale, qui portait clairement la marque de la Renaissance bruxelloise. La présence de meneaux a obligé le peintre qui conçut le carton à rejeter les figures de Moïse et d'Élie à droite du Christ, rompant ainsi avec l'usage iconographique, qui veut que le Fils de Dieu soit entouré par les deux prophètes.

Le document peut-être le plus intéressant qui figurait à l'exposition est un probable projet pour un vitrail du chœur de Sainte-Gudule, dans lequel on voit Philippe le Beau et Jeanne de Castille agenouillés devant l'archange Michel. Ce vitrail fut réalisé dans la troisième décennie du XVI^e siècle. Il ne correspond pas entièrement au dessin. Le décor architectural diffère. Curieusement, ce décor présente un aspect plus renaissant dans le dessin que dans le vitrail. Une solution moins « moderne », plus fidèle à l'esprit du gothique, a donc été finalement retenue. Comme le note Isabelle Lecocq, « l'examen de ce document montre que l'on ne s'est pas dégagé de la tradition gothique de façon linéaire. Des recherches ont été menées parallèlement. Parmi les voies explorées, certaines ont été retenues et d'autres écartées. Le cheminement du style gothique au style renaissant s'est opéré progressivement, favorisé ou freiné selon les cas par la sensibilité des commanditaires » (p. 118).

Une belle leçon d'histoire de l'art, qui devrait faire réfléchir les tenants de l'évolutionnisme culturel...

DIDIER MARTENS

Michel DRAGUET, Chloé PIRSON, Philippe ROBERTS-JONES, Michel SMOLDERS, Françoise WILLEQUET, *André Willequet*, Bruxelles, Snoeck-Ducaju & Zoon/CERAM & ULB, 2002, 142 pp., 177 figg. (avec une préface de Pierre DE MARET).

André Willequet (1921-1998) est l'une des personnalités majeures de la sculpture belge de l'après-guerre. Après une première phase figurative, marquée par une recherche croissante de stylisation, il se tourne, en 1960, vers l'abstraction. Il lui demeurera fidèle jusqu'à la fin, même si la référence au monde sensible réapparaîtra rapidement dans son œuvre, sous une forme épurée. Personnalité polyvalente et avide d'expériences, l'artiste a travaillé aussi bien la pierre que le bois (en taille directe) ou le bronze. Il se revendiquait chrétien, mais cet engagement ne transparaît guère dans sa sculpture. André Willequet semble en effet avoir été rétif à toute forme de symbolisme religieux manifeste, en tout cas après 1960.

Le présent ouvrage a été publié à l'occasion de la rétrospective organisée par Vincent Vanhamme et Chloé Pirson au Centre d'Art de Rouge-Cloître, à Auderghem (Bruxelles), de mai à juillet 2002. Ce n'est pas une monographie au sens classique du terme, mais un ensemble de contributions émanant de différents auteurs. Chacune vise à apporter un éclairage partiel à partir d'un angle de vue personnel.

Dans *La poésie du geste ou la sculpture en action*, le sculpteur Michel Smolders analyse le rapport à la matière chez André Willequet. « Il s'agissait à chaque fois d'approprier un matériau, d'en faire son allié pour en extraire presque naturellement une forme et un sens qui y auraient été enfouis » (pp. 13-14). Cette conception quasi animiste de la matière transparaît fort bien dans nombre de sculptures en bois, où on reconnaît la forme du tronc, et dans les œuvres de pierre, où le souvenir du bloc de départ, souvent, demeure apparent.

Dans *Paroles de figures ou la représentation humaine*, Philippe Roberts-Jones met en évidence la place qu'a occupée la figure humaine de manière à peu près constante dans le travail d'André Willequet, même après son passage à l'abstraction. Il insiste sur l'importance du thème du couple, qui semble avoir obsédé l'artiste, ainsi que sur sa connaissance de la littérature, qui lui a inspiré des œuvres à sujet chrétien ou mythologique. *L'Agamemnon* de 1993, le *Polyphème* de 1994 et la *Gorgone* de 1995, tous trois reproduits dans l'ouvrage, devraient intéresser le spécialiste en iconographie classique.

Dans *Les territoires du vide ou l'espace et la pensée orientale*, Michel Draguet s'attache à démontrer combien la découverte progressive du vide constitue un véritable fil conducteur dans le parcours esthétique du sculpteur. Partant de la figure compacte de la *Mexicaine* de 1951, inspirée de l'art aztèque, André Willequet va, au cours des années soixante, faire entrer la « béance » dans son œuvre. « La masse – affirmée dans un premier temps pour elle-même – cesse bientôt d'occuper l'espace de façon centrale » (p. 61). Cette valorisation du vide, inspirée par la philosophie chinoise, amènera le sculpteur, dès les années soixante-dix, à réaliser de véritables architectures miniatures.

Chloé Pirson, qui a consacré son mémoire de licence à André Willequet, était la personne toute désignée pour retracer la biographie de l'artiste, année par année. Cette biographie, qui termine par l'ouverture, le 14 mai 2002, de la rétrospective au Rouge-Cloître, est enrichie par de nombreuses photographies d'archives et par des citations empruntées à la presse. Enfin, le livre s'achève par une bibliographie, rassemblée par Chloé Pirson et Françoise Willequet.

Il faut se réjouir de la parution d'un tel ouvrage, de lecture agréable et à l'illustration abondante. On regrettera simplement que celle-ci n'ait souvent qu'une relation vague

avec les contributions. Plusieurs œuvres citées ne sont en effet pas reproduites et il n'y a pas, dans les textes, de références aux figures. Visiblement, on a pris le parti de faire un « beau livre », plutôt qu'un ouvrage d'histoire de l'art. Est-ce vraiment inconciliable ?

DIDIER MARTENS

CHRONIQUE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE 2001

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, et Nathalie NYST, ULB CP 175, avenue Fr. D. Roosevelt, 50, 1050 Bruxelles¹.

I. Liste des thèses d'agrégation et de doctorat et des mémoires de licence de la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie déposés et défendus en 2001

A) THÈSE D'AGRÉGATION DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

Marie CORNAZ, *Les Princes de Chimay et la musique* ; directeur : M. H. Vanhulst.

B) THÈSES DE DOCTORAT

Geoffrey AVERN, *High-Resolution Computer Imaging in 2D and 3D for Recording and Interpretating Archaeological Excavations* ; directeur : M. P.-P. Bonenfant.

Anne-Marie BOUTTIAUX, *La danse des hommes, la jubilation des esprits. Masques guro de la région de Zuenoula, Côte d'Ivoire* ; directeur : M. Ph. Jespers.

Christine LAURENT, *La « micro-archéologie » : méthode et applications sur des sites de Wallonie et de la Région bruxelloise* ; directeur : M. A. Dierkens.

Alexandre LIVINGSTONE-SMITH, *Chaîne opératoire de la poterie : références ethnographiques, analyses et reconstitutions* ; directeur : M. P. de Maret.

¹ Nous tenons à remercier de tout coeur 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.

Moustapha SALL, *Tradition céramique, identité et peuplement en Sénégambie : ethnographie comparée et essai de reconstitution historique* ; directeur : M. P. de Maret.

Hélène WALLAERT, *Mains agiles, mains d'argile. Apprentissage de la poterie au Nord-Cameroun : modes d'acquisition des comportements techniques* ; directeur : M. P. de Maret.

C) MÉMOIRES DE LICENCE

Orientation Préhistoire - Protohistoire

Eric DELSIPÉE, *Le site néolithique de Piéton I « À la reine des Belges » (Piéton, Hainaut). Étude du matériel de prospection* ; directeur : M. P.-P. Bonenfant.

Gaëlle DUHANT, *Étude chronotypologique du matériel céramique laténien de Mairy « Hautes Chanvières » (Ardennes - France)* ; directeur : M. P.-P. Bonenfant.

Kim OOSTERLINCK, *Les représentations anthropomorphes dans l'art rupestre de Scandinavie. Les types de scènes à anthropomorphes sur base des exemples d'Asperberget, Flyhov, Fossum et Simris* ; directeur : M. M. Groenen.

Rebecca SCHUTZ, *Le bestiaire figuré dans l'art rupestre scandinave. Les modes d'organisation interne du corps des animaux figurés à Alta (Norvège)* ; directeur : M. M. Groenen.

Benjamin STEWART, *Autour des « Dêités enceintes » de Hans Alexander Winkler : les gravures rupestres de l'oasis de Dakhla (Désert occidental, République arabe d'Égypte)* ; directeur : M. R. Tefnin.

Arnaud VERKINDERE, *Les origines de l'urbanisation en Crète. Étude du cas de Malia* ; directeur : M. D. Viviers.

Orientation Antiquité

Nathalie BOZET, *L'énigmatique « cachette amarnienne » ou tombe Kv 55 : un siècle de théories* ; directeur : M. R. Tefnin.

Briec COESENS, *Chaussées d'altitude. Alpis Graia - Alpis Poenina* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Sylvie DASSELER, *Le monde des femmes dans la céramique attique d'époque classique : la matérialisation d'un espace féminin, le gynécée* ; directeur : Mme A. Tsingarida.

Xavier DERASSE, *Influences grecques sur la peinture étrusque (525-450 av. J-C) : état de la question* ; directeur : M. J. Ch. Balty.

Éliane FAIRON, *Les premières stèles féminines et familiales en Attique* ; directeur : M. J. Ch. Balty.

Magali GAFFORI, *Les Dieux émergeant de la montagne de l'Occident. Représentations dans les tombes thébaines privées* ; directeur : M. R. Tefnin.

Alida HONÉE, *L'installation portuaire gallo-romaine de Pommerœul. Étude du matériel céramique gallo-romain* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Nicolas PARIDAENS, *Implantation, urbanisation et organisation de l'espace à Bavay, Liberchies et Tongres (d'Auguste aux Flaviens)* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Sandrine PLACE, *Les sarcophages à double registre d'Arles* ; directeur : M. J. Ch. Balty.

Cynthia REVEILLON, *Aspects iconographiques du Peintre d'Amasis (550-520 ACN)* ; directeur : Mme A. Tsingarida.

Kevin SALADÉ, *Le peintre de la Fonderie* ; directeur : Mme A. Tsingarida.

Orientation Moyen Âge - Temps Modernes

Pierre ANAGNOSTOPOULOS, *Architecture mobilière en pierre (1450-1550). Un matériel d'architecture ornementale bruxellois. Les fragments provenant des fouilles du chœur de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles* ; directeurs : M. P.-P. Bonenfant et A. Dierkens.

Isabelle BLEUS, *Le Basilic. Traditions textuelles de l'Antiquité au Moyen Âge (IV^e s. av. J.-C. - XIII^e s. ap. J.-C.) et iconographie au Moyen Âge (V^e s. - XIII^e s.)* ; directeur : Mme J. Leclercq-Marx.

Laetitia BOLLE, *Les techniques d'exécution pour le rendu illusionniste des bijoux dans la peinture flamande et hollandaise (XV^e - XVII^e s.)* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Sandra BOURLA, *Retable majeur de l'église Santo Domingo Yanhuitan, Oaxaca, Mexique* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Priscilla BRACHT, *La Vénus et le néoclassicisme belge autour de Lens, Ducq et François* ; directeur : M. D. Martens.

Bianca CERRATO, *Le stucateur Antoine-Pierre Franck (1723-1796) et l'étude des décors de l'hôtel de ville de Verviers et du Waux-Hall de Spa* ; directeur : M. M. Couvreur.

Evelyne CORNELIS, *L'iconographie d'un saint gantois : saint Liévin* ; directeur : M. D. Martens.

Anabelle CORNET, *Les vitraux des XV^e et XVI^e siècles de la collégiale Saints-Pierre-et-Guidon d'Anderlecht. Approche critique du style, de la technique et de la conservation* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Mélanie DELORME, *L'iconographie du Purgatoire dans les anciens Pays-Bas méridionaux et en Belgique, du XVII^e au début du XX^e siècle* ; directeur : M. D. Martens.

Quentin DEMEURE, *Le château de Masogne et ses dépendances (XVIII^e s.)* ; directeur : M. V. Heymans.

Denis GOFFAUX, *La chaire de vérité de l'église Saint-Martin de Conjoux (Ciney) vers 1530-1540* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Karima HAUDY, *Les bronzes dits coptes du Maroc. Approche archéologique et historique du Maroc pré-islamique* ; directeur : Mme Chr. Van Ruymbeke.

Sabine LAMBOT, *La représentation du martyr des saints dans l'art des Pays-Bas bourguignons. Iconographie et histoire des mentalités* ; directeur : M. A. Dierkens.

Cécile NEMEGHAIRE, *Étude du mobilier néo-gothique sculpté de l'église Saint-Boniface à Ixelles (avant restauration)* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Géraldine PATIGNY, *La chapelle Sainte-Ursule : sépulture de la famille de la Tour et Tassis. Approches iconographique et stylistique* ; directeur : M. M. Couvreur.

Laura PEDREIRA, *Jacques Harrewijn illustrateur* ; directeur : M. M. Couvreur.

Bénédicte PETREMENT, *Jean-Louis Gilson dit Frère Abraham, moine-peintre à l'abbaye d'Orval : catalogue raisonné de son œuvre* ; directeur : M. D. Martens.

Patricia VAN DER VENNET, *Jean van Orley (1665-1735) : sa vie, son œuvre* ; directeur : M. D. Martens.

Orientation Art contemporain

Sara AFONSO-FERREIRA, *Contribution à la définition du Modernisme portugais* ; directeur : M. M. Draguet.

Ann AREND, *L'individu et l'espace dans la sculpture de 1975 à 2000 d'Antony Gormley* ; directeur : M. D. Abadie.

Maud BLONDEAU, *L'œuvre du sculpteur Isidore De Rudder (1855-1943). Art académique ou art d'avant-garde ?* ; directeur : Mme C. Dulière.

Delphine BOISDEQUIN, *Le cinéma au féminin en France de 1970 à nos jours. Quelle spécificité ?* ; directeur : M. F. Gérard.

Claire BONET, *Auguste Rodin et la danse* ; directeur : M. M. Draguet.

Kristel BOSKO, *Henri Rivière, une vie de recherche, un monde de découverte* ; directeur : Mme C. Dulière.

Stéphanie BROUYAUX, *L'art vidéo chez Marie-Jo Lafontaine. Approche narratologique de l'image* ; directeur : M. M. Draguet.

Nadine CLEMENS, *Les vitraux non figuratifs dans les églises anciennes en France. Étude de cas : les vitraux d'Alfred Manessier aux Bréseux et de Jean-Pierre Raynaud à Noirlac* ; directeur : M. Th. Lenain.

Lise COIRIER, *La ruine contemporaine en photographie : de la culture de la trace à la valeur symbolique* ; directeur : M. Th. Lenain.

Marjorie DELCOURT, *Le passage du surréalisme au pop art chez Marcel Broodthaers. Passage obligé ?* ; directeur : M. M. Draguet.

Sylvie DELPLANQUE, *L'idéologie de la lumière et de la couleur chez Vittorio Storaro, directeur de la photographie* ; directeur : M. F. Gérard.

Valérie DEMEYERE, *Edmond Picard, approche de la collection d'art privée d'un homme public. Pour une reconsidération du rôle d'Edmond Picard dans le milieu artistique belge à la fin du XIX^e siècle* ; directeur : M. M. Draguet.

Dellia Sabina DUNA, *Les oeuvres interactives sur CD-Rom : des scripturaires aux théâtres de la mémoire* ; directeur : M. Th. Lenain.

Annabelle DUPRET, *L'humour en question chez René Magritte (1898-1967) et Marcel Mariën (1920-1993). Étude comparative* ; directeur : M. Th. Lenain.

Julien FOUART, *La représentation artistique de la Belgique à l'Exposition universelle de 1900 à Paris* ; directeur : M. M. Draguet.

Élodie GÉRARD, *La représentation des visages chez Matisse et Derain (période fauve)* ; directeur : M. M. Draguet.

Valérie HAERDEN, *Les illustrations de poésie d'André Derain (Chatou, 1880 - Chambourcy, 1954)* ; directeur : M. M. Draguet.

Mélina KASVIKIS, *L'œuvre de Jean Rustin ou le monde de l'indifférenciation* ; directeur : M. M. Draguet.

Isabelle KONIARSKI, *Roger Bastin. Architecture muséologique* ; directeur : M. M. Draguet.

Martha LARSON, *Frank Lloyd Wright et l'identité américaine* ; directeur : M. M. Draguet.

Nicolas MASSIN, *Le sentiment national et l'architecture Art Nouveau à Bruxelles. De la tradition nationale à la modernité belge : fondements, principes et applications* ; directeur : M. M. Draguet.

Valérie-Anne MOYERSON, *Pierre-Louis-Marie Stévenard et les créateurs d'androïdes imaginaires au XIX^e siècle. Monographie et étude comparative* ; directeur : M. M. Draguet.

Frédéric NJUFOM, *La question du titre dans l'art du XX^e siècle et plus particulièrement chez les dadaïstes et les surréalistes* ; directeur : M. Th. Lenain.

Aurélien NOULET, *Le dessin d'enfant : histoire du problème critique* ; directeur : M. Th. Lenain.

Céline PIJCKE, *Les décors et costumes dans les ballets de Maurice Béjart à l'ère de Maurice Huisman. Du « Sacre » à « La Muette » (1959-1981)* ; directeur : M. M. Draguet.

Anne PINTUS, *La représentation de la figure humaine chez Robert Bresson : autour du visage* ; directeur : M. F. Gérard.

Chloé PIRSON, *André Willequet ou les rivages de l'être. Analyse de l'œuvre sculptée d'André Willequet* ; directeur : M. M. Draguet.

Cindy SCHIAVETTO, *La carte postale Art nouveau. La production belge* ; directeur : M. M. Draguet.

Maïté SMEYERS, *Les « Cellules » de Louise Bourgeois : synthèse et dépassement de son œuvre antérieure* ; directeur : M. Th. Lenain.

Nancy SUAREZ-ANTUNA, *Potentiel politique et subversif de l'œuvre de Paul Nougé* ; directeur : M. M. Draguet.

Morgane TEHEUX, *Fernand Khnopff architecte* ; directeur : M. M. Draguet.

Grégory THIRION, *La fondation de la Ligue belge des Droits de l'Homme. Consécration d'idées humanistes. Étude axée sur les relations qu'entretenaient ses différents membres avec le monde culturel artistique* ; directeur : M. M. Draguet

Alexis VANHOVE, *Le Palais Stoclet en tant que pavillon d'exposition de la Wiener Werkstätte. Étude de la décoration intérieure* ; directeur : M. M. Draguet.

Orientation Civilisations non européennes

Nathalie DANIS, *Les textiles incas. Les « tocapus »* ; directeur : M. M. Graulich.

Florence DARVILLE, *L'indianisation de l'architecture musulmane en Inde* ; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron.

Olivier DAS DORES DA SILVA, *La figure féminine au Levant, du PPNA au Yarmoukien* ; directeur : M. P.-L. van Berg.

Emmanuel DECAFMEYER, *Le folklore étudiantin comme outil identitaire à l'U.L.B.* ; directeur : M. P. de Maret.

Lucile DECLERCQ, *Rendre les musées accessibles aux déficients visuels. Pourquoi et comment ?* ; directeur : Mme M. Renault.

Sophie DESTREBECQ, *Magie et divination au Mexique* ; directeur : M. M. Graulich.

Tanguy DUGNOILLE, *De la paille à la poutre : une approche de l'architecture vernaculaire en République démocratique du Congo* ; directeur : M. P. de Maret.

Donalee FENSTER, *Le discours muséal sur l'Afrique : quels objectifs éducatifs ?* ; directeur : Mme M. Renault.

Marie IDE, *La photographie comme miroir des identités et objet de mémoire dans le contexte au Ghana* ; directeur : Mme D. Hersak.

Stéphanie LENTZ, *Le prêt d'objets africains au Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren : procédures, problèmes et perspectives* ; directeur : M. P. de Maret.

Leya LUTUTA, *Le batik en Afrique : histoire, technique et évolution* ; directeur : M. P. de Maret.

Isingone PELENDI, *Le design en Afrique, à la recherche de la création-modernité* ; directeur : Mme D. Hersak.

Sylvie PEPERSTRAETE, *La peinture murale aztèque* ; directeur : M. M. Graulich.

Clarence PITZ, *Les représentations féminines dans les sociétés secrètes masculines d'Afrique de l'Ouest. Une étude des cas bambara, dogon et senoufo* ; directeur : Mme D. Jonckers.

Eric REMACLE, *L'art dramatique au service du développement : le théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso* ; directeur : M. P. de Maret.

Caroline SCHOLTES, *La femme mixtèque dans les codex préhispaniques* ; directeur : M. M. Graulich.

Carolina SERRA, *La parole du premier matin du monde : « nongo », « le proverbe ». Étude des couvercles à proverbes woyo* ; directeur : Mme D. Hersak.

Aline VAN DAM, *Étude des collections du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren concernant la société du « bwami » chez les Lega* ; directeur : M. P. de Maret.

Arnaud VANKERKHOVEN, *Le trou Félix. Étude d'une sépulture collective du Néolithique mosan* ; directeur : Mme R. Orban.

Halima YACHOU, *L'influence de l'art zen du XII^e siècle dans l'architecture et les jardins du XX^e siècle* ; directeur : Mme Fr. Lauwaert.

Orientation Musicologie

Sandra BENETTON, *Marcel Poot : critique musical* ; directeur : M. H. Vanhulst.

Grazyna BIENKOWSKI, *Exploration des principes techniques du violoncelle dans la seconde moitié du XX^e siècle : la thématique corporelle considérée comme élément favorisant l'étude, le jeu et l'interprétation de l'instrument* ; directeur : M. H. Vanhulst.

Celina Fernandez ANTUNA, *Vers une reconnaissance et une officialisation de la guitare classique en Belgique* ; directeur : M. H. Vanhulst.

Frédéric LEMMERS, *Le Renouveau mozartien dans la programmation des opéras de Paris et dans la discographie des années '30 à '50* ; directeur : M. M. Couvreur.

Nadège LIÉNARD, *Ariane, abandonnée ? Quelques considérations sur l'histoire d'un mythe à travers l'opéra* ; directeur : M. M. Couvreur.

Virginie MARIN, *Transcription et étude stylistique des chansons du compositeur Jean Crespel* ; directeur : M. H. Vanhulst.

Natacha POLLET, *Le rembetiko, entre souffrance et provocation. Une analyse musicologique du rembetiko classique (1922-1937)* ; directeur : M. D. Demolin.

Frédéric ROLAND, *Musique et peinture, une pensée commune ? Étude comparée des œuvres de Morton Feldman et de Philip Guston* ; directeur : M. H. Sabbe.

Sophie-Chantal SWAN, *La vie musicale d'un village irlandais : Doolin, dans le comté de Claire* ; directeur : M. D. Demolin.

Ariane TRIFIN, *Albert Grisar (1808-1869), sa vie et ses œuvres* ; directeur : M. H. Vanhulst.

Catherine ULLENS DE SCHOOTEN, *La couleur, son utilisation matérielle ou imaginaire dans les œuvres musicales du début du XX^e siècle. Confrontation des différentes approches* ; directeur : M. W. Corten.

Miriam VENNARI, *Francesco Gasparini, un banquier italien au théâtre de Bruxelles aux XVII^e et XVIII^e siècles* ; directeur : M. M. Couvreur.

II. Résumés de la thèse d'agrégation, de thèses de doctorat et de quelques mémoires de licence (2001)

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

A) THÈSE D'AGRÉGATION DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

Marie CORNAZ, *Les Princes de Chimay et la musique*. 1 vol., 165 p. ; directeur : M. H. Vanhulst.

Aucune étude à ce jour n'avait mis en évidence l'intérêt constant que les princes de Chimay ont manifesté pour la musique de génération en génération ; seul un mémoire de licence avait précédemment effleuré le sujet en s'attachant uniquement au XIX^e siècle. Pour mener à bien notre recherche, nous avons consulté de nombreux documents inédits conservés dans les archives du château de Chimay.

Si notre propos est surtout axé sur les XIX^e et XX^e siècles, avec la lignée des Riquet de Caraman Chimay, il retrace néanmoins dans une première partie l'histoire des princes

de Chimay jusqu'à l'aube du XIX^e siècle, en faisant le point sur les éléments musicaux qui ont pu être recueillis ; il est notamment question du compositeur de la Renaissance Clemens non Papa, maître de chapelle de Philippe de Croy, deuxième prince de Chimay.

Dès le début du XIX^e siècle, la famille princière accueille en son château des personnalités telles qu'Auber, Cherubini ou encore la Malibran ; elle ne se limite néanmoins pas à son rôle d'hôte et se montre tour à tour mécène, découvreuse de talents et organisatrice de concerts. François-Joseph de Chimay joue un rôle dans l'école de chant de Roucourt, qui pose les bases du futur Conservatoire royal de Musique de Bruxelles, tandis que son fils Joseph, dit « le Grand Prince », fait construire en 1863 le théâtre qui existe toujours actuellement. À la génération suivante, le prince Joseph et sa femme Marie de Montesquiou fréquentent Franz Liszt, Franz Servais, ainsi que le milieu des Wagnériens. La cousine de ce prince, Louisa de Mercy-Argenteau, fait découvrir au public belge les musiciens russes du groupe des Cinq, tels que Borodine et Cui.

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, la comtesse Élisabeth Greffulhe, fille du prince Joseph de Chimay et de Marie de Montesquiou, se lance dans l'organisation de concerts à Paris, en créant la « Société des grandes auditions musicales de France ». Avec l'avant-dernier prince en titre, Chimay accueille un Festival de musique de renommée internationale, qui invitera les plus grands interprètes entre 1958 et 1982. Le prince actuel, Philippe de Chimay, vient en aide aux jeunes artistes dans leurs débuts professionnels, en mettant sur pied en 2000 un concours international de chant baroque.

B) THÈSES DE DOCTORAT

Anne-Marie BOUTTIAUX, *La danse des hommes, la jubilation des esprits. Masques guro de la région de Zuenoula, Côte d'Ivoire*. Vol. I : *Texte*, 422 p., 3 cartes, 4 tableaux, 8 ill. ; vol. II : *Illustrations*, 17 p., 229 ill. ; directeur : M. Ph. Jaspers.

Chez les Guro de la région de Zuenoula (centre-ouest de la Côte d'Ivoire), il existe deux grandes catégories de masques : ceux qui dépendent des associations d'artistes, les *zlangyèminu* (« les gens qui battent, qui assènent le divertissement ») et ceux qui appartiennent à des lignages particuliers. Les premiers, utilisés dans un contexte de réjouissances, ne relèvent pas d'un esprit auquel on rend un culte et permettent dès lors au porteur de jouir d'une grande liberté d'action (notamment dans l'expression de ses qualités chorégraphiques). Les seconds, souvent investis d'une charge rituelle (comme la non négligeable chasse aux sorciers), se rapportent à des esprits que l'on honore et limitent l'expression que le danseur peut donner à sa personnalité, ainsi qu'à son talent.

Ce travail tente de démontrer que les hommes guro ont su réinvestir et retravailler les différentes institutions à masques en tenant compte des changements qui se sont produits dans leur société. Ils ont replacé ou renforcé dans les activités qui y sont liées tant la valorisation perdue avec la disparition des pratiques cynégétiques et guerrières qu'un système complexe d'adaptation à la modernité, impliquant aussi un facteur de cohésion sociale. Dans cette perspective, les rites de « sorties de masques » constituent une forme d'interaction qui peut être décrite et modélisée en termes d'« ethos » masculin.

L'aspect de compétition, notamment, qui installe l'homme en évidence dans sa force virile, est pris en charge dans les performances masquées, essentiellement au profit du porteur-danseur et, dans une moindre mesure, de tous les participants actifs de ces manifestations, qu'ils soient musiciens, chanteurs ou responsables de culte. Ces compétitions ont généralement lieu à l'occasion de cérémonies de funérailles et permettent à différents porteurs de s'affronter, de tester leurs protections magiques, de mesurer leurs capacités de danseur et leurs pouvoirs surnaturels.

La description des manifestations et l'analyse des rituels portent plus particulièrement sur les masques de la seconde catégorie, qui assurent des fonctions protectrices,

opèrent des interventions propitiatoires et réalisent, par le biais de leur porteur (et en association avec les dons surnaturels de celui-ci), une forme de justice purificatrice, principalement axée sur la lutte contre la sorcellerie. Pour réaliser ce travail dangereux, les porteurs, qui sont généralement aussi de grands danseurs, prêtent leur corps aux esprits et c'est « pris » par ces derniers qu'ils exécutent leur prestation.

Masques et porteurs font donc partie de l'arsenal mis en place pour contrevenir aux actions maléfiques. Ils sont mis à la disposition de la société par les familles responsables de leur culte qui, elles, bénéficient en outre d'une protection rapprochée. La danse, la transe et les protections magiques sont les moyens utilisés pour exécuter leurs tâches. Ces moyens les rendent efficaces, puissants, dangereux, surhumains et fascinants, comme doivent l'être des entités venues d'ailleurs. Les masques opèrent en déclinant des pas de danses particuliers, précis, réglés et soumis au jugement esthétique des spectateurs. La qualité de la danse est, dans la plupart des cas, fondamentale ; elle témoigne de la supériorité visible d'un masque, d'autant plus que le combat qu'il mène n'est, lui, pas directement perceptible. D'un côté, il y a l'apparition dansée, prestée physiquement et, de l'autre, l'activité invisible : la protection du village, la détection des agents du mal, les coups qu'il faut leur porter et qui entraîneront leur maladie, éventuellement leur mort.

La danse met en scène les valeurs de la société guro : le respect des entités surnaturelles combinées à la présence des ancêtres, la reconnaissance de leur efficacité, les obligations qui leur sont dues et leur potentielle agressivité en cas de transgression d'interdits. L'ensemble souligne la validité d'un système patriarcal qui impose la préséance des anciens et cherche à affirmer la supériorité masculine.

En manipulant les forces surnaturelles, l'homme réintroduit dans les pratiques rituelles les risques qu'il n'est plus possible de prendre en partant à la guerre ou à la chasse. En tant que porteur de masque, il se met en danger lorsqu'il exécute des performances extraordinaires, car il excite la jalousie des uns et la convoitise des autres (notamment les sorciers qui guettent leur proie sublime). En offrant son corps aux esprits, il s'expose à d'autres difficultés et douleurs : il teste sa résistance à l'envahissement inquiétant qui prend possession de lui et qui neutralise sa conscience, sans la déconnecter complètement. Malgré l'angoisse éprouvée, le dépassement de soi provoque, en outre, un sentiment d'exaltation suffisamment jubilatoire pour répéter l'épreuve jusqu'à s'y consumer entièrement.

Christine LAURENT, *La « micro-archéologie » : méthode et applications sur des sites de Wallonie et de la Région bruxelloise*. Vol. I : *Texte*, 341 p., 54 pl., 111 ill. ; vol. II : *Annexes*, 148 p. ; directeur : M. A. Dierkens.

La présente thèse constitue l'aboutissement de dix années d'études macroscopiques de sédiments archéologiques principalement issus de sites wallons et bruxellois, mais aussi du nord de la France. À la base du développement de la « micro-archéologie » se trouve le désir d'arriver à une connaissance plus fine de la vie de nos ancêtres, au travers de la restitution de leurs gestes et de leurs habitudes, sans recours à une technologie sophistiquée et coûteuse. Cette démarche originale peut être définie comme étant l'étude des éléments de petite taille (comprise entre 0,2 millimètre et quelques centimètres), d'origine anthropique, végétale, animale ou minérale et contenus dans les sédiments issus de contexte archéologique. Elle permet de recueillir des données qui ne sont pas, ou trop rarement, accessibles via la démarche archéologique traditionnelle. En pratique, la micro-archéologie repose sur une sélection judicieuse des échantillons à prélever, sur le tamisage fin du sédiment, sur le tri des résidus de tamisage et, enfin, sur l'identification et la quantification des différents éléments rencontrés. Munis de leur « carte d'identité » micro-archéologique, les couches de sédiment peuvent être comparées, sur base de critères qualitatifs et quantitatifs, au sein d'une structure, au sein d'un site ou entre sites.

L'anthropisation et l'homogénéité d'une couche peuvent ainsi être vérifiées. Ce fut notamment le cas, dans le cadre de la problématique des « terres noires », sur les sites de Tournai, au « Quai Taille-Pierre », de Verdun, au lieu-dit « Les Souhesmes », et d'Hélécine, au lieu-dit « Chapeauvau ». La nature et la fonction d'une couche ou d'une structure peuvent être déterminées par l'identification des différents types de rejets qu'elles contiennent et par leur rattachement à une activité particulière. Il peut s'agir d'une activité domestique (fosses-latrines aménagées de Huy, rue sous-le-Château), d'une activité agricole (séchage ou torréfaction de grains à Antoing / Bruyelle, vannage à Leuze-en-Hainaut / Blicquy...), d'une activité pastorale (élevage d'herbivores à Brunehaut / Jollain Merlin), d'une activité artisanale (négation des rejets de tannage dans l'atelier de cordonnerie de la rue d'Une Personne à Bruxelles, de l'utilisation d'une structure du site d'Antoing / Bruyelle comme fosse de rouissage, ou de la cave du site des Coteaux de la citadelle à Liège comme pressoir), d'une activité commerciale (importation de fruits en provenance de la région méditerranéenne, acheminement d'huîtres et de moules vers l'intérieur des terres) ou encore d'une activité liturgique (découverte de feuilles de buis dans le remblai provenant de sous les stalles gothiques de la cathédrale Saint-Michel à Bruxelles). D'autres aspects de la vie quotidienne des habitants des différents sites peuvent encore être mis en évidence, comme les pratiques alimentaires et culinaires (la consommation de préparations alimentaires à base de céréales - pain / galette / bouillie -, de racines, l'utilisation des panses de ruminants en boucherie...) ou les pratiques en matière d'hygiène (pollution organique dans les sites urbains, proximité des hommes et des animaux dans les villes). L'identification de la fonction d'un site, ou de certaines zones d'un site, peut également être envisagée à parti des résultats micro-archéologiques (relais routier du site de Fexhe-le-haut-Clocher, au lieu-dit « Petite Campagne », décharge de la rue d'Une Personne à Bruxelles, confirmation de la proximité de l'habitat sur le site de Berloz / Rosoux-Crenwick, confirmation de la position d'une maison à Orp-Jauche / Orp-le-Grand).

L'application d'une méthode de travail identique sur un ensemble de sites permet d'obtenir une cohérence dans l'interprétation des résultats et de les envisager dans le cadre d'une problématique globale. La micro-archéologie assure de plus un lien entre l'archéologie et les sciences de la nature, tant au niveau de l'échantillonnage sur le terrain, lorsque l'examen d'un grand nombre de structures permet de relever les opportunités d'analyses que leur contenu peut offrir aux différentes sciences, qu'au niveau de l'analyse en laboratoire, où les résidus de tamisage, voire les restes déjà triés, peuvent être échangés entre différents spécialistes. Enfin, la micro-archéologie assure la constitution d'une réserve de sédiments archéologiques, dans laquelle on pourra puiser pour récupérer du matériel céramique ou des charbons de bois pour réaliser des datations, ou encore pour effectuer des analyses palynologiques ou chimiques.

Alexandre LIVINGSTONE-SMITH, *Chaîne opératoire de la poterie : références ethnographiques, analyses et reconstitutions*. Vol. I : *Texte* ; vol. II : *Figures et annexes* ; directeur : M. P. de Maret.

La poterie, artefact de première importance pour l'étude des époques antérieures à l'écriture, bénéficie d'une attention particulière en archéologie. Abordée dans une perspective initialement chrono-typologique, qui privilégiait les caractéristiques formelles et ornementales, son étude s'est considérablement renouvelée et élargie depuis une quarantaine d'années. En effet, de nombreux travaux ont montré que l'étude détaillée de la technologie de la poterie, comme celle de n'importe quel autre produit manufacturé, permettait d'aborder des facettes cruciales des sociétés actuelles et anciennes. Pourtant, si l'on sait depuis longtemps qu'il y a moyen de reconstituer certains aspects de la fabrication des poteries archéologiques, il n'existe pas encore de consensus quant à la façon d'y parvenir.

Dans ce travail, mon principal objectif a été de tester et de rationaliser les méthodes d'analyse visant à reconstituer la chaîne opératoire des poteries anciennes.

À cet effet, j'ai adopté une démarche ethnoarchéologique. Cette approche consiste à se servir de données collectées au sein de populations actuelles comme d'un système de références, permettant de tester ou d'élaborer des modèles de reconstitution et d'interprétation archéologiques. Il s'agit en quelque sorte d'une interface entre le passé et le présent. Concrètement, il s'agissait de combiner les données ethnographiques aux analyses en laboratoire afin, d'une part, de tester les méthodes habituellement utilisées par les archéologues et, d'autre part, d'élaborer un corpus de traces techniques auxquelles les poteries archéologiques peuvent être comparées. À cet effet, j'ai utilisé des données collectées lors de missions ethnographiques et des données provenant d'analyses en laboratoire.

En ce qui concerne les aspects ethnographiques, j'ai utilisé les informations collectées lors d'une série de missions menées au Burkina Faso, au Cameroun, au Sénégal et au Togo. Le travail de terrain consistait notamment à observer les processus de manufacture dans le détail, depuis l'extraction des matières premières jusqu'à la mise en circulation des produits céramiques. Les matériaux collectés sur le terrain - matières premières brutes, pâtes préparées et récipients - ont été soumis à une série d'analyses habituellement utilisées en archéologie pour reconstituer la technologie céramique. Plusieurs séries d'échantillons ont été préparées et analysées dans divers services de l'U.L.B., de l'Université d'Oxford, du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren et de l'Institut royal des Sciences naturelles de Belgique (analyse à la loupe binoculaire, analyse granulométrique, analyse pétrographique en lame mince, analyse des éléments majeurs et éléments traces par ICPMS, analyses des structures internes par radiographie radiale et tangentielle, etc.). Les résultats obtenus ont permis d'apporter trois contributions à l'avancement des études céramiques. Premièrement, en documentant les procédés de manufacture actuellement utilisés en Afrique sub-saharienne, cette recherche contribue à une meilleure connaissance des phénomènes techniques liés à la production de récipients en terre cuite et à la préservation de savoirs en voie de disparition. Deuxièmement, cette étude a permis d'élaborer, de tester et de rationaliser des protocoles de reconstitution technique. De cette manière, elle établit les bases d'une méthodologie permettant la reconstitution des techniques de fabrication de la poterie en contexte archéologique. Enfin, troisièmement, au-delà des propositions concernant les protocoles de reconstitution, ce travail a rapproché les divers courants consacrés à la technologie de la poterie: archéologie *stricto sensu*, archéométrie et ethnographie.

C) MÉMOIRES DE LICENCE

Sara AFONSO-FERREIRA, *Contribution à la définition du Modernisme portugais*. 1 vol., 2 fig., 23 annexes (orientation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

La première partie du mémoire définit les contours du Modernisme au Portugal – dans son expression plastique et littéraire –, en analysant tout d'abord le sens de « modernisme » dans différents contextes culturels et linguistiques. L'étude du « premier Modernisme » (années dix et vingt) est néanmoins privilégiée. Après cette approche « historico-chronologique », la deuxième partie tente de cerner le « premier Modernisme » à travers l'analyse des manifestes de deux de ses principaux protagonistes : Almada Negreiros et Fernando Pessoa-Álvaro de Campos.

Ann AREND, *L'individu et l'espace dans la sculpture de 1975 à 2000 d'Antony Gormley*. Vol. I : *Texte*, 112 p. ; vol. II : *Illustrations*, 100 p., 93 fig. (orientation Art contemporain ; directeur : M. D. Abadie).

Ce travail est une étude monographique de l'œuvre du sculpteur anglais Antony Gormley (1950) suivant deux aspects fondamentaux de celle-ci : l'individu et l'espace. La première partie présente les différents types de sculptures (techniques et matériaux) élaborées à partir du moule de départ provenant de son propre corps, œuvres individuelles qui explorent l'espace intérieur de l'être humain découvert dans la méditation. Les sculptures de la seconde partie analysent l'espace environnant tout individu, tant architectural que naturel. Dans la dernière partie, c'est l'espace social, communautaire, dans lequel l'individu évolue, à travers des œuvres créées pour l'espace public ou à une plus grande échelle, qui est présenté. De son élaboration à sa réception, c'est l'être humain qui se trouve au cœur de l'œuvre de Gormley.

Laetitia BOLLE, *Les techniques d'exécution pour le rendu illusionniste des bijoux dans la peinture flamande et hollandaise (XV^e-XVII^e s.)*. Vol. I : *Texte*, 94 p. ; vol. II : *Catalogue d'illustrations*, 88 p. (orientation Moyen Âge – Temps modernes ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren).

La démarche de ce mémoire consiste à étudier le rôle et la symbolique des bijoux et des matières qui les constituent à travers des compositions formelles et chromatiques rendues palpables et réelles grâce à « l'art du peintre ». Nous avons choisi d'étudier certaines œuvres des maîtres les plus représentatifs des XV^e et XVII^e siècles en Flandre et en Hollande. Enfin, nous essayons de ressortir les caractéristiques de la technique picturale et du style propre à chaque artiste, décelables dans des détails relatifs aux bijoux.

Nathalie BOZET, *L'énigmatique « cachette amarnienne » ou tombe Kv 55 : un siècle de théories*. Vol. I : *Texte*, 119 p. ; vol. II : *Illustrations*, 147 fig. ; vol. III : *Annexes*, 73 p. (orientation Antiquité ; directeur : M. R. Tefnin).

Le travail reprend de manière systématique l'étude d'une tombe fouillée au début du XX^e siècle et, jusqu'à ce jour, controversée. Les nombreuses théories éparses qui ont vu le jour à son sujet ont, le plus souvent, accentué les confusions. Les chapitres reflètent une subdivision chronologique permettant de mettre en évidence l'évolution des recherches durant un siècle. De nouveaux documents, parallèles ou complémentaires, ainsi que l'évolution des pensées et des modalités de recherche, ont ouvert la voie à d'autres spéculations. La synthèse critique de toutes ces analyses (à travers la relecture des documents photographiques, le matériel découvert en fouille et les notes de l'époque) a permis de rejeter définitivement une série de conclusions erronées. Certaines ont également pu être mises en évidence quant à leur bien-fondé.

Nathalie DANIS, *Les textiles incas. Les « tocapus »*. Vol. I : *Texte*, 101 p. ; vol. II : *Illustrations et tableaux*, 75 ill., 39 tabl. (orientation Civilisations non européennes ; directeur : M. M. Graulich).

Dans ce mémoire, nous avons voulu donner un aperçu général de la production textile chez les Incas en traitant, dans la première partie, des aspects technologiques des textiles, ainsi que des habitudes vestimentaires de l'élite inca. L'étude de la mode à la cour royale des Incas, à travers essentiellement des dessins de Guaman Poma de Ayala, nous permet d'aborder la deuxième partie de ce travail, c'est-à-dire l'iconographie des textiles concernés et, plus particulièrement, la problématique des *tocapus*, ces motifs géométriques qui ornent divers vêtements, mais que nous retrouvons également repré-

sentés sur d'autres types de supports, comme les vases cérémoniels (*queros*). La dernière partie est consacrée à l'analyse des diverses théories émises au sujet de l'interprétation des *tocapus*.

Quentin DEMEURE, *Le château de Masogne et ses dépendances (XVIII^e s.)*. Vol. I : *Texte*, 109 p., 1 annexe ; vol. II : *Illustrations*, 61 p., 103 fig. (orientation Moyen Âge - Temps modernes ; directeur : M. V. Heymans).

Le château est d'abord replacé dans le contexte historique du Condroz durant la première moitié du XVIII^e siècle. Des hypothèses sont ensuite avancées afin de déterminer les sources d'inspiration de la construction, au regard des influences politiques et culturelles auxquelles les bâtisseurs de la propriété ont été soumis à cette époque. Enfin, le travail s'achève par une analyse systématique des différentes modifications apportées au château et à ses dépendances depuis leur construction. Enfin, une généalogie des différents possesseurs de la terre de Masogne depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours est reprise en annexe.

Gaëlle DUHANT, *Étude chronotypologique du matériel céramique laténien de Mairy « Hautes Chanvières » (Ardennes - France)*. Vol. I : *Texte*, 193 p. ; vol. II : *Illustrations*, 102 p., 2 plans ; vol. III : *Descriptions*, 118 p. (orientation Pré-Protohistoire ; directeur : M. P.-P. Bonenfant).

Ce mémoire consiste en l'étude d'une partie des céramiques provenant des « Hautes Chanvières », en vue de l'attribuer chronologiquement à une période précise. Un travail direct sur les objets (manipulations, dessins, descriptions des céramiques, etc.) a d'abord été réalisé afin de déterminer les différents types de céramique présents dans ce cas-ci. Ensuite, des comparaisons ont été établies entre les récipients de Mairy et ceux de nombreux autres sites archéologiques, dans le but de les dater d'une manière plus ou moins fiable. Enfin, la confrontation des résultats obtenus a donné la possibilité de tirer des conclusions à petite et à grande échelles, comme de constater une certaine continuité dans l'occupation du site, et a permis de replacer, du point de vue chronologique, les pièces étudiées dans l'évolution des céramiques de Mairy, ainsi que dans le contexte régional.

Annabelle DUPRET, *L'humour en question chez René Magritte (1898-1967) et Marcel Mariën (1920-1993). Étude comparative*. 1 vol., *Texte*, 97 p., *Bibliographie*, 23 p., *Figures*, 34 p., 34 fig., *Annexes*, 10 p. (orientation Art contemporain ; directeur : M. Th. Lenain).

L'objet de cette étude est de voir comment, chez ces deux artistes, l'un (Mariën) affirme systématiquement un recours à l'humour, aux sarcasmes et même au canular comme moyens de son expression, alors que l'autre (Magritte), qui n'est pourtant pas étranger à ces pratiques, ne les revendiquera que sporadiquement – voire en filigrane – au sein de son œuvre. Dans le premier chapitre, *De l'éclat de rire au rire comme déflagration*, l'étude se penche sur le rôle particulier que les surréalistes accordent à l'humour. À ce niveau, ce sont les aspects offensif et défensif de l'humour qui sont mis en évidence. La notion d'*humour noir* telle que Breton l'a définie y est également développée. Le chapitre suivant étudie l'usage de l'humour chez les surréalistes belges. Leur recours à la feinte, aux jeux littéraires divers et le plaisir inhérent aux ripostes poétiques qu'ils proposent y sont détaillés. À partir du troisième chapitre, c'est l'œuvre de Magritte et de Mariën qui est abordée. Dans un premier temps, il s'agit de souligner l'amitié profonde des deux hommes. Ensuite, l'accent est mis sur leur collaboration au sortir de la guerre (production tous azimuts de tracts, de publications diverses et de prospectus).

Enfin, la deuxième partie de l'étude met en correspondance quelques œuvres choisies chez les deux artistes, notamment *Les Vacances de Hegel* de Magritte et *Les Vacances de Sisyphe* de Mariën.

Julien FOUCART, *La représentation artistique de la Belgique à l'Exposition universelle de 1900 à Paris*. Vol. I : *Texte et Bibliographie*, 110 p. ; vol. II : *Illustrations et Annexes*, 105 p., 94 fig., 8 annexes (orientation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Prenant comme points de référence l'Exposition universelle à Paris en 1900 et l'exposition 1900, *Art at the Crossroad* qui eut lieu à la Royal Academy of Art de Londres et au Guggenheim de New-York en 2000, ce mémoire propose une étude de l'art belge tel qu'il fut représenté dans ce rassemblement aux visées internationales.

À partir du pavillon belge, où une première image du pays est présentée, jusqu'à l'Exposition décennale du Grand Palais, confrontant la création artistique internationale depuis 1889, il fut possible de discerner une sorte de logique identitaire dans la section belge, unanimement saluée dans la presse de l'époque... Ce contexte, particulier et rare, permet ainsi d'établir ce que constitue l'art belge à la fin du XIX^e siècle, mais aussi d'analyser son comportement une fois qu'il est exposé hors de ses frontières.

Mélina KASVIKIS, *L'œuvre de Jean Rustin ou le monde de l'indifférenciation*. 1 vol., *Texte*, 77 p. ; *Figures*, 60 p. (orientation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Une large partie de ce travail établit une comparaison entre les travaux de Jean Rustin, de Lucian Freud et de Zoran Music. Les œuvres de ces trois peintres se rejoignent en ce qu'elles posent, chacune à travers leur thématique respective, un questionnement et une réflexion sur l'être humain et son identité. La seconde partie de la recherche tente d'établir un rapprochement entre la situation des individus au sein des institutions psychiatriques et la condition humaine décrite dans les œuvres de Jean Rustin. Ce parallélisme permet de définir le « monde de l'indifférenciation » qui touche, contamine et régit l'univers pictural de Rustin. Enfin, ce travail évoque également la réflexion d'Agnès Meray, qui propose un éclairage philosophique en confrontant les œuvres de Rustin à la notion de dérégulation définie par Heidegger.

Martha LARSON, *Frank Lloyd Wright et l'identité américaine*. 1 vol., 83 p., 1 annexe, 63 p. de fig. (orientation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Très rapidement après son arrivée à Chicago, l'architecte Frank Lloyd Wright (1867-1959) décide d'élire domicile à Oak Park. Il sera amené à y réaliser un grand nombre de bâtiments. Le mémoire a pour point de départ l'analyse de ces réalisations et, plus particulièrement, des maisons dites « de la Prairie ». Aux idées philosophiques de Louis Henry Sullivan (1856-1924), F. L. Wright répond par un vocabulaire formel qui n'est plus emprunté à l'Europe, mais qui est issu des conditions de vie spécifiques aux États-Unis. L'objectif du travail est de montrer comment les caractéristiques morales, religieuses et comportementales d'une société influencent les créations de l'architecte américain. Comment l'aspect extérieur d'un bâtiment, son style, son intégration dans l'environnement et sa décoration sont la transposition matérielle de croyances culturelles.

Frédéric LEMMERS, *Le Renouveau mozartien dans la programmation des opéras de Paris et dans la discographie des années '30 à '50*. 1 vol. : *Texte*, 99 p., 7 annexes (dont un CD reprenant des extraits discographiques de l'époque) (orientation Musicologie ; directeur : M. M. Couvreur).

Cette étude a pour but de mettre en évidence l'existence d'un mouvement de renou-

veau mozartien dans la programmation théâtrale des opéras de Paris et dans la discographie française des années '30 à '50. Un premier chapitre propose une synthèse de la programmation des opéras et opéras-comiques entre 1930 et 1950. Elle met en évidence une évolution de leur programmation allant dans le sens d'une renaissance mozartienne, ainsi que le combat mené en faveur de cette renaissance par certains artistes de talent, tel R. Hahn. Un second chapitre est consacré à l'étude de la discographie mozartienne antérieure à 1950 et principalement celle réalisée par des artistes gravitant autour des opéras de Paris. Le panorama discographique français ainsi dressé permet de dégager les grandes lignes stylistiques des différents courants interprétatifs de la musique de Mozart existants à l'époque et l'évolution de leur importance respective. Le même mouvement de renouveau mozartien se dégage de l'analyse de l'étendue du répertoire enregistré et de celle de l'évolution de la manière dont il est interprété. En outre, cette présentation discographique souligne l'importance du rôle joué par certains « passeurs », tels B. Walter ou F. Busch, dans la réalisation de ce changement d'approche des opéras de Mozart. Bref, la double approche proposée dans cette étude permet de se faire une idée précise de ce que devait être la vie lyrique parisienne de l'époque, de la manière dont Mozart était perçu à ce moment et de l'évolution significative de l'esthétique véhiculée par les différents enregistrements en français de ses opéras.

Kim OOSTERLINCK, *Les représentations anthropomorphes dans l'art rupestre de Scandinavie. Les types de scènes à anthropomorphes sur base des exemples d'Asperberget, Flyhov, Fossum et Simris*. Vol. I : *Texte*, 117 p. ; vol. II : *Relevés* (orientation Pré-Protohistoire ; directeur : M. M. Groenen).

La première partie de ce travail retrace l'évolution des recherches menées sur l'art rupestre en Scandinavie. Elle reprend l'ensemble des théories qui ont pu être proposées, en détaillant plus principalement celles concernant les œuvres du sud de la Scandinavie. La seconde partie propose une méthodologie originale visant à déterminer les probabilités qu'une scène entre anthropomorphes ait pu vouloir être représentée. Elle définit les notions de lien intellectuel et de lien physique, qui serviront à la détermination de l'existence ou non d'une scène. Le but est ici de donner une définition assez claire pour qu'elle puisse être utilisée en pratique. Le troisième chapitre présente le *corpus* d'œuvres étudiées (issues des sites de Fossum, Asperberget, Simris et Flyhov). Le dernier chapitre teste la définition proposée au chapitre 2 et met en avant son intérêt et ses limites éventuelles.

Nicolas PARIDAENS, *Implantation, urbanisation et organisation de l'espace à Bavay, Liberchies et Tongres (d'Auguste aux Flaviens)*. Vol. I : *Texte*, 110 p. ; vol. II : *Illustrations*, 50 p., 46 plans, cartes et illustrations (orientation Antiquité ; directeur : M. G. Raepsaet).

Comprise dans la politique augustéenne d'intégration et d'urbanisation des territoires conquis par César, la fondation de nouvelles agglomérations peut être rattachée à un vaste programme d'organisation des provinces de Gaule du Nord. Il s'agit d'abord d'expliquer le choix du lieu d'installation de Bavay, Liberchies et Tongres, trois bourgades proches, où de récentes recherches permettent de proposer de nouvelles hypothèses. En outre, les premiers vestiges de ces trois agglomérations ont pu être datés approximativement. Une seconde partie traite de l'organisation de l'espace de ces trois bourgades, depuis l'œuvre des ingénieurs-topographes jusqu'à l'urbanisation interne du I^{er} siècle de notre ère. L'influence des élites locales, plus ou moins vite romanisées, sur l'urbanisation (de l'habitat et des espaces publics) a été en partie cernée et a révélé une dynamique variable selon les agglomérations. Adoptant une série d'éléments romains nouveaux

(quadrillage urbain, *forum*, sanctuaire, nécropole, zone d'artisanat, type d'habitat, etc.), l'organisation de l'espace a démontré que la romanisation s'est faite à différentes vitesses, selon un schéma particulier à chaque endroit, mais dépendante de certaines normes typiquement romaines.

Sylvie PEPPERSTRAETE, *La peinture murale aztèque*. Vol. I : *Texte et bibliographie*, 119 p. ; vol. II : *Annexes*, 196 p., 6 tableaux, 277 fig. (orientation Civilisations non européennes ; directeur: M. M. Graulich).

L'objectif de ce mémoire est de mieux cerner la peinture murale aztèque. En effet, malgré l'importance du sujet, peu d'études générales lui ont jusqu'à présent été consacrées. Ce travail recense la documentation écrite, ainsi que les photos et relevés disponibles, critique les publications existantes et tente d'en combler les lacunes. Dans un premier temps, il examine les origines de l'art pictural aztèque, ainsi que l'iconographie et les caractéristiques stylistiques de la peinture murale aztèque, et il précise les rapports entre les différentes expressions picturales (la peinture murale, de codex et la céramique polychrome), ainsi que la spécificité des peintures murales par rapport aux codex. L'aspect technique des peintures murales est également abordé. Puis suit une étude détaillée de chaque peinture murale. Certaines peintures, comme celle d'Ocotelulco, ont été analysées en détail et interprétées pour la première fois, tandis que l'interprétation de certaines autres a été profondément révisée.

Chloé PIRSON, *André Willequet ou les rivages de l'être. Analyse de l'œuvre sculptée d'André Willequet*. Vol. I : *Texte*, 85 p. ; *Chronologie*, 25 p. ; vol. II : *Illustrations*, 125 p. ; vol. III : *Interviews et ébauche de catalogue raisonné*, 150 p. (orientation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Ce mémoire s'est attaché à analyser l'œuvre du sculpteur belge André Willequet (1921-1998) et de replacer son travail dans le contexte artistique de la seconde moitié du XX^e siècle. L'axe choisi aura été doublement thématique. D'une part, suivre l'évolution de l'artiste au fil de ses matériaux d'élection, à savoir : la pierre, le bois et le bronze ; de l'autre, relever la permanence de thèmes récurrents dans son œuvre, comme la notion de masse et sa progressive percée, la charge expressive du vide ou encore l'importance de l'axialité.

Caroline SCHOLTES, *La femme mixtèque dans les codex préhispaniques*. Vol. I : *Texte*, 100 p. ; vol. II : *Annexes et illustrations*, 152 p., 6 annexes, 47 fig., copie du *Codex Zouche-Nuttall* (87 p.) et du *Codex Vindobonensis* (52 p.) (orientation Civilisations non européennes ; directeur : M. M. Graulich).

La première partie introductive de ce travail trace dans les grandes lignes ce qu'était la place de la femme au sein des sociétés mésoaméricaines. Deux codex mixtèques préhispaniques, le *Codex Zouche-Nuttall* et le *Codex Vindobonensis Mexicanus I*, constituent ensuite le support principal du travail. Leur analyse permet de situer la place de la femme au sein de cette société. Diverses thématiques sont abordées, telles que l'habillement et les parures, les postures, les mariages, les généalogies dynastiques, les pratiques rituelles ou la guerre.

Rebecca SCHUTZ, *Le bestiaire figuré dans l'art rupestre scandinave. Les modes d'organisation interne du corps des animaux figurés à Alta (Norvège)*. Vol. I : *Texte*, 155 p. ; vol. II : *Annexes et illustrations*, 40 pl. (orientation Pré-Protohistoire ; directeur : M. M. Groenen).

Ce mémoire consiste essentiellement en l'analyse des modes d'organisation interne du corps des animaux de l'art rupestre d'Alta. Après un bref aperçu des données géogra-

phiques, historiographiques, zoologiques et chronologiques, l'étude a eu pour objet principal la constitution d'un *corpus* détaillé de 230 figurations. Six modes d'organisation interne des corps ont ensuite été définis. Trois d'entre eux se basent sur l'anatomie interne des animaux (femelles gravides, organes, squelette) et deux sur l'anatomie externe (pelage, musculature apparente). Une sixième catégorie comporte les « cloisonnements ». En dernier lieu, une étude statistique de ces représentations a pu mettre en évidence deux caractéristiques : premièrement, les figurations de l'anatomie interne sont largement minoritaires par rapport aux références aux pelages et aux « cloisonnés » et, deuxièmement, une organisation interne spécifique existe pour chaque espèce (renne, élan, ours).

Maité SMEYERS, *Les « Cellules » de Louise Bourgeois : synthèse et dépassement de son œuvre antérieure*. Vol. I : *Texte*, 89 p., 1 annexe ; vol. II : *Illustrations*, 74 p., 74 fig. (orientation Art contemporain ; directeur : M. Th. Lenain).

Les *Cellules*, série d'installations dominant la production artistique de Louise Bourgeois des années quatre-vingt-dix jusqu'à aujourd'hui, sont tout d'abord replacées dans le contexte de l'œuvre antérieure de l'artiste. Ensuite, le statut particulier des *Cellules* est accentué à travers une analyse de la notion d'installation. Dans le troisième chapitre, les *Cellules* sont présentées comme synthèse de l'œuvre de L. Bourgeois. Enfin, la participation particulière requise du spectateur – le « contournement » de la *Cellule* – est mise en évidence et répond ainsi à la question du dépassement, situé non pas dans la thématique de l'œuvre, mais bien dans la façon dont on l'approche.

Morgane TEHEUX, *Fernand Khnopff architecte*. Vol. I : *Texte*, 97 p., 45 p. de bibliographie ; vol. II : *Illustrations*, 115 p., 115 fig. (orientation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

La maison-atelier de Fernand Khnopff est perçue, quelques années avant l'élaboration par Josef Hoffmann du surprenant palais Stoclet, comme une des rares illustrations du fantasme d'œuvre d'art totale. Intérieur et extérieur reflètent parfaitement la personnalité du symboliste belge. C'est pourquoi nous avons voulu présenter Fernand Khnopff comme le seul et unique concepteur de sa maison. Le premier chapitre, consacré à la description minutieuse de la demeure, montre à quel point chaque détail fut minutieusement élaboré par l'artiste lui-même. Les circonstances de l'élaboration et de la destruction de la maison, également révélatrices, constituent la deuxième partie de notre étude. La question de l'attribution est ensuite abordée et approfondie. Mais tout tend à croire que Khnopff fut le concepteur exclusif de sa maison. Ainsi, la dernière partie de notre étude nous montre comment l'artiste, inspiré de ses nombreux voyages et de ses nombreux contacts, réalisa une synthèse architecturale des avant-gardes européennes, créant ainsi une œuvre unique et personnelle, une œuvre d'art totale.

Alexis VANHOVE, *Le Palais Stoclet en tant que pavillon d'exposition de la Wiener Werkstätte. Étude de la décoration intérieure*. Vol. I : *Texte*, 86 p., *Bibliographie*, 46 p. ; vol. II : *Illustrations*, 85 p. (orientation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Ce travail contient deux parties bien distinctes. La première se concentre sur les sources utilisées et le contexte dans lequel fut édifié l'un des plus célèbres édifices de l'architecture moderne. Cette analyse fouille l'univers des relations entre un commanditaire à la fortune illimitée et un créateur tout aussi riche en idées, sans oublier les Wiener Werkstätte. La seconde partie de ce travail constitue une visite guidée du Palais, en insistant sur les principes de travail de Hoffmann et sur la notion de *Gesamtkunstwerk*. C'est ainsi que l'on comprend comment l'architecte a réussi à combiner un véritable musée

avec les besoins quotidiens d'un couple qui constituait alors le point de mire de la haute société intellectuelle de Bruxelles.

Arnaud VANKERKHOVEN, *Le trou Félix. Étude d'une sépulture collective du Néolithique mosan*. Vol. I : *Texte*, 120 p. ; vol. II : *Annexes*, 79 p. (orientation Civilisations non européennes ; directeur : Mme R. Orban).

Dans la première partie de cette étude sont développées la biométrie (stature et proportion de l'avant-bras), la démographie (estimation du nombre minimum d'individus, de l'âge et du sexe et approche paléodémographique portant sur un échantillon de 123 individus), la paléopathologie, l'approche du régime alimentaire via l'analyse de $d^{13}C$ et de $d^{15}N$ et, enfin, la taphonomie. La seconde partie, consacrée à l'archéologie, se centre sur les artefacts, les dépôts de faune présumés et des traces d'aménagements (foyers et mur de condamnation). Voir aussi A. VANKERKHOVEN, P. SEMAL et R. ORBAN, *Le trou Félix : réexamen d'une sépulture collective du Néolithique mosan fouillée en 1903*, dans : *Anthropologica et Praehistorica*, 113, 2002, sous presse.

Arnaud VERKINDERE, *Les origines de l'urbanisation en Crète. Étude du cas de Malia*. 1 vol., 95 p., 75 fig. (orientation Pré-Protohistoire ; directeur : M. D. Viviers).

Ce travail tente de répondre à deux questions : « Quand Malia atteint-elle le stade urbain ? » et « Pourquoi peut-on dire qu'à ce moment elle est devenue une ville ? ». Pour y répondre, nous avons d'abord défini la notion de ville et sélectionné une série de critères archéologiques de l'urbanisation, des caractéristiques matérielles et structurelles qui nous semblaient correspondre à des fonctions typiquement urbaines d'une agglomération. Une fois défini ce faisceau de critères, nous l'avons appliqué au site de Malia et, en nous appuyant sur la chronologie relative minoenne en vigueur actuellement, nous avons cherché à déterminer le moment du passage au stade urbain.

III. Publications et activités scientifiques des membres des corps académique et scientifique, en rapport avec l'Histoire de l'Art et l'Archéologie (2001 et compléments des années antérieures)

DANIEL ABADIE

- *Avantgarde zwischen Figuration und Abstraktion in Einblick, Ausblick, Überblick*, dans : *Catalogue Museum Würth*, Schwabisch Hall, 2001.

- *César gauaren ostean...*, dans : *César (1952-1995)*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutza Fundazioa, 2001.

- *Portrait d'une grande dame, Denise René*, dans : *Lumière et mouvement dans l'art abstrait du XX^e siècle*, Séoul, Gallery Hyunday, 2001.

- *Ceci n'est pas de l'art brut. Entretien avec Mickaël Faure*, dans : *Jean Dubuffet (= Beaux-Arts Magazine hors série)*, 2001.

- *Les tableaux d'une exposition (petite histoire de la rétrospective Magnelli à Bruxelles en 1954)*, dans : *Magnelli*, Verviers, Musée des Beaux-Arts, 2001.

- *La création du monde*, dans : *Dubuffet*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2001.

- *Les extases de Sean Scully*, dans : *Scully*, Paris, Galerie Lelong, 2001.

- *Les Lumières de Survage*, dans : *Les Lumières de Léopold Survage*, Aix-en-Provence, Galerie d'Art du Conseil général des Bouches-du-Rhône, 2001.

Christine BALLMAN

- Jacqueline Fontyn, dans : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 6, 2001, col. 1440-1441.
- *Un manuscrit de Galilei*, dans : *Geluit-Luthinerie*, 14, 2001, p. 3-7.
- Gand, organisation de la *Cinquième Journée belge du Luth*, 14 octobre 2001.
- Paris, Cité de la Musique, European Science Foundation, colloque *Musical Life in Europe 1600-1900. Institutions*, 8-9 juin 2001 ; communication : *La création du conservatoire d'Anvers*.
- Bruxelles, Académie De Greef, Société belge d'Analyse musicale, Journée d'étude, 8 mai 2001 ; communication : *La créativité, un outil pédagogique*.

CLAUDINE BAUTZE-PICRON

- *Nasik: The Late Mahayana Caves 2, 15, 20 & 23-24*, dans : M. TADDEI et G. DE MARCO (éds.), *South Asian Archaeology 1997. Proceedings of the 14th International Conference of the European Association of South Asian Archaeologists, Held in the Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, Palazzo Brancaccio, Rome, 7-14 July 1997* (= *Serie Orientale Roma*, 90), Rome, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 3, 2000, p. 1201-1227.
- *Divine Images from Bodh Gaya to Gaur: The Art of Eastern India in the Museum of Indian Art*, dans : *Orientalism*, 31, 9, 2000, p. 53-60.
- *Yama et Yamuná, le vieil homme et la belle. Mort et renaissance aux portes des monuments d'Ajanta*, dans : Chr. CHOJNACKI (éd.), *Les âges de la vie dans le monde indien. Actes des journées d'étude de Lyon (22-23 juin 2000)* (= Lyon, Centre d'Études et de Recherches sur l'Occident romain de l'Université Lyon 3, Collection du Centre d'Études et de Recherches sur l'Occident romain, Nouvelle série, 24), Paris, Diffusion De Boccard, p. 283-323.
- *From 'Late 20th Century' to '11th-12th Century': The Faking of Burmese Art History*, dans : *Orientalism*, 32, 4, 2001, p. 81-82.
- *Between Shâkyamuni and Vairocana: Mâricî, Goddess of Light and Victory*, dans : *Silk Road Art and Archaeology*, 7, 2001, p. 263-310.
- Singapour, invitée par l'Asian Civilisations Museum pour l'expertise d'un bronze birman de la collection et séjour à Mandalay (Birmanie), janvier 2001.
- West Bengal, Department of Archaeology, *4th International Congress on Bengal Art*, 9-12 février 2001 ; communication : *Bronzes from Eastern India and Burma: Copies and Fakes*.
- Heidelberg, Südasiens Institut der Universität Heidelberg, 6 mai 2001 ; conférence : *Bronzes from Eastern India and Burma: Copies and Fakes*.
- Paris, Musée Guimet, *16th International Conference on South Asian Archaeology*, 2-6 juillet 2001 ; communication : *Death at the Gate of Hindu Temples and Shrines, 5th to 7th Century*.

LAURENT BAVAY

- Cheikh 'Abd el-Gourna (Louqsor, rive ouest), 4 janvier - 14 février 2001 ; participation à la mission archéologique de l'U.L.B. dans la nécropole thébaine, sous la direction de R. TEFNIN.
- Deir el-Medina (Louqsor, rive ouest), 15-28 mars 2001 ; responsable du projet *Céramique du Nouvel Empire à Deir el-Medina* de l'Institut français d'Archéologie orientale.
- Kôm el-Hettan (Louqsor, rive ouest), mars 2001 ; participation, comme responsable de l'étude de la céramique, à la mission archéologique européenne du temple funéraire d'Aménophis III – Colosses de Memnon, sous la direction de R. STADELMANN.

- Bibracte, Centre archéologique européen du Mont Beuvray, 6-17 août 2001 ; préparation de la publication du matériel provenant des fouilles de l'U.L.B. sur le site de l'oppidum de Bibracte, sous la direction de P.-P. BONENFANT.

JEAN BLANKOFF

- *André Roublev : l'artiste et le film de Tarkovski*, dans : *Le Moyen Âge vu par le cinéma européen* (= *Les Cahiers de Conques*, 3), 2001, p. 185-197.

- *Un Belge dans le corps expéditionnaire russe en France, 1916-1917*, dans : *Militaria Belgica*, 2001, p. 75-81.

- *Encolpia and Phylacteries in Old Russia*, dans : *Russian History. Festschrift for Thomas S. Noonan*, 28, 1-4, 2001, p. 63-103.

- *Une curiosité numismatique russe*, dans : *Bulletin du Cercle d'Études numismatiques*, 38, 2, 2001, p. 121-122.

- *La médaille en Russie (1990-2000) et Chronique bibliographique de la numismatique en Russie*, dans : *Bulletin du Cercle d'Études numismatiques*, 38, 3, 2001, p. 141-146 et 146-148.

- Kazan (Astrakhan), conférence internationale sur la grande voie de la Volga, juillet 2001 ; rapport : *La Volga vue par N. Witsen*.

- Novgorod, août 2001 ; fouilles archéologiques.

- Novgorod, conférence internationale *Les cinquante ans du premier document sur écorce de bouleau trouvé dans les fouilles de Novgorod*, septembre 2001 ; rapport : *Qui était ce Merkurii (écorce 552) ?*

STÉPHANIE BONATO-BACCARI

- Damas, mission archéologique au sanctuaire rupestre de Mnîn, août 1999.

- Bruxelles, Kinéon, 4^e Festival international du Film archéologique de Bruxelles, 16-18 novembre 2001 ; réalisation d'un poster : *Le sanctuaire rupestre de Mnîn (Damas)*.

SÉBASTIEN CLERBOIS

- *Symbolisme et franc-maçonnerie en Belgique (1880-2000)*, dans : L. REGGIANI (dir.), *Massoneria e cultura. Il contributo della Massoneria alla formazione della cultura nel Belgio francofono (1830-1914)*, Bologne, Presses universitaires, 2000, p. 117-137.

- Direction scientifique et Omer Coppens, secrétaire de *Pour l'Art*, dans : S. CLERBOIS (dir.), *Omer Coppens ou le rêve de l'Art Nouveau*, Anvers, Pandora, 2001, 111 p.; p. 43-55.

- *Charles Catteau et l'art social : une idéologie des arts décoratifs ?*, dans : *Catteau, donation Claire De Pauw – Marcel Stal*, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 2001, p. 50-58.

- *Émile Fabry*, dans : *Nouvelle Biographie nationale*, 6, 2001, p. 197-200.

- Strasbourg, Conseil de l'Europe, colloque *Mémoire sculptée de l'Europe et de ses aires d'influence (XVII^e-XX^e siècles)*, 3-4 décembre 2001 ; communication : *Esthétique et idéologie. Les commandes sculpturales à Bruxelles entre 1890 et 1900*.

- Bruxelles, Botanique, 2001 ; collaboration scientifique à la rétrospective *Serge Vandercam*.

- Conception et direction scientifique de l'exposition *Omer Coppens (1864-1926) ou le rêve de l'Art Nouveau*, Bruxelles, Centre d'Art du Rouge-Cloître, 2001.

- Collaboration scientifique à l'exposition *Catteau, donation Claire De Pauw – Marcel Stal*, Bruxelles, Écuries royales, novembre 2001.

- Bruxelles, U.L.B., organisation de la journée d'études *Art et industrie en Belgique à l'époque de l'Art Nouveau*, 17 mai 2001.

- Membre de l'Association of the Historians of Nineteenth-Century Art (AHNCA), New York.
- Membre du Centre d'Histoire culturelle des Sociétés contemporaines, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines.

MARIE CORNAZ

- *L'édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle* (= *Mémoire de la Classe des Beaux-Arts*, Collection in-8°, 18), Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 2001, 361 p.
- Édition du *Second livre de pièces de clavecin* de Pierre Février, introduction et présentation au fac-similé, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2000.
- *Charles de Lorraine et l'édition musicale bruxelloise*, dans : Cl. SORGELOOS (éd.), *Autour de Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens, 1744-1780. Culture et Société* (= *Bulletin de Dexia Banque*, 212), 2000, p. 71-78.
- 12 notices musicales, dans : *Bruxelles et le livre. Sept siècles de bibliophilie*, Bruxelles, Société royale des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, Bibliothèque royale de Belgique, 2000, p. 41-42, 56, 59, 62-64, 67, 84-86 et 125.
- *Boucherie, Jean-Joseph ; Bragard, Roger ; Broeckx, Jan L. ; De Boubbers, Jean-Louis ; Godefroy, François ; Krafft, Jean-Laurent ; Rosart, Jacques-François ; Sabbe, Herman ; Vanden Berghen, Josse ; Vanhulst, Henri et Van Ypen*, dans : S. SADIE (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2000.
- *Le fonds de musique ancienne de l'abbaye de Maredsous*, dans : *Fontes Artis Musicae*, 42, 3, 1995, p. 246-270.
- *Les romances publiées à Bruxelles à la fin du XVIII^e siècle*, dans : *Six siècles de vie musicale à Bruxelles. Actes du colloque international, Bruxelles, 19-21 octobre 2000* (= *Revue belge de Musicologie*, 55), Bruxelles, 2001, p. 179-192.
- Budapest, *International Musicological Society Intercongressional Symposium*, 25 août 2000; communication : *La musique de chambre publiée à Bruxelles au XVIII^e siècle*.
- Mons, 6^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie, 26 août 2000 ; communication : *La collection musicale du Centre d'Histoire et d'Art de la Thudinie*.
- Bruxelles, U.L.B., Alamire Foundation et Bruxelles 2000, colloque international *Six siècles de vie musicale à Bruxelles*, 19-21 octobre 2000 ; communication : *Les romances publiées à Bruxelles à la fin du XVIII^e siècle*.
- Membre du CIRHIBRU (Centre de Recherche sur l'Histoire de Bruxelles, U.L.B.), depuis 2001.
- Rédaction du programme du Premier Concours de Chant baroque de Chimay, septembre 2000.
- Musique en Wallonie, 2001 ; direction artistique d'enregistrements (avec M. COUVREUR) : François-Joseph Gossec, *Musique de chambre pour cordes* (MEW 0208).

WALTER CORTEN

- *Anatomie de la courante chez Couperin (et en particulier de ses structures proportionnées)*, dans : *Revue belge de Musicologie*, 54, 2000, p. 247-299.
- *Le « premier organiste du monde » : virtuose « théorique plus que pratique » ? Quelques controverses autour de J.-N. Lemmens*, dans : *Revue belge de Musicologie*, 55, 2001, p. 209-222.
- *Courantes et métrique binaire : le témoignage de l'œuvre de Couperin*, dans : *Musurgia*, 8, 2, 2001, p. 61-80.

MANU COUVREUR

- Édition, présentation et annotations (avec R. MORTIER) de *Charles-Joseph de Ligne*, « *Œuvres romanesques* », Paris, Champion, 1, 2000, 419 p.
- Arnaud, François ; Hurtaut Dancour, Louis ; d'Olivet, Fabre et de Ligne, Charles-Joseph, dans : S. SADIE (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2000, 2, p. 33 ; 6, p. 915 ; 8, p. 491 ; 14, p. 116 et 696-697 ; 19, p. 453-454.
- Édition (avec P. ARON, S. BASCH, J. MARX, E. VAN DER SCHUEREN et V. CRUGTEN-ANDRÉ) de *Vérité et littérature au XVIII^e siècle. Mélanges rassemblés en l'honneur de Raymond Trousson*, Paris, Champion, 2001, 346 p.
- *Pietro Antonio Fiocco, un musicien vénitien à Bruxelles (1682-1714)*, dans : *Revue belge de Musicologie*, 55, 2001, p. 147-163.
- Présentation et annotations (avec D. VIVIERS) de *Antoine Galland*, « *Voyages inédits* », 1, « *Smyrne ancienne et moderne* », Paris, Champion, 2001, 356 p.
- Izmir, Mairie d'Izmir et Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages (Paris IV-Sorbonne), colloque *Izmir au miroir des voyageurs français et de l'histoire*, 7-11 avril 2001 ; communication : *Galland à Izmir à travers ses relations de voyage inédites*.
- Paris, École normale supérieure, Association internationale des Études françaises, journée d'étude consacrée au prince de Ligne, 3 juillet 2001 ; communication : *Ruptures et cohérences des « Mélanges militaires, littéraires et sentimentales »*.
- Versailles, Centre de Musique baroque, colloque international *Michel-Richard de Lalande*, 4-6 octobre 2001 ; présidence de la table ronde *Texte, danse et scénographie des œuvres profanes*.
- Musique en Wallonie, 2001 ; direction artistique d'enregistrements : Lucien Van Obbergh, *Airs d'opéra et d'oratorio* et (avec M. CORNAZ) François-Joseph Gossec, *Musique de chambre pour cordes* (MEW 0208).

EVELYN CRAMER

- *La définition d'objectifs personnels dans la formation initiale des enseignants*, dans : *Res Academica* (= *Revue de l'Association internationale de Pédagogie universitaire*), 19, 1-2, 2001, p. 201-228.
- Marseille, Institut universitaire de la Formation des Maîtres (IUFM) d'Aix-Marseille, colloque *Didactique des disciplines et formation des enseignants : une approche anthropologique*, 14-16 février 2000 ; communication : *Deux outils d'analyse des gestes professionnels dans la formation des enseignants*.
- Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, Association des Enseignants-Chercheurs en Sciences de l'Éducation (AECSE-CREFI), colloque *Pratiques de l'enseignement supérieur : acteurs, partenaires, savoirs*, 2-4 octobre 2000 ; communication : *La réponse de l'université à la demande du milieu associatif : une ouverture dans la formation des enseignants*.
- Dakar (Sénégal), Université Cheick Anta Diop et École normale supérieure de Dakar, 18^e Congrès international de l'Association internationale de Pédagogie universitaire (AIPU), *Les stratégies de réussite dans l'enseignement supérieur*, 5-7 avril 2001 ; communications : *L'analyse des compétences professionnelles : un outil stratégique de motivation dans la formation des maîtres* et *L'exploitation convergente des ressources : une aide à la réussite dans la formation des maîtres*.
- Lille, Université de Lille 3 Charles-de-Gaulle, 4^e Congrès international en Éducation et Formation de l'Association des Enseignants-Chercheurs en Sciences de l'Éducation (AECSE), *Actualité de la recherche en éducation*, 5-8 septembre 2001 ; communications

(avec A. LAMMÉ et Fr. REGNARD) : *Compétences visées dans la formation des enseignants : la place des affects et des activités motrices en histoire de l'art et archéologie et La compétence à communiquer des enseignants en formation dans les disciplines artistiques.*

René DALEMANS

- *Ombre et lumière. La peinture en Belgique aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Bruxelles, Artis-Historia, 2001, 144 p., 92 ill.
- Bruxelles, Centre de Culture européenne, 2001 ; leçons.
- Woluwé-Saint-Pierre, Centre culturel, 2001 ; cours : *La peinture en Belgique au XIX^e siècle.*
- Haute Savoie, Académie d'Été, 2001 ; cours : *Les primitifs flamands et leur temps.*
- Thonon (France), 2001 ; conférence : *Le Mexique et les interventions étrangères au XIX^e siècle.*
- Bruxelles, Galerie *Regard 76*, 2001 ; direction des expositions.
- Promu au grade d'officier dans l'Ordre des Palmes académiques, France.

PIERRE DE MARET

- Édition (avec S. BAHUCHET, Fr. GRENAND et P. GRENAND) de *Des forêts et des hommes. Un regard sur les populations des forêts tropicales*, Bruxelles, U.L.B., 2001, 192 p.
- (avec I. RIBOT et R. ORBAN) *The Prehistoric Burials of Shum Laka Rockshelter (North-West Cameroon)* (= *Annales du Musée royal de l'Afrique centrale*, 164), Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2001, 218 p.
- *Le malade imaginaire*, dans : *Santé, hôpitaux et médias*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2001, p. 87-91.
- (avec C. MBIDA, H. DOUTRELEPONT, L. VRYDAGHS, R. L. SWENNEN, R. J. SWENNEN, H. BEECKMAN et E. DE LANGHE) *First Archaeological Evidence of Banana Cultivation in Central Africa during the Third Millenium before Present*, dans : *Vegetarian History and Archaeobotany*, 10, 2001, p. 1-6.
- *Patrimoines africains : plaidoyer pour une approche plurielle*, dans : C. GAULTIER-KURHAN (éd.), *Le patrimoine culturel africain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 21-39.
- (avec I. RIBOT, R. ORBAN, C. POLET et H. BOCHERENS) *Les squelettes juvéniles de Shum Laka (Cameroun, « Late Stone Age » - Âge du Fer) : pratiques funéraires, maladies, régime alimentaire*, dans : *Bulletin et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 13, 2001.
- *Savoir*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2001, 24 p.
- Préface de G. CÉLIS et Y. T. COULIBALY, *Métallurgies traditionnelles du fer sénoufo, malinké et somono. Côte d'Ivoire, Burkina Faso et Mali* (= *Archives d'Anthropologie*, 34), Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2001, p. 3.
- Bruxelles, U.L.B., séance solennelle de rentrée académique, 21 septembre 2001 ; discours : *Savoir*.
- Québec, Université Laval, *Transatlantic Dialogue* entre l'American Council on Education, l'Association of Universities and Colleges of Canada et l'European University Association, *The Brave New World of Higher Education*, 6-9 juillet 2001 ; exposé : *International Alliances: A New Force in Higher Education? European Case Study.*

MICHEL DEMEULDRE

- Bruxelles, U.L.B. et Espace Senghor, organisation du colloque *Délectations moroses. Musiques et Sociétés* et du *Festival des musiques douces-amères*, 29-31 mars 2001.

BRIGITTE D'HAINAUT

- *Les images dans les sociétés médiévales. À propos d'un livre récent*, dans : *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 2000, p. 517-534.

- « *Corps à corps* » avec les images du Christ dans les pratiques dévotionnelles de la fin du Moyen Âge, site Internet du Réseau des Médiévistes belges de Langue française, Archives, *Compte rendu détaillé de la 5^e Journée d'étude du réseau « Le corps et le sacré au Moyen Âge »*, 2001 (<http://www/ulb.ac.be/philolo/rmbflf/compterendu5.html>).

- Lille, Université de Lille 3, congrès international *L'influence des traités sur la pratique artistique en Europe du Nord aux XVI^e et XVII^e siècles*, 14-15 décembre 2000 ; communication : *Cornelis Floris II et l'influence de la diffusion des « grotesques » dans la mise au point de nouvelles grammaires ornementales aux XVII^e et XVIII^e siècles*.

- Bruxelles, 5^e Journée d'études du Réseau des Médiévistes belges de Langue française, *Le corps et le sacré au Moyen Âge*, 15 mai 2001 ; communication : *Les relations de « corps à corps » avec les images du Christ dans les pratiques dévotionnelles de la fin du Moyen Âge*.

- Bruxelles, École royale militaire, IRPA, séminaire d'Histoire de l'art, *Le monument public en Belgique de 1830 à 1918*, 13 décembre 2001 ; communication : *Évolutions typologiques des monuments commémoratifs. La parabole de la place des Martyrs à Bruxelles*.

- Membre du groupe de réflexion *Musées de ville aujourd'hui*, organisé par les Amis du Musée historique de la Région bruxelloise.

ALAIN DIERKENS

- *La « chemise » de saint Landry : une scène d'hommage à un souverain du X^e siècle ?*, dans : J. DEVESELEER, Ph. DESMETTE et M. MAILLARD-LUYPAERT (éds.), *Reliques et châsses de la collégiale de Soignies. Objets, cultes et traditions (= Les Cahiers du Chapitre, 8)*, Soignies, Musée du Chapitre, 2001, p. 203-210.

- Préface de Cl. LORREN, *Fibules et plaques-boucles à l'époque mérovingienne en Normandie. Contribution à l'étude du peuplement, des échanges et des influences, de la fin du V^e au début du VIII^e siècle (= Mémoires publiés par l'AFAM, 8)*, Saint-Germain-en-Laye, Association française d'Archéologie mérovingienne, 2001, p. 3-5.

- Mons, 53^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique (6^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique), 24-27 août 2000 ; président de la section *Archéologie : Moyen Âge et Temps Modernes*.

- Bruxelles, Parlement de la Communauté française, Association des anciens Parlementaires francophones, colloque *Enseignement de l'histoire en Communauté française de Belgique*, 22 janvier 2001 ; communication : *Les étudiants de première candidature : quelques réflexions*.

- Bruxelles, Ville de Bruxelles et a.s.b.l. Églantine, colloque et festin *L'art de la table au temps des trouvères*, 10 mars 2001 ; communication : *Le XIII^e siècle européen*.

- Thines (Nivelles), Commanderie de Vaillampont, Wallonia Nostra / CHIREL, journée-rencontre *Patrimoine templier et hospitalier en Roman Païs de Brabant*, 21 avril 2001 ;

communication : *Réflexions sur les ordres religieux militaires au Moyen Âge et à l'époque moderne*.

- Soignies, Collégiale Saint-Vincent, conférence de presse à l'occasion de la parution de J. DEVESELEER et al. (éds), *Reliques et châsses de la collégiale de Soignies*, 1^{er} juin 2001; communication : *L'importance du culte et des reliques au Moyen Âge*.

- Bibracte, Centre archéologique européen du Mont Beuvray, colloque *Archéologie des pratiques funéraires : approche critique*, 7-9 juin 2001 ; présidence de séance et communication (avec P. PÉRIN) : *Les pratiques funéraires à l'époque mérovingienne : essai critique*.

- Liège, 14^e Congrès de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques, 2-8 septembre 2001 ; co-président (avec J. DEMEULEMEESTER) de la section 14 : *Archéologie et histoire du Moyen Âge*.

- Liège, Université, 6^e Journée d'Études du Réseau des Médiévistes belges de Langue française, *Méthodologies comparées 1*, 9 novembre 2001 ; présidence de séance.

- Membre de la Commission C 2 (*Geschiedenis, archeologie en kunstwetenschappen*) du FWO-Vlaanderen, 1^{er} octobre 2001 - 30 septembre 2006.

- Membre de la commission chargée d'examiner les candidatures à différents cours de *Production et diffusion culturelles* (ULg, Section Information et Communication), septembre-novembre 2001.

- Membre de la commission chargée d'examiner les candidatures à la chaire Simon Wiesenthal (V.U.B.), novembre 2001.

- Membre du jury d'examen de secrétaire d'administration (musées) de la Ville de Bruxelles, décembre 2001.

PETER EECKHOUT

- *Los antecedentes formales y funcionales de las «pirámides con rampa» de la Costa central del Perú en los tiempos prehispánicos*, dans : *Boletín Americanista*, 50, 2000, p. 39-60.

- (avec J. MALENGREAU) Édition et Présentation ; *Monuments, temps et pouvoir. Force de travail et structure de l'autorité à Pachacamac, côte centrale du Pérou*, dans : *Itinéraires belges aux Amériques. Actes du 1^{er} Colloque de la Société des Américanistes de Belgique* (= *Civilisations*, 50, 1-2), Bruxelles, Institut de Sociologie de l'U.L.B., 2001, p. 11-15 et 195-213.

- *Des colons involontaires pour peupler l'Amérique*, dans : *Espace de libertés*, 294, 2001, p. 16-17.

- *La campagne de fouilles 1999 à Pachacamac, côte centrale du Pérou*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 22, 2001, p. 167-171.

- New Orleans (U.S.A.), 66th Annual Meeting of the Society for American Archaeology, 2001 ; communication : *La temporada 1999 de excavaciones en la pirámide con rampa III de Pachacamac*.

- Barcelone, 2 *Jornadas Internacionales sobre textiles precolombinos*, 2001 ; communication : *Hallazgo y desentfardamiento de un bulto funerario de Pachacamac*.

- Liège, 14^e Congrès de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques, 2-8 septembre 2001 ; communication : *Semillas sagradas : el ishpingo en Pachacamac, costal central del Perú*.

- Lima (Pérou), 13 *congreso peruano del hombre y la cultura andina*, 2001 ; communication (avec C. FARFÁN) : *La Temporada 1999 de excavaciones arqueológicas en la pirámide con rampa III de Pachacamac, Costa Central del Perú*.

NICOLE GESCHÉ-KÖNING

- *Service für den Besucher und die Grenzen dieses Angebots*, dans : *Geöffnet! Das Museum für den Besucher* (= *Bayerischer Museumstag*, Landshut, 10, 7-9 juillet 1999), Munich, 2000, p. 47-49.
- Traductions de plusieurs parties du catalogue de l'exposition *España nuevo millenio. Deux mille ans d'art espagnol*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2001.
- Édition (avec C. PÉRIER-D'ETEREN) des *Cahier d'Études*, 8, 2000, 124 p.
- *All Roads Lead to Rome. A European Project of the Committee for Education and Cultural Action (CECA) of the International Council of Museums (ICOM)*, dans : *Archäologische Museen und Stätten der römischen Antike. Auf dem Wege vom Schatzhaus zum Erlebnispark und virtuellen Informationszentrum ?* (= *Internationales Colloquium zur Vermittlungsarbeit in Museen*, Cologne, 2, 3-6 mai 1999), Museumsdienst Köln, 2001, p. 197-203.
- *Le Prix européen du Musée de l'année 2001. La conservation-restauration à l'honneur*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, 93, 2001, p. 7-8.
- Saint-Jean d'Angély, Centre de Culture européenne, 55^e session trinationale de culture et de citoyenneté européennes, *Métiers au Moyen Âge et aujourd'hui*, 7-21 avril 2001 ; communication : *La conservation-restauration du patrimoine-retable flamand et brabançon*.
- Bruxelles, U.L.B., coordination (avec C. PÉRIER-D'ETEREN) du programme Socrates intensif sur la *Conservation-restauration et les techniques d'exécution des biens mobiliers. Enseignements théoriques*, 1^{er}-14 juillet 2001.
- Bonn, 19 septembre 2001 ; organisation de la journée d'étude de l'Association francophone des Musées de Belgique (AFMB).
- Milan, Associazione Giovanni Secco Suardo, séminaire organisé à l'occasion du programme européen *Glossaire multilingue électronique des termes techniques et de conservation-restauration des biens culturels (Peinture)*, 27-29 octobre 2001 ; représentante de l'U.L.B.
- Anvers, Réunion annuelle de NEMO (Network of European Museums Organisation), 18-19 novembre 2001 ; représentante de l'AFMB.
- Bruxelles, 6-10 décembre 2001 ; organisation de l'accueil des membres d'ICOM Allemagne et de la journée de visite de musées à l'occasion de la conférence annuelle, sur le thème *Der Stellenwert der Kultur in der Europäischen Union. Anspruch und Wirklichkeit europäischer Kulturförderprogramme für Museums- und Ausstellungsprojekte*.
- Membre du Conseil d'Administration de l'AFMB (Association francophone des Musées de Belgique) ; rédacteur (avec M. SERCK-DEWAIDE) du bulletin trimestriel de l'association, *Info-Musées*.
- Membre du Conseil d'Administration du Comité pour l'Éducation et l'Action culturelle (CECA) du Conseil international des Musées (ICOM) ; rédacteur de la revue *ICOM-Education*.

MICHEL GRAULICH

- *Más sobre la Coyolxauhqui y las mujeres desnudas de Tlatelolco*, dans : *Estudios de Cultura Náhuatl*, 31, 2000, p. 77-94.
- (avec S. NUÑEZ-TOLIN) *Les contenus subliminaux de l'image chez Felipe Guaman Poma de Ayala*, dans : *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, 68, 2000, p. 67-112.
- *Le sacrifice humain aztèque III*, dans : *Annuaire. Résumé des travaux et conférences* (École pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses), 108, 2001, p. 65-74.

- *Ancestor Worship, Codex Azcatitlan, Creation Myths, Creator Deities et Motecuhzoma Xocoyotl*, dans : D. CARRASCO (éd. gén.), *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilizations of Mesoamerica and Central America*, New York, Oxford University Press, 3 vol., 2001 ; 1, p. 15-17, 66-68, 280-284 et 284-286 ; 2, p. 344-345.
- *La muerte de Motecuhzoma II Xocoyotzin*, dans : J. PARMENTIER et S. SPANOGHE (éds.), *Orbis in Orbem. Liber amicorum John Everaert*, Gand, Universiteit Gent et Academia Press, 2001, p. 266-80.
- *Les victimes du sacrifice humain aztèque*, dans : P. EECKHOUT et J. MALENGREAU (éds.), *Itinéraires belges aux Amériques. Actes du 1^{er} colloque de la Société des Américanistes de Belgique* (= *Civilisations*, 50, 1-2), Bruxelles, Institut de Sociologie de l'U.L.B., 2001, p. 91-114.
- *Moctezuma II, un gran reformador*, dans : *Arqueología mexicana*, 9, 51, 2001, p. 74-79.
- *Atamalqualiztli, fiesta azteca del nacimiento de Cintéotl-Venus*, dans : *Estudios de Cultura Náhuatl*, 32, 2001, p. 359-370.
- Padoue, 8 *Congreso Latinoamericano sobre Religión y Etnicidad*, 1-7 juillet 2000 ; communication : *El sacrificio humano como expiación*.
- México, Universidad nacional autónoma de México, Instituto de Investigaciones históricas, septembre 2000 ; cours : *Fêtes aztèques de l'année solaire*.
- Toulouse, Université, colloque, 24-25 mai 2002 ; communication : *Quelques retouches mexicas à l'histoire aztèque*.
- Vienne-Göttweig, symposium *El cambio cultural en el México del Siglo XVI*, 6-9 juin 2002 ; conférence magistrale : *El canibalismo azteca en la historiografía española del siglo XVI*.

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

- *L'icône crétoise : un espace entre Byzance et l'Occident*, dans : 20^e *Congrès international des Études byzantines. Pré-Actes, II. Tables rondes*, Paris, 2001, p. 132.
- *Estampes des Pays-Bas et icônes post-byzantines : le zodiaque gravé par Jean Sadeler dans des illustrations d'« Hymnes à la Vierge »*, dans : J. VANDER AUWERA (éd.), *Liber Amicorum Raphaël De Smedt. 2 : Artium Historia* (= *Miscellanea neerlandica*, 24), Louvain, Peeters, 2001, p. 277-291.
- Paris, Collège de France et Sorbonne, 20^e *Congrès international des Études byzantines*, 19-25 août 2001 ; participation à la table ronde *Au-dessus des frontières : l'icône à Byzance à l'époque tardive* ; communication : *L'icône crétoise : un espace entre Byzance et l'Occident*.

MALOU HAINE

- *Les Sax, père et fils, facteurs d'instruments à Bruxelles*, dans : *Cahiers de la Fonderie. Revue d'Histoire sociale et industrielle de la Région bruxelloise*, 25, 2001, p. 7-9.
- *Franz Liszt Feted in Belgium in 1881 by His Former Pupils Julius Zarebski, Johanna Wenzel, Anna Falk-Mehlig and Franz Servais*, dans : H. KAGEBECK et J. LAGERFELT (éds.), *Liszt The Progressive* (= *Studies in the History and Interpretation of Music*, 72), Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2001, p. 31-54.
- *Remembrances of Lennart Rabes (1938-1998) by Friends and Colleagues*, dans : *Liszt Saeculum*, 60, 2001, p. 5-15.
- *Les « Concerts d'Hiver » du chef d'orchestre Franz Servais à Bruxelles (1887-1888)*, dans : *Six siècles de vie musicale à Bruxelles. Actes du Colloque international, Bruxelles, 19-21 octobre 2000* (= *Revue belge de Musicologie*, 55), Bruxelles, 2001, p. 255-281.

- *Did Nineteenth Century Belgium like Brahms?*, dans : I. FUCHS (éd.), *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997*, Tutzing, Hans Schneider, 2001, p. 227-279.

- Direction scientifique du périodique trimestriel du Musée des Instruments de Musique *MIMENTO / MIMAGENDA*, Bruxelles, 3-6, 2001.

- Bruxelles, Musée des Instruments de Musique, European Science Foundation, 22-24 mars 2001 ; organisation de l'accueil d'une des journées de l'atelier *Le musicien et ses voyages : pratiques, réseaux et représentations* ; communication : *Trente ans de voyages incessants (1883-1913) : le cas du ténor wagnérien Ernest Van Dyck*.

- Bruxelles, Musée des Instruments de Musique, European Science Foundation, 16 novembre 2001 ; organisation de l'accueil d'une des journées de l'atelier *Concerts, lieux et espaces musicaux en Europe 1700-1920 : approche architecturale, culturelle et sociale*.

DUNJA HERSAK

- *There are Many Kongo Worlds: Particularities of Magico-Religious Beliefs Among the Vili and Yombe of Congo-Brazzaville*, dans : *Africa*, 71, 4, 2001, p. 614-640.

VINCENT HEYMANS

- Direction de *Les maisons de la Grand-Place de Bruxelles*, Bruxelles, CFC Editions, 2001, 205 p.

DENIS LAOUREUX

- (avec C. LAMBERT) *La campagne de restauration au XIX^e siècle et Vingt ans de plus pour l'achèvement de la restauration*, dans : V. HEYMANS (dir.), *Les maisons de la Grand-Place de Bruxelles*, Bruxelles, CFC Éditions, 2001, p. 115-136 et 139-151.

CLAIRE LEBLANC

- *Een vaste gast op de Belgische salons et Ernst en strengheid, pracht en praal*, dans : *Mise-en-scène. Keizer Karel en de verbeelding van de 19^{de} eeuw*, Gand, Museum voor Schone Kunsten, 1999-2000, p. 100-107 et 150-159.

- Biographies *Arthur Craco, Willy Finch, Philippe Wolfers, Isidore de Rudder, Omer Coppens*, bibliographie et notices des œuvres exposées, dans : *Céramistes de l'Art nouveau*, Bruxelles, Musée Horta, 1999-2000.

- *Omer Coppens. Les arts appliqués*, dans : S. CLERBOIS (dir.), *Omer Coppens ou le rêve de l'Art nouveau*, Anvers, Pandora, 2001, p. 57-69.

- *Omer Coppens. Le rêve de l'Art Nouveau*, dans : *Arts Antiques Auctions*, 322, 2001, p. 32-35.

- «*L'Incantation crépusculaire* ». *Un écho bruxellois aux vases Daum d'inspiration wagnérienne conservés à Nancy*, dans : *Péristyles. Cahiers des Amis du Musée des Beaux-Arts de Nancy*, Association Emmanuel Héré, 17, 2001, p.13-20.

- Bruxelles, U.L.B., colloque *Art et industrie en Belgique au temps de l'Art nouveau*, 17 mai 2001 ; communication : *Les nouvelles techniques du livre, de l'ornementation et de la reliure*.

- Bruxelles, U.L.B., séminaire *Aboli bibelot. Petite philosophie portative de l'objet fin de siècle*, décembre 2001 ; exposé didactique : *L'École de Nancy et la Belgique*.

JACQUELINE LECLERCQ-MARX

- *Signatures iconiques et graphiques d'orfèvres dans le haut Moyen Âge. Une première approche*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 143, 2001, p. 1-16.

- Issoire, 11^e colloque international *Persistances et résurgences de l'Antiquité à l'époque romane*, 2001 ; communication : *Le centaure dans la sculpture romane en Auvergne. Sources d'inspiration et modes de transmission*.

SERGE LEMAITRE

- *Les habitants des rochers ornés du Canada*, dans : P. EECKHOUT et J. MALENGREAU (éds.), *Itinéraires belges aux Amériques. Actes du 1^{er} Colloque de la Société des Américanistes de Belgique* (= *Civilisations*, 50, 1-2), Bruxelles, Institut de Sociologie de l'U.L.B., 2001, p. 15-29.

- Louvain-la-Neuve, U.C.L., colloque *Paroles d'anthropologues*, 15 février 2002 ; communication : *L'art rupestre canadien : anthropologie et archéologie y font bon ménage*.

- Liège, 14^e Congrès de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques, 2-8 septembre 2001 ; communication : *L'art rupestre canadien vu par les Amérindiens d'aujourd'hui : outil de questionnement*.

- Bruxelles, Kinéon, organisation du 4^e Festival international du Film archéologique de Bruxelles, 16-18 novembre 2001.

THIERRY LENAIN

- Aarhus, Université, Séminaire d'Esthétique, 14 mars 2001 ; conférence : *The Forger's Wit*.

- Bruxelles, U.L.B., École doctorale *Sciences du langage et de l'esprit*, 30 mars 2001 ; leçon : *Le faux parfait*.

- Paris, Université de Paris III, colloque *L'image trafiquée*, 18 mai 2001 ; communication : *Le faux magistral : un topos de l'ancienne littérature artistique*.

DIDIER MARTENS

- *Un disciple tardif de Rogier de la Pasture : Maître Johannes (alias Johannes Hoesacker ?)*, dans : *Oud Holland*, 114, 2000, p. 79-106.

- *Deux panneaux attribués à Bartolomé Bermejo et à son entourage. Critique d'authenticité et essai de datation*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 143, 2001, p. 121-136.

- *Diego de la Cruz, cuarenta años después de su redescubrimiento: balance de las investigaciones y nuevas propuestas*, dans : *Goya*, 283-284, 2001, p. 208-222.

- *Une curieuse effigie de Jean van Eyck*, dans : J. VANDER AUWERA (éd.), *Liber amicorum Raphaël De Smedt. 2 : Artium historia* (= *Miscellanea neerlandica*, 24), Louvain, Peeters, 2001, p. 133-152.

- *Identificación del 'Quadro' flamenco de la « Adoración de los Reyes », antiguamente en la Cartuja de Miraflores*, dans : *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos, 13-16 octubre de 1999*, Burgos, 2001, p. 71-89.

- *Les retables flamands sculptés du bas Moyen Âge. À propos d'un ouvrage récent*, dans : *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 79, 2001, p. 679-686.

- *Rayonnement d'un modèle. Emprunts méconnus à la « Messe de saint Grégoire » flémallienne dans la peinture et la tapisserie bruxelloises*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 23, 2001, p. 25-59.

- *De Böcklin aux Van Eyck : « Les Sculpteurs de lumière... » à la lumière de l'histoire de*

l'art, dans : *Frank : de A à Zoo*, Villers Saint-Siméon, Sur la Pointe du Pinceau, 2001, p. 12-25.

- *Recherches complémentaires sur la Madone au trône arqué, une composition attribuée à Dirk Bouts*, dans : B. CARDON, M. SMEYERS, R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE (éds.), *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium (Leuven, 26-28 November 1998)*, Louvain, 2001, p. 191-205.

- *Die Würde des Kopisten oder Hans Holbeins d.Ä. Auseinandersetzung mit einem flämischen Vorbild*, dans : *Städel-Jahrbuch*, Neue Folge, 18, 2001, p. 165-182.

- *Transmission et métamorphose d'un modèle : la descendance au XVI^e siècle de la « Virgo inter virgines » attribuée à Hugo van der Goes*, dans : *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 65, 2002, p. 105-188.

GEORGES MAYER

- Préface et notice du sculpteur Rude, dans : *Les trésors de la Bibliothèque artistique de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles*, Bruxelles, 2000.

- Collaboration à *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Munich-Leipzig, K. G. Saur Verlag, 2001.

- (avec F. FERDJOUJ) Supervision des *Inventaires des Patrimoines de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles et des Amis de l'Académie*.

- (avec M. DELEU) Commissariat de l'exposition *Trésors de la bibliothèque artistique de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles*, Bruxelles, Académie royale des Beaux-Arts, février 2000.

- Membre du Jury national de l'exposition *Mil-art Belgium*, Ministère de la Défense nationale, septembre 2001.

- Professeur-responsable au Centre de Recherche en Art contemporain de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles.

- Membre de la nouvelle Commission d'Achat d'Oeuvres d'Art du Parlement de la Région de Bruxelles-Capitale.

- Membre de la Commission d'Intégration d'œuvres d'art aux abords de la Gare du Midi, Ministère des Communications et de l'Infrastructure.

- Représentant de la Ministre de l'Enseignement supérieur et de la Recherche scientifique au Conseil supérieur des Musées, Communauté française de Belgique.

DOMNICA NASTA

- *Setting the Pace of a Heartbeat: The Use of Sound Elements in European Melodramas before 1915*, dans : R. ALTMAN et R. ABEL (éds.), *The Sounds of Silents. Actes du Cinquième Colloque International Domitor*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

- Bruxelles, Cinémathèque royale de Belgique, octobre 2000 ; co-organisation (avec la Cinémathèque royale de Belgique et l'Université d'Amsterdam) de la Session Archimedia Formation continue 2000, *Théories et pratiques de restitution et de conservation du son*.

- Rome, Université de Rome III, novembre 2000 ; mission de coordination des échanges Erasmus.

- Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1^{er} colloque international *Les Européens à Hollywood : Victor Francen*, décembre 2000 ; communication : *Victor Francen à Hollywood. Un second rôle au service du stéréotype*.

- Pordenone/Sacile (Italie), 20^e Festival international *Le Giornate del Cinema Muto*, octobre 2001 ; participation.

NATHALIE NYST

- *Fichtre ! Un fétiche !*, dans : « *Makambo ya Ndoki* ». « *Affaires de sorciers* ». *L'art africain au travers des pratiques de sorciers et devins. Acquisitions récentes du Musée africain de Namur*, Namur, Musée africain, 2001, p. 13-18.
- *Le palais de Bafut (Nord-Ouest Cameroun) et ses dépendances : description et symbolique de la "maison du pays" et À la mémoire de Marie-Louise Bastin*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 23, 2001, p. 99-117 et 125-128.
- Bruxelles, U.L.B., Journée de recyclage de la Section d'Histoire de l'Art et Archéologie, 11 mars 2001 ; exposé : *Les "choses du palais". Trésors de chefferie dans les Grassfields camerounais*.
- Coordination générale (avec G. LEEMANS) de la disposition de panneaux explicatifs dans la basilique Saints-Pierre-et-Paul à Saint-Hubert, à partir du 1^{er} juillet 2001.
- Coordination générale (avec J. GUILLAUME) de la mise en place de l'exposition permanente consacrée aux *Redouté*, présentée au Centre P.-J. Redouté à Saint-Hubert à partir du 1^{er} juillet 2001.
- Participation à l'organisation de l'exposition *Makambo ya ndoki* pour l'a.s.b.l. Musée africain de Namur, présentée à la Maison de la Culture de Namur du 15 au 30 septembre 2001.
- Membre de l'a.s.b.l. Musée africain de Namur, depuis avril 2001.
- Membre du comité d'accompagnement du programme AICIM (*Accès informatisé aux Collections des Institutions muséales*), convention conclue entre la Communauté française et l'asbl Musées et Société en Wallonie (Namur), depuis le 1^{er} octobre 2001.
- Membre du Comité d'accompagnement du projet *Portail des Institutions muséales de Wallonie*, convention conclue entre la Région wallonne, la Communauté française et l'asbl Musées et Société en Wallonie, depuis le 15 décembre 2001.
- Représentante nationale au sein du groupe *Cadre de qualité des sites web culturels* relevant de MINERVA (Ministerial Network for Valorising Activities of Digitisation), projet des Ministères européens de la Culture, depuis le 15 décembre 2001.

JUDITH OGOVOSZKY

- *Courtens (Alfred, Frans, Max, Félicité) et Devroye (Joseph, Georges)*, dans : *Nouvelle Biographie nationale*, 6, 2001, p. 87-91 et 167-170.
- *Jean Portaels, peintre monumentaliste, un rêve brisé*, dans : *Bulletin de Dexia Banque*, 215, 2001, p. 19-25.
- *Charles Rogier, mécène interposé dans l'art national*, dans : G. KURGAN-VAN HENTENRYK et V. MONTENS (éds.), *L'argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940 (= Faculté de Philosophie et Lettres, 110, Histoire)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2001, p. 63-71.
- *Le peintre officiel en Belgique au XIX^e siècle : une fonction à charges multiples*, dans : *Le travail : reconnaissance et représentations. Exposés présentés au sein de l'Unité de recherche Histoire et Société, U.L.B. (= Revue belge de Philologie et d'Histoire, 79)*, 2001, p. 581-589.

ANNE-FRANÇOISE PENDERS

- *Photo-Texte-Abyme*, dans : *Pratiques*, 7, 1999, p. 72-88.
- *Rencontre avec Mel Bochner*, dans : *Pratiques*, 9, 2000, p. 66-81.
- *Sur leurs pas...*, dans : *Recherches Poïétiques*, 9, 2000, p. 168-171.
- *Comme un poisson dans l'eau. À propos du travail de Laurence Skivée*, Bruxelles, Flying Cow Project, 2001.

- *Guangzhou/Shanghai mars/avril 2001*, dans : *Blend. Actuelle fotografie in België* (= *Obscur* 23), 2001.
- 1996. *Là*, dans : *Les voix* (Tokyo) (= premier chapitre du roman *Une solitude nomade*, trad. en japonais par Kan NOZAKI), 94, 2001, p. 41-44.
- *Transient Homes*, dans : *DWB (Dietsche Warande en Belfort, Louvain)*, 2000, p. 145-148, 166-173 et 197-200.
- Barcelone, Université, Master *Arquitectura : critica y projecte*, juillet 2000 ; conférence : *L'écho des photographies : Brancusi ou la visite d'un atelier*.
- Paris, ESAT, novembre 2001 ; invitée dans le cadre du séminaire d'Arts plastiques de Roselyne PERRODIN.
- Komaba, Université de Tokyo, mai 2001 ; invitée dans le cadre du séminaire de Traduction littéraire de Kan NOZAKI.
- Lauréate de la *Bourse de résidence d'auteur* (Communauté française) à Montréal, 2000.
- Lauréate des *Prix de l'Eau noire* (auteur de contes), 2000.

CATHELINE PÉRIER-D'ETEREN

- (avec A. BORN) *Le triptyque de la Descente de Croix de Grenade et sa copie conservée à Valence*, dans : B. CARDON, M. SMEYERS, R. VAN SCHOUTE et H. VEROUSTRÆTE (éds.), *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium (Leuven, 26-28 November 1998)*, Louvain, 2001, p. 33-55.
- Membre du Comité scientifique de l'ouvrage *Readings in Conservation. 2 : Issues in the Conservation of Paintings*, Institut de Conservation du Getty, janvier 2001.
- Louqsor, janvier 2001 ; coordination de l'équipe Conservation-restauration et étude technologique des peintures murales des tombes thébaines.
- Assise, colloque international *La réalité de l'utopie. La restauration des fresques de la basilique d'Assise*, mars 2001 ; présentation d'un rapport de synthèse sur les restaurations en cours ; présentation et compte-rendu critique du *Guide pour la récupération, la recomposition et la restauration des fragments de peintures murales. Expérience acquise à la basilique de Saint-François d'Assise*.
- Paris, Musée du Louvre, colloque *Retables brabançons des XV^e et XVI^e siècles*, 18-19 mai 2001 ; communication : *Rapports entre sculptures, polychromie et volets peints dans les retables brabançons conservés en Suède*.
- Paris, ICCROM et École nationale du Patrimoine (ENP), programme de formation *Sharing Conservation Sciences : un langage commun*, juin 2001 ; leçon : *L'œuvre et la matière, la matière et le temps. Notion de patine et histoire matérielle de l'objet*.
- Paris, ICCROM, programme *Collections*, séminaire international *Moissons et semailles*, novembre 2001 ; participation.
- Présidente du Conseil scientifique du Centre régional de Conservation-Restauration de Basse Normandie, depuis juillet 2001.
- Membre du Conseil scientifique de l'IRPA, depuis juillet 2001.

PIERRE PETIT

- *Les sauniers de la savane orientale. Approche ethnographique de l'industrie du sel chez les Luba, Bemba et populations apparentées (Congo, Zambie)* (= *Mémoire de la Classe des Sciences morales et politiques*, Collection in-8°, 52), Bruxelles, Académie royale des Sciences d'Outre-Mer, 2000, 141 p.

PAUL PHILIPPOT

- *La restauration des sculptures polychromes. Introduction historique*, dans : *Restauratorenblätter* (= *18 Gefasste Skulpturen I, Mittelalter*), Vienne, Mayer und Comp., 2000, p. 23-30.
- *A colloquio con Paul Philippot*, a cura di M. I. CATALENO, H. CERASUDO, L. SECCO SUANDO, G. ZORGETTI, dans : *Bollettino ICR*, 2001, p. 4-43.

PAUL-LOUIS VAN BERG

- (avec N. CAUWE et A. HAUZEUR), Édition, *Avant-propos* et (avec A. HAUZEUR) *Le Néolithique ancien*, dans : *Préhistoire en Belgique* (= *Anthropologica et Praehistorica*, 112), Bruxelles, Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire, 2001, 194 p. ; p. 9, 63-76 et 148-155.
- *Hermes and Agni: A Fire-God in Greece ?*, dans : M. E. HULD, K. JONES-BLEY, A. DELLA VOLPE et A. ROBBINS DEXTER (éds.), *Proceedings of the 12th Annual UCLA Indo-European Conference. Los Angeles May 26-28, 2000* (= *Journal of Indo-European Studies Monograph Series*, 40), Washington D.C., Institute for the Study of Man, 2001, p. 189-204.
- (avec N. CAUWE et M. VANDER LINDEN) *Culture matérielle, espace et société. Extrait des Actes du Colloque de Liège, « Constructions sociales de l'espace », Université de Liège, Laboratoire d'Anthropologie de la Communication, 18 novembre 2000*, 2001, 20 p. (= <http://membres.lycos.fr/pvanberg/espace.html>).
- (avec N. CAUWE) *The Hunter-Gatherer Pottery in Siberia and Its Relation to the Mesolithic Ceramic Production in Northern Europe*, dans : S. KANER, L. JANICK et F. IKAWA-SMITH (éds.), *Exploring the Contexts for the Oldest Pottery in the World. An International Symposium Organised as Part of the 'Jomon in Cambridge Project'*, Cambridge, University of Cambridge, 2001.
- *Art rupestre en Syrie*, dans : *L'archéologue - Archéologie nouvelle*, 52, 2001, p. 32-36.
- *Art rupestre et archéologie à Khishâm (Hassake, Syrie)*, dans : *Paleo-Express*, 8, 2001, p. 9-12.
- (avec V. PICALAUSE) *L'art rupestre à Khishâm*, dans : *Les Annales archéologiques arabes syriennes*, 44, 2001, p. 97-105.
- Liège, ULg, colloque Chaire Francqui interuniversitaire au titre étranger, 26 juin 2001 ; communication : *Gens des steppes et gens du Proche-Orient : préhistoire d'une différence culturelle*.
- Liège, ULg, 14^e Congrès de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques, 2-8 septembre 2001 ; Section 12, *Âge du Fer en Europe*, communication : *L'art celtique laténien : objets et façons de penser* ; Section 9, *Néolithique*, Colloque 9.2 *La Néolithisation*, communication : *Dieux et ancêtres au Levant (10.000-7.000 avant notre ère)* ; Section 10, *Chalcolithique*, communication : *Rock Art in Syria: Chalcolithic and Bronze Age* ; Section 10, *Chalcolithique*, Colloque 10.3 *Are Indo-Europeans and Archaeologists incompatible ?*, communications : *Indo-Européens et Mésopotamiens : des mondes antinomiques et La céramique transcaucasienne comme révélateur d'interactions entre le Nord et le Sud du Caucase*.
- Cambridge, University of Cambridge, *Jomon in Cambridge Project*, Symposium international *Exploring the Contexts for the Oldest Pottery in the World*, 26 octobre 2001 ; communication (avec N. CAUWE) : *The Hunter-Gatherer Pottery in Siberia and Its Relation to the Mesolithic Ceramic Production in Northern Europe*.
- Los Angeles, University of California, 13th Annual UCLA Indo-European, 10 novembre 2001 ; conférence (avec M. VANDER LINDEN) : *Ctesias' Assyriaka: History, Ethnography or Propaganda?*

- Khishâm (Hassake, Syrie), 3 octobre – 10 novembre 2001 ; direction (avec K. AHMO, Department of Antiquities, Hassake, Syria) de la mission archéologique belgo-syrienne pour la prospection, les sondages et l'étude de l'art rupestre.

MARC VANDER LINDEN

- (avec N. CAUWE et B. VANMONTFORT), *The Middle and Late Neolithic*, dans : N. CAUWE, A. HAUZEUR et P.-L. VAN BERG (éds), *Préhistoire en Belgique (= Anthropologica et Praehistorica*, 112), Bruxelles, Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire, 2001, p. 77-89.

- *Étrangeté de l'espace dorien : style, histoire et sens*, dans : P.-L. VAN BERG, Ph. JESPER et Fl. DOYEN (éds), *Les vivants, les morts et les autres. Actes du séminaire « Espaces et Sociétés - Approches Comparatives » tenu à l'U.L.B. en 1996 et 1997 (= Civilisations* 47, 1-2), 2000, p. 85-104.

- *Beer and Beakers: A Tentative Analysis*, dans : D. GHEORGHU (éd.), *Material, Virtual and Temporal Compositions: On the Relationships between Objects. Papers from a Session Held at the European Association of Archaeologists Fifth Annual Meeting in Bournemouth 1999 (= British Archaeological Reports International Series*, 953), Oxford, 2001, p. 45-51.

- *Perpetuating Traditions, Changing Ideologies: The Bell Beaker Culture in the British Isles and Its Implication for the Indo-European Problem*, dans : M. E. HULD, K. JONES-BLEY, A. DELLA VOLPE et A. ROBBINS DEXTER (éds), *Proceedings of the 12th Annual UCLA Indo-European Conference, Los Angeles May 26-28, 2000 (= Journal of Indo-European Studies Monographs*, 40), Washington D.C., Institute for the Study of Man, 2001, p. 269-286.

- *Social Dynamics and Pottery Distribution in the Faro Department, Northern Cameroon*, dans : *African Archaeological Review*, 18, 3, 2001, p. 135-151.

- Présentation (avec D. GHEORGHU, A. GIBSON, R. ROWLETT et R. MARTINEAU) du poster *The Vadastra Project* lors du colloque *Formes de manifestation du sacré dans le Néolithique et le Chalcolithique européens*, 14^e Congrès international de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques, Liège, 3-7 septembre 2001.

- Los Angeles, University of California, *12th Annual UCLA Indo-European Conference*, 26-28 mai 2000 ; communication : *Perpetuating Tradition, Changing Ideologies: The Bell Beaker Culture in the British Isles and Its Implications for the Indo-European Problematic*.

- Lisbonne, *6th Annual Meeting of the European Association of Archaeologists*, Session 2: *Dealing with death*, 16 septembre 2000 ; organisation du colloque et communication (avec L. NILSSON) : *Dealing with Death: Some Introductory Remarks* ; communication : *So in Life, so in Death: British Beaker Mortuary Practices as An Idealization of Social Structure*.

- Bruxelles, U.L.B., colloque *Modèles linguistiques et idéologies. II : Discipline et Pratiques*, 29 septembre 2000 ; communication (avec P.-L. VAN BERG et N. CAUWE) : *Redéfinir les Indo-Européens ?*

- Liège, ULg, Laboratoire d'Anthropologie de la communication, colloque *Les constructions sociales de l'espace. Les territoires de l'anthropologie de la communication*, 18 novembre 2000 ; communication (avec N. CAUWE et P.-L. VAN BERG) : *Culturelle matérielle, espace et façons de penser*.

- Liège, ULg, *14^e Congrès international de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques*, colloque *Formes de manifestation du sacré dans le Néolithique et le Chalcolithique européens*, 2-8 septembre 2001 ; présidence de séance de la Section 9, *Néolithique* et de la section 10, *Chalcolithique* ; communications (avec

N. CAUWE) : *Image de l'homme au Néolithique et L'identité indo-européenne en Eurasie* ; organisation (avec P.-L. VAN BERG et N. CAUWE) et communication : *Are Archaeologists and Indo-Europeans Incompatible ?*
- Los Angeles, University of California, 13th Annual UCLA Indo-European Conference, 10 novembre 2001 ; communication (avec P.-L. VAN BERG) : *Ctesias' Assyriaka: History, Ethnography or Propaganda?*

HENRI VANHULST

- *Doorslaer (Georges Van)*, dans : L. FINSCHER (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Série B, Kassel, Bärenreiter - Stuttgart, Metzler, 5, 2001, col. 1296-1297.
- *De rol van de muziekkuitgeverij in de regionale distributie van internationaal repertoire*, dans : L. P. GRIJP (éd.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam, University Press, 2001, p. 190-196.
- *CeBeDeM et la recherche musicologique*, dans : D. VON VOLBORTH-DANYS (éd.), *CeBeDeM 1951-2001. Entre rêve et réalité : un demi-siècle de musique belge*, Bruxelles, CeBeDeM, 2001, p. 22-25.
- *Dejoncker (Théodore) et Maas (Marcel et Robert)*, dans : *Nouvelle biographie nationale*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 6, 2001, p. 127-128 et 285-286.
- *Les emprunts aux éditions perdues de Le Roy et Ballard identifiées dans le répertoire pour instruments à cordes pincées publié à Louvain par Pierre Phalèse*, dans : *Fontes Artis Musicae*, 48, 2, 2001, p. 173-189.

EUGÈNE WARMENBOL

- *Bronze Age Miniatures – A Small Contribution*, dans : W. H. METZ, B. L. VAN BEEK et H. STEEGSTRA (éds.), *Patina. Essays presented to Jay Jordan Butler on the Occasion of his 80th Birthday*, Groningen et Amsterdam, 2001, p. 611-619.
- *L'âge du Bronze*, dans : N. CAUWE, A. HAUZEUR et P.-L. VAN BERG (éds.), *Préhistoire en Belgique (= Anthropologica et Praehistorica, 112)*, Bruxelles, Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire, 2001, p. 107-119.
- *Les marchets de la Terre de David à Olloy-sur-Viroin (prov. de Namur), La grotte de Han-sur-Lesse (prov. de Namur) et Le Trou del Leuve à Sinsin (prov. de Namur)*, dans : C. BELLAIRE, J. MOULIN et A. CAHEN-DELHAYE (éds.), *Guide des sites préhistoriques et protohistoriques de Wallonie (= numéro spécial de Vie archéologique)*, Namur, 2001, p. 108-109, 110-111 et 112-113.
- *L'armement celtique à la fin de l'Âge du Bronze et au début de l'Âge du Fer et La parure celtique à la fin de l'Âge du Bronze et au début de l'Âge du Fer*, dans : *Splendeurs celtes. Armes et bijoux (= Guides archéologiques du Malgré-Tout)*, Treignes, 2001, p. 8-11 et 26-29.
- *La statue de Boduognat à Anvers (1861-1954). Portrait d'une autre Gaule*, dans : M. LODEWIJCKS (éd.), *Belgian Archaeology in a European Setting, II*, Louvain, 2001, p. 51-61.
- *L'Égypte, trois points, c'est tout*, dans : *Les Cahiers de l'Urbanisme*, 37, 2001, p. 60-68.
- Cheikh 'Abd el-Gourma (Louqsor, rive ouest), 4 janvier-15 février 2001 ; participation à la mission archéologique de l'U.L.B. dans la nécropole thébaine, sous la direction de R. TEFNIN.
- Liège, ULg, colloque Chaire Francqui interuniversitaire au titre étranger, 26 juin 2001 ; communication : *L'Âge du Bronze au Trou de Han (Namur, Belgique) : des dépôts entre Occident et Orient*.

- Liège, ULg, 14^e Congrès de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques, 2-8 septembre 2001 ; responsable (avec J. DRIESSEN et R. LAFFINEUR) de la Section 11 : *Âge du Bronze en Europe et en Méditerranée* ; communication : *Les sanctuaires en grotte de l'Âge du Bronze. État de la question.*
- Dendermonde, 10 février 2001 ; organisation (avec J. BOURGEOIS, A. CAHEN-DELHAYE, L. VAN IMPE et K. VERLAECKT) de la Journée de contact de la Cellule Âge des Métaux du Groupe de contact FNRS *Études celtiques et comparatives.*
- Bruxelles, 19 mai 2001 ; organisation (avec D. LABOURY) de la rencontre du groupe de contact FNRS *Égyptologie* (avec J.-Y. EMPEREUR comme invité d'honneur).

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 2 mars 2001, 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 :

Paul-Louis VAN BERG, *Art et archéologie en Djezireh syrienne. Nouvelles perspectives.*

Jacqueline LECLERCQ-MARX, *Le centaure dans l'art roman et la tradition antique.*

Henri VANHULST, *Clemens non Papa et la chanson : la grossièreté au service des convictions esthétiques.*

Cécile ÉVERS, *Du lobe fourchu aux cheveux rebelles. Le portrait impérial romain entre réalisme et propagande.*

Catheline PÉRIER-D'ETEREN et Roland TEFNIN, *Nouvelles recherches sur les peintures murales des tombes thébaines : contexte historique, style et conservation.*

V. Prix Masui et Behermann

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, 3, 1981, p. 191) a été attribué, pour la vingt-et-unième fois, en 2002. Il a couronné Julien FOCART, pour son mémoire intitulé *La représentation artistique de la Belgique à l'Exposition universelle de 1900 à Paris* (voir le résumé, *supra*).

Le prix Thierry Stanley Behermann (cfr. *A.H.A.A.*, 18, 1996, p. 223) a été attribué à Evelyne CORNELIS, pour son mémoire intitulé *L'iconographie d'un saint gantois : saint Liévin.*

VI. EXPOSITIONS

À FLORENNES

À la demande du Comité du Millénaire et du doyen de Florennes, Joseph GOFFIN, le D.E.S. en Gestion culturelle – Nathalie NYST, Michèle VANDROOGRENBROECK et Émilie ZEHNDER, ainsi que deux étudiantes, Sabine LAMBOT et Isabelle LENGLET – a préparé, conçu et réalisé dix panneaux explicatifs aujourd'hui disposés dans le collatéral nord de l'église-collégiale Saint-Gengulphé. Textes et illustrations – photographies, cartes postales

les anciennes, etc. – retracent l'histoire du bâtiment, oratoire érigé au début du XI^e siècle par le seigneur Arnoul pour abriter les reliques de saint Gengulphe, le patron des maris trompés, dont la légende, le culte et l'iconographie sont brièvement évoqués. Consacré entre 1008 et 1010-1011, ce sanctuaire roman subit de nombreuses transformations au cours des siècles. Entre 1015 et 1018, l'église est agrandie afin d'accueillir un chapitre de chanoines. En 1755 débute une importante campagne de travaux d'agrandissement et de réaménagement, sur base de plans dressés par l'architecte J.-B. Chermant, qui adapte l'édifice au goût classique. Le sanctuaire est classé comme monument depuis le 8 novembre 1977.

Mobilier, décoration et architecture intérieure font l'objet de cinq panneaux. Sont ainsi mis en évidence les nombreuses pierres tombales qui parsèment le sol et les murs intérieurs et extérieurs de l'église, les armoiries des bourgeois, des abbés et des communautés religieuses, le Trésor – orfèvrerie religieuse, symboles de statut, châsse des saints Jean-Baptiste et Maur –, les vitraux du chœur, les autels, la statuaire, les stalles, la chaire de vérité – aujourd'hui démantelée – et, enfin, le jubé et l'orgue.

À SAINT-HUBERT

Suivant l'accord (cfr. A.H.A.A., 13, 1991, p. 169 ; 20, 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, trois étudiantes du D.E.S. en Gestion culturelle, Laurence BODART, Catriona ROE et Virginie SONON, encadrées par Michèle VANDROOGENBROECK et Émilie ZEHNDER, ont participé, durant l'année académique 2001-2002, à la réalisation et au montage de l'exposition annuelle d'été du Centre Redouté et à la conception et à la mise en place de panneaux explicatifs dans l'église paroissiale Saint-Gilles-au-Pré à Saint-Hubert.

Présentée du 30 juin au 29 septembre 2002 à l'étage du Centre Redouté – le rez-de-chaussée du bâtiment abritant dorénavant les collections permanentes de l'asbl –, l'exposition estivale *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840). L'illustration botanique au quotidien* confronte des œuvres originales du célèbre peintre botaniste à toutes sortes d'objets décoratifs ou usuels agrémentés de motifs floraux ou végétaux. Des services de table en porcelaine du XIX^e siècle à l'agenda Taschen 2001, en passant par la boîte d'allumettes des années 1950 ou le foulard en soie vendu par la Réunion des Musées nationaux (Paris), toutes ces pièces montrent à quel point les œuvres du « Raphaël des Fleurs » ont été et constituent encore une source d'inspiration inépuisable des arts décoratifs.

Comme il l'avait fait en 2001 pour la basilique, cette année, le doyen de Saint-Hubert, Guy LEEMANS, a souhaité mettre en valeur l'église paroissiale Saint-Gilles-au-Pré, en y accrochant des panneaux explicatifs. Disposés dans l'entrée du sanctuaire, neuf panneaux clairs et bien construits évoquent l'histoire du bâtiment – à travers son évolution architecturale du XI^e siècle à 1962 –, l'architecture intérieure, le mobilier et la décoration (colonnes, autels, etc.). La légende du saint dédicataire, ainsi que le cimetière et ses sépultures centenaires, sont également illustrés.

NATHALIE NYST

VIII. Activités des centres de recherche

CENTRE DE RECHERCHE INTERFACULTAIRE *ESPACES ET SOCIÉTÉS - APPROCHES COMPARATIVES*

Le Centre est coordonné par Paul-Louis VAN BERG et Philippe JESPERS. Depuis 2000, le Centre a développé une activité plus ciblée sur la Préhistoire et la Protohistoire de l'Eurasie occidentale et travaille à la construction du projet *Organisation de l'espace et émergence des sociétés complexes : archéologie, anthropologie et linguistique*. En 2001, le Centre a obtenu une bourse mini-ARC pour ce projet (promoteur : P.-L. VAN BERG), décernée à Vincianne PICALAUSE, pour réaliser une dissertation originale intitulée *Art rupestre et sociétés au Proche-Orient. Les sites de Khishâm (Hassake, Syrie)*.

CENTRE DE RECHERCHES ET D'ÉTUDES TECHNOLOGIQUES DES ARTS PLASTIQUES

En 2001, le Centre a coordonné ou a été impliqué dans plusieurs programmes internationaux.

Pour la formation :

* Programme Socrates intensif : *Conservation-restauration et techniques d'exécution des biens mobiliers* (C. PÉRIER-D'ETEREN, B. KISS, E. POZNANSKI, N. GESCHÉ et É. GLIBERT), qui s'est déroulé pour la deuxième fois à l'U.L.B., du 1^{er} au 16 juillet 2001. Le Centre a coordonné ce programme dans le but de développer des enseignements spécifiques non dispensés à l'U.L.B. et qui viennent compléter la formation des étudiants et leur ouvrir de nouveaux domaines de réflexion et de recherche (cfr. *A.H.A.A.*, 21, 1999, p. 187).

Les intervenants de cette session étaient :

- Gaël DE GUICHEN (ICCRUM, Rome) : *La Conservation préventive*.
- Régis BERTHOLON (IFROA, Paris) : *Archéologie et conservation*.
- Yvette VANDEN BEMDEN (F.U.N.D.P., Namur) : *Le Vitrail. Technologie et conservation*.
- Anne VAN GREVENSTEIN (SRAL, Maastricht) : *Arts décoratifs. Restauration des intérieurs*.
- Liliane MASSCHELEIN (IRPA, Bruxelles) : *Textiles. Matériaux et conservation*.
- Fabienne JOUBERT (Université de Paris – Sorbonne IV) : *Tapisseries. Élaboration des tentures*.
- Nicole DELSAUX (Service de Restauration des Musées de France) : *Technologie et restauration des icônes*.
- Ulrich SCHIESSL (Université de Dresde, Hochschule für bildende Künste) : *Polychromie des sculptures. Sources et techniques d'exécution*.
- Maria Clelia GALASSI (Université de Gênes) : *Technologie de la peinture murale italienne des XIV^e et XV^e siècles*.
- Rosalia VAROLI-PIAZZA (Université de Viterbe - ICR) : *Conservation-restauration des fresques de la Loge de Psyché de Raphaël*.
- ERNST VAN DE WETERING (Université d'Amsterdam) : *Peinture hollandaise du XVII^e siècle*.
- Élisabeth MARTIN (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France) : *Peinture française des XVII^e et XVIII^e siècles*.
- Margreet WOLTERS (Rijksbureau voor Kunsthistorisches Documentatie, La Haye) : *Le dessin sous-jacent dans la peinture du Nord*.

- Hélène DUBOIS et René BOITELLE (SRAL, Maastricht/Musée Van Gogh, Amsterdam) : *Conservation-restauration de la peinture à l'huile. Étude de cas.*
- Peter KLEIN (Université d'Hambourg) : *La dendrochronologie.*
- Ijsbrandt HUMMELEN (Centraal Laboratorium, Amsterdam) : *Technique picturale des XIX^e et XX^e siècles.*
- Claire VAN DAMME (Université de Gand) : *Conservation-restauration en art contemporain.*

* Programme *Sharing Conservation Sciences : vers un langage commun* (C. PÉRIER-D'ETEREN) : cours spécialisés développés par l'ICCROM et l'École nationale du Patrimoine (Paris), en collaboration avec des consultants étrangers - dont l'U.L.B. L'objectif était d'apprendre aux scientifiques à poser un diagnostic d'intervention sur le patrimoine dans un contexte interdisciplinaire et plus humaniste. Les quatre thèmes développés étaient : l'identification et l'exploration des matériaux (authenticité), les mécanismes de détérioration (histoire matérielle), la conservation des matériaux et techniques (principes de la conservation-restauration : évolution des principes et défis actuels), l'environnement et l'usage des œuvres (l'objet dans son environnement, conservation préventive). Ces cours se sont déroulés à Paris en juin et juillet 2001 et comptaient vingt participants de dix-neuf pays.

* Un séminaire international a été organisé par l'ICCROM à Rome (programme *ICCROM Collections*), en novembre 2001, pour en évaluer les résultats et élaborer un nouveau programme pour 2002, cette fois sur la prise de décision en conservation-restauration (programme *Sharing Conservation Decision*).

Pour la recherche, le Centre a participé activement aux programmes suivants :

* *Lexique multilingue* (version informatique) sur la technologie et la conservation-restauration des biens culturels / Peinture (C. PÉRIER-D'ETEREN, V. HENDERIKS et N. GESCHÉ). Ce programme, subsidié par la Commission européenne (D.E.A.C), est coordonné par l'Associazione Giovanni Secco Suardo, en partenariat avec le Ministère de la Culture (France), l'Institut français de Restauration des Œuvres d'Art (IFROA), le Courtauld Institute (Londres), l'U.L.B., l'Université de Dresde (Hochschule für bildende Künste), l'Istituto centrale del restauro (ICR, Rome), l'OPD (Opificio delle pietre dure, Florence), l'Escuela superior de restauración y conservación de bienes culturales (Madrid), le Département de restauration de l'Université de Valence et ECCO (European Confederation of Conservators-Restorers' Organisations). La première phase a consisté à choisir les termes du *thesaurus* en cinq langues, à établir une hiérarchie et à travailler sur les définitions des mots relatifs au support bois. Des réunions de travail ont eu lieu à Milan (octobre 2001) et à Paris (novembre et décembre 2001).

* Le Centre a participé aux travaux de la troisième campagne de la *Mission archéologique dans la nécropole thébaine (MANT III)* dirigée par R. TEFNIN. C. PÉRIER-D'ETEREN coordonnait l'équipe de restaurateurs des peintures murales des chapelles thébaines d'Aménémopé (TT 29) et de Sennefer (TT 96). Une méthodologie d'intervention a été établie. La priorité a été donnée aux travaux de conservation préventive. Seuls des tests de nettoyage ont été réalisés (voir le rapport sur la mission, *infra*). L'étude sur les techniques d'exécution des peintures a été poursuivie et une large documentation photographique a été élaborée. Une conférence sur le thème de la conservation-restauration a été présentée lors du Festival du film archéologique *Kineon* à Bruxelles, en décembre 2001.

* Enfin, le Centre a préparé une importante exposition sur le thème *La Couleur et la Pierre – Polychromie des portails gothiques* (C. PÉRIER-D'ETEREN, E. GLIBERT, Fr. BUDO

et N. GESCHÉ), qui devait avoir lieu dans le Hall de l'U.L.B. en février-mars 2002. Celle-ci a malheureusement été annulée en dernière minute par le partenaire français, l'Agence régionale du Patrimoine de Picardie.

Tous les rapports, documents et photographies issus de ces diverses activités sont consultables au Centre.

CATHELINÉ PÉRIER-D'ETEREN et NICOLE GESCHÉ-KONING

Ont collaboré à ce numéro :

Sophie LUGON
Université de Fribourg
La Schürra
CH - 1723 Pierrafortscha

Victor GINSBURGH,
U.L.B.
Faculté de Philosophie et Lettres - CP 175
av. F.D. Roosevelt 50
B - 1050 Bruxelles

Sylvie PEPPERSTRAETE
F.N.R.S., U.L.B.
Faculté de Philosophie et Lettres - CP 175
av. F.D. Roosevelt 50
B - 1050 Bruxelles

Paul PHILIPPOT,
U.L.B.
av. Ch. Michiels 178
B - 1160 Bruxelles

Sheila WEYERS,
U.C.L. CORE
voie du Roman Pays, 34
B - 1348 Louvain-la-Neuve

Catheline PERIER-D'IETEREN,
U.L.B.
Faculté de Philosophie et Lettres - CP 175
av. F.D. Roosevelt 50
B - 1050 Bruxelles

Maria SPÖRL
22 av. des Gobelins
F - 75005 Paris

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: 20 € + 2,50 € de port

— Etranger: 20 € + 4,50 € de port

*Pour toute commande du cahier n° III, s'adresser à Conservart éditions,
Chaussée d'Alseberg, 965 - B - 1180 Bruxelles (Belgique)*

Tel. 32.2/332.25.38 - Fax. 32.2/375.40.40

Paiement au compte n° 551-3620600-47

Cahier d'études IV, 1994-1995

- **Conservation – Restauration – Technologie**

— Belgique: 20 € + 2,50 € de port

— Etranger: 20 € + 4,50 € de port

Cahier d'études V, 1997 (épuisé)

- Vincent Heymans, **Ensor et les Médecins - Un diagnostic**

Cahier d'études VI, 1997

- Marc Groenen, **Ombre et lumière dans l'art des grottes**

— Belgique: 22 € + 2,50 € de port

— Etranger: 22 € + 4,50 € de port

Cahier d'études VII, 1999

- **Public et sauvegarde du patrimoine.** Cahier de sensibilisation à l'attention des guides.

— Belgique: 22 € + 2,50 € de port

— Etranger: 22 € + 4,50 € 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: € 17,50 + € 2,50 de port
- Etranger: € 22,50 + € 4,50 de port

Vente au numéro

- Belgique: € 20,00 + € 2,50 de port
- Etranger: € 25,00 + € 4,50 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'Études n°:.....

Je verse ce jour la somme de € au compte DEXIA 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, 37, Drève de la
Curette, 4095 Villers-La Ville ou par virement postal international.
PS. Les paiements par chèques étrangers seront refusés.

Je souhaite payer par carte VISA ou EUROCARD / MASTER CARD

J'autorise le débit de ma carte n° _ _ _ _ _

Date d'expiration: _ _ / _ _

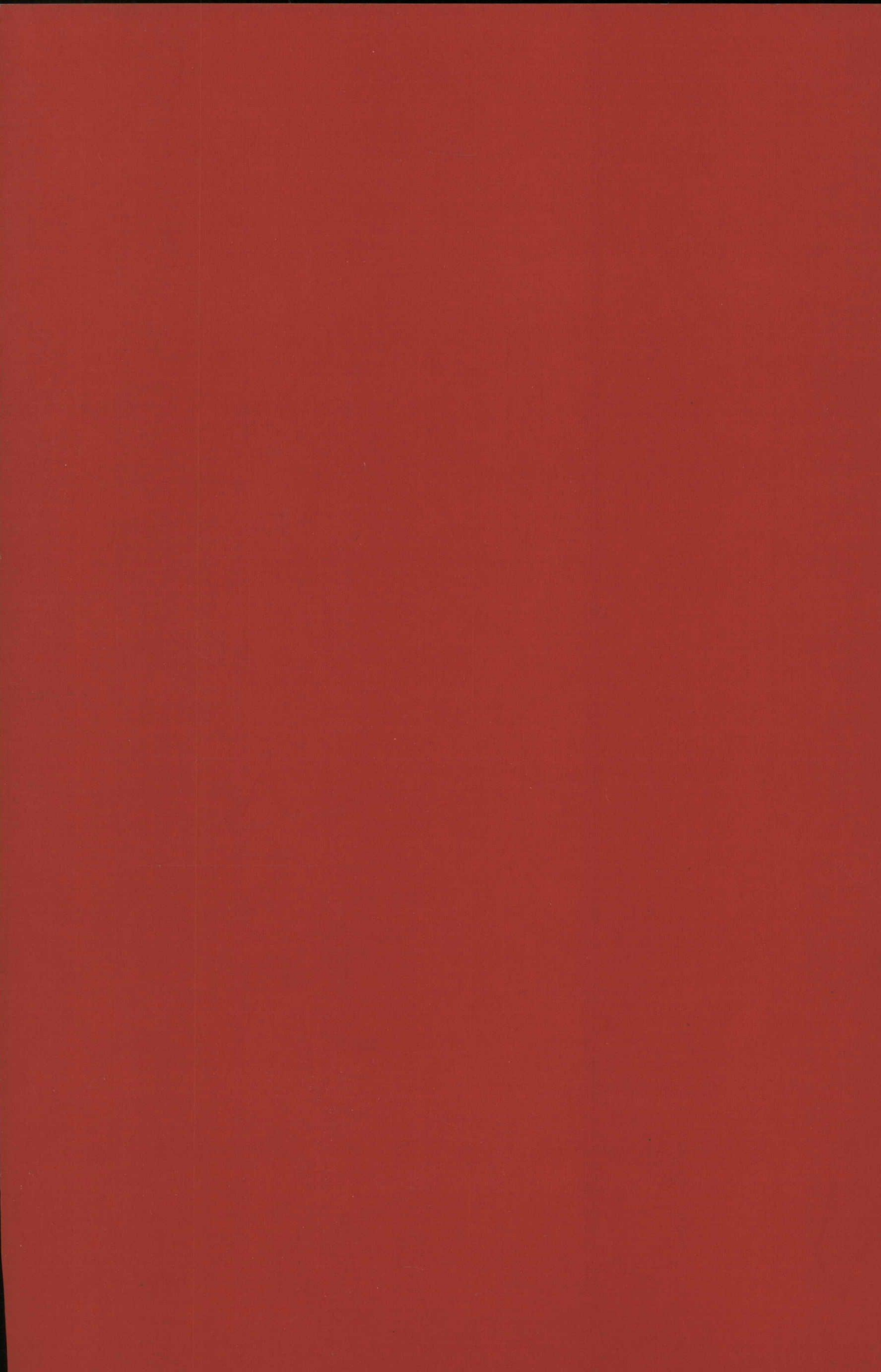
du montant de € (montant en € obligatoire).

Date:

Signature:

LE LIVRE TIMPERMAN

IMPRESSION - EDITION - DISTRIBUTION
51, RUE DES ALEXIENS, 1000 BRUXELLES
timperman@belgacom.net



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.