

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 2003.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_2003_000_25_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.

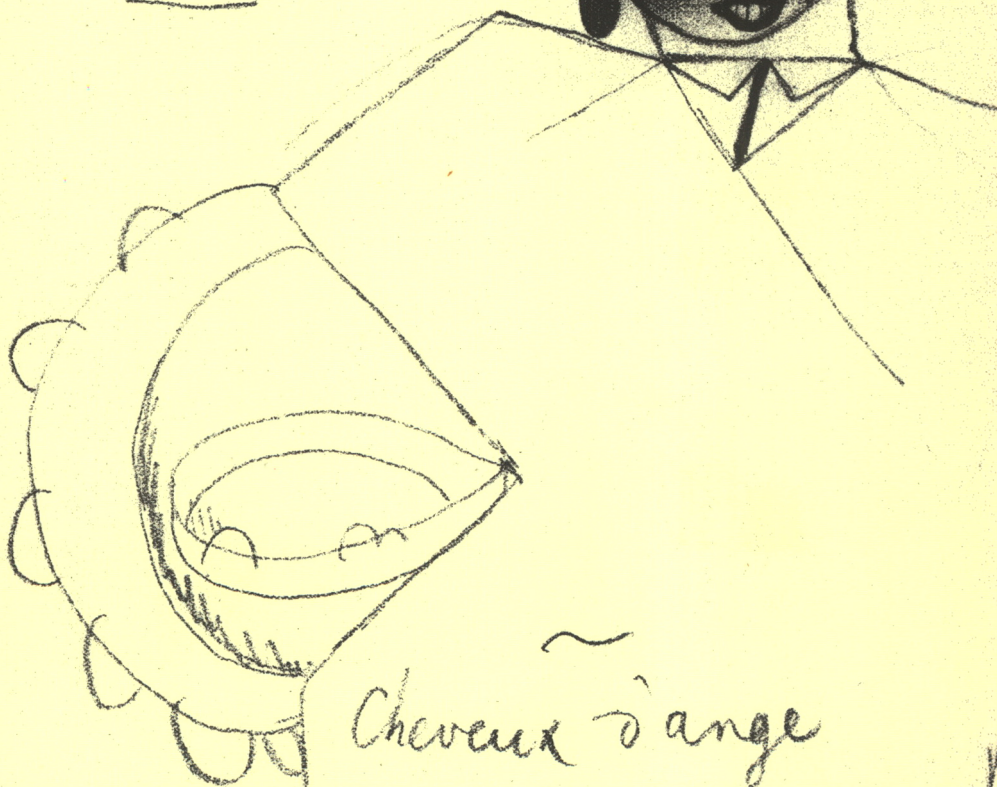
Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

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/>

Accroche cœurs

—
Signatures
—

Cheveux d'anges
—



~
Cheveux d'ange

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

XXV
2003

XXV
2003



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

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


Comité directeur

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

Comité de Rédaction

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

Le présent volume a été réalisé avec le soutien

- de la Fondation Universitaire, 
- de la Communauté française,
- du Ministère de la Culture et des Affaires sociales
(Service du Patrimoine culturel)
- de la Fondation Sulzberger (Bruxelles).

ISSN 0771-2723

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

PAUL PHILIPPOT

La théorie de la restauration à l'heure de la mondialisation

p. 7-11

PETER KURMANN

À propos des restaurations effectuées sur
les cathédrales gothiques à la fin du moyen âge

p. 13-32

GÉRALDINE PATIGNY

La chapelle Sainte-Ursule à l'église du Sablon de Bruxelles :
l'union de l'art et de la destinée humaine

p. 33-49

SÂYEH LAPORTE-EFTEKHARIAN

Diffusion et exploitation des gravures religieuses dans la Perse safavide :
l'exemple de la Nouvelle Djoulfa

p. 51-70

R. BOITELLE

Le brun automnal et la surface poreuse
Deux exemples opposés de techniques picturales au XIXème siècle et les
conséquences des recherches technologiques pour leur restauration

p. 71-85

MALOU HAINE & DAVID GULLENTOPS

Un manuscrit retrouvé de Jean Cocteau
Le Mirliton d'Irène, « Cheveux d'anges »
et *Les Mariés de la Tour Eiffel*

p. 87-111

Comptes rendus

p. 113-115

Chronique de la Section

p. 117-149

LA THÉORIE DE LA RESTAURATION À L'HEURE DE LA MONDIALISATION

PAUL PHILIPPOT

On assiste depuis quelques décennies à un processus de mondialisation de la théorie de la restauration, telle qu'elle s'est élaborée dans les années 50 et 60, après la deuxième guerre mondiale, pour culminer dans la *Teoria del restauro* de Cesare Brandi. Reflet de la mondialisation des relations culturelles, ce phénomène n'est cependant pas exempt de l'influence des facteurs économiques et, bien plus qu'un approfondissement des concepts critiques issus du dialogue des cultures, il se présente généralement comme une corrosion de ceux-ci chaque fois qu'ils s'opposent à la pratique ou en freinent le libre développement, de sorte qu'au lieu d'assister à l'élaboration de nouveaux concepts critiques résultant d'un approfondissement de l'analyse et de la confrontation des phénomènes, on se trouve en présence, trop souvent, d'un camouflage théorique visant à justifier, après coup, le développement d'une pratique plutôt qu'à approfondir les fondements de l'action.

Les *origines* de ce phénomène peuvent être attribuées au développement même de la restauration selon deux dimensions concomitantes et presque complémentaires.

D'une part, le souci de conservation du passé ne se limite plus, dans le monde occidental lui-même, aux créations maîtresses qui étaient considérées constitutrices de la ligne de crête du développement historique, mais il s'étend, comme Riegl déjà l'avait annoncé, à toutes les productions du passé - et ce dans tous les domaines, puisque la valeur qu'on leur reconnaît vient essentiellement de ce qu'elles témoignent de ce passé - un passé poursuivi jusque dans sa naissance même au seuil du présent. Situation dont on pourrait voir un parallèle dans la création artistique contemporaine destinée *ab origine* au musée. Et de même que cette valorisation comme passé poursuit de toujours plus près le présent, le

passé veut être revécu directement, existentiellement, au présent, donc dans une abolition de la distance du présent au passé qui fonde l'histoire : ce que Umberto Eco a excellemment montré dans sa *Guerre du faux* à propos des musées américains¹.

D'autre part, le souci de conservation des diverses expressions culturelles s'est mondialisé, mettant les conceptions occidentales classiques en contact avec des traditions différentes, et en particulier avec celles de sociétés de type pré-industriel, et donc traditionnel, donc antérieures aux conceptions nées dans l'Europe des Lumières au XVIII^e siècle. L'exemple par excellence est, à cet égard, la « découverte » par l'Occident du temple japonais d'Isé, fondé au III^e siècle et conçu depuis 685 comme devant être reconstruit tous les vingt ans à proximité de l'original, ce qui a donné lieu à une sorte de sanctuaire double, où le temple, régulièrement reconstruit, donc refondé, se dresse de 20 en 20 ans sur un site ou sur son voisin². Ainsi se trouvait fondée la reconstruction traditionnelle à l'identique, en opposition flagrante avec la conception occidentale du respect fondamental de la création historique, seule authentique.

Or que s'est-il passé ? Comme le montre notamment la lecture des contributions à la conférence de l'ICOMOS à Nara en 1994, ce choc a été vécu non comme un problème pour la pensée critique occidentale et une exigence d'approfondissement de celle-ci, mais, dans le contexte de la conception mondialisée du *management*, sur le modèle des procédures des organisations internationales du type de l'Unesco où, *a priori* toutes les cultures ont le même droit au respect : en d'autres termes, le problème critique s'est mué en problème politique, et la solution ne pouvait être que « démocratique », c'est-à-dire débouchant nécessairement sur la coexistence des différentes conceptions comme expression de différentes cultures. C'est donc la coexistence communautaire qui, sans dialectique, refusait à la pensée la vocation à l'universalité qui constitue sa fibre vitale. Avec ce résultat, bien analysé par Alain Finkielkraut : *La défaite de la pensée*.³

La notion occidentale d'authenticité n'est pas approfondie, mais simplement relativisée : il y aurait différentes formes d'authenticité, selon les cultures. Tout progrès dialectique devient dès lors impossible. Reste la coexistence - espérons pacifique - des différences. Notons qu'en même temps, l'exigence d'une conception univoque était posée par la convention du Patrimoine mondial, qui fait de l'authenticité une condition de sélection des monuments ou sites dont elle reconnaît la valeur universelle.

Cette relativisation de la notion d'authenticité, qui dévalorise la création au profit de la politique, s'inscrit dans le contexte général de la mondialisation économique et financière. L'œuvre de création est considérée comme une matière première, au profit de la grande distribution qui la traite et la manipule pour en

¹ Éd. biblio essais, Grasset & Fasquelle, Paris, 1985.

² Robert Treat Paine et Alexander Soper, *The Art and Architecture of Japan*, The Pelican History of Art, USA, 1^{er} éd. 1965, rééd. 1975.

³ Éd. du Seuil, Gallimard, Paris, 1987.

tirer bénéfice. C'est ce que traduit, sur le plan juridique, le glissement du droit d'auteur - qui sauvegarde le créateur - vers le *copyright* anglo-saxon qui, précisément, réduit la création à une matière première, qu'il traite en vue de l'exploiter à son profit, après l'avoir *achetée* à son auteur, dépouillé par là même de ses droits sur son œuvre. Pour toute conscience sensibilisée à ce glissement, le vocabulaire édulcoré des développements terminologiques d'après guerre crée un malaise par son ambiguïté persistante. La restauration de l'œuvre d'art est devenue la mise en valeur des biens culturels, comme s'il s'agissait de créer une valeur ajoutée à la valeur authentique. Ici aussi, la terminologie économique s'est subrepticement substituée, au sein même du langage, à celle de la culture.

La seule tentative d'approfondissement du concept qui émerge des contributions à la conférence de Nara est la distinction entre diverses formes d'authenticité : de la forme, de la matière, de la technique, de la fonction, esthétique, historique, etc. Mais que serait une authenticité de la forme séparée de la matière et de la technique, dès lors que la forme ne se réalise qu'incarnée dans une matière travaillée par une technique guidée par une intuition artistique, et que l'acte de création artistique est historique, puisqu'il fait l'histoire, s'inscrit dans l'histoire ? En d'autres termes, l'authenticité n'est pas divisible, et ne l'est en apparence que si on la confond avec le caractère original - ou originel - de la matière, technique, fonction, etc. Prise comme catégorie générique, la matière, la technique originale peuvent être reproduites (pierre, bois, fresque, détrempe), mais leur mise en œuvre par le créateur, qui constitue l'authenticité, ne l'est évidemment pas. Celle-ci, en d'autres termes, réside dans l'acte et, s'il s'agit d'une œuvre d'art, dans l'acte de création, qui est à la fois incarné dans la matière et inscrit dans l'histoire. Histoire dont il est un moment, que la conscience critique reconnaît dans le présent, et par rapport auquel elle se pose à distance.

C'est d'ailleurs tout ce tissu complexe de relations qui est reconnu par la définition donnée par Brandi de la restauration : « *La restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art dans sa constitution physique et dans sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission au futur* ». ⁴

À quoi s'ajoute immédiatement le principe qu'on ne restaure jamais que *la matière* de l'œuvre d'art. ⁵

Brandi, par là, ancre d'entrée de jeu la restauration dans le moment de réception de l'œuvre d'art, excluant toute confusion avec le moment de sa création et dénonçant le caractère illusoire de toute tentative de reproduction de la création formelle.

Si, forts de cette analyse, nous nous penchons sur les articles de la *Charte de Venise* (art. 9, 12 et 15) relatifs à la restauration et à l'authenticité, nous sommes frappés par leur ambiguïté à cet égard. Nous lisons en effet à l'art. 9 que la restauration « *a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et histo-*

⁴ Cesare BRANDI, *Teoria del Restauro*, Ed. Piccola Biblioteca Einaudi, Milan, 1977, p. 6.

⁵ *Ibid.* p. 7.

riques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse : sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps ».

La référence à des « documents authentiques » n'a de sens que si elle vise la reconstitution à l'identique, qui cependant n'est pas citée explicitement. D'autre part, une telle reconstitution, même fondée sur des « documents authentiques » se heurte immédiatement à l'article 12, qui stipule que « *Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire* ». Ce dernier principe vise évidemment l'intégration des lacunes, mais s'étend forcément aux grandes lacunes qui réclameraient d'autre part une reconstitution, visée par l'article 9. La charte de Venise ne s'exprime donc pas clairement et explicitement sur l'authenticité du monument et sur la reconstitution à l'identique, qu'elle sous-entend évidemment et qui constitue une pratique courante et générale, laissée dès lors sans fondement théorique et sans réglementation rigoureuse, à la différence de l'anastylose, dont elle traite clairement et explicitement à l'article 15 à propos des fouilles : « *Tout travail de reconstruction devra cependant être exclu a priori, seule l'anastylose peut être envisagée, c'est-à-dire la recomposition des parties existantes mais démembrées* ». Règle qui s'écarte considérablement, par sa sévérité restrictive, de celle, générale, formulée par l'article 9.

Relevons enfin que la reconstruction à l'identique, qui est la négation du respect de l'authenticité, exprime couramment le culte d'un passé existencialisé et supposé revécu tel quel dans l'actualité (p.ex. Colonial Williamsburg aux USA), qui ferme les yeux sur la distance historique dans l'acte même où elle la reconstruit. Vue sous cet angle, elle est le type même d'un comportement inauthentique.

Revenons à présent au problème posé au monde occidental par le temple d'Isé. En fait, le concept occidental d'authenticité, né de la conscience historique qui reconnaît l'acte de création artistique comme acte historique, se heurtait ici à une situation dont l'authenticité était celle d'un rite. Or, le rite reste authentique tant qu'il est vécu et revécu dans sa substance originelle tant par les acteurs que par la société qui le reçoit. L'émergence à son égard d'une approche critique, fondant une distance historique et une conceptualisation esthétique, ne peut que mettre en crise cette authenticité rituelle, traditionnelle. Aussi a-t-on toujours vu la création artisanale traditionnelle, destinée à une société du rite, se muer en kitch chaque fois qu'elle s'est réalisée comme scénographie touristique sous le regard des spectateurs touristes du monde occidental, dont la société traditionnelle subit rapidement la contagion.

L'authenticité, dès lors, ne peut subsister ici que tant que subsistent les conditions d'action et de réception du rite comme tel, propres à la société traditionnelle. La pensée japonaise a d'ailleurs parlé à cet égard de *Trésor national vivant*. Ce qui n'empêche qu'une scission puisse s'opérer entre la technique mise en œuvre

par la reconstruction et la conscience traditionnelle qui l'intègre au rite. Séparée de son contexte vécu originel, la technique devient alors disponible pour d'autres finalités que l'expression authentique primitive : notamment pour une reconstruction à l'identique au sens de la théorie occidentale. Mais celle-ci est alors la négation du respect de l'authenticité, et son culte d'un passé devenu historique mais revécu dans une actualité qui l'existentialise ferme les yeux sur la distance historique dans l'acte même où elle le reconnaît et constitue un comportement typiquement inauthentique. L'équilibre est dès lors de plus en plus fragile entre le maintien de l'authenticité du rite et son basculement dans l'inauthenticité du kitch.

La mondialisation s'empare aisément de la technique artisanale, mais pas de l'expérience vécue, profonde, qui l'a érigée en mode d'expression adhérent, intimement nécessaire, et, par là, lui a donné son âme. C'est pourquoi elle charrie, dans sa conquête omnivore, un fondamental *manque de respect* (Finkielkraut) des choses, qu'il s'agisse de la nature, de la culture, ou, finalement, de l'homme.

C'est ce phénomène qui oblige à considérer avec réserve et prudence le développement de ce que l'on a appelé les *métiers du patrimoine*, qui visent à la conservation des techniques artisanales traditionnelles, en particulier celles liées à l'architecture. Il faut noter en effet que cette conservation du métier comme démarche technique ignore la distance historique et critique qui la distingue fondamentalement de la restauration, de sorte qu'elle est à considérer comme un simple instrument au service de celui - généralement un architecte - qui assume la responsabilité de la restauration d'un édifice ancien. En aucun cas, le recours aux métiers dits du patrimoine ne peut donc être considéré *par lui-même* comme une garantie de validité de la restauration effectuée.

D'autre part, la pression de l'économie et du marché pousse au contraire à aligner la pratique de la restauration architecturale sur celle du chantier de construction moderne. Cette tendance est particulièrement manifeste dans le traitement des enduits colorés de l'architecture. Confié à des entreprises de construction qui, à la différence des restaurateurs du patrimoine mobilier, ne disposent généralement pas d'un personnel spécialisé en restauration, le traitement des enduits, est largement déterminé par l'application des méthodes du chantier moderne projetées sur le monument ancien sans diagnostic critique préalable. De sorte que les vieux enduits qui menacent de se détacher sont décapés mécaniquement - à moins que le bâtiment ne soit abandonné jusqu'à achèvement d'un délabrement naturel qui ouvre la voie à une reconstruction ou réfection partielle (c'est, parmi tant d'autres, le cas des écuries royales à Bruxelles) - plutôt que d'être entretenus par des opérations de fixation qui assureraient le maintien des matériaux originaux et de leur aspect. Quant à la peinture, le recours aux produits modernes offerts par le marché, en particulier aux peintures acryliques, a substitué à la peinture à la chaux, qui conserve une texture superficielle conforme au matériau de construction dont elle est la finition, une peinture amorphe qui *enrobe* l'architecture et les formes sculptées dans *une gangue qui s'interpose* et abolit le jeu des textures épidermiques. Autant dire qu'elle opère une falsification *in situ* de l'original.

À PROPOS DES RESTAURATIONS EFFECTUÉES SUR LES CATHÉDRALES GOTHIQUES À LA FIN DU MOYEN ÂGE

PETER KURMANN

Le terme de « cathédrale » évoque, certes, l'idée de richesse architectonique, de complexité structurelle, de dimensions gigantesques, mais il s'applique également avec raison à un type particulier de l'architecture monumentale religieuse qui devait exercer une influence pratiquement sans égale dans ce domaine. En effet, comme le montrent bien certaines réalisations tardives de ce type - par exemple la cathédrale Saint-Guy de Prague¹ ou celle de Nantes² - à la fin du moyen âge et même plus tard, les commanditaires des grands chantiers des cathédrales se tournaient encore vers des modèles qui s'étaient développés en Ile-de-France et dans les régions avoisinantes au cours du XII^e siècle et au début du XIII^e. L'histoire de l'art utilise ce terme de « cathédrale » la plupart du temps dans le sens que lui donne l'histoire de l'architecture et non le droit canon. En effet, tout le monde s'accorde à reconnaître que les premières réalisations de ce que nous appelons de manière inappropriée le « style gothique » ont été des abbayes bénédictines. C'est le cas de Saint-Germer-de-Fly et plus particulièrement de Saint-Denis de Suger³. Ces monuments ont exercé une influence importante et durable sur la forme des cathédrales du premier art gothique et du gothique rayonnant et, à côté des cathédrales, les grandes abbayes ont joué un rôle prépondérant dans le développement du « nouvel art de bâtir » tout au long de l'histoire de l'art

¹ Voir en dernier lieu Marc Carel SCHURR, *Die Baukunst Peter Parlers*, Ostfildern, 2003.

² J.-B. RUSSON et D. DURET, *La cathédrale de Nantes*, Savenay, 1933; Jean-Michel LENIAUD et alii, *Nantes. La cathédrale* (Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France), Paris, 1991; Jean-Michel LENIAUD, *Les tribulations d'une cathédrale: l'achèvement de Saint-Pierre de Nantes au XIX^e siècle*, dans: 303 (Pays de la Loire), 21, 1989, pp. 8-23; idem, *L'achèvement de la cathédrale de Nantes au bout de l'utopie*, dans: *ibid.*, 70, 2001, pp. 30-35.

³ Dieter KIMPEL et Robert SUCKALE, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, Munich, 1985, pp. 76-92, 112-121.

gothique. Il ne sera donc pas étonnant, étant donné ces circonstances, de citer en exemple l'une ou l'autre des grandes abbayes. De plus, la notion de « fin du moyen âge » sera élargie, se prolongeant dans certains cas jusqu'au XVII^e siècle.

Les anciennes restaurations des cathédrales gothiques en France nous posent des problèmes considérables. Étant donné l'absence, à cette époque, de théorie



Fig. 1.
Sées, cathédrale, façade, état actuel.

de l'art et de l'architecture proprement dite⁴, on ne peut s'attendre à rencontrer à la fin du moyen âge des stratégies homogènes dans le domaine de la restauration. Nous devons donc, chaque fois que nous nous trouvons face à une intervention qui dépasse une simple réparation, nous interroger sur ce qui a motivé la prise de telle ou telle mesure dans ce cas précis, les sources écrites ne nous donnant justement aucune information à ce propos. A cela s'ajoute que des restaurations plus récentes cachent souvent les traces de plus anciennes. Dans le cas où les sources n'ont pas été mises à jour ou se sont perdues, on ne peut qu'échafauder des hypothèses. C'est le cas de la façade ouest de la cathédrale de Sées, l'un des monuments gothiques de France les plus intéressants⁵. La façade (fig. 1) qui date de la première moitié du XIII^e siècle, comme d'ailleurs toute la nef, reposait sur des fondations si instables que des dégâts d'origine statique apparurent partout. Le contrefort qui se trouve entre la partie centrale et la tour septentrionale a été considérablement renforcé au XV^e siècle. Dans le premier tiers du XVI^e siècle, il a été à nouveau consolidé au moyen d'une maçonnerie supplémentaire fortement saillante. Le contrefort méridional symétrique dut être entièrement rénové en 1560⁶. Les restaurateurs du XIX^e siècle ont laissé les choses en l'état, mais ont rénové les contreforts des angles de la façade. La rénovation entraîna la disparition des deux pinacles polygonaux qui reposaient sur la partie inférieure des contreforts situés aux angles de la façade. On peut encore les voir sur une eau-forte de Cotman qui date de 1821 (fig. 2). Les pinacles d'angles, fortement influencés par le style gothique rayonnant, ne s'accordaient pas avec la façade. Ils ornaient vraisemblablement un premier renforcement des murs qui était devenu nécessaire peu après l'achèvement des voûtes. Mais, suite aux restaurations radicales du XIX^e siècle, le problème de la datation de ces apports est devenu insoluble.

Il s'agira maintenant d'établir une liste, naturellement sans prétendre à l'exhaustivité, de quelques restaurations effectuées à la fin du moyen âge sur des cathédrales ou des édifices qui leurs sont apparentés et qui datent du XII^e et du XIII^e siècle, mais ceci seulement dans la mesure où elles sont attestées par des sources ou du moins clairement discernables sur le plan formel. Par le terme de « restauration » j'entends, classées par ordre croissant en fonction de l'importance de l'intervention, d'abord les simples réparations ou modifications légères qui portent à peine atteinte au bâtiment ou de manière très superficielle, deuxièmement, les transformations qui touchent à la substance même de l'édifice et troisièmement la reconstruction de parties entières du bâtiment, soit après une destruction, soit pour prévenir un effondrement. Ne relèvent pas de la notion de

⁴ Robert SUCKALE, *La théorie de l'architecture au temps des cathédrales*, dans : Roland RECHT (éd.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques* (cat. d'expo.), Strasbourg, 1989, pp. 41-50.

⁵ René GOBILLOT, *La cathédrale de Sées*, Paris, 1937; Christiane OLDE-CHOUKAIR, *Le chœur de la cathédrale de Sées et l'influence du style rayonnant*, dans: Maylis BAYLÉ (éd.), *L'architecture normande au Moyen Âge*, 1, Caen, 1997, pp. 159-173; eadem, *Sées: cathédrale Notre-Dame*, dans: *ibid.*, 2, pp. 179-184.

⁶ Christiane OLDE-CHOUKAIR, *Les travaux de restauration de la cathédrale de Sées du XV^e au XIX^e siècle*, dans: *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne*, 117/118, 1998, pp. 69-98 (n'a pas pu être consulté, cf. Dany SANDRON, *Les restaurations de la cathédrale de Sées du XV^e au XIX^e siècle*, dans: *Bulletin monumental*, 158, 2000, pp. 264-265).

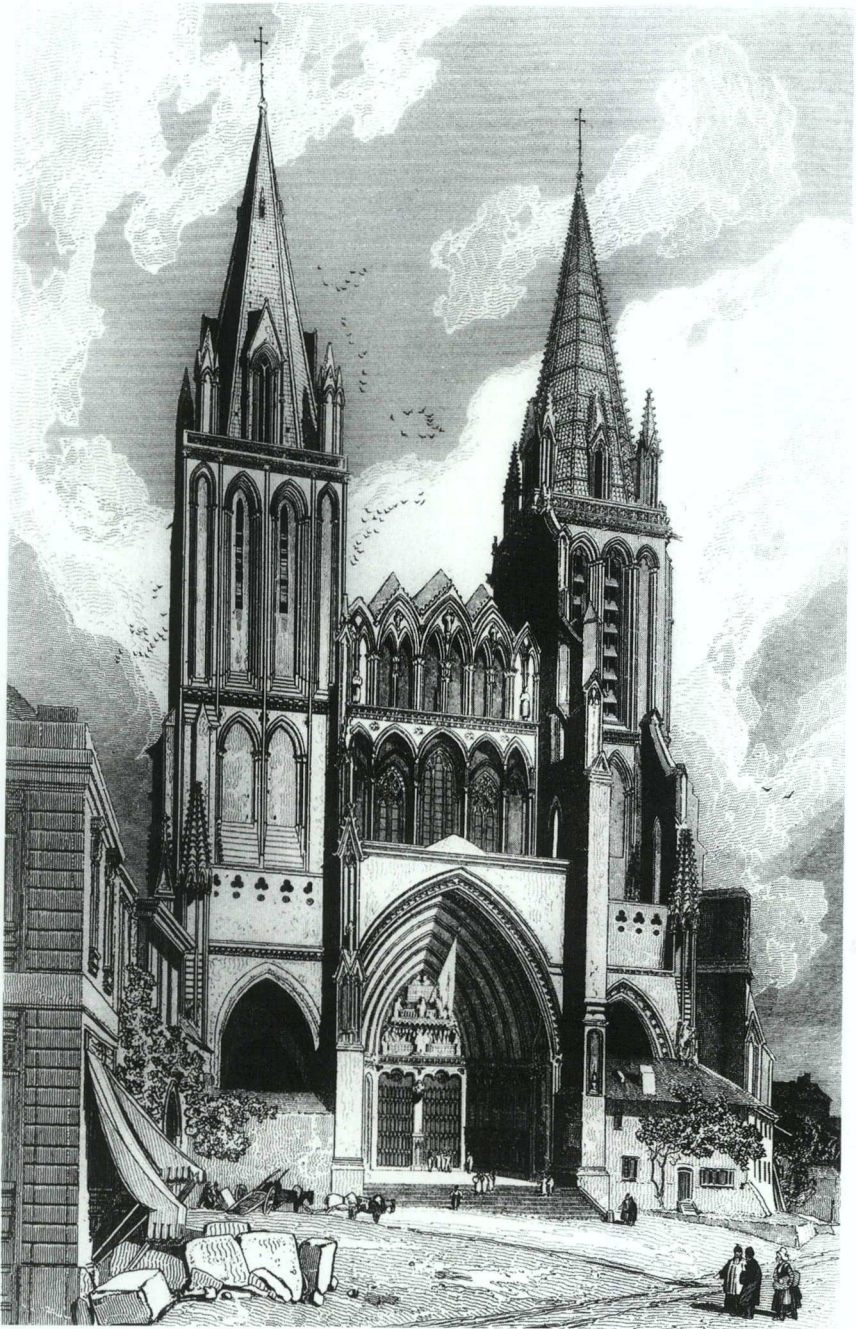
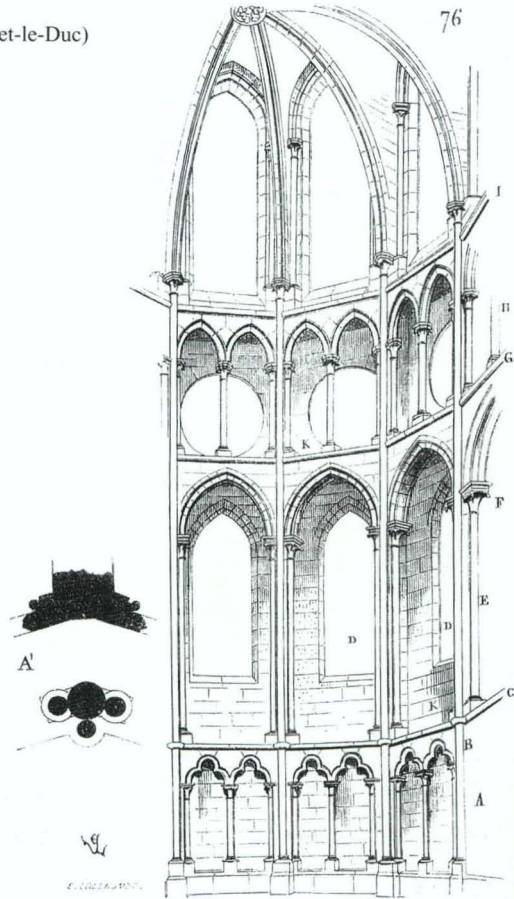


Fig. 2.
“Cathedral Church of Notre-Dame at Sées, J. and A. Arch, Cornhill and J.S. Cotman, Yarmouth, London 1821”.

Fig. 3
Dijon, Notre-Dame, abside (d'après Viollet-le-Duc)



restauration les mesures d'achèvement ou la reconstruction de bâtiments dont la plus grande partie a été détruite. Ainsi, l'achèvement de la tour occidentale de la cathédrale d'Albi qui n'a dépassé la hauteur du faîte du toit que cent ans après la fin des travaux à la nef, soit dans le dernier quart du XV^e siècle⁷, n'entre pas dans notre propos, tout comme la reconstruction néogothique de la cathédrale d'Orléans après l'attaque des Huguenots en 1568⁸.

Par contre, les *oculi* du triforium du chœur de Notre-Dame à Dijon (fig. 3) comptent parmi les résultats de restaurations et transformations anciennes. On les a jusqu'à présent toujours considérés comme originaux⁹, car on trouve des exemples

⁷ Jean-Louis BIGET, *La cathédrale Sainte-Cécile d'Albi. L'architecture*, dans: *Congrès archéologique de France*, 140 (Albigeois), 1982, Paris, 1985, pp. 20-62, particulièrement p. 33.

⁸ Georges CHENESSEAU, *Sainte-Croix d'Orléans. Histoire d'une cathédrale gothique réédifiée par les Bourbons 1599-1829*, 2 vol. et album, Paris, 1921.

⁹ Sauf Jules BRESSON, *Histoire de l'église Notre-Dame de Dijon depuis ses origines jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Dijon, 1891, p. 241, qui situait la création de ces *oculi* au XVII^e siècle sans indiquer une date précise.

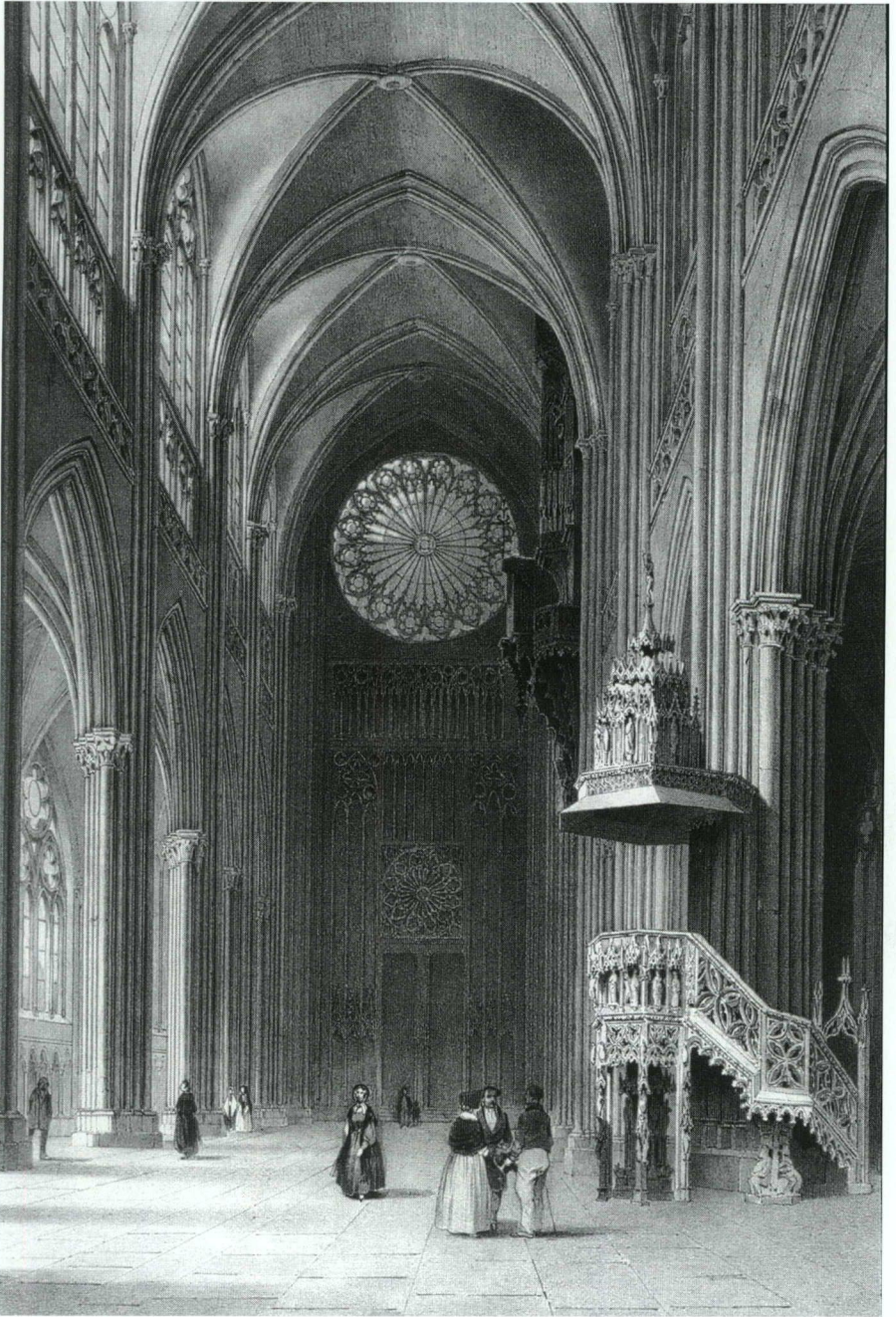


Fig. 4.
Strasbourg, cathédrale, nef vue vers la façade (lithographie de Bachelier)

semblables et datant du premier art gothique dans la collégiale de Mantes ou dans l'église de Moret-sur-Loing. Mais en fait, à Dijon, c'est seulement en 1611 que l'on perça d'abord l'oculus de l'axe longitudinal, pour assurer un meilleur éclairage du jubé¹⁰, et c'est seulement en 1694 que s'ajoutèrent sur les côtés les six « ronds nécessaires dans la seconde galerie du chœur de l'église pour avoir des jours propres à éclairer le retable du maître autel qui y doit être posé »¹¹. Des transformations ou des apports ultérieurs aussi minimes ne sont souvent pas reconnaissables comme tels. Il est évident que les dirigeants des chantiers qui ont été actifs pendant toute la fin du moyen âge ne se sont pas bornés à mener à leur achèvement des monuments mais ont également effectué des travaux d'entretien et apporté des améliorations à des éléments déjà existants. C'est ainsi qu'on doit avoir rajouté au XV^e siècle au triforium de la cathédrale de Strasbourg des garde-corps décorés de réseaux flamboyants car ces appuis figurent sur plusieurs vues de l'intérieur (fig. 4) datant d'avant le milieu du XIX^e siècle¹². Ces éléments de protection ont disparu, apparemment victimes du purisme stylistique du XIX^e siècle. Sur un ancien plan en coupe transversale de la nef (fig. 5), on remarque également un garde-corps décoré de réseaux flamboyants au niveau de la tribune d'orgue

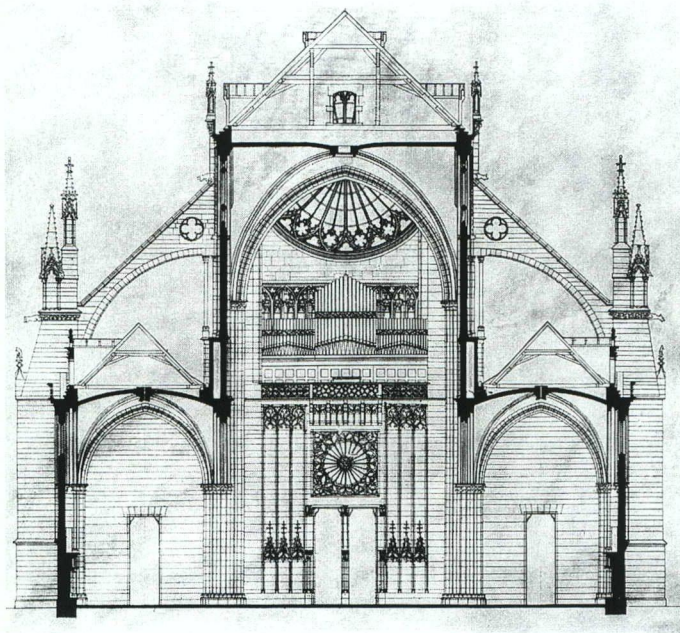


Fig. 5.
Strasbourg, cathédrale,
coupe transversale sur
la nef (d'après Dehio).

¹⁰ Denise BORLÉE, *La sculpture figurée du XIII^e siècle en Bourgogne*, Thèse de doctorat de l'Université de Bourgogne, Dijon, 1997 (ms.), p. 35.

¹¹ Archives départementales de la Côte-d'Or: G sup. 24/69 5, f. 23 v. (document cité d'après Denise BORLÉE, *op. cit.*, p. 35).

¹² Une histoire des restaurations de la cathédrale de Strasbourg fait cruellement défaut.

qu'on envisagea d'installer à un certain moment devant le revers de la façade occidentale (ce dernier devant être en grande partie caché par l'orgue qui, heureusement, allait rester à l'état de projet)¹³. Or, cet appui néo-flamboyant a dû s'inspirer des garde-corps du triforium ajoutés au XV^e siècle qu'on vient de mentionner.

Les travaux de réfection effectués à la cathédrale de Chartres à la fin du moyen âge sont relativement bien connus, du fait qu'ils sont relatés par des sources. Ils concernaient aussi bien l'architecture que des éléments du décor figuré. Sur la base d'un rapport établi par trois maîtres d'œuvre parisiens à l'intention du chapitre de la cathédrale en l'an 1316, nous savons que les architraves séparant les trois ouvertures des deux porches des portails du transept, s'étant fissurées sous la pression d'un poids excessif, ont dû être soutenues par des poutres de bois et des bandes en fer¹⁴. Parmi les autres points relevés dans cette expertise, figurent entre autres des réparations nécessaires à la voûte de la croisée, à quelques arcs-boutants et aux contreforts des tours. Il s'agissait de ceux de la façade septentrionale du transept qui avaient toujours posé des problèmes de statique. Ce n'est pas un hasard si le réseau de la rose septentrionale a dû être rénové récemment car il a été littéralement déchiré par l'affaissement des tours. Au XIX^e siècle, Boeswillwald a déjà totalement refait le réseau de la rose méridionale¹⁵. D'après diverses sources des XIV^e et XV^e siècles, il apparaît que les vitraux de Chartres ont dû être restaurés à intervalle régulier. De nombreuses réfections ont pu être repérées sur la base de documents d'archives¹⁶. Ainsi, la tête de l'un des anges qui encadrent depuis le XIII^e siècle la figure principale de la fenêtre de « Notre Dame la Belle Verrière » est très vraisemblablement l'œuvre d'un verrier nommé Geoffroy, chargé de travaux de réfection dans plusieurs fenêtres en 1317. Mais alors que ses apports sont bien dans le style de leur temps, au XV^e siècle, d'autres verriers s'exercèrent à de véritables copies de style comme, par exemple, dans la fenêtre de la *Passion* de la façade occidentale¹⁷. A cet endroit, par exemple, les têtes des apôtres du *Lavement des pieds* et de l'*Entrée à Jérusalem* imitent des modèles du XII^e siècle. Les têtes refaites, avec leurs lignes dynamiques et surtout leurs arcades sourcilières en forme de crochet trahissent une date plus tardive. Dans l'ensemble toutefois, les restaurations de la cathédrale de Chartres entreprises à la fin du moyen âge témoignent d'une volonté de toucher le moins possible à la substance originale du bâtiment et de rendre aussi discrètes que possible les nécessaires remises en état.

¹³ Georg DEHIO, *Das Strassburger Münster* (2e éd.), Munich, 1941, pl. 5.

¹⁴ Eugène LEFÈVRE-PONTALIS, *Les architectes et la construction de la cathédrale de Chartres*, dans: *Mémoires des antiquaires de France*, 64, 1905, pp. 69-127, particulièrement pp. 116 ss. Voir également Peter Cornelius CLAUSSEN, *Chartres-Studien. Zu Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorhallen*, Wiesbaden, 1975, pp. 93-97.

¹⁵ Rudolf ECHT, *Emile Boeswillwald als Denkmalpfleger* (= *Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde*, 39), Bonn, 1984, p. 31 et 131.

¹⁶ Claudine LAUTIER, *Les vitraux de la cathédrale de Chartres à la lumière des restaurations anciennes*, dans: Thomas W. GAETHGENS (éd.), *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange*, actes du 28e congrès international d'histoire de l'art, 3, Berlin, 1992, pp. 413-424.

¹⁷ Françoise PERROT, *Les vitraux de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres. Etude archéologique*, dans: *Les Monuments historiques de la France*, 1977, pp. 37-51.

Fig. 6.
Genève, cathédrale,
tour sud, face sud
(2e et 3e niveau).



On observe le même phénomène à la cathédrale de Genève. D'après les sources écrites, un incendie y fit des dégâts considérables en 1430¹⁸. Les réparations dans la nef ont été effectuées de manière si discrète que leur étendue est difficile à déterminer. Et que se passa-t-il exactement avec la tour méridionale qui surmonte le transept ? L'étage supérieur, d'après sa forme, date certainement de la fin du moyen âge¹⁹. Si l'on en croit une inscription de 1510 qui se trouve au rez-de-chaussée, la tour a été entièrement reconstruite à partir des fondations. De fait, il semble que seul l'étage supérieur ait été entièrement reconstruit au début du XVI^e siècle. Tout ce qui se trouve au-dessous a probablement été pourvu d'un nouveau revêtement mais celui-ci reproduit très exactement les dispositions du premier art gothique (fig. 6). Ceci vaut également pour les réseaux des roses de l'étage supérieur, qui datent de la fin du moyen âge.

¹⁸ Camille MARTIN, *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, Genève, 1910, pp. 23, 57 s., 62.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 105-110.

Il n'en alla pas de même partout comme le prouve l'exemple d'autres roses. Ainsi, vraisemblablement après les dégâts causés par la tempête de l'an 1540, la rose de la grande fenêtre médiane de la façade de l'abbatiale Saint-Nicaise de Reims fut dotée d'un réseau flamboyant²⁰. Toujours est-il qu'il a été conçu de façon à s'intégrer de manière satisfaisante dans le cadre des formes rayonnantes du XIII^e siècle²¹. Ce n'est pas tout à fait le cas des roses flamboyantes dont furent dotées à la fin du XV^e ou au début du XVI^e siècles les façades méridionales²² et occidentales de la cathédrale d'Amiens²³ et de la Sainte-Chapelle de Paris²⁴.

Il n'est pas toujours facile de faire clairement la distinction entre des mesures prises pour la conservation d'éléments menacés ou la réfection d'éléments déjà partiellement détruits et celles visant simplement à transformer un état des choses devenu insatisfaisant. Revenons à la cathédrale d'Albi. Le concept original, mis en chantier en 1277, avait entouré l'espace central d'une couronne continue de chapelles qui atteignait presque la hauteur de la voûte principale²⁵. A la fin du moyen âge, chacune des cellules latérales a été subdivisée horizontalement par une tribune²⁶. Le caractère de l'espace et l'éclairage s'en trouvent grandement modifiés. La raison de cet aménagement est inconnue. Un contrebutement des murs qui séparent les chapelles était-il devenu nécessaire ? Des contraintes d'ordre liturgique ont-elles été déterminantes ? Peut-être que les tribunes furent introduites en raison des mêmes nécessités liturgiques que la clôture du chœur et le jubé²⁷.

Souvent les transformations touchant les parties hautes du vaisseau central sont motivées par le souci d'augmenter l'apport de lumière et d'améliorer les proportions de l'édifice. Le premier exemple du genre se trouve à Notre-Dame de Paris et date d'environ 1230. L'élévation du vaisseau central réalisée au XII^e

²⁰ Maryse BIDEAULT et Claudine LAUTIER, *Saint-Nicaise de Reims. Chronologie et nouvelles remarques sur l'architecture*, dans: *Bulletin monumental*, 135, 1977, pp. 295-330.

²¹ *Ibid.*, p. 315.

²² Georges DURAND, *Monographie de l'église cathédrale Notre-Dame d'Amiens*, Amiens - Paris, 1901-1903, 1, pp. 495-496.

²³ *Ibid.*, pp. 63 et 267-268.

²⁴ Henri STEIN, *Le Palais de Justice et la Sainte-Chapelle de Paris*, Paris, 1912, p.121 s.; Louis GRODECKI, *Sainte-Chapelle de Paris*, dans: Marcel AUBERT et alii, *Les vitraux de Notre-Dame de Paris et de la Sainte-Chapelle de Paris*, Paris, 1959 (= *Corpus Vitrearum Medii Aevi, France*, 1), pp. 310-314; Jean-Michel LENIAUD et Françoise PERROT, *La Sainte-Chapelle*, Paris, 1991, pp. 107 s. et 210-230.

²⁵ Richard A. SUNDT, *La cathédrale d'Albi et les églises gothiques à chapelles hautes: style, fonction et diffusion*, dans: Myriam DEMORE et alii (éd.), *Autour des maîtres d'œuvre de la cathédrale de Narbonne*, actes du 3^e colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen Age, 1992 (= *Connaissance de Narbonne*, 4), Narbonne, 1994, pp. 121-128.

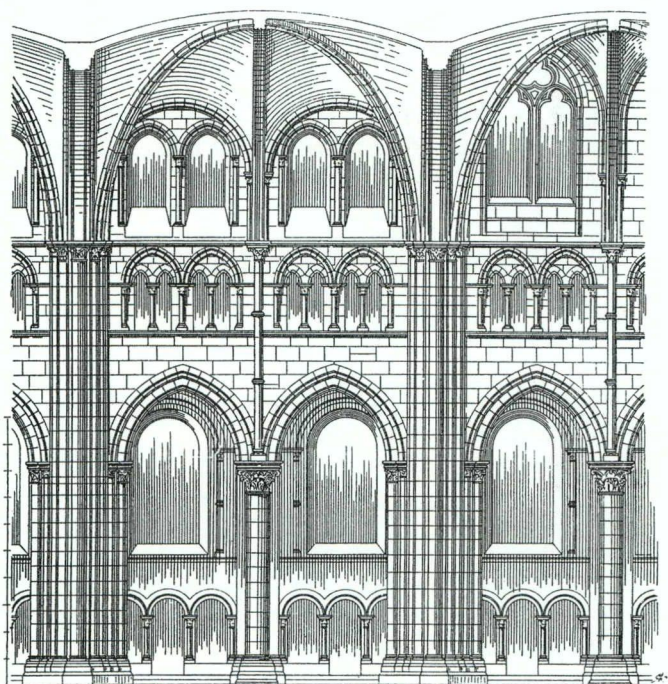
²⁶ BIGET, *op.cit.*, pp. 33-35.

²⁷ *Ibid.*, pp. 35-36. Les tribunes furent peut-être installées pour permettre à des fidèles privilégiés de voir l'office au-delà de la clôture du chœur. Contrairement à celles du chœur, les tribunes de la nef ne reçurent leurs balustrades qu'au début du XVII^e siècle, ce qui prouve que ces dernières n'avaient guère une fonction liturgique (Marcel BÉCAMEL, *À la découverte de la cathédrale d'Albi. Les trente chapelles, les peintures de la voûte, le Jugement dernier*, Albi, 1976, pp. 117-118). Pour l'installation d'un nouveau chœur liturgique (sa clôture, son jubé, ses stalles, ses sculptures) à la fin du moyen âge voir: Jean-Louis BIGET et alii, *Le chœur de la cathédrale d'Albi*, dans: *Congrès archéologique... op. cit.*, pp. 63-91 et Jean-Louis BIGET, *Sainte-Cécile d'Albi. Sculptures*, Graulhet, 1997.

siècle - grandes arcades surmontées de tribunes, d'*oculi* aveugles et de petites fenêtres hautes - baignait l'espace d'une lumière crépusculaire²⁸. Il était donc bien compréhensible d'allonger les fenêtres hautes vers le bas en sacrifiant les oculi pour augmenter l'apport de lumière. Comme on le sait, Viollet-le-Duc a restauré l'état original dans les travées contiguës à la croisée suivant deux variantes hypothétiques, transformant ainsi la cathédrale en une sorte de recueil illustré d'archéologie²⁹.

Peu avant 1308, dans les travées du chœur de la cathédrale de Sens, on commença également à agrandir les fenêtres hautes mais, au contraire de ce qui s'est fait à Paris, vers le haut. Les voûtains extérieurs furent enlevés et remplacés par d'autres plus élevés de manière à libérer une surface suffisante pour de grandes fenêtres à réseau (fig. 7). Cette modernisation s'étendit peu à peu à toute la nef³⁰.

Fig. 7.
Sens, cathédrale, élévation du vaisseau central (à gauche: état d'origine du XII^e siècle, à droite: état actuel)



²⁸ Chantal HARDY, *Les roses dans l'élévation de Notre-Dame de Paris*, dans: *Bulletin monumental*, 149, 1991, pp. 153-199.

²⁹ Alain ÉRLANDE-BRANDEBURG, *Notre-Dame de Paris*, Paris, 1997, pp. 221-225.

³⁰ Peter KURMANN et Dethard von WINTERFELD, *Gautier de Varinfroy, ein "Denkmalpfleger" im 13. Jahrhundert*, dans: Lucius GRISEBACH et Konrad RENGER (éd.), *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Berlin, 1977, pp. 101-159, particulièrement pp. 128 ss.; Jacques HENRIET, *La cathédrale Saint-Etienne de Sens: le parti du premier maître et les campagnes du XI^e siècle*, dans: *Bulletin monumental*, 140, 1982, pp. 81-168, particulièrement pp. 96 ss.

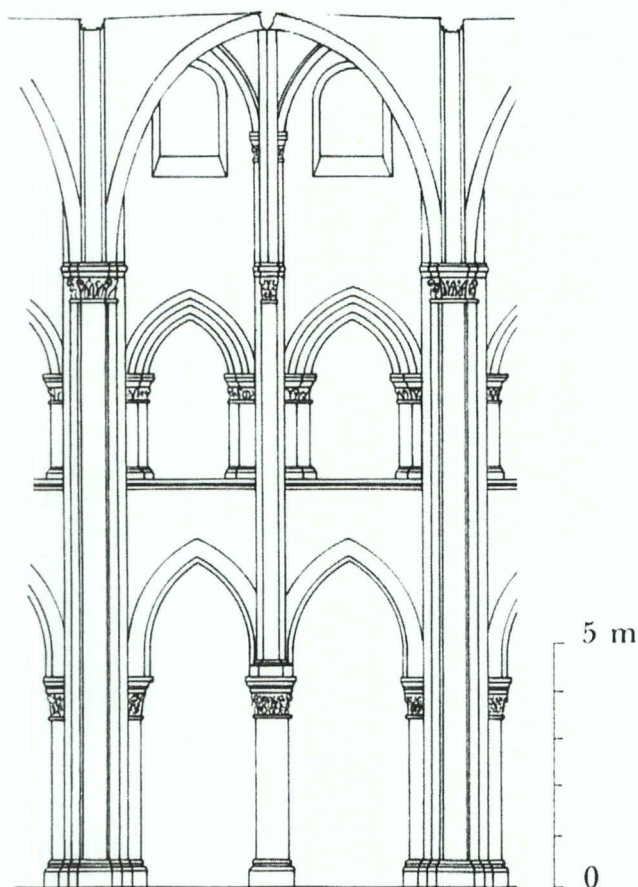


Fig. 8.
Senlis, cathédrale, élévation
du vaisseau central, état
d'origine.

On procéda de manière encore plus radicale à Senlis après l'incendie du toit en 1504³¹. Après avoir supprimé toutes les anciennes voûtes du vaisseau central y compris la zone des fenêtres hautes (fig. 8) on suréleva le tout de plus de cinq mètres, et ne se contentant pas d'installer partout de gigantesques fenêtres hautes à réseaux de style flamboyant, on dota les voûtes de moulurations modernes (fig. 9). Malgré tout on s'en tint aux voûtes sexpartites du premier âge gothique, parvenant ainsi à réaliser un compromis entre une reconstruction conservatrice et une réfection totale. À Sens comme à Senlis, l'agrandissement de la zone des fenêtres hautes n'a pas seulement amélioré l'afflux de lumière, il a permis à l'édifice du premier art gothique de s'approcher de l'idéal de la cathédrale « clas-

³¹ Marcel AUBERT, *Monographie de la cathédrale de Senlis*, Senlis, 1910, pp. 23-34; Florian MEUNIER, *Les cathédrales flamboyantes de Martin et Pierre Chambiges*, dans: *Revue de l'art*, 138, 2002, pp. 31-42.

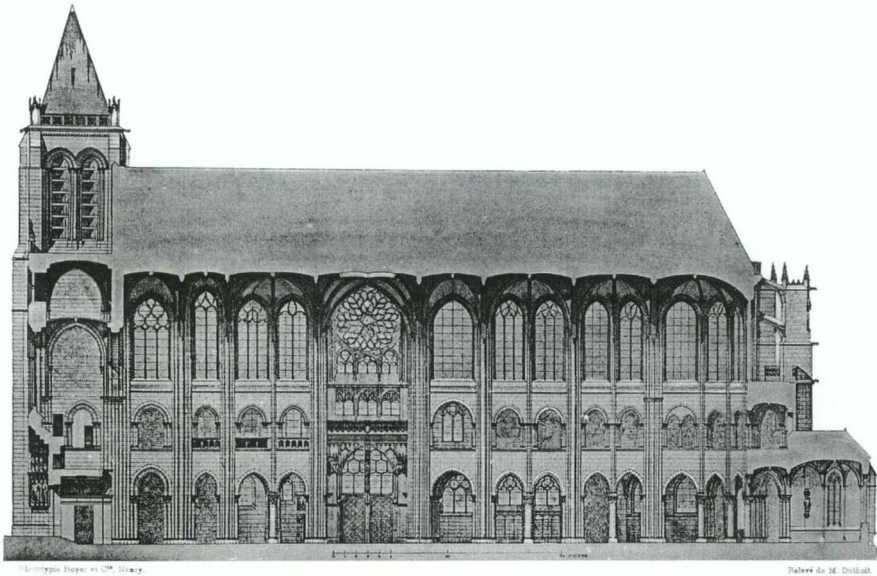


Fig. 9.
Senlis, cathédrale, coupe longitudinale, état actuel.

sique » du XIII^e siècle aux proportions équilibrées. C'est sans doute aussi la raison d'être, dans les deux cas, de l'achèvement à la fin du moyen âge d'un transept qui au demeurant n'existait pas à l'origine, mais dont la construction, à Sens³² comme à Senlis³³ avait déjà été commencée à la fin du XIII^e siècle pour s'arrêter à la zone du socle.

Entre 1511 et 1524 les fenêtres hautes de l'abside du chœur de la cathédrale de Toul (fig. 10), datant du début du XIII^e siècle, furent rehaussées de telle sorte que leur sommet corresponde avec les voûtes du transept et de la nef datant des XIII^e et XIV^e siècles³⁴. Le seul but de l'opération était de créer une impression d'unité de l'espace intérieur. Dans cette optique il suffisait de rehausser les trois fenêtres médianes de l'abside, les autres, comme d'ailleurs les ouvertures des tribunes sous les tours orientales pouvant conserver leur forme ancienne. Il était seulement nécessaire d'ajuster à l'extérieur la différence de niveau au moyen d'un

³² KURMANN et von WINTERFELD, *op cit.*, pp. 128 et 136 ss.; Denis CAILLEAUX, *La Cathédrale en chantier. La construction du transept de Saint-Étienne de Sens d'après les comptes de la fabrique 1490-1517*, Paris, 1999.

³³ AUBERT, *op. cit.*, p. 20, pp. 87 ss.

³⁴ Alain VILLES, *La cathédrale de Toul*, Toul, 1983, p. 67, pp. 169-175.

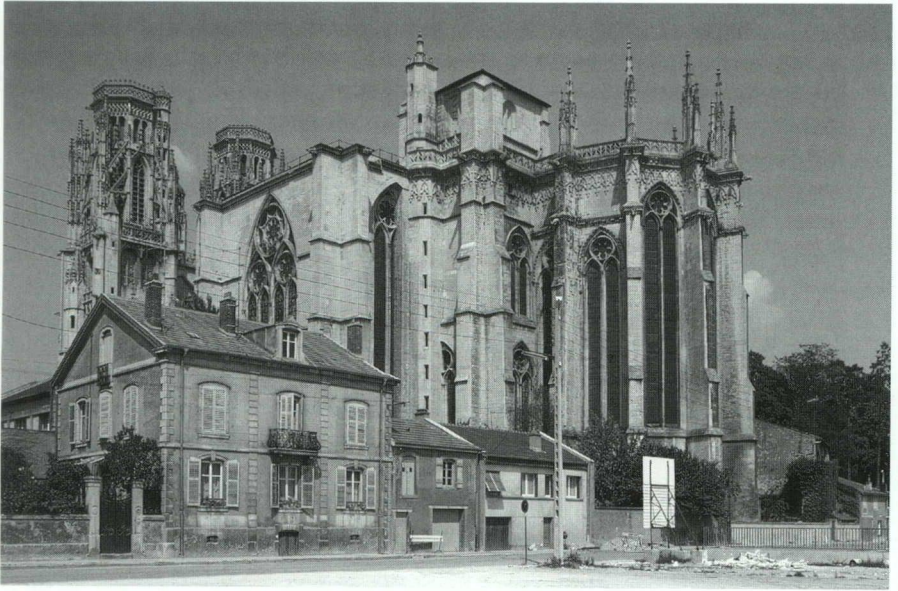


Fig. 10.
Toul, cathédrale, vue extérieure du chœur.

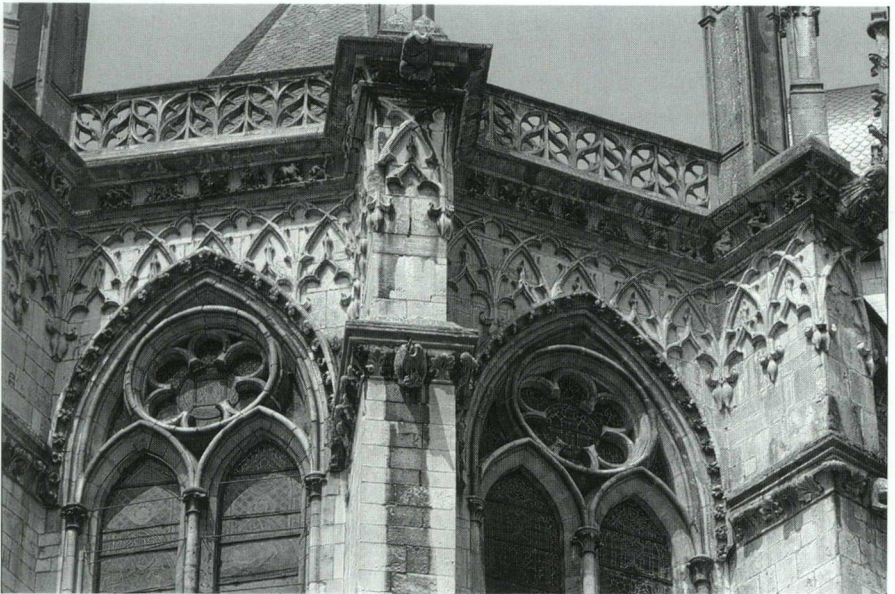


Fig. 11.
Toul, cathédrale, bande décorative surmontant les fenêtres de l'abside

bandeau mural supplémentaire qui fut décoré d'un riche remplage aveugle (fig. 11). Ainsi, la cathédrale de Toul constitue un bel exemple d'une rénovation datant de la fin du moyen âge et entreprise exclusivement pour des raisons esthétiques. Dans ce cas, le principe de conformité a été déterminant d'une façon double. D'une part, le chœur qui constituait la partie la plus ancienne de l'édifice, après avoir reçu une voûte plus haute, s'harmonise mieux avec les parties construites plus récemment à un niveau plus élevé. D'autre part, les fenêtres surélevées de l'abside reçurent de nouveau un réseau dans le style du XIII^e siècle, afin de maintenir l'impression d'unité qu'offre l'édifice dont les formes s'inspirent principalement de la cathédrale de Reims.

La nef de la cathédrale de Rouen datant de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècles et encore toute imprégnée de la tradition du premier art gothique se laissa moins facilement adapter au nouvel idéal de la cathédrale « classique » bien que le chœur, achevé certainement avant 1230³⁵, s'approche déjà de l'élévation de Chartres ou de Reims. Mais, après la construction à Rouen, à partir de 1318, de l'abbatiale bénédictine de Saint-Ouen, un édifice conçu dans le style gothique rayonnant le plus moderne³⁶, le chapitre de la cathédrale métropolitaine ne pouvait pas demeurer en reste. Selon le modèle de l'abbatiale voisine, il fit remplacer les anciennes fenêtres à lancettes de la zone la plus élevée du vaisseau central de la cathédrale par des fenêtres à réseaux de style rayonnant et, dans les travées orientales de la nef, la coursière apparente au-dessus des fausses tribunes fut dissimulée derrière un voile dense constitué de réseaux filiformes (fig. 12) qui imite sans équivoque le triforium de Saint-Ouen³⁷. Le chapitre de la cathédrale avait déjà fait rénover les deux façades du transept de sa cathédrale dans le style parisien le plus raffiné de l'époque autour de 1300³⁸. A la fin du XV^e et au XVI^e siècle vinrent s'ajouter un nouveau revêtement et la surélévation de la tour centrale³⁹ et dès la fin du XIV^e siècle, l'ancienne façade occidentale fut recouverte et décorée de motifs tirés du trésor de formes exubérantes du style flamboyant⁴⁰. C'est ainsi que l'église métropolitaine de la Normandie resta jusqu'à peu avant le milieu du XVI^e siècle à l'état de chantier permanent, bien que l'essentiel de la substance originale ait été peu touchée, à l'exception des façades du transept.

³⁵ En 1207, le maître-autel était en place (Yves LESCROART, *Rouen. La cathédrale Notre-Dame*, Paris, 2000, p. 9).

³⁶ Peter SEYFRIED, *Die ehemalige Abteikirche Saint-Ouen in Rouen*, Weimar, 2002.

³⁷ Georges LANFRY, *La cathédrale après la conquête de la Normandie jusqu'à l'occupation anglaise (Les cahiers de Notre-Dame de Rouen)*, Rouen, 1960, pp. 75-84. La date exacte de ces travaux n'est pas connue. Par contre, il existe un contrat passé en 1430 avec le maître d'œuvre Jenson Salvart au sujet de l'agrandissement des fenêtres hautes du chœur (A. DEVILLE, *Revue des architectes de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1848, pp. 31-32, 80-81).

³⁸ À ce sujet voir dernièrement Markus SCHLICHT, *Pour la plus grande gloire de l'archevêque. L'architecture de la cathédrale de Rouen sous Guillaume de Flavacourt*, dans: *Revue de l'art*, 138, 2002, pp. 5-18.

³⁹ Jean-Pierre CHALINE (éd.), *La cathédrale de Rouen: seize siècles d'histoire*, Rouen, 1996, pp. 227-236 (documents concernant la flèche).

⁴⁰ Georges LANFRY, *La façade occidentale de la cathédrale (Les cahiers de Notre-Dame de Rouen)*, Rouen, s.d. [1957].



Fig. 12.
Rouen, cathédrale, travées orientales de la nef, parties hautes.

Tandis qu'à Rouen le processus de modernisation amorcé aux environs de 1280 concernait un bâtiment totalement achevé vers 1240, on a adapté ailleurs des parties anciennes du bâtiment à d'autres, plus récentes, qui y avaient été ajoutées. Pendant le dernier quart du XV^e siècle, alors que la partie occidentale de la nef de la cathédrale de Meaux venait d'être achevée, on démonta les fausses tribunes qui se trouvaient encore dans les travées orientales de cette même nef⁴¹. Il en résulta une suite grandiose d'arcades extrêmement hautes s'ouvrant sur les bas-côtés dont les voûtes arrivent au double de l'ancienne hauteur. Au XVI^e siècle, ce procédé ne devait pas rester sans influence sur la configuration de Saint-Eustache à Paris, dont l'élévation répète beaucoup moins Notre-Dame de Paris (comme on le prétend souvent) que les proportions de la nef de Meaux transformée à la fin du moyen âge⁴².

De nombreuses cathédrales du premier âge gothique et du gothique rayonnant ont subi des modernisations en raison de contraintes exercées par la liturgie. Elle exigeait la construction de chapelles qui vinrent occuper la surface jusqu'alors laissée libre entre les contreforts. L'exemple le plus frappant est la cathédrale de Paris : entre environ 1230 et 1315, on entoura tout l'édifice d'une nouvelle couronne de chapelles et, comme les anciennes façades du transept se retrouvaient en retrait derrière la nouvelle ligne des parois des chapelles, on les remplaça également entre environ 1245 et 1265 par de nouvelles créations qui allaient exercer une influence importante sur le plan stylistique⁴³. Notre-Dame de Laon, offre aussi un exemple de rénovation complète de l'enveloppe extérieure du rez-de-chaussée d'une cathédrale, également réalisée autour de 1300⁴⁴. Du fait qu'à Laon, les bras du transept sont plus longs de deux travées que ceux de Paris, aucune reconstruction de ses façades ne s'imposait. Néanmoins, on voulait les moderniser. Ainsi, autour de 1300, les anciennes fenêtres basses de la façade méridionale furent remplacées par un double portail muni de tympan vitrés, et surtout, on remplaça la rose par une gigantesque fenêtre de style rayonnant. La rose septentrionale devait subir le même sort comme le prouve l'ébrasement gauche, déjà taillé dans le mur, d'une fenêtre à réseau qui devait rester inachevée. Manifestement, on laissa tomber la modernisation pour ne pas mettre davantage en danger la façade septentrionale qui posait des problèmes de statique comme son équivalent du côté sud. Et si, au XIX^e siècle, l'architecte Boeswillwald n'avait

⁴¹ Peter KURMANN, *La cathédrale Saint-Etienne de Meaux*, Paris-Genève, 1971, pp. 110-118.

⁴² *Ibid.*, pp. 131 s.; pour une nouvelle "lecture" de l'architecture de Saint-Eustache en général: Anne-Marie SANKOVITCH, *A Reconsideration of French Renaissance Church Architecture*, dans: Jean GUILLAUME (éd.), *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, actes du colloque tenu à Tours en 1990, Paris, 1995, pp. 161-180, particulièrement pp. 163 ss.; eadem, *Structure/Ornament and the Modern Figuration of Architecture*, dans: *Art Bulletin*, 80, 1998, pp. 687-717.

⁴³ Dieter KIMPEL, *Die Querhausarme von Notre-Dame in Paris und ihre Skulpturen*, Diss. Bonn, 1971 (pour les chapelles latérales de la nef, les plus anciennes: pp. 31-43); Michael T. DAVIS, *Splendor and Peril: The Cathedral of Paris 1290-1350*, dans: *Art Bulletin*, 80, 1998, pp. 34-66; Christian FREI-GANG, *Chapelles latérales privées. Origines, fonctions, financement: le cas de Notre-Dame de Paris*, dans: Nicolas BOCK et alii (éd.), *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*, Rome, 2002, pp. 525-544.

⁴⁴ William W. CLARK et R. KING, *Laon Cathedral*, 1, Londres, 1983, p. 51; Alain SAINT-DENIS et alii, *Laon. La cathédrale*, Paris, 2002, pp. 102-103.

pas procédé à des renforcements importants des murs sous la façade occidentale et la tour sud-ouest du transept, ces parties se seraient effondrées⁴⁵, comme ce fut le cas de certaines tours de l'époque gothique.

Ainsi, la tour méridionale de la façade occidentale de la cathédrale de Sens s'effondra en 1268. Pendant le dernier tiers du XIII^e siècle, elle fut remontée jusqu'à la hauteur du faîte de la grande toiture, et, en même temps, les parties adjacentes du côté méridional de la nef furent reconstruites. La tour ne fut dotée de son étage libre que peu après 1500. Les parties de la nef qui furent refaites dans le cadre de la reconstruction de la tour, et que l'on attribue au maître d'œuvre Gautier de Varinfroy (dont l'activité sur les chantiers des cathédrales d'Évreux et de Meaux est attestée par des chartes), se caractérisent par une modernisation prudente de l'élévation du chœur et de la nef, arrêtées vers 1140⁴⁶. Le but de ce choix stylistique est clair: d'un côté, les parties nouvelles ne devaient pas se détacher trop de l'ancien œuvre mais, de l'autre, on devait aisément voir qu'il s'agit d'une reconstruction.

La tour septentrionale de la façade occidentale de la cathédrale de Bourges constitue également un bon exemple de « conservation créative ». Après l'effondrement en 1506 de la tour précédente dont la construction s'était terminée en 1470, on édifia la nouvelle tour entre 1508 et 1524 en décidant « expressis verbis » que son sommet serait plat comme celui des tours de Notre-Dame de Paris. La construction de l'intérieur se poursuivit jusque dans les années 1530. La reconstruction de la tour et la réfection de son portail ont pu être récemment reconstituées jusque dans les moindres détails sur la base de sources particulièrement abondantes : les quatre maîtres d'œuvre qui se partagèrent le travail sont connus par leur nom et l'on connaît même le nombre des tailleurs de pierre, soit environ 250 en l'espace de 30 ans⁴⁷. En raison de cette reconstruction, la cathédrale de Bourges était redevenue, à la fin du moyen âge, l'un des plus importants chantiers de l'architecture religieuse en France. Sur le plan formel, la nouvelle tour s'intègre bien, dans les grandes lignes, aux données de la façade du XIII^e siècle, mais dans les détails, elle apparaît imprégnée de manière extrêmement raffinée des formes du gothique flamboyant contemporain. Par contre, les parties de la nef qui avaient été endommagées ont été reconstruites dans le style du XIII^e siècle. Comme ce fut le cas à Toul et ailleurs, on se tenait au principe de conformité.

Il arrivait aussi que non seulement des tours, mais bien des cathédrales entières soient menacées d'effondrement dès l'époque de leur construction. L'exemple le

⁴⁵ ECHT, *op. cit.*, pp. 151 ss.; Xavier de MASARY, *Les restaurations de la cathédrale*, dans: Martine PLOUVIER (dir.), *Laon. Belle île en terre* (= *Cahiers du patrimoine*, 40, t.2), Amiens, 1996, pp. 41-62; SAINT-DENIS, *op. cit.*, pp. 109-134.

⁴⁶ KURMANN et von WINTERFELD, *op. cit.*, pp. 121 ss.

⁴⁷ Étienne HAMON, *Un grand chantier de l'époque flamboyante: la reconstruction de la tour nord de la cathédrale de Bourges 1507-1537*, dans: *Positions des thèses de l'École nationale des Chartes*, 1999, pp. 239-247; idem, *Le financement du chantier de la tour nord de la cathédrale de Bourges au début du XVI^e siècle*, dans: *Du projet au chantier. Maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'œuvre au XIV^e-XVI^e siècle*, Paris, 2001, pp. 117-139; idem, *La cathédrale de Bourges: bâtir un portail sculpté à l'époque flamboyante*, dans: *Revue de l'art*, 138, 2002, pp.19-30.

plus connu dans le genre et qui aboutit à une véritable catastrophe est la cathédrale Saint-Pierre de Beauvais, dont le chœur terminé en 1274 s'effondra en 1284⁴⁸. Plus précisément, il ne s'agissait que de l'effondrement des voûtes principales et de certaines parties des fenêtres hautes. Aujourd'hui encore les causes exactes de l'effondrement sont discutées. L'extrême hauteur du bâtiment (le sommet des voûtes culmine à 49m) n'est pas seule en cause, mais il paraît que c'est surtout une erreur de construction du système de contrebutement qui mena à la catastrophe⁴⁹. Il semble que l'effondrement du chœur de Beauvais ait eu une influence traumatisante sur les chantiers voisins. Ainsi, peu avant 1300, on consolida les piliers du vaisseau central situés à côté de la croisée du transept dans le chœur de la cathédrale d'Auxerre, dont la structure était d'une légèreté effrayante. Dans la nef dont la construction débuta peu après, les piliers sont beaucoup plus épais que les minces supports du chœur⁵⁰. Les responsables du chantier de la gigantesque collégiale de Saint-Quentin, un bâtiment qui présentait des problèmes de stabilité depuis l'achèvement du chœur en 1257, tirèrent également des leçons de la catastrophe de Beauvais : ils renforcèrent peu avant 1300 le système de contrebutement des parties droites du chœur par des arcs-boutants longitudinaux. Mais ceci n'empêcha pas les parois de la nef centrale de s'incliner de plus en plus vers l'extérieur sous la pression exercée par les voûtes. L'édifice se stabilisa enfin après qu'aux XIV^e et XV^e siècles, les piliers du vaisseau central du chœur eurent été petit à petit reliés par de hauts murs, quelques piles même considérablement renforcées, une partie des grandes voûtes rénovées et qu'entre tous les arcs doubleaux de grands tirants eurent été installés⁵¹. Et pourtant, entre 1477 et 1487, le bras méridional du petit transept oriental dut être reconstruit à partir des fondations⁵². Ceci se fit grâce à une fondation du roi Louis XI, qui s'émut du sort de la collégiale d'une manière qui eut un grand impact sur la population de la ville située dans la Picardie récemment reconquise⁵³. La reconstruction de cette partie du bâtiment se fit dans les formes contemporaines, mais tout en s'intégrant parfaitement dans les autres parties du bâtiment qui dataient du début et de la fin du XIII^e siècle. Les nombreuses restaurations engloutirent de telles sommes d'argent qu'il n'y en avait plus à disposition au XVI^e siècle pour bâtir une façade occidentale. Ainsi se justifiait le proverbe picard caractérisant une entreprise impossible : « C'est le moustier de Saint-Quentin qui n'a ni commencement ni fin ».

⁴⁸ Stephen MURRAY, *Beauvais Cathedral. Architecture of Transcendence*, Princeton, 1989, pp. 112-120.

⁴⁹ Pour voir à quel point les avis sur la cause de l'effondrement sont contraires, il faut consulter: Philippe PLAGNIEUX, *La date et les architectes de la restauration de la cathédrale de Beauvais après l'effondrement de 1284*, dans: *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1995, pp. 403-409; Stephen Murray, *The Collapse of 1284 at Beauvais Cathedral*, dans: Lynn T. COURTENAY (éd.), *The Engineering of Medieval Cathedrals (= Studies in the History of Civil Engineering, 1)*, Aldershot et alii, 1997, pp. 141-168; J. HEYMAN, *Beauvais Cathedral*, dans : *Ibid.*, pp. 169-189;

⁵⁰ Peter KURMANN, *Architektur der Spätgotik in Frankreich und den Niederlanden*, dans: Rolf TOMAN (éd.), *Die Kunst der Gotik*, Cologne, 1998, pp. 156-187, particulièrement, p. 159 s.

⁵¹ Pierre HÉLIOT, *La Basilique de Saint-Quentin*, Paris, 1967, pp. 71-76.

⁵² *Ibid.*, p. 77, 79; le maître d'œuvre était Colard Noël, originaire de Valenciennes. N'a pas pu être consulté: J. HACHET, *L'œuvre de Colard Noël, architecte du Roy Louis XI à la collégiale de Saint-Quentin*, Saint-Quentin, 1924.

⁵³ Jean FAVIER, *Louis XI*, Paris, 2001, pp. 626-628, 729 ss.

Un peu plus au nord, entre 1360 et 1380, c'est la structure du chœur de la cathédrale de Tournai qui dut être renforcée de la même manière qu'à Saint-Quentin. Ici aussi, tout avait été conçu de manière trop fragile au XIII^e siècle. On renforça donc les piliers trop fins du vaisseau central du côté des collatéraux au moyen de massifs rectangulaires peu élégants et l'on modifia en conséquence le sommier des voûtains correspondants. On mura également les passages dans le triforium, derrière les fûts engagés correspondant aux voûtes. Les arcs-boutants qui jusqu'ici se limitaient à une seule rangée furent dotés d'un grand chaperon supplémentaire et on en ajouta encore une rangée⁵⁴.

Dans le chœur de la cathédrale d'Évreux, chef d'œuvre du gothique autour de 1300, tout le système de contrebutement fut rénové sous le roi Louis XI. Comme le confirme une bulle papale d'indulgence, des erreurs de construction sont à l'origine de ces travaux. Mais on profita aussi de l'abondance d'argent pour moderniser le triforium, que l'on agrémenta à l'intérieur d'une arcature de style flamboyant. Ainsi le nouveau style contemporain fit son entrée à relativement peu de frais dans le chœur⁵⁵.

Le système de contrebutement de la cathédrale d'Amiens fut complètement revu après 1497, en raison de faiblesses au niveau de la statique. L'architecte Pierre Tarelle ajouta un deuxième arc-boutant sous chacun de ceux qui surmontaient le collatéral intérieur des parties droites du chœur, pour consolider les parties supérieures de la bâtisse menaçant ruine. La rénovation des arcs supérieurs en forme de harpe permit de garnir (en partie seulement) leur arcature avec des arcs en accolade et des mouchettes dans le style contemporain, ce qui nous permet, du même coup, de dater la restauration. A part cela, tout resta dans le style du XIII^e siècle⁵⁶. La restauration du front des contreforts de la nef se fit de manière moins raffinée. Les pinacles refaits à cette époque furent ostensiblement caractérisés comme étant des éléments modernes : on leur donna des formes typiques du gothique flamboyant⁵⁷.

Ces travaux prouvent, parmi beaucoup d'autres, qu'il y eut à la fin du moyen âge, au moins sur les chantiers d'églises, de nombreuses entreprises de conservation et de restauration avant la lettre. Nous leur sommes redevables de la survie de ces fleurons de la culture européenne tout autant qu'aux restaurateurs du XIX^e siècle, qui ont sauvé de la disparition ces témoins de l'art de bâtir après des siècles de négligence.

⁵⁴ Pierre HÉLIOT, *La cathédrale de Tournai et l'architecture du moyen âge*, dans: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 31-33, 1962-1964, pp. 100-111.

⁵⁵ Yves GALLET, *Recherches sur l'architecture gothique en Normandie aux XIII^e et XIV^e siècles. La cathédrale d'Évreux*, Thèse de Doctorat de l'Université de Franche-Comté (Besançon), 2000 (ms.), pp. 119-124, 212-214.

⁵⁶ DURAND, *op. cit.*, 1, pp. 59-64 et 284-288; Peter KURMANN, *Restaurierung, Retrospektive, Rezeption, Retardierung und Rekonstruktion: Gedanken zur Denkmalpflege anhand historischer und zeitgenössischer Beispiele*, dans: *Geschichte der Restaurierung in Europa*, 1, Worms 1991, pp. 14-27, particulièrement p. 15; pour apprécier l'importance stylistique et technique de ce système de contrebutement, voir Robert BORK *et alii*, *The Openwork Flying Buttresses of Amiens Cathedral*, dans: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 56, 1997, pp. 478-493, particulièrement p. 489.

⁵⁷ DURAND, *op. cit.*, p. 64, les date de 1500 environ.

LA CHAPELLE SAINTE-URSULE À L'ÉGLISE DU SABLON DE BRUXELLES : L'UNION DE L'ART ET DE LA DESTINÉE HUMAINE

GÉRALDINE PATIGNY

Édifiée au début du XVI^e siècle sur le flanc gauche du chœur de Notre-Dame du Sablon et remaniée à la fin du siècle suivant, la chapelle Sainte-Ursule est perçue, tout au long du siècle des Lumières, comme l'un des monuments incontournables de notre capitale. Preuve en est, les diverses mentions rencontrées dans les guides de cette période¹. Le monument tombe ensuite peu à peu dans les abîmes de la mémoire, jusqu'à ce qu'une campagne de restauration de l'église mette en évidence l'urgence d'une intervention pour la chapelle et les oeuvres qu'elle renferme². C'est aussi à cette époque que Hyacinthe de Bruyn publie son étude sur l'église, étude qui renferme d'intéressantes considérations concernant la chapelle³.

¹ Nous adressons tous nos remerciements à M. Manuel Couvreur (ULB) pour ses conseils et corrections. Toute ma gratitude va aussi à M. Christophe Loir, qui m'a aimablement transmis la bibliographie :

Almanach pour l'année M.DCC.LVII ou le guide fidèle tant des étrangers que domiciliés dans la ville de Bruxelles, Bruxelles, 1756, pp. 37-38.

Jean-Baptiste DESCAMPS, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, avec des réflexions relativement aux arts et quelques gravures*, Rouen, 1769, p. 156.

Description de la ville de Bruxelles, enrichie du plan de la ville et perspectives, 1782, p. 59.

MANN (abbé), *Description de la ville de Bruxelles ou état présent tant civil qu'ecclésiastique de cette ville*, Bruxelles, 1785, pp. 187-192.

Guillaume Pierre MENSAERT, *Le peintre amateur et curieux : ou Description générale des tableaux des plus habiles maîtres, qui font l'ornement des églises, couvents, abbayes, prieurés et cabinets particuliers dans l'étendue des Pays-Bas autrichiens*, 1, Bruxelles, 1763, p. 1.

² Le curé de Notre-Dame du Sablon entretient à ce sujet une correspondance avec la famille de la Tour et Tassis dont la résidence avait été déménagée au XVIII^e siècle au château de Ratisbonne ; cette correspondance est conservée aux archives princières à Ratisbonne (Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, DK Akten 88/1194).

³ Hyacinthe DE BRUYN, *Trésors artistiques de Notre-Dame du Sablon*, s.l., 1862.

Durant le siècle suivant, différents auteurs ont apporté leur contribution à l'étude de l'oratoire⁴. Leur apport, concernant l'aspect iconographique, reste cependant limité. L'approche demeure généraliste, donnant, parfois erronément, une interprétation des œuvres prises au cas par cas, ne mentionnant que rarement l'origine des motifs et refusant une mise en contexte et l'établissement d'une signification globale. Seule Saskia Durian-Ress propose une approche plus fouillée, mais seulement pour le monument funéraire de Lamoral Claude François de Tassis⁵.

Le but de la présente étude sera donc d'étudier en détail chacun des éléments iconographiques, de les expliquer et de prouver leur adéquation à la fonction de l'œuvre. Afin d'assurer la clarté de la démonstration, nous procéderons, avant de passer à l'analyse, à une brève présentation du contexte de la construction et du réaménagement de la chapelle. La chapelle est le résultat de l'intérêt de François de Tassis (1459 – 1517) pour Notre-Dame du Sablon. Ce dernier est à l'origine de la fondation du réseau postal dans nos régions et dans tout l'empire pour le compte de l'empereur Maximilien I^{er} (1459 – 1519). Établi dans un premier temps à Malines, ses fonctions de capitaine et maître des postes l'amènent à venir s'installer à Bruxelles, aux abords de la place du Grand Sablon⁶. Son attirance pour l'église le pousse à lui offrir une série de tapisseries, et c'est tout naturellement que pour le repos de son âme, il pense à édifier une chapelle sépulcrale, dédiée à sainte Ursule, au sein de cet édifice. Les données concernant cette première campagne font défaut. Il subsiste cependant une gravure représentant l'état originel de l'oratoire : de plan quadrangulaire, le sanctuaire est percé d'une ouverture donnant vue sur le chœur de Notre-Dame du Sablon ; au fond, un autel orné d'un tableau⁷. La fonction funéraire de l'édifice apparaît ici clairement.

Le but apparent — qui ne constitue pourtant que la face cachée d'un projet d'une tout autre ampleur — de Lamoral Claude François (1621 – 1676), à l'origine du réaménagement fin XVII^e, n'est autre que fournir à sa famille un lieu de sépulture plus fastueux. L'espace se dédouble : la chapelle d'origine tient dès lors lieu d'antichambre à un espace de plan octogonal, le saint des saints. Dans cette antichambre seront placés les monuments du commanditaire (obturant ainsi la vue sur le maître-autel de l'église) et l'építaphe de son épouse, Anne Françoise Eugénie de Hornes, placés en vis-à-vis. Divers reliquaires viennent rompre la monotonie des surfaces. Car l'ensemble se veut austère, solennel, entièrement

⁴ Guillaume DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles. Monuments civils et religieux* (édition remise à jour par A. Rousseau), Bruxelles, 1958, pp. 218-220.

Émile KESTEMAN, *La chapelle de la famille de la Tour et Tassis à l'église Notre-Dame au Sablon*, dans : *La poste des Tour et Tassis 1489 – 1794*, catalogue de l'exposition, Bruxelles, Archives générales du Royaume, 2 octobre – 19 décembre 1992, pp. 121-132.

M. LIBERTUS, *Lucas Fayd'herbe, beeldhouwer en bouwmeester. 1617 – 1697*, Anvers, 1938.

L.T. MINETTE D'OULHAYE, *La chapelle sépulcrale de la famille de la Tour et Taxis dans le transept Nord de l'église du Sablon à Bruxelles*, dans : *Le folklore brabançon*, n°1, 1971, pp. 371-418.

Jos (s.j.) WINDEY, *De familie de la Tour et Tassis en de Brusselse Zavelkerk. Archief Onze-Lieve-Vrouwen Zavel Brussel*, édition privée, 1995.

⁵ Saskia DURIAN-RESS, *Das barocke Grabmal in den südlichen Niederlanden. Studien zur Ikonographie und Typologie*, dans : *Aachener Kunstblätter*, 45, 1974, pp. 235-317.

⁶ MINETTE D'OULHAYE, *op. cit.*, p. 373.

⁷ Jules CHIFFLET, *Les marques d'honneur de la Maison de Tassis*, Anvers, 1645, p. 157.

revêtu de marbres noir et blanc. Passé l'arc en plein cintre qui unit les deux espaces, nous pénétrons alors dans le chœur : un autel de marbre blanc accueille la statue de sainte Ursule, subissant le martyre, un genou en terre ; bordant celle-ci, deux allégories, l'Espoir et la Vérité ; sur les parois latérales, les épitaphes, respectivement à gauche, des parents de Lamoral Claude François, à droite, de ses enfants. Dans les encoignures opposées aux deux premières allégories, deux niches vides⁸. La corniche supporte quatre couples d'anges. La couverture, tout comme dans le premier espace, est assurée par une coupole à lanternon, à une différence près : cette seconde coupole est ornée d'armoiries peintes. La conception architecturale extérieure et intérieure, ainsi que, peut-être, le projet de certaines œuvres sculptées, sont dus à Lucas Fayd'herbe (1617-1697), sculpteur et architecte malinois, élève de Rubens. Un contrat portant le millésime 1651 conservé aux Archives générales du Royaume en est le témoin⁹. Fayd'herbe ne fut cependant responsable du projet que deux ans : il fut en effet congédié dès 1653 pour le non-respect des délais, défaut assez caractéristique chez cet artiste. Il fut aussitôt remplacé par Vincent Anthony (1615-1692), ingénieur et architecte du roi d'Espagne, qui termina les parements de marbre en 1676¹⁰.

Revenons-en à la raison d'être de ce réaménagement. De prime abord, il s'agit bel et bien d'une chapelle funéraire. Toutefois, au vu des productions contemporaines de même type, l'originalité de la fonction et de l'iconographie de cette chapelle ne fait aucun doute et nous autorise à affirmer que cet ensemble constitue un exemple unique dans l'art des anciens Pays-Bas méridionaux.

Nous ne possédons en effet, dans les limites géographiques définies ci-dessus, que peu d'exemples de chapelles funéraires familiales. Il en existe quelques-unes dans notre pays, mais celles-ci sont antérieures au XVII^e siècle, comme dans le cas de la chapelle funéraire de la famille Hénin-Liétard, comtes de Boussu, érigée en 1278 et dont la fonction funéraire perdure jusqu'au XVI^e siècle¹¹.

L'iconographie funéraire du XVII^e siècle peut être divisée en deux parties, selon qu'elle a trait au domaine ecclésiastique ou civil¹². Au sein de cette dernière catégorie, les symboles funéraires se rencontrent à foison : sabliers, crânes, squelettes et autres ossements, flambeaux, faux, ... Les figures allégoriques les plus usitées sont la Mort et Chronos ; cependant, l'emploi de compositions véritablement allégoriques ne s'imposera qu'au XVIII^e siècle, avec l'émergence d'artistes tel Pierre-Denis Plumier¹³. Le portrait du défunt fait partie intégrante de

⁸ Deux statues ont en effet subi les affres de la Révolution française. À noter : la Vérité a été déplacée, probablement pour assurer un nouvel équilibre, et occupe aujourd'hui la place réservée jadis à la Foi.

⁹ Archives générales du Royaume, Registre aux sentences du Conseil de Brabant de l'an 1653, fol.° 285, r^o.

¹⁰ DES MAREZ, *op. cit.*, p. 218.

¹¹ Lucien FOUREZ, Pierre DUBUISSON, *Deux chapelles uniques en Hainaut. Les chapelles funéraires de Howardies et de Boussu*, dans : *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 24, 1955, pp. 165-217.

¹² Géraldine PATIGNY, *La chapelle Sainte-Ursule : Sépulture de la famille de la Tour et Tassis. Approches iconographique et stylistique*, Mémoire de Licence présenté sous la direction de Manuel Couvreur, ULB, 2001.

¹³ DURIAN-RESS, *op. cit.*, p. 289.

cette iconographie. Çà et là, on trouve l'évocation du Salut chrétien et de la rédemption. Or, que constate-t-on dans cette chapelle : la place réservée aux motifs funéraires courants est limitée, le portrait du défunt est totalement absent et l'évocation du Salut chrétien ne se fait qu'à demi mot. Faut-il y voir un anticonfor-

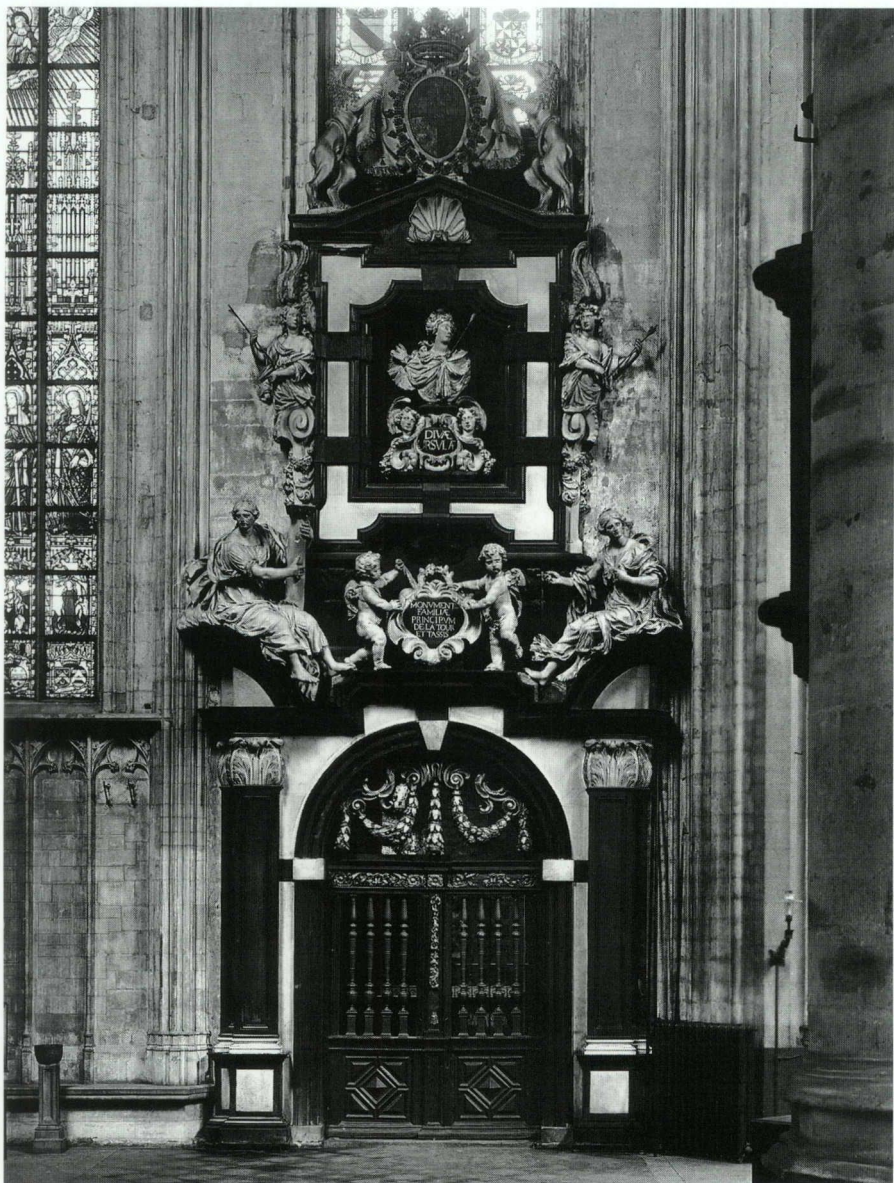


Fig. 1.
Portail de la chapelle Sainte-Ursule, 2^e moitié XVII^e siècle, Bruxelles, église Notre-Dame du Sablon.
(© Cliché ACL Bruxelles)

misme flagrant ou y a-t-il une raison cachée à cette iconographie ? C'est à cette question que nous allons tenter de répondre dans la suite du développement.

À la simple vue du portail, le ton est donné : la Constance, avec comme attribut la colonne, accompagnée de la Fidélité munie de clés, rappellent avec majesté la devise familiale, *Perpetua Fide*, octroyée à Léonard François de Tassis (1594 – 1628) en 1608 par Philippe II d'Espagne (fig. 1)¹⁴. Le schéma allégorique de ces figures correspond aux descriptions données par Cesare Ripa dans son *Iconologie*¹⁵. Au niveau supérieur, le buste de sainte Ursule est gardé par deux anges en forme d'Hermès. Le tout est couronné par les armoiries de la famille soutenues par les lions héraldiques. D'entrée de jeu, il semble évident que la famille sera mise en valeur...

L'atmosphère qui se dégage du premier espace coupe le souffle : une certaine froideur se mêle à un sentiment d'admiration. Siégeant en maître dans cette antichambre, le monument funéraire de Lamoral Claude François s'insère dans une niche de marbre noir (fig. 2). Trois figures se partagent le rôle principal : la Vertu,



Fig. 2.
Matthieu van Beveren, monument funéraire de Lamoral Claude François de la Tour et Tassis, 1678, Bruxelles, Notre-Dame du Sablon (chapelle Sainte-Ursule) (cliché Zylka).

¹⁴ Angelika VON SCHUCKMANN, *The Princes of Thurn und Taxis and Their Collections*, dans: *Apollo*, octobre 1967, p. 256.

¹⁵ Cesare RIPA, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus sont présentées*, (coll. *Les recueils d'emblèmes et les traités de physiognomie de la Bibliothèque interuniversitaire de Lille*), Paris, 1989 (réimpression fac-simile de l'édition de 1643), pp. 43, 76.



Fig. 3. Nicolas vander Horst, frontispice des *Marques d'honneur de la maison de Tassis*, 1^{er} tiers XVII^e siècle, Bruxelles (Bibliothèque royale de Belgique).

la Renommée et Chronos; la scène est complétée par trois angelots et un cartouche orné d'un relief. L'artiste s'est basé sur la gravure illustrant le frontispice des *Marques d'honneur de la Maison de Tassis*, ouvrage qui retrace la généalogie et les hauts faits de la famille et publié en 1645 ; celle-ci est l'œuvre de Nicolas vander Horst (1588 – 1646), élève et assistant de Rubens, mais surtout, peintre attiré des Tour et Tassis (fig. 3)¹⁶. L'identification de Chronos est incontestable : tout au long des périodes renaissance et baroque, il s'est vu représenté tel un vieillard ailé, généralement nu, dont l'attribut le plus fréquent est la faux, attribut qui peut toutefois être remplacé par un sablier, un serpent, un dragon qui se mord la queue ou les signes du zodiaque¹⁷. La Renommée peut apparaître tel un « archange » (*archangelus*) du Jugement dernier, comme l'indique l'inscription sous le monument, mais procède aussi du canevas iconographique de la renommée donné par Cesare Ripa¹⁸. Le personnage féminin reste énigmatique : aucun attribut ne le distingue, seule une inscription sous le socle le désigne en tant que *Virtus* ; sur la gravure, elle est coiffée d'un diadème, un des attributs royaux dans la mythologie gréco-latine, et une demi-lune orne le col de sa tunique, rappelant l'attribut de l'Artémis – Diane, mais la présence de cette déesse n'est pas justifiée ici. Contrairement à ce qu'ont pu prétendre la majorité des auteurs, la Vertu et Chronos ne s'opposent pas mais unissent leurs efforts pour élever le cartouche¹⁹. Le contexte duquel est issue la gravure servant de modèle suffit déjà à appuyer ces dires : quel serait l'intérêt, dans un ouvrage glorifiant les Tour et Tassis, de représenter le Temps dans son rôle destructeur ? Certes, Chronos est bien souvent chargé d'un rôle funeste, mais ce n'est pas systématiquement le cas. Comme l'a souligné Erwin Panofsky, le Temps peut soit jouer un rôle de destructeur et dès lors être associé à Saturne ou à la Mort, soit être un élément révélateur²⁰. Ainsi, associé à l'une ou l'autre vertu, telles que la Sagesse ou la Vérité, la présence du vieillard Temps vient renforcer l'action de ces dernières et attestent la concrétisation de leur œuvre. Le motif même de la corde ne stigmatise pas toujours une opposition : preuve en est, l'utilisation décorative de cet élément rencontrée dans le bureau du bourgmestre de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, où les blasons sont accrochés à des rubans tenus par des angelots²¹.

Quel est dès lors cet élément qui doit être mis en exergue ? Dans la gravure, il s'agit du titre de l'ouvrage ; ce dernier a été remplacé par un relief dans le monument : un trophée à la manière romaine flanqué de deux angelots apportant un bouclier et d'une Minerve-Vertu ceignant l'armure d'une chaîne de médailles accompagnée d'un ange soutenant son glaive (fig. 4). Les précédentes études y ont décelé une glorification des qualités militaires du défunt, identifiant tantôt

¹⁶ VON SCHUCKMANN, *op. cit.*, p. 256.

¹⁷ Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie : Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, 1967, p. 107.

¹⁸ RIPA, *op. cit.*, pp. 80-82.

¹⁹ WINDEY, *op. cit.*, p. 52. KESTEMAN, *op. cit.*, p. 124.

²⁰ PANOFSKY, *op. cit.*, p. 118.

²¹ Voir, entre autres, le négatif n° B39698, conservé à la phototèque de l'IRPA.



Fig. 4.
Matthieu van Beveren, monument funéraire de Lamoral Claude François de la Tour et Tassis (détail)
(cliché Zylka).

le personnage féminin à la Force, tantôt à Minerve munie d'une harpe²². Cependant, une immersion dans le milieu artistique attaché à la famille de Tassis se révèle une nouvelle fois intéressante et appelle une interprétation nouvelle de ce relief. Les éléments clés de la représentation sont en effet issus de l'univers symbolique d'Otto van Veen (1556 – 1629), l'un des maîtres de Rubens, célèbre pour ses recueils d'emblèmes. C'est précisément dans l'un de ceux-ci, *Emblemata Horatiana*, dont la première édition a paru en 1607, que nous pensons avoir trouvé l'origine de la figure féminine du relief : il s'agit d'une *Virtus Inconcussa*, la vertu invincible reprenant en son sein l'ensemble des qualités que l'on attendait des princes, proche de notre personnage par le genre de vêtements, le casque à panache et le type de glaive : ceci réfute par la même occasion la présence de la harpe mentionnée par Kesteman (fig. 5)²³. La chaîne de médaillons est, quant à elle, issue d'une œuvre peinte du même artiste, *Jésus donnant les clés à saint Pierre*, conservée au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, au sein de laquelle les médaillons figurent les successeurs du Christ (fig. 6)²⁴. La parenté iconographique ainsi révélée nous fournit les clés pour l'interprétation de l'œuvre :

²² DURIAN-RESS, *op. cit.*, p. 290. KESTEMAN, *op. cit.*, p. 126.

²³ Inemie GERARDS-NELISSEN, *Otto van Veen's Emblemata Horatiana*, dans: *Simiolus*, 5, 1971, pp. 29-30.

²⁴ *Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*, catalogue de l'exposition, Paris, Grand Palais, 17 novembre 1977 – 13 mars 1978, p. 242.



Fig. 5.
 Otto van Veen, *Virtus Inconcussa*, début XVII^e siècle (gravure extraite de *Emblemata Horatiana*).

la Vertu princière (dont se targue le défunt) honore la Famille de Tassis (l'armure) d'une chaîne de médaillons symbolisant son lignage, ce qui cadre assez bien avec l'inscription qui accompagne le relief : « Les statues des ancêtres sont honorées par la vertu des plus jeunes »²⁵.

²⁵ MAJORUM.ORNANTUR.STATUAE VIRTUTE MINORUM.



Fig. 6.
Otto van Veen, *Jésus remettant les clés à saint Pierre*, 1^{er} quart XVII^e siècle, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (© Cliché du M.B.A. de Bordeaux/photographe Lysiane Gauthier).

À ce stade, cette interprétation peut sembler quelque peu énigmatique, mais elle prend tout son sens lorsque l'on se penche sur l'histoire de l'évolution du statut social des Tassis. Car effectivement, le fondateur de la branche belge, François, portait le seul nom « de Tassis ». L'évolution patronymique, et sociale par la même occasion, ne surviendra qu'à la fin du XVII^e siècle, avec comme élément déclencheur, la parution des *Marques d'honneur de la Maison de Tassis*, qui doit sa naissance à Alexandrine de Rye (1589 – 1666), épouse de Léonard François de Tassis (1594 – 1628) et mère du commanditaire de la chapelle. Celle-ci, déjà instigatrice un an auparavant d'un tel ouvrage consacré à la famille de Rye, commanda à Jules Chifflet une enquête dont le but était de retracer la généalogie de la famille et prouver ainsi une noblesse d'ancienne extraction. Notons tout de même que ce fait constitue la seconde étape d'un processus qui avait préalablement été amorcé par le défunt mari de Madame de Rye et inspiré probablement par le parcours de ses ancêtres. Au début du XVI^e siècle (1512), François s'était vu nommé comte du palais et chevalier de l'ordre de l'Éperon d'or par Maximilien I^{er}, en remerciement de la brillante mise au point du service postal ; cinq années plus tard, il fut anobli²⁶. Cette consécration fut suivie, en 1608, par l'octroi du titre de baron (Léonard de Tassis)²⁷. Persévérant dans cette voie et désireux de forcer quelque peu le destin, Léonard François, devenu maître des postes en 1624, revendiqua donc le droit de porter les armes des comtes italiens de la Tour et Valsassine, qu'il désignait comme ses ancêtres²⁸. Cependant, quatre ans plus tard, la mort mit un terme à ses revendications. Son épouse, Alexandrine, assura alors la tutelle de leur fils qui n'était âgé que de sept ans et géra les affaires familiales. Forte de ces pouvoirs, elle entreprit de poursuivre l'œuvre inachevée de son époux. Jules Chifflet, érudit ecclésiastique originaire de Besançon, mena une enquête dont les résultats se fondèrent, en partie, sur les recherches menées par des généalogistes de la première moitié du XVII^e siècle²⁹. Ces derniers situaient les Tassis en plein Moyen Âge italien, dans le Milanais d'abord, dans les Alpes bergamasques ensuite, au pied d'un mont nommé La Taz regorgeant de blaireaux : de là découleraient leur nom, Tassis et *Taccio* en italien, signifiant blaireau. Le décor historico-géographique étant planté, Chifflet en vient ensuite au cœur du problème. Prenant pour référence d'autres auteurs, il établit le lien sensé unir les familles de Tassis et de la Tour et Valsassine : *Taccio* (Tassis) était un comte de Valsassine, qui, dans une habile politique d'alliance, aurait uni ses deux filles à deux chevaliers dont le surnom était de la Tour³⁰. Sur ces entrefaites, Lamoral II ayant atteint la majorité, il reprit en main l'administration des postes et entreprit d'officialiser la filiation par l'introduction d'une requête auprès de Philippe IV (1605 - 1665) pour intégrer à ses armes celles de ses ancêtres³¹. Celle-ci fut acceptée dès 1649 et confirmée un an après par Ferdinand III ; cinq ans plus tard,

²⁶ M. et E. DENEUMOSTIER, *Nos grands maîtres des postes*, dossier du Musée postal, 1991, p. 51.

²⁷ VON SCHUCKMANN, *op.cit.*, p. 256.

²⁸ MINETTE D'OULHAYE, *op. cit.*, p. 375.

²⁹ Il s'agit de Alonso López de Haro et Francisco Zazzera. CHIFFLET, *op. cit.*, p. 16.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Octave LE MAIRE, *de la Tour et Tassis*, dans : *Le parchemin (Bulletin d'entraide et de documentation héraldique, généalogique et onomastique)*, n°4, juillet 1936, p. 140.

Lamoral II devient le comte de la Tour, Valsassine et Tassis. Ceci étant acquis, il restait évidemment à convaincre le commun des mortels de la véracité des choses. L'art constituant un excellent vecteur idéologique, c'est par ce biais que le comte parachève le devoir qu'il s'était assigné : il fait d'abord réaliser deux tapisseries, le *Reiterteppich*, destiné à authentifier le lien unissant les Tassis aux de la Tour et Valsassine, double portrait équestre de ses parents orné des nouvelles armoiries³². La pierre angulaire de l'édifice est assurée par la chapelle Sainte-Ursule, véritable œuvre de propagande.

Dans ce contexte, le choix de l'ouvrage de Van Veen comme référence ne nous semble pas innocent. *Emblemata Horatiana* reprend une série de citations d'Horace que l'auteur illustre d'une gravure. Édité pour la première fois en 1607, il fut jugé, une quarantaine d'années après, approprié pour l'étude dans les plus grandes cours d'Europe : en témoignent les nombreuses rééditions et traductions qui se sont succédé jusque tard dans le XVIII^e siècle³³. Nombre d'entre elles furent dédiées au souverain du pays d'édition : celle de Marin Le Roi de Gomberville (1600 - 1674), publiée en 1646, fut offerte à Anne d'Autriche, reine-mère de France, l'auteur formulant le souhait qu'un tel ouvrage pourrait servir à l'éducation du jeune roi Louis XIV³⁴. Van Veen lui-même dédicacça le sien à l'Archiduc Albert, son employeur. C'est certainement par ce biais que l'iconographie du peintre anversois fut connue des Tour et Tassis : la famille, de par sa fonction, gravitait dans l'entourage de la cour et Alexandrine de Rye, lorsqu'elle assura la tutelle de son fils, présenta ce dernier aux Archiducs. La philosophie qui émane de cet ouvrage correspond tout à fait aux ambitions d'Alexandrine de Rye et son fils : conçu tel un ouvrage didactique à l'usage des princes, il fait l'apologie des vertus innées et héréditaires de la noblesse³⁵.

Tout ceci donne son sens au monument funéraire de Lamoral Claude François : les références faites à un lignage par le biais de la chaîne de médaillons et à la vertu du défunt sont destinées à ancrer ces données dans la réalité. La fonction d'un monument funéraire consiste à rappeler un ensemble de données caractéristiques de la vie du défunt et non l'ensemble de ses potentialités ou virtualités.

En face de ce monument, est gravée l'épithaphe de Anne Françoise Eugénie de Hornes, épouse de Lamoral II, sur une plaque de marbre encadrée de lourdes tentures maintenues ouvertes, plaçant l'épouse aux premières loges de la glorification de son mari.

S'assurant, dans l'antichambre de la chapelle, de la présentation de sa généalogie, le comte de la Tour et Tassis déploie ensuite, dans la chapelle octogonale, une mise en scène iconographique destinée à affirmer sa lignée. Présidant à la grand-messe familiale, sur l'autel, sainte Ursule nous offre le spectacle de son martyr (fig. 7).

³² VON SCHUCKMANN, *op. cit.*, p. 256.

³³ GERARDS-NELISSEN, *op. cit.*, p. 20. Maurits SABBE, *Les "Emblemata Horatiana" d'Otto Venius*, dans : *Le Compas d'or*, n°4, 1935, pp. 1-2.

³⁴ SABBE, *op. cit.*, p. 4.

³⁵ GERARDS-NELISSEN, *op. cit.*, p. 32.



Fig. 7.
Jérôme Duquesnoy le Jeune, *Sainte Ursule*, 1651, Bruxelles, Notre-Dame du Sablon (chapelle Sainte-Ursule) (cliché Zylka).



Fig. 8.
Gabriel Grupello, *L'Espérance*, 4^e quart XVII^e siècle, Bruxelles, Notre-Dame du Sablon (chapelle Sainte-Ursule) (cliché Zylka).

Comme nous l'avons évoqué en introduction, la dédicace date du XVI^e siècle. Le culte rendu à Ursule était encore vivace au début du XVI^e siècle, bien que son apogée se situe au XV^e siècle ; on le rencontre essentiellement en Flandre, Pologne et Allemagne³⁶. Cette consécration peut être mise en rapport avec le culte rendu à la sainte, invoquée aux dernières heures de la vie pour l'obtention d'une « bonne mort », ce qui signifiait alors : recevoir les sacrements avant de mourir. L'espace se répartit ensuite entre quatre pôles, reprenant chacun le même schéma : une allégorie surmontée d'un couple d'anges est reliée à un parent ou enfant du commanditaire par le biais d'une épitaphe. Il serait en effet vain de considérer chaque élément isolément, même si ceux-ci ont évidemment une signification intrinsèque et appropriée dans un contexte funéraire.

Les allégories présentées sont les vertus théologiques augmentées de la Vérité ; elles sont identifiées par une inscription. L'Espérance répond à une iconographie courante, même si elle témoigne de légers aménagements : initialement représentée comme une jeune femme allaitant un angelot, cette allégorie a ensuite été pourvue d'une ancre, se faisant alors l'écho de l'*Épître aux Hébreux* de saint Paul (fig. 8)³⁷. La Vérité trahit une plus grande recherche : aucun exemple de ce type ne nous est connu. Une interprétation cohérente peut cependant être fournie par l'interprétation de différents éléments qui constituent cette figure (fig. 9). Le bouclier est une référence à l'inscription qui la décrit ; le masque et le singe incarnent le vice et la tromperie, tout deux ennemis de la Vérité, dont elle se préserve grâce à son bouclier ; l'enfant représente quant à lui l'innocence³⁸. Les couples d'anges étant associés à la Vérité portent des attributs en rapport avec le salut ou la mort : livre ouvert sur un passage biblique, sabliers et bulles de savon évoquant la brièveté de la vie et le temps qui passe, flambeaux renversés symbolisant la mort. Les épitaphes dressent un bref portrait psychologique des défunts, citant leurs qualités (correspondant aux allégories présentes) et reprenant les formules d'usage. L'interprétation pourrait s'arrêter à ce stade et être tout à fait valable. Cependant, une double lecture est possible, au regard de ce qui a été énoncé auparavant. Un lien peut en effet être établi avec les revendications généalogiques de Lamoral II.

Cantonnée au côté ouest, l'épitaphe du mari d'Alexandrine de Rye est reliée à la Vérité et à deux anges soufflant des bulles de savon. Léonard François est celui par qui la vérité est arrivée : il fut en effet le premier à évoquer la parenté avec les de la Tour et Valsassine, mais une mort prématurée l'empêcha de vivre la concrétisation de ses souhaits (bulles – brièveté de la vie). Sur le même flanc, bordant sainte Ursule, l'Espérance est surmontée de deux anges tenant un livre ouvert ; ces deux éléments sont reliés à l'épitaphe d'Alexandrine de Rye : évoca-

³⁶ *Manuel de l'invocation des saints*, Tours, 1900, p. 197. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. L'iconographie des saints*, 3, Paris, 1959, p. 1298.

³⁷ RIPA, *op. cit.*, p. 62. Guy DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450 – 1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, 1959, p. 27.

³⁸ DE TERVARENT, *op. cit.*, p. 262. James HALL, *Dictionnaire of Subjects and Symbols in Art*, Londres, 1977, p. 22.



Fig. 9.
Jan van Delen, *La Vérité*, 3^e quart XVII^e siècle, Bruxelles, Notre-Dame du Sablon (chapelle Sainte-Ursule) (cliché Zylka).

tion de la seconde étape du processus généalogique, les *Marques d'honneur de la Maison de Tassis*, et de l'espoir que représente cet ouvrage.

Face à la génération révolue (flanc sud-est), prend place l'épithaphe des enfants du commanditaire. La bru est associée à la Charité surmontée d'une paire de *putti* aux flambeaux renversés. Outre le symbole mortuaire des flambeaux, ceux-ci sont à mettre en relation avec la devise qui accompagne l'allégorie, « Qui nous séparera de la charité », allusion sans doute à la vertu de cette femme que seule la mort arrêta³⁹.

De l'autre côté, le fils est loué pour sa fidélité ou loyauté (*fides*), vertu digne d'un prince et évocation de la devise familiale. Ce dernier a en effet poussé les revendications familiales jusqu'à leur sommet : Eugène Alexandre obtint en 1681 d'être élevé au rang héréditaire de prince par la grâce de Charles II d'Espagne⁴⁰. Les anges au sablier peuvent ici évoquer soit la brièveté de la vie en opposition à l'éternité du titre, soit rappeler que le Temps fut souvent l'allié de cette famille.

Les deux générations ici évoquées sont reliées par une splendide allégorie illustrant le passage de témoin de l'une à l'autre. Sur le flanc nord-ouest réservé aux parents, un angelot muni d'un flambeau renversé personnifie la Mort ou la Nuit et est savamment placé à contre jour devant une baie ; à l'opposé, le génie de la Vie ou du Jour, placé face à la baie, est inondé de lumière.

Assurant le lien entre ses aïeux et descendants, l'ombre de Lamoral Claude François plane au-dessus de l'ensemble par l'entremise d'une coupole décorée des armoiries des familles nouvellement apparentées.

Outre sa fonction funéraire, il semble évident que la chapelle Sainte-Ursule a permis à la famille de la Tour et Tassis d'asseoir dans la réalité des faits relevant plutôt de la virtualité. Ce programme iconographique original est certainement l'œuvre d'un érudit proche de la famille. Le parcours est conçu comme une progression : présentation de la famille (portail illustrant la devise familiale), énonciation et affirmation de la généalogie, dont le point culminant est sans nul doute la coupole ornée des armoiries peintes des familles nouvellement apparentées. Le lien avec l'œuvre de Van Veen est indéniable et, quand on connaît l'idéologie dans laquelle baignait cet artiste – sa famille revendiquait, elle aussi, une ascendance de rang, un bâtard du duc Jean III de Brabant – ce choix est tout à fait intéressant⁴¹. L'apologie que Van Veen fait de la noblesse, louant ses qualités et vertus, en affirmant l'hérédité, a certainement dû séduire Lamoral III. Les épithaphe de ses parents et enfants débutent d'ailleurs tous par deux vertus caractérisant chacun d'eux.

³⁹ *QUIS NOS SEPARABIT CHARITATE ROM VIII.*

⁴⁰ VON SCHUCKMANN, *op.cit.*, p. 259.

⁴¹ GERARDS-NELISSEN, *op. cit.*, p. 26.

DIFFUSION ET EXPLOITATION DES GRAVURES RELIGIEUSES
DANS LA PERSE SAFAVIDE :
L'EXEMPLE DE LA NOUVELLE DJOULFA*

SÂYEH LAPORTE-EFTEKHARIAN

Isfahan est surtout célèbre pour son immense place, le Meidan Emam, qui figure sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO, et où s'élève notamment la grande mosquée construite au XVII^{ème} siècle sur l'ordre de Shâh Abbas I^{er}. Si, se laissant guider par la curiosité, le promeneur emprunte le *Sî-o-seh Pol* (« pont aux trente-trois arches »), édifié à la même époque, et rejoint la rive sud du Zâyandeh Rud, il aura la surprise de découvrir, au détour d'une ruelle, d'autres édifices religieux, plus modestes, presque cachés, mais non moins étonnants : les églises arméniennes du quartier de la Nouvelle Djoulfa.

C'est en 1605 que se constitua la communauté arménienne de la Nouvelle Djoulfa¹. Depuis le début du XVI^{ème} siècle, l'Arménie historique, occupée à l'Ouest par les Ottomans et à l'Est par la Perse safavide, était le champ de bataille des armées de ses deux voisins musulmans. En 1603, Shâh Abbas I^{er} (qui régna de

* Mes remerciements vont à Leon Minassian, conservateur en chef du Musée arménien de la Nouvelle Djoulfa, et à Hranouch Hayrapetian (Zargarian), bibliothécaire, pour leur accueil chaleureux ainsi qu'à M. Hohanian, qui m'a autorisée à prendre des photos. Je tiens également à exprimer ici toute ma gratitude à Didier Martens, mon directeur de thèse, qui m'a conseillée et encouragée dans mes recherches et qui a relu attentivement mon texte, ainsi qu'à Francis Richard, conservateur en chef au Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France (Division orientale) et à Raymond H. Kévorkian, directeur de recherche à l'Université de Paris III, qui m'ont donné accès à leurs archives et apporté une aide précieuse. Je remercie également Manuel Couvreur (ULB), mon codirecteur, Michel Bastiaensen (ULB) et Amina Okada (conservateur en chef au Musée Guimet, Paris) pour leurs conseils avisés, ainsi qu'Hélène Mund (IRPA), Claire Dumortier (MRAH) et Janette Lefrancq (MRAH) pour l'usage de leur bibliothèque. Enfin, je suis reconnaissante à Ludovic Laporte pour sa relecture.

¹ Au cours du XVI^{ème} siècle, des Arméniens du Caucase fuyant les Ottomans s'étaient déjà installés en Perse.

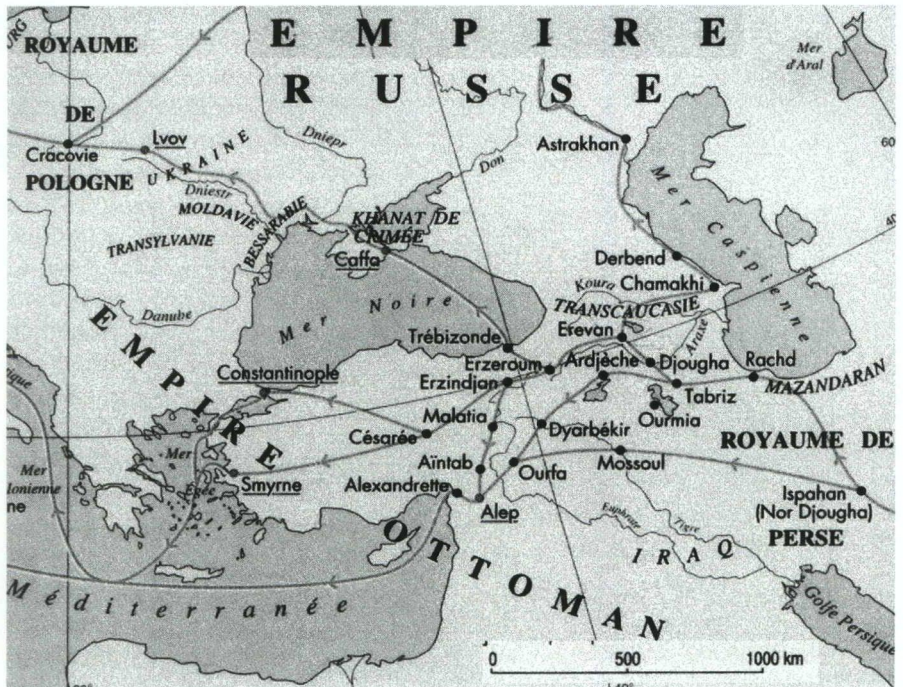


Fig. 1.
Carte de la Perse et de l'Empire ottoman au XVII^{ème} siècle (extraite de R. H. KÉVORKIAN, *Arménie entre Orient et Occident*, p. 147 © BNF ; les lignes fléchées correspondent aux flux du négoce arménien)

1588 à 1628) lança une nouvelle campagne contre les Turcs, s'emparant de Tabriz, puis de Nakhitchevan, et traversant la cité marchande de Djoulfa (*Jula* en arménien) avant d'occuper Erevân (voir fig. 1). Commença alors le déplacement forcé de milliers d'Arméniens vers le centre de la Perse. La population de Djoulfa, dont le dynamisme et la prospérité avaient frappé le shâh, se vit attribuer des terres à proximité immédiate de la capitale safavide. Là, les déportés bâtirent *Nor Jula* – la Nouvelle Djoulfa – où ils édifièrent de nombreuses églises. Ces édifices attestent de la présence d'une population chrétienne, originale et jadis nombreuse, se rattachant essentiellement à l'Église arménienne d'Orient. Celle-ci, étroitement liée à la tradition de Jérusalem, a cultivé tout au long de son histoire son particularisme, en conservant néanmoins des relations avec le monde byzantin et, plus tard, avec l'Église romaine.

L'inventaire des peintures murales de la cathédrale du Saint-Sauveur, également connue sous la forme populaire de Vank² (fig. 2), à la Nouvelle Djoulfa,

² Bâtie en 1605 et reconstruite en 1655 ; cf. H. DER HOVHANIAN, *History of New Julfa*, traduit de l'arménien classique en persan par L. MINASSIAN & M. A. MUSSAVI FEREYDANI, Téhéran, 2000, p. 387. La chronologie exacte de la réalisation de sa décoration pose encore quelques problèmes.

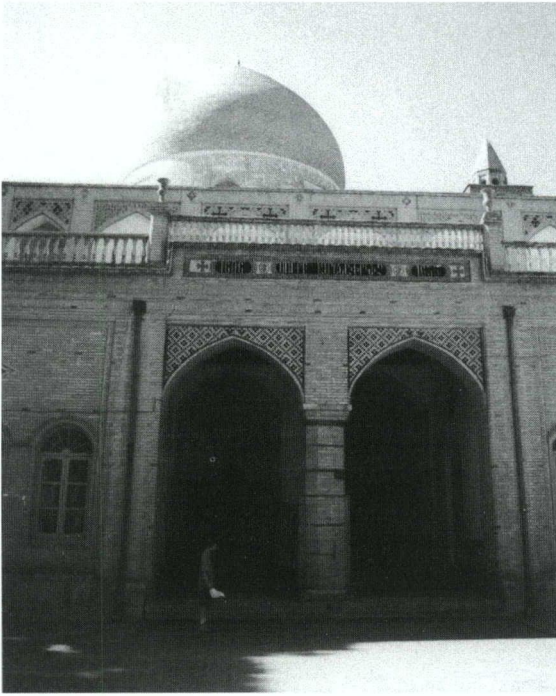


Fig. 2.
Cathédrale du Saint-Sauveur, Nouvelle Djoulfa (photo de l'auteur)

réalisé par T. S. R. Boase³ et sur lequel J. Carswell⁴ fonde ses propres travaux, a permis à ce dernier de confirmer le phénomène de la circulation de gravures européennes en Perse au milieu du XVII^{ème} siècle. Boase et Carswell voient dans les gravures de Christoffel Van Sichem les modèles d'un certain nombre de ces peintures⁵. Carswell écarte cependant l'hypothèse de Boase selon laquelle les peintures de Saint-Sauveur seraient basées sur les œuvres de Van Sichem qui figurent dans la première Bible arménienne imprimée, publiée à Amsterdam en 1666. Selon lui, c'est la *Biblia Sacra*, publiée à Anvers en 1646⁶ par Paets et qui contient

³ T. S. R. BOASE, *A Seventeenth-Century Typological Cycle of Paintings in the Armenian Cathedral in Julfa*, dans: *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, n^{os} 3-4, 1950.

⁴ J. CARSWELL, *New Julfa : The Armenian Churches and Other Buildings*, Oxford, 1968.

⁵ Rappelons à ce propos l'hypothèse émise par J. CARSWELL selon laquelle un peintre européen, ou tout au moins un peintre dûment formé aux techniques européennes, aurait pu contribuer à la conception et à l'exécution de certaines peintures de Saint-Sauveur. Dans son article *Dutch Painters in Iran during the First Half of the 17th Century*, dans : *Persica*, n^o VIII, 1979, p. 145, W. FLOOR évoque quelques Hollandais susceptibles d'avoir exercé à Ispahan – à titre manifestement accessoire pour certains d'entre eux – une activité picturale.

⁶ On notera que si le frontispice du volume contenant le Nouveau testament de la *Biblia Sacra* de Pieter Jakopsz Paets porte effectivement la date de 1646, celui du volume contenant l'Ancien Testament porte la date de 1657.



Fig. 3.
La première Tentation du Christ, Ch. Van Sichem,
Biblia Sacra, 1646 (photo ULB)



Fig. 4.
La première Tentation du Christ, Cathédrale du Saint-Sauveur, Nouvelle Djoulfa (photo de l'auteur)

les mêmes gravures, qui a fourni les modèles. Pour certaines illustrations du Nouveau Testament, le même auteur suggère comme source l'ouvrage *Der Zielen Lusthof*, publié à Louvain par Jacobsz en 1629.

S'il est manifeste que les peintures de Saint-Sauveur présentent de nombreux points communs avec les gravures de Christoffel Van Sichem II (Bâle 1577-Amsterdam 1658) et de son fils homonyme Christoffel Van Sichem III (Amsterdam 1618-Amsterdam 1659)⁷, ces dernières n'ont pu leur servir de modèle. Les unes et les autres ont un modèle commun, les illustrations de l'ouvrage du jésuite Geronimo Nadal (1507-1580), *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*, publié en 1595 à Anvers par Martin II Nuyts (Martin Nutius)⁸. Cette publication a été précédée en 1593 par celle d'un autre recueil, *Evangelicae Historiae Imagines*, qui contient déjà les mêmes vignettes. Celles-ci ont été exécutées par les frères Jérôme, Antoine et Jean Wierix, par Adriaen et Jan Collaert, par Karel van Mallery ainsi que par un graveur non identifié signant N, à partir de dessins de Bernardino Passeri (Rome 1540-Rome 1596) et de Martin De Vos (Anvers 1532-Anvers 1603)⁹. Les xylographies de Van Sichem reprennent, en les simplifiant beaucoup, les scènes représentées dans cette *Bible dite de Natalis*.

Un détail suffit pour établir que la gravure de Van Sichem représentant la *Première tentation du Christ dans désert* (fig. 3) n'a pu servir de modèle à la peinture correspondante de Saint-Sauveur (fig. 4). Dans cette dernière, on aperçoit un échassier perché sur les rochers au-dessus de la tête du Christ. Ce détail apparaît aussi dans la gravure de l'ouvrage de Nadal (fig. 5)¹⁰. En revanche, cet oiseau ne figure pas chez Van Sichem. On notera que la scène est représentée également dans l'église de Bethléem (fig. 6), et qu'elle dérive, là aussi, directement de la Bible de Natalis, puisqu'on retrouve à nouveau l'échassier surmontant la figure du Christ.

La comparaison entre les deux versions de la *Première tentation du Christ* de la Nouvelle Djoulfa permet, selon moi, de tirer d'autres enseignements sur le plan stylistique. À Bethléem comme à Saint-Sauveur, la composition frappe par son aspect statique. La peinture de Bethléem dénote cependant une plus grande habileté de l'artiste par rapport à celle de Saint-Sauveur, où les proportions de la main tendue du Christ ou du bras droit du démon sont maladroites. Le peintre de Bethléem a recours à un modelé plus subtil pour rendre les visages, les mains,

⁷ Cf. HOLLSTEIN'S *Dutch and Flemish Etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, XXVII, p. 49.

⁸ Dans sa *Note sur les éditions de la Bible dite de Natalis, les copies et les ouvrages qui en sont inspirés*, dans : *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert I^{er}*, Bruxelles, 1983, III.1, M. MAUQUOY-HENDRICKX signale que « les planches furent aussi appréciées des missionnaires, qui réclamèrent des exemplaires des *Evangelicae*... avant même la sortie sous presse de l'ouvrage, par exemple, le P. Marco Ferraro, missionnaire au Japon en 1587 » (p. 493).

⁹ Cf. M.-B. WADELL, *The Evangelicae Historiae Imagines : the Designs and their Artists*, dans : *Quaerendo*, X, 4, 1980, p. 279 ; voir aussi l'étude très fouillée du même auteur sur la genèse du recueil, *Evangelicae Historiae Imagines, Entstehungsgeschichte und Vorlagen*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg, 1985. M.-B. WADELL indique que 2 300 exemplaires de l'ouvrage ont été publiés jusqu'en 1595.

¹⁰ Vignette n° 12 : *B. Pass. Rom inu., Hieronymus W. fecit.*



Fig. 5.
La première Tentation du Christ, Wierix, *Bible
de Natalis* (© Bibliothèque Royale)

les formes du corps ; le travail de l'ombre et de la lumière et les nuances de tons donnent à la silhouette du diable un volume plus naturel que dans la version de Saint-Sauveur, où l'usage du blanc le long des plis a pour effet d'aplatir les formes et d'exagérer les contrastes. Par ailleurs, l'artiste de Bethléem s'écarte aussi de son modèle en représentant le personnage de trois quarts et non de profil. À Saint-Sauveur, le dessin est plus schématique et fait parfois violence à la réalité anatomique. Ainsi en est-il du mouvement cassé de la main gauche du diable, ou de la cuisse gauche du Christ, d'apparence presque concave. Enfin, alors qu'elle est identique à son modèle dans la peinture de Saint-Sauveur, la position de l'échassis a été inversée dans celle de Bethléem, ce qui manifeste bien la distance de son auteur vis-à-vis de sa source d'inspiration.

L'historien arménien Der Hovhanean fait état d'une inscription à l'intérieur de l'église de Bethléem indiquant que sa construction s'est achevée « en la 1077^{ème} année du calendrier arménien », soit 1628, « grâce à la générosité de Khojah Petros » (mort en 1649)¹¹. En 1970-72, lors de la restauration de la coupole, une autre inscription a été découverte. Elle nous donne les noms de Minâs et de Martiros, qui auraient réalisé les peintures, et celui d'Astucatur

¹¹ H. DER HOVHANEAN, *op. cit.*, pp. 521 et 528.



Fig. 6.
La première Tentation du Christ, Église de Bethléem, Nouvelle Djoulfa (photo de l'auteur)

pour les décorations florales¹². De Minâs, on sait par l'historien et chroniqueur Arakel de Tabriz¹³ qu'il a été formé dans sa jeunesse à Alep par un peintre européen. De retour à la Nouvelle Djoulfa, il a décoré les maisons de plusieurs notables arméniens, dont celle de Khojah Sarfraz, et Shâh Safi lui a passé commande¹⁴. Dans les archives de Saint-Sauveur, plusieurs documents d'époque évoquent le peintre Minâs¹⁵. On apprend dans l'un d'eux¹⁶ que l'*ostâd* ('maître') Minâs donne des cours à l'*ostâd* Rezâ¹⁷, mais que le shâh ne doit pas l'apprendre, car Rezâ risquerait d'être sanctionné. Il est vraisemblable que, si l'on avait su que le musulman Rezâ fréquentait un maître chrétien, cela aurait causé un scandale. Dans un autre document¹⁸, il est affirmé que Minâs est un grand maître et que les autres artistes doivent le suivre sans le contredire. Quatre cachets sont apposés sur ce document : l'un d'eux, en persan, porte la date de 1044 de l'hégire (1634/5) ; un autre, en persan également, mentionne le nom d'Elias ; un troisième, en arménien, est le cachet de Khojah Sarfraz¹⁹, *kalantar* de 1636 à 1656²⁰. On peut déduire de ces données que Minâs avait atteint sa pleine maturité artistique avant la seconde moitié du siècle. Dans ces conditions, la plupart des peintures de l'église de Bethléem ont très certainement été réalisées durant le règne de Shâh Safi (1629-1642).

Si un certain nombre des peintures murales de l'église de Bethléem et de la cathédrale du Saint-Sauveur²¹ ont été exécutées sur la base des illustrations de la Bible de Natalis, il n'est par contre guère probable que l'introduction de celle-ci en Perse soit le fait des jésuites eux-mêmes²². En effet, ce n'est qu'en 1661, au terme de maints efforts, que le Père Aimé Chézaud réussit à acquérir une maison

¹² L. MINASSIAN, *Ostâd Minâs naqqâš-e mašhur-e Jolfâ*, dans: *Honar va mardom*, n° 179, Téhéran, 1977, pp. 29-30; V. GHOUGASSIAN, *The Emergence of the Armenian Diocese of New Julfa in the Seventeenth Century*, 1998, p. 183.

¹³ Né à Tabriz à la fin du XVI^{ème} siècle. Études à Etchmiadzin, puis nombreux voyages. Son *Livre d'Histoire* a été publié en 1669 à Amsterdam.

¹⁴ V. GHOUGASSIAN, *op. cit.* p. 182; L. MINASSIAN, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵ L. MINASSIAN, *Zekr-e ostâd Rezâ Abbâssi dar asnâd-e armani*, dans : *Âyandé*, n° 9 et 10, Téhéran, 1981.

¹⁶ Document n° 11.

¹⁷ C'est-à-dire Rezâ Abbâssi (1585-1635), peintre officiel de Shâh Abbâs I^{er}.

¹⁸ Document n° 10.

¹⁹ D'après L. MINASSIAN, *op. cit.*

²⁰ V. GHOUGASSIAN, *op. cit.* p. 294. Elias et Sarfraz étaient tous deux fils de Khojah Nazar, *kalantar* ('chef administratif local') de 1618 à 1636. Par un *farman* ('décret') en persan daté de 1593, c'est-à-dire avant l'arrivée massive des populations arméniennes à Ispahan, Shâh Abbas I^{er} avait accordé à un certain Khojah Nazar la liberté de commerce (cf. H. DER HOVHANIAN, *op. cit.*, pp. 68 et 114); il semble toutefois s'agir d'un homonyme du *kalantar* (cf. V. GHOUGASSIAN, *op. cit.* p. 20).

²¹ Dans sa thèse *Counter Reformation Symbolism and Allegory in Mughal Painting*, Harvard University Cambridge, MA, 1996, G. A. BAILEY signale avoir identifié de nombreuses illustrations de l'ouvrage de Nadal parmi les peintures murales de la cathédrale de Saint-Sauveur, sans toutefois mentionner lesquelles (note 20, p. 188).

²² Les jésuites ont introduit les *Meditationes* en Inde lors de leur troisième mission (1595-1615) : cf. BAILEY, p. 121 et note 19 : « *The book is mentioned by name in [Jeronimo] Xavier's letter of 16 September 1603* ».

à Ispahan²³. Il est clair que les jésuites n'ont pas eu, dans la Perse de la première moitié du XVII^{ème} siècle, l'audience et le crédit dont ils jouissaient dans l'Inde de la même époque²⁴. Pourtant, comme en témoignent quelques exemples cités plus loin, des gravures – et singulièrement des gravures représentant des scènes religieuses – circulaient en Perse depuis le début du XVII^{ème} siècle, et même la fin du siècle précédent. Deux communautés peuvent avoir été à l'origine de la diffusion de l'ouvrage de Nadal à la Nouvelle Djoulfa : celle des missionnaires occidentaux et celle des Arméniens eux-mêmes.

Plusieurs décennies avant les jésuites, trois ordres religieux catholiques étaient déjà présents à Ispahan et fréquentaient les Arméniens de la Nouvelle Djoulfa. Les capucins français arrivèrent dans la capitale safavide en 1628 et y fondèrent leur hospice en 1634²⁵. Avant eux, les carmes déchaux, venus de Rome, s'étaient installés à Ispahan en 1607²⁶. Mais ce sont les augustins portugais qui, dès 1603, s'y étaient établis les premiers²⁷, avant même l'arrivée des Arméniens déportés par Shâh Abbâs I^{er}. Venus de Goa, où ils se trouvaient depuis 1573, ils avaient pour mission de rallier à l'Église romaine les chrétiens arméniens et géorgiens de l'Iran et du Caucase²⁸. À Goa, les augustins étaient en contact avec les jésuites. Il est donc fort possible que ces augustins aient apporté avec eux l'ouvrage de Nadal.

Quant aux Arméniens, ils occupaient une place centrale dans les échanges commerciaux entre l'Orient et l'Occident, et des colonies arméniennes étaient implantées tant en Europe – notamment à Venise depuis le XIII^{ème} siècle – qu'en

²³ Cf. Raphaël du Mans, *Mémoires sur les Jésuites*, dans : F. RICHARD, *Raphaël du Mans, missionnaire en Perse au XVII^{ème} siècle*, T. II. Dès 1647, le P. Rigordi avait obtenu de Shâh Abbâs II (1642-1666) l'autorisation pour les jésuites de s'établir à Ispahan (F. Richard, T. II, p. 210, note 23). En 1653, le Père A. Chézaud tenta en vain de s'installer à la Nouvelle Djoulfa, déclenchant la colère du clergé arménien, « *tandis que les Carmes et les Capucins avaient été bien acceptés* » (*id.* p. 216, note 47), ce qui donne une idée des relations entre jésuites et Arméniens de la Nouvelle Djoulfa durant cette décennie. Voir aussi F. RICHARD, *Missionnaires français en Arménie au XVII^{ème} siècle*, dans : *Arménie entre Orient et Occident*, sous la direction de R. KÉVORKIAN, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1996, pp. 196-202.

²⁴ Sur les jésuites en Inde, cf. G. A. BAILEY, *op. cit.* Sur les différents ordres missionnaires et leurs rivalités pour la propagation de la foi, cf. E. MÂLE, *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris, 1932.

²⁵ F. RICHARD, *Capuchins in Persia, Encyclopædia Iranica*, IV, fasc. 8, p. 786.

²⁶ R. H. KÉVORKIAN, *Livre missionnaire et enseignement catholique chez les Arméniens 1583-1700*, dans : *Revue des Études arméniennes*, Paris, 1983, T. XVII, p. 590 ; M. BASTIAENSEN, *Souvenirs de la Perse safavide et autres lieux de l'Orient (1664-1678)*, Bruxelles, 1985, note 336, p. 211.

²⁷ Le premier augustin à être entré en Perse, en 1600, est Simon Morales, en qualité d'ambassadeur d'Espagne auprès d'Abbâs I^{er}. Un an plus tard, le shâh fit demander à Alexis de Menezes, l'archevêque augustin de Goa, l'envoi à Ispahan de religieux de son ordre : c'est ainsi qu'arrivèrent en 1603 Jeronimo da Cruz, Cristoforo do Spiritu Santo et Antonio de Gouvea. Cf. *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, M^{gr} A. BAUDRILLART, A. DE MEYER, Ét. VAN CAUWENBERGH, Paris, 1931, T. V, p. 540 ; *A Chronicle of the Carmelites in Persia and the Papal Mission of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, H. Chick éd., Londres, 1939, p. 92. Dès les toutes premières années du siècle, donc, les quelques Arméniens tels que Khojah Nazar (cf. note 20) déjà présents à Ispahan peuvent avoir été en contact avec ces religieux.

²⁸ F. RICHARD, *L'apport des missionnaires européens à la connaissance de l'Iran en Europe et de l'Europe en Iran*, dans : *Études Safavides*, Paris-Téhéran, 1993, p. 253.

Inde²⁹, où ils étaient également en contact avec les missionnaires occidentaux. À Goa, ils fréquentaient les augustins et les jésuites, et des liens existaient depuis longtemps entre Portugais et Arméniens³⁰. L'accès aisé des Arméniens aux pays de la Chrétienté catholique, dont ils parlaient les langues et connaissaient les coutumes, fut mis à profit par les souverains de Perse : c'est souvent à des ambassadeurs arméniens que ces derniers eurent recours pour les missions diplomatiques en Occident³¹. En somme, disposant d'un réseau de contacts internationaux et tirant de ses activités commerciales des ressources financières confortables, la communauté arménienne de la Nouvelle Djoulfa avait elle aussi toutes facilités pour se procurer l'ouvrage de Nadal.

Au moins depuis le début du XVII^{ème} siècle, des peintres persans s'inspirèrent de gravures européennes. C'est le cas de Sadiqi, dont le dessin représentant une *Annonciation* date, selon Bailey, des dernières années de sa vie (1600-1610) et peut être considérée comme la première adaptation d'une image européenne³². La présence de gravures en Perse à cette époque est attestée par un *muraqqa* ('album') qui comprend deux gravures de l'Allemand Heinrich Aldegrever (1502-1558) illustrant les versets 31-34 de Luc X (parabole du Bon Samaritain)³³. Les illustrations religieuses européennes ne sont d'ailleurs pas parvenues uniquement sous la forme de gravures : les carmes rapportent que Shâh Abbâs I^{er} reçut en guise de cadeau un livre en parchemin contenant sur chaque page quatre images représentant des scènes de l'Ancien Testament³⁴.

²⁹ R. H. KÉVORKIAN, *Le négoce international des Arméniens au XVII^{ème} siècle*, dans : *Arménie entre Orient et Occident*, sous la direction de R. H. KÉVORKIAN, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1996, pp. 142-151.

³⁰ R. GULBENKIAN note ainsi qu'en 1547, un certain Manuel Arménio, Portugais d'origine arménienne, avait fait don d'une maison aux Pères jésuites de Goa (R. GULBENKIAN, *Les relations entre l'Arménie et le Portugal du Moyen Âge au XVI^{ème} siècle*, dans : *Revue des Études arméniennes*, 1980, Tome XIV, p. 211).

³¹ R. H. KÉVORKIAN, *La diplomatie arménienne entre l'Europe et la Perse au temps de Louis XIV*, dans : *Arménie entre Orient et Occident*, pp. 188-195.

³² G. A. BAILEY, *In the manner of the Frankish Masters - A Safavid Drawing and Its Flemish Inspiration*, dans : *Oriental Art*, XL No 4, Winter 1994-95, p. 30; *Supplement: The Sins of Sadiqi's Old Age*, dans : *Persian Painting, From the Mongols to the Qajars*, New York 2000, p. 264. BAILEY note avec justesse que l'ange de Sadiqi s'inspire de celui de l'*Annonciation* de Hambourg du Maître des banderoles (actif dans les décennies 1450-1470), tandis que la Vierge est à rapprocher de celle de la *Nativité* représentée dans le coin supérieur droit de l'*Annonciation et scènes de la vie de la Vierge* (Dresde) du même artiste. C'est Rezâ Abbâssi qui développa le style européenisant vers la fin des années 1620 (S. CANBY, *The Life and Work of the Painter Riza*, Ph. Dissertation, Harvard University, 1980, p. 250, citée par M. FARHAD, *Safavid Single Page Painting*, 1629-1666, Harvard University, 1987, p. 89).

³³ *Muraqqa, Album de calligraphies persanes (et turques) en Nastaliq et de peintures (Persan 129)*, dans : *Catalogue des manuscrits persans I, Ancien fonds*, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, F. RICHARD. Accompagnées l'une comme l'autre d'un hémistiche en turc, les deux gravures portent le monogramme de l'artiste et sont accompagnées du verset en latin qu'elles illustrent. Si l'une (X.F.8) semble porter la date de 1524 et l'autre (XIV.F.10v) celle de 1554, tant les dimensions (79 x 110 mm) que le thème et le style suggèrent que les deux gravures ont à l'évidence été exécutées en même temps, en 1554. Je suis redevable à M. F. Richard d'avoir attiré mon attention sur ce *muraqqa* et de m'avoir donné la possibilité de le consulter.

³⁴ *A Chronicle ...*, p. 107. Ces images n'ont, semble-t-il, jamais été copiées.

Les gravures européennes ont également inspiré certaines illustrations des manuscrits arméniens conservés à Ispahan, telles celles de la *Bible* de 1605 exécutées par le miniaturiste Khatchatour à Khizan. La *Mise au Tombeau*³⁵ rappelle, dans sa composition, une gravure³⁶ des frères Wierix figurant dans la *Biblia sacra* de 1587, ainsi qu'une autre gravure, de Crispijn De Passe I d'après un dessin de Martin De Vos³⁷ : toutes procèdent à l'évidence, directement ou indirectement, d'un même archétype. Cependant, si le modèle de la miniature de Khatchatour est européen, le traitement du thème reste assez proche du mode de représentation traditionnel de l'art arménien³⁸.

Outre celle qui représente la *Première tentation du Christ dans le désert*, évoquée plus haut, un certain nombre de peintures murales de l'église de Bethléem ont pour modèle les gravures de la *Bible de Natalis*. C'est le cas, notamment, de la *Purification*, de la *Résurrection du fils de la veuve*, de la *Samaritaine*, de la *Femme adultère*, de la *Transfiguration*, des *Ouvriers de la onzième heure*, de la *Résurrection de Lazare*, du *Lavement des pieds*, de la *Descente de Croix*, de la *Mise au Tombeau*, de la *Résurrection*, du *Doute de Thomas* et de l'*Apparition de Jésus à ses disciples sur la rive du lac de Tibériade*³⁹. L'ouvrage de Nadal avait pour les jésuites une grande importance sur le plan théologique et pédagogique⁴⁰. Il retraçait en 153 illustrations les étapes de la vie de Jésus : surmontée d'un verset des Évangiles et accompagnée d'une légende explicative renvoyant par des lettres à l'un ou l'autre détail de la composition, chaque vignette synthétisait un contenu narratif parfois complexe. Cette préoccupation didactique est évidemment moins fondamentale chez les peintres des églises de la Nouvelle Djoulfa, pour qui la fonction décorative des images n'était certes pas moins importante que la transmission du message religieux. Par souci d'exploiter au mieux la configuration des lieux ou par choix esthétique, certaines gravures ont été scindées ; ainsi, les personnages de l'hypocrite et du vrai croyant, qui figurent dans la *Bible de Natalis* sur une seule et même gravure illustrant le thème du jeûne⁴¹ (fig. 7), servent de modèle aux personnages situés de part et d'autre

³⁵ Ms 670 (104), *Évangile de l'an 1605*, reproduit dans S. DER NERSESSIAN et A. MEKHITARIAN, *Miniatures arméniennes d'Ispahan*, Bruxelles, 1986, fig. 97, p. 165. S. DER NERSESSIAN remarque qu'« à l'exception des portraits des évangélistes, toutes les miniatures de ce manuscrit imitent des gravures de la Renaissance » (p. 131) ou plus exactement, en l'occurrence, de la Contre-réforme.

³⁶ Reproduite dans M. MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, III.1, p. 355, n° 2262.

³⁷ HOLLSTEIN'S *Dutch and Flemish Etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, XLIV, Rotterdam, 1996, p. 150, n° 391.

³⁸ Sur l'archétype en question, voir mon article *Transmission et métamorphose de modèles iconographiques occidentaux, principalement flamands, dans les églises de la Nouvelle-Djoulfa (Ispahan)*, dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* (à paraître). Sur la place de l'iconographie occidentale dans les manuscrits arméniens, voir S. DER NERSESSIAN, *Western Iconographic Themes in Armenian Manuscripts*, dans : *Études byzantines et arméniennes*, T. 1, 1973. Voir aussi A. TAYLOR, *Book Arts of Isfahan, Diversity and Identity in Seventeenth-Century Persia*, Malibu, 1995, p. 62.

³⁹ Vignettes 8, 28, 35, 53, 63, 72, 78, 101, 132, 133, 134, 143 et 145.

⁴⁰ Sur l'iconographie de la Contre-réforme, voir E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du XVI^{ème} siècle, du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle*, Paris, 1951.

⁴¹ Vignette n° 21 (Matthieu, VI, 16-18).

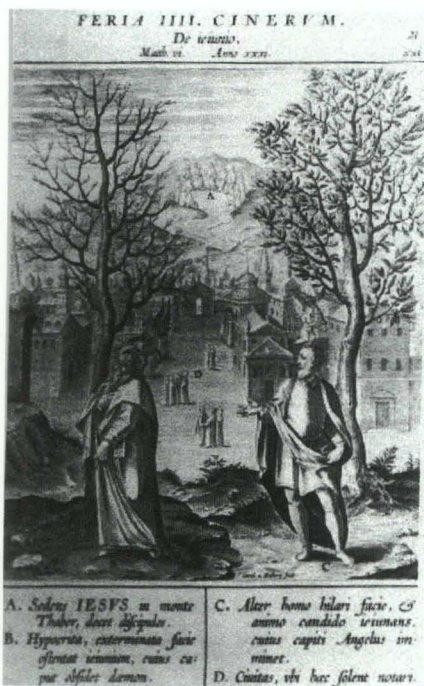


Fig. 7.
Bible de Natalis, vignette 21 (© Fairfield Jesuit
Community)



Fig. 9.
Un homme bon, église de Bethléem, Nouvelle
Djoulfa (photo de l'auteur)



Fig. 8.
Un homme mauvais, église de Bethléem, Nouvelle Djoulfa (photo de l'auteur)

de la nef et désignés par les inscriptions « *Un homme mauvais* » (fig. 8) et « *Un homme bon* » (fig. 9). De même, tandis que la mort du pauvre Lazare, qui figure sur la même gravure⁴² que celle de l'homme riche, est reléguée à l'arrière-plan et n'occupe qu'un dixième de la surface de la vignette, à Bethléem,

⁴² Vignette n° 74.



Fig. 10.

Transfiguration, Cathédrale du Saint-Sauveur, Nouvelle Djoulfa (photo de l'auteur)

les deux scènes ont été dissociées et sont représentées à la même échelle. En outre, tant le frontispice des *Adnotationes et Meditationes* que celui des *Evangelicae Historiae Imagines* ont été exploités par les artistes de cette même église : ils ont repris les *Évangélistes* au premier ouvrage, le *Christ glorieux* au second.

On retrouve aussi à la cathédrale du Saint-Sauveur plusieurs peintures indubitablement inspirées de la *Bible de Natalis*. C'est le cas, par exemple, de l'*Adoration des Mages*, du *Christ parmi les docteurs*, du *Christ servi par les anges*⁴³, de *Jésus chassant les marchands du Temple*⁴⁴, de l'*Arrestation*

⁴³ Vignettes 7, 9, 14.

⁴⁴ Vignette n° 16. Le sol en damier ne correspond pas au premier état de la gravure.



*Affinité Iesus Petrum et Iacobum et Ioannem fratrem eius, et ducit illos in montem excelsum, seorsum; et transfiguratus est ante eos. Mat. 17.
27. M. de Vos inuent. Jac. de Bye sculp. Adrian. Collaert scul.*

Fig. 11.
Transfiguration, Jacques de Bie, d'après un dessin de Martin De Vos (© HOLLSTEIN'S Dutch and Flemish Etchings, engravings and woodcuts, 1996)

du Christ, de la Présentation à Caïphe, de la Flagellation, du Jugement de Pilate⁴⁵.

Néanmoins, d'après moi, la *Bible de Natalis* n'est pas la seule source d'inspiration des artistes qui ont décoré les murs des sanctuaires de Saint-Sauveur et de Bethléem. C'est ainsi qu'à Saint-Sauveur, la *Présentation au Temple*, la *Transfiguration* (fig. 10), le *Lavement des pieds*, la *Cène*, la *Descente de Croix* ou la *Mise au Tombeau* ont pour modèle des gravures d'après des dessins de Martin De Vos (fig. 11)⁴⁶. Parmi les scènes de l'Ancien Testament, le *Sacrifice d'Abraham* s'inspire également d'une gravure d'après un dessin de Martin De Vos et *L'armée de Pharaon engloutie dans la mer Rouge* d'une gravure de J. Wierix, tandis que le panneau figurant *Moïse et le buisson ardent* (fig. 12) prend pour modèle une gravure de Johan Sadeler I (Bruxelles 1550-Venise c.1600 ?)

⁴⁵ Vignette n° 108, 114, 121, 124.

⁴⁶ Cf. HOLLSTEIN *op. cit.*, 1996, XLIV, n° 301, p. 79.



Fig. 12.
Histoire de Moïse, Cathédrale du Saint-Sauveur,
Nouvelle Djoulfa (photo de l'auteur)

(fig. 13)⁴⁷. Dans l'église de Bethléem, l'*Annonciation* n'a pas non plus pour modèle l'une des vignettes de la *Bible de Natalis*, mais une autre gravure, inspirée d'une œuvre de Titien (1488/90-Venise 1576)⁴⁸. Par ailleurs, on note que plusieurs figures relevant de la tradition arménienne, telles que les saints militaires Sargis, Mercurous et Theodoros, et même Saint Grégoire l'Illuminateur, premier patriarche de l'Arménie, sont représentés dans l'église de Bethléem selon les conventions de l'art européen.

Comme on le voit, les peintures murales des églises de la Nouvelle Djoulfa ne sont généralement pas des créations originales, mais des œuvres reprises et

⁴⁷ Cf. HOLLSTEIN *op. cit.*, 1980, XXI, n° 54, p. 93. Cette estampe, comme plusieurs autres mentionnées dans ce paragraphe, figure dans *Theatrum Biblicum... in lucem editum per Nicolaum Johannis Piscatorem 1643*. Elle se trouvait déjà dans *Thesaurus Sacrarum Historiarum Veteris Testamenti...* (Anvers, 1585), avec la figure de Dieu au centre du buisson ardent, remplacée par un tétragramme dans le *Theatrum Biblicum* (cf. *The Illustrated Bartsch*, 70, Part 1 (Supplément), Johan Sadeler I, 1999, n° 053 S1, p. 77).

⁴⁸ La Vierge de l'*Annonciation* de l'église de Bethléem est proche de celle d'une gravure de Cornelis Cort (1533 ?-1578) d'après Le Titien ; cependant, l'ange est différent. Une copie de la gravure de Cort a été exécutée dans l'atelier de Sadeler. Cf. M. SELLINK, *Cornelis Cort, The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Rotterdam, 1999, p. 48.



Fig. 13.
 Dieu apparaît à Moïse, J. Sadeler I (© Illustrated Bartsch, 1999)

transformées. Il y aurait lieu de poursuivre leur analyse pour dresser l'inventaire des gravures utilisées, déterminer dans quelle mesure les artistes impliqués se sont émancipés de leur modèle⁴⁹, différencier le style et reconnaître le degré de maîtrise de chacun d'eux. Il devrait être possible d'en tirer des conclusions quant à la part exacte qu'ont prise les maîtres locaux, tels que Minâs, dans la décoration des édifices religieux de la Nouvelle Djoulfa, carrefours de cultures et de traditions artistiques.

⁴⁹ Peut-on, pour certaines de ces œuvres, parler de copie libre, au sens de « reprise de l'ensemble de la composition transformée par le style propre du copiste » (H. MUND, *La copie dans : Les Primitifs flamands et leur temps*, B. DE PATOUL & R. VAN SCHOUTE, 1994, p. 128) ? Quelle est l'ampleur de l'actualisation et de l'appropriation locale (sur ces notions, voir D. MARTENS, *L'illusion du réel*, dans : *Les Primitifs flamands et leur temps*, op. cit., p. 255) et quelle forme revêtent-elles ? Ce sont là des aspects qui seront traités en détail dans ma thèse de doctorat.

LE BRUN AUTOMNAL ET LA SURFACE POREUSE

Deux exemples opposés de techniques picturales au XIX^e siècle et les conséquences des recherches technologiques pour leur restauration¹

R. BOITELLE

(Van Gogh Museum, Amsterdam)

Les études effectuées les vingt cinq dernières années dans le domaine de la technologie des arts plastiques s'avèrent indispensables pour les recherches en histoire de l'art et le travail des restaurateurs. L'interprétation de l'état matériel des peintures ainsi que la notion des intentions originales d'un artiste découlent directement de telles recherches. Les connaissances qu'elles ont apportées profitent aux historiens d'art, aux restaurateurs et aux scientifiques de la conservation-restauration. Dans le présent article sont exposés brièvement deux cas de peintures de techniques différentes, afin de souligner les liens existant entre l'exécution des œuvres, les intentions originales des deux artistes et leurs conséquences pour les choix d'intervention – ou non-intervention du restaurateur.

Le tableau le plus ancien, *La Descente des vaches* (fig. 1), a été peint par le jeune Théodore Rousseau en 1834-1835 ; l'autre, *L'Arbre rouge* (fig. 2), est un tableau tardif d'Odilon Redon peint en 1905. L'œuvre de Théodore Rousseau a

¹ Remerciements à Marion Bosc (restauratrice française) pour sa relecture du français. Un passage de ce texte concerne les recherches sur le tableau de Théodore Rousseau. Ce sujet est plus largement étudié dans un article anglais: *Descending into the Details of Th. Rousseau's "La Descente des vaches" (Museum Mesdag, The Hague) – Technical Research of a Darkened Painting*, dans : *Deterioration of Artists' Paints : Effects and Analysis. Preprints of the Joint Meeting of ICOM-CC Working Groups 1&2 and The Paintings Section, UKIC*, Londres 10-11 Septembre 2001, pp. 27-31. Le texte anglais a été présenté en collaboration avec Klaas-Jan van den Berg, Muriel Geldof (ICN, Amsterdam) et Georgiana Languri (FOM-Amolf Instituut, Amsterdam), qui étaient les responsables principaux des analyses scientifiques des échantillons, utilisant les analyses microscopiques (SEM-EDX), FTIR, DTMS et Py-TMAH-GCMS.



Fig.1:
Théodore Rousseau, La Descente des vaches (esquisse), Museum Mesdag,
La Haye

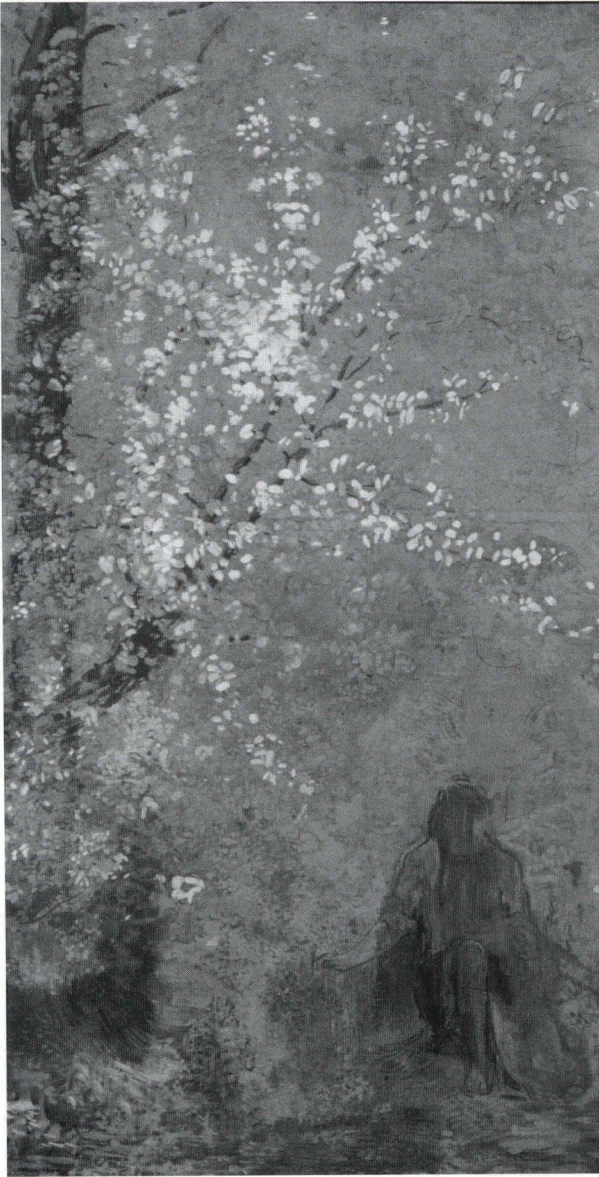


Fig.2:
Odilon Redon : L'Arbre rouge (avant 1905); Amsterdam, Van Gogh
Museum.

été acquise en 1882 par le peintre Hendrik Willem Mesdag pour sa collection particulière. Après sa mort, elle a été cédée à l'état néerlandais en 1903 et, depuis 1990, elle est gérée par le Musée Van Gogh. Le tableau d'Odilon Redon a été acquis par un ami et mécène de l'artiste, Andries Bongers, en 1905. La collection Bongers, constituée d'œuvres importantes d'Odilon Redon et Émile Bernard, a été achetée par l'état néerlandais en 1996 et est conservée au Musée Van Gogh.

Ces deux peintures sont bien évidemment très différentes, mais un point commun est apparu au cours de la recherche, ce qui a conduit à les étudier ici ensemble. Aucun des deux tableaux n'a été retouché auparavant. De plus, ces deux œuvres n'ont pas fait l'objet de traitements esthétiques substantiels. Cela nous permet d'étudier l'apparence de ces tableaux dans leur état presque originel, bien qu'affecté par des phénomènes de vieillissement.

La Descente des vaches de Théodore Rousseau

Dans son ouvrage *Souvenirs sur Théodore Rousseau* de 1872, publié cinq ans après le décès de l'artiste, Alfred Sensier a consacré tout un chapitre à l'état d'un des tableaux les plus célèbres de l'artiste, *La Descente des vaches* (1834-1835)². Moins de quarante ans après son achèvement, ce tableau était déjà décrit comme « *à peu près détruit* ». Pour éviter que d'autres artistes ne fassent les mêmes erreurs que le jeune et inexpérimenté Théodore Rousseau, Sensier s'était décidé à raconter l'histoire de l'œuvre et à décrire les matériaux utilisés par le peintre³.

En 1834, Rousseau et un ami voyageaient dans la région du Jura. Un après-midi, l'artiste fut témoin d'une descente des vaches conduites de la montagne vers la vallée. Il fit un croquis sur place de ce spectacle impressionnant et, de retour à son atelier à Paris, il peignit l'hiver suivant une esquisse à l'huile⁴ (fig. 3). Puis, l'artiste commença à peindre une grande version du thème qu'il destinait au Salon de 1836. C'est à cette époque qu'Ary Scheffer rendit visite au peintre, et constatant que son atelier était trop petit pour achever une œuvre d'une telle ampleur, il lui offrit de venir peindre chez lui.

Au cours de son travail dans l'atelier de Scheffer, Rousseau commença à s'intéresser à l'expérimentation des huiles siccatives et aux « *couleurs bitumineuses* ». Sensier écrit à propos de Scheffer qu'il avait déjà utilisé les tons chauds et transparents du bitume pour atteindre les gammes de couleurs des œuvres de Rembrandt. Ainsi, il savait éviter l'usage des noirs, dont on disait qu'ils deve-

² La Haye, Museum Mesdag. N° Inv. HWM 286. Toile, 259 x 162 cm. Signé en bas à gauche [à peine lisible] « th. roussseau ». A. SENSIER, *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, Paris 1872, pp. 77-80. Le titre entier du tableau est *La Descente des vaches, dans les montagnes du haut Jura. Portant au cou de pesants grelots, elles regagnent, sous la conduite des bergers, les pâturages d'automne. On voit étinceler à l'horizon, à travers les sapins, la neige des glaciers*.

³ Les informations sur les raisons de la détérioration du tableau lui étaient données par Jules Dupré, ami et admirateur de Théodore Rousseau.

⁴ La Haye, Museum Mesdag. N° Inv. HWM 287. Toile, 113,7 x 59,8 cm.

naient boueux. Rousseau, poursuivait Sensier, ne s'inquiétait pas du tout des dangers de mauvais séchage du bitume, dissolvant celui-ci dans de la cire, et y ajoutant un médium composé de deux tiers « *d'huile grasse* » (une huile prépolymérisée) et d'un tiers « *de vernis double* » (probablement un vernis mastic-



Fig. 3.
Théodore Rousseau : *La Descente des vaches* (esquisse, 1834-35);
La Haye, Museum Mesdag.

térébenthine). De plus, le temps laissé à la préparation appliquée sur la toile pour sécher avant de commencer à peindre n'était pas suffisant.

Au début de 1836, *La Descente des vaches* achevée fut soumise au jury du Salon, qui la refusa pour des raisons esthétiques et idéologiques. Scheffer, admirateur de l'œuvre novatrice de Rousseau, en fut indigné et décida de l'accrocher dans son atelier où le tableau fut admiré par des collègues et critiques libéraux comme une icône de l'art du paysage moderne.

Parallèlement à cet enthousiasme, le tableau se détériorait rapidement. Sensier n'a malheureusement pas précisé le caractère de cette détérioration, ni à quel moment le noircissement ou les gerçures sont devenus visibles. Lorsqu'on l'observe aujourd'hui dans des conditions normales, la composition de la version du Salon est à peine lisible (fig. 1). Une grande partie du tableau ne semble consister qu'en des couches d'un brun sombre et fangeux. À part quelques détails peints en couche mince ou avec des couleurs claires, la surface a été entièrement déformée par d'énormes gerçures, sorte d'îlots de peinture contractés (figs. 4 et 5). On observe également des zones de matière qui ont glissé vers le bas du tableau.



Fig. 4.
Théodore Rousseau : *La Descente des vaches* (version Salon), détail du premier plan. Les couches supérieures assombries montrent des grandes gerçures, laissant visibles les couches supérieures brun-rouge. Du berger, on ne voit plus que la main et une partie du bras.



Fig. 5.

Théodore Rousseau : *La Descente des vaches* (version Salon), détail de l'arbre à l'extrême droite du tableau. Les grandes gerçures, résultat du mauvais séchage du liant, sont visibles dans les parties retouchées à plusieurs reprises. Le côté clair de l'arbre, ne montrant qu'une couche brune mince et transparente, est resté intact. Cette couche a été peinte sur l'impression blanche et montre encore les coups de pinceaux – identiques au détail près à l'ébauche du Musée d'Amiens.

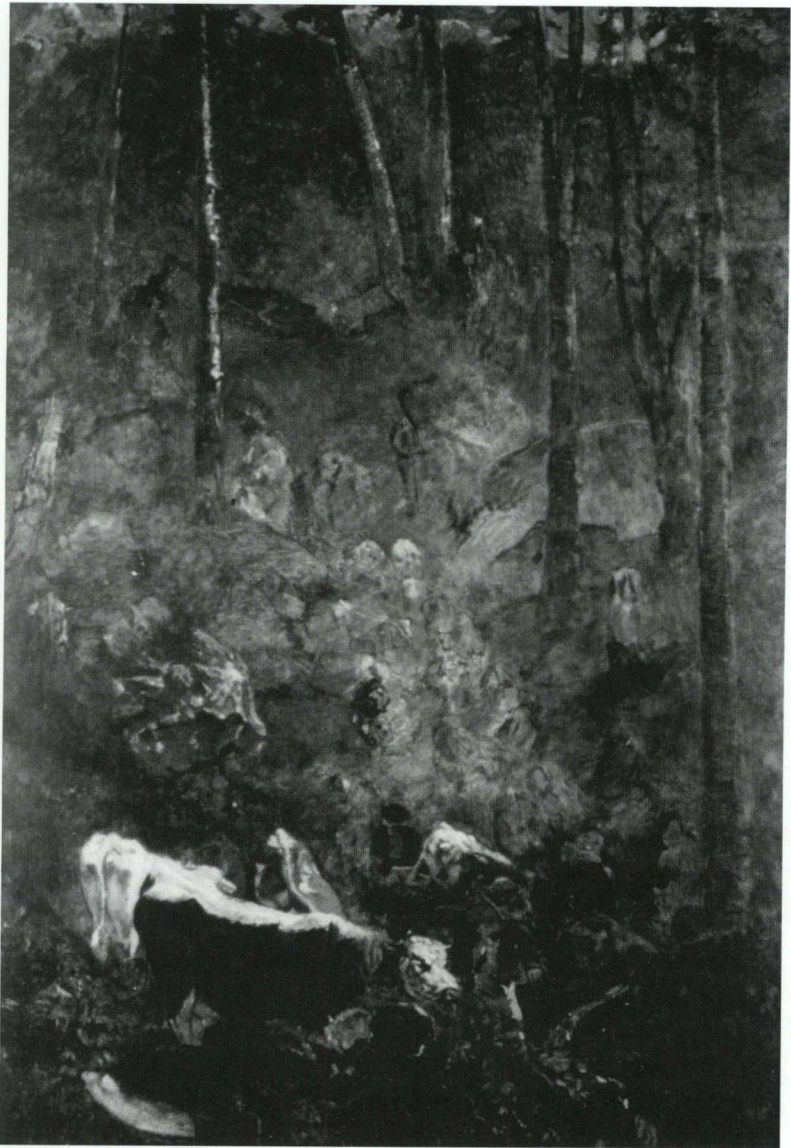


Fig. 6.
Théodore Rousseau : *La Descente des vaches* (ébauche, 1834-35) ; Amiens, Musée de Picardie.

Outre la peinture du Salon, on connaît deux autres versions de *La Descente des vaches*. Bien que ces deux œuvres aient été rentoilées et que leurs vernis aient été enlevés, elles donnent l'impression d'être en bon état, de ne pas s'être assombries anormalement. La comparaison entre ces trois versions souligne le fait que celle du Salon s'est considérablement détériorée, et qu'elle n'est en fait qu'un tableau noirci. Les deux autres versions sont une esquisse à l'huile conservée au Musée Mesdag de la Haye et un tableau de dimensions presque identiques à la version du Salon, conservé au Musée de Picardie à Amiens⁵ (fig. 6).

L'esquisse du Musée Mesdag a été peinte rapidement sur une couche de fond brune transparente, couvrant presque entièrement l'impression blanche de la toile. L'artiste a indiqué les contours des principaux sujets avec des couleurs foncées en larges coups de pinceau. Aucun dessin sous-jacent n'a été découvert. Par-dessus, Rousseau a appliqué aussi bien des couches transparentes qu'opaques pour modeler ses volumes. Les lumières empâtées et les détails, comme les branches et les feuilles, ou le grelot de la vache noire, sont peints en dernier lieu à l'aide de pinceaux fins. Hormis un repentir pour couvrir un arbre qu'il avait déjà ébauché, Rousseau donne l'impression d'avoir très bien su ce qu'il voulait faire et comment il pouvait y parvenir.

L'aspect le plus remarquable de la version d'Amiens est la couche brun-rouge transparente peinte sur l'impression blanche. Sur cette couleur encore fraîche, l'artiste a dessiné au pinceau les rochers et les arbres. Ensuite, il a indiqué, dans une couleur identique mais plus épaisse, les contours des objets, et y a ajouté des couches foncées transparentes pour modeler les volumes. On peut discerner les premières lumières empâtées sur les vaches et les arbres. Comme dans l'esquisse du Musée Mesdag, la séquence des couches apparaît assez simple, mais du point de vue technique, la version d'Amiens est plus élaborée que l'esquisse. Vu ses dimensions et sa composition presque identiques à celles de la version du Salon, la peinture d'Amiens est considérée comme l'ébauche de *La Descente des vaches*, abandonnée après l'invitation de Scheffer faite à Rousseau à travailler dans son atelier⁶.

Le support de la version du Salon est une toile fine d'une pièce avec des lisières sur les côtés droit et gauche. Le poinçon au revers de la toile montre qu'elle fut fournie par Brullon⁷. Sur l'impression blanche, l'artiste a étendu une couche transparente, comparable à celle observée sur la version d'Amiens. Par-dessus cette couche, la plus grande partie de la toile est couverte d'une succession complexe de couches de différentes couleurs, riches en huiles. Les pigments que l'on a analysés sont : le blanc de céruse, les ocres rouge et jaune, le jaune de chrome, le bleu de Prusse, le bleu de cobalt, le bleu outremer, le vert Véronèse, des rouge

⁵ Amiens, Musée de Picardie. N° Inv. 4371. Toile, 258,8 x 166 cm. Ce tableau a été étudié dans une des salles du musée en mars 2000. Remerciements à M. Matthieu Pinette.

⁶ M.-T. DE FORGES, *La Descente des vaches de Théodore Rousseau au Musée d'Amiens*, dans : *Revue du Louvre*, 1962, 2, pp. 85-90.

⁷ Sur Brullon, voir : S. CONSTANTIN, *The Barbizon Painters : A Guide to Their Suppliers*, dans : *Studies in Conservation*, 46., 2001, pp. 51-52, 66.



Fig. 7.
Odilon Redon : *L'Arbre rouge*, détail des feuilles.
La toile fine est couverte presque entièrement de couches minces, opaques et mates.

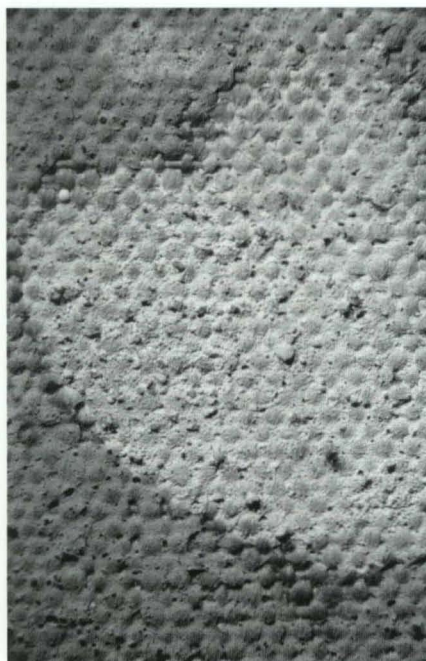


Fig. 8.
Odilon Redon : *L'Arbre rouge*, détail des feuilles
(sous stéréo-microscope). Les couches ont une
surface poreuse ; on voit des grains roses qui se
sont agglutinés.

et jaune organiques, du noir de carbone, des barytes et silicates. Les analyses des échantillons suggèrent aussi la présence de lignite, base du brun Van Dyck ou de la terre de Cologne. Plusieurs échantillons montrent des migrations de certaines couches, de leurs positions sous-jacentes vers la surface, dans ou sur la couche supérieure du vernis même. Le médium des couches a été identifié comme une huile prépolymérisée, un type de liant qui produit des couches très grasses. De plus, on a trouvé des traces de cire, d'huile de noix et d'huile d'œillette. La plupart des couches (qui ne contiennent pas de blanc de céruse) regorgent de siccatifs à base de plomb. Les analyses montrent que les couleurs que Rousseau a utilisées séchaient mal ou lentement.

La présence de zones épaisses contenant plusieurs couches picturales de différentes couleurs superposées n'est pas le résultat de changements importants de la composition, intervenus durant le processus créatif. En fait, Rousseau devait avoir une idée très précise de ce qu'il voulait peindre. Les compositions des trois versions de *La Descente des vaches* sont presque les mêmes, jusque dans les détails. Il semble plutôt que l'artiste ait été préoccupé par l'apparence idéale des passages foncés de la composition. Si, selon la littérature disponible en histoire de l'art, le noircissement et la dégradation de la peinture ont été causés par l'usage du bitume, la présence de celui-ci n'a toutefois pas été prouvée. Il se peut que les pigments contenant de la lignite trouvés dans la version du Salon aient été fournis à l'artiste par Brullon (celui-là même qui aurait fourni la toile). En 1835 -l'année de la création de *La Descente des vaches*-, ce fournisseur parisien annonçait qu'il vendait en outre les « ...produits bitumineux de Lobsann... »⁸.

Suite aux recherches effectuées jusqu'à présent, on peut conclure qu'au moins une partie de l'histoire écrite par Sensier est vraie. À cause du format de la toile et de l'ensemble complexe des couches picturales, en général épaisses, il semble juste de dire que l'artiste, guidé par l'ambition de créer une image impressionnante, a pris des décisions erronées. Il semble que les principales raisons ayant conduit au profond état d'altération du tableau sont dues au fait que Rousseau retoucha son travail à plusieurs reprises, alors que les couches n'étaient pas suffisamment sèches, et qu'il le fit avec des couleurs riches en liant (huiles grasses mélangées avec de la cire) et en siccatif à base de plomb. Une des couleurs posant des problèmes de séchage semble être non pas un bitume, traditionnellement de Judée, mais une terre bitumineuse ou asphaltique d'origine française.

L'Arbre rouge d'Odilon Redon

Andries Bonger (1861-1934), beau-frère de Théo van Gogh, rencontra Redon par l'intermédiaire d'Émile Bernard en 1894. Au cours des années suivantes,

⁸ CONSTANTIN, *Ibid.*, p. 52. Lobsann est un petit village au nord de l'Alsace, bien connu pour ses lignites et asphaltes.

Bonger commença à collectionner les œuvres de Redon qu'il admirait beaucoup. *L'Arbre rouge*⁹ (fig. 2) exécuté et acquis vers 1905, est inspiré de l'art japonais : sur le format d'un paravent, la scène montre une figure à genou sous un arbre en fleurs. La composition n'a qu'un seul plan, sans lumières, ni ombres qui définissent les volumes. Ce tableau appartient au groupe des œuvres que l'artiste a créées dans les premières années du XX^e siècle. Ce sont des œuvres de grand format, décoratives, dont la plupart étaient peintes à la demande de collectionneurs. Dans ces œuvres, Redon préférait en général la détrempe, liant apte à imiter les effets mats des peintures murales et à souligner l'illusion d'un tableau décoratif faisant partie du mur. Il faut ajouter que Redon a avoué -en travaillant sur une série de tableaux muraux pour un château bourguignon- avoir utilisé non seulement la détrempe, mais aussi « ...l'aoline [?], l'huile, et même le pastel ... »¹⁰. La détrempe, qui est à base de colle animale, pourrait être définie comme « peinture à la colle ». Ce matériau est appliqué en solution dans l'eau chaude, il sèche vite par évaporation de l'eau et donne aux pigments un aspect poudreux. Il se travaille en couches picturales mates, opaques et plus ou moins poreuses. Délicate, la détrempe donne au tableau un aspect de pastel, s'apparentant aux techniques graphiques familières à l'artiste.

La peinture à la colle établit un lien entre Redon et quelques peintres plus jeunes, tels que Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Maurice Denis et Ker Xavier Roussel, qui, dans les années 1890, venaient de commencer leur carrière de peintres-décorateurs. Les raisons du choix de cette technique sont évidentes : les couleurs pouvaient être mêlées plus facilement et le séchage rapide de la colle donnait aux artistes la possibilité de retoucher leurs compositions sans attendre. De plus, on considérait, à tort, que la peinture à la colle créait une couche dure et très solide, et que les couleurs ne pâliraient jamais. Il est vrai que cette technique n'entraîne pas le noircissement de certaines couleurs, comme dans le cas de la peinture à l'huile. Toutefois, les tableaux à la détrempe sont sensibles aux influences de la lumière et de l'humidité.

Le support de *L'Arbre rouge* est une toile fine qui a été couverte d'une mince couche de colle animale. La tension du support est originale. Il n'y a pas de couche d'impression. Sur la couche de colle, on peut percevoir les lignes noires du dessin sous-jacent. Celles-ci sont des traces d'un matériau poudreux non-fixé, qui ont été balayées par les mouvements des pinces, lors de l'élaboration picturale, après l'exécution du dessin. Les couches picturales sont minces, opaques et poreuses (figs. 7 et 8). La structure des couches superposées est simple ; en général, l'artiste n'a appliqué qu'une ou deux couches. L'analyse au microscope des échantillons a montré que *L'Arbre rouge* contient notamment du blanc de zinc, du blanc de céruse, du vermillon, des rouge et jaune organiques, du bleu de cobalt. L'analyse

⁹ Amsterdam, Van Gogh Museum. N° Inv. S464 N/1996. Toile, 174,4, x 89,5 cm. Signé en bas à gauche « Odilon Redon ».

¹⁰ Lettre d'Odilon Redon à A. Bongers, 17 janvier 1901. Jusqu'à présent, on ignore la nature de l'aoline. Il s'agit probablement d'une émulsion.

FTIR a révélé que le liant du tableau de Redon est une colle animale, et que les couches contiennent de la craie et du gypse. L'analyse du pigment rose clair, dont on peut voir des particules relativement grandes sur toute la surface du tableau, n'a pas encore donné des résultats évidents¹¹.

Dans la partie inférieure de la composition, on voit un repentir au pied de l'arbre : un tronc qui avait été ébauché reste à peu près visible sous des feuilles et hachures appliquées par-dessus. En observant des lacunes au niveau de la figure à genoux, on peut voir que Redon a appliqué des couleurs (jaunes et roses) différentes de celles des couches supérieures (ocres). De plus, plusieurs fleurs blanches et jaunes pales ont été couvertes par des couches brun chaud. Les contours de la figure sont peints avec un liant transparent et brunâtre (peut-être de l'huile), ce qui a saturé les couches sous-jacentes mates. La surface de la toile est mate et non-vernée.

L'étude d'œuvres contemporaines de Redon provenant de la collection de Bonger montrent des ressemblances remarquables avec *L'Arbre rouge*. *Le panneau décoratif*¹² (vers 1902), *Le Bouddha*¹³ (1904) et *Le paravent rouge*¹⁴ (1906) sont caractérisés par l'emploi de mêmes couleurs (les particules roses se retrouvent partout), par une texture similaire des couches picturales et par des surfaces mates. Les cadres originaux des trois tableaux, *Le panneau décoratif*, *L'Arbre rouge*, et *Le Bouddha*, sont aussi identiques. Bien que les couleurs de *L'Arbre rouge* ne semblent pas avoir pâli, il est évident que la peinture a souffert des effets désastreux d'une fuite d'eau. Alors que le tableau était en réserve, posé sur un côté, de l'eau aurait coulé en ligne droite, détruisant partiellement les couches picturales. Ainsi, des trous sont apparus – notamment autour la figure et au premier plan de la peinture. De plus, au fil du temps, la poussière s'est accumulée sur la surface non-vernée et poreuse.

Conclusion

Le noircissement de la surface de *La Descente des vaches* est la conséquence d'une technique picturale inappropriée et non du vieillissement de la couche de vernis. Il n'est pas du tout sûr qu'un dévernissage aurait amélioré la lisibilité du tableau. Du reste, il n'est pas certain qu'il aurait été possible de dévernir entièrement ou partiellement, sans atteindre les couches picturales sous-jacentes riches en liant. Souvenons-nous que dans différentes parties du tableau, les coupes trans-

¹¹ Recherche effectuée en collaboration avec Mme Karin Groen et M. Maarten van Bommel (ICN, Amsterdam), utilisant les analyses microscopiques, FTIR et HPLC-PDA.

¹² Enschede, Rijksmuseum Twenthe. N° Inv. 0729. Toile, 185,8 x 256 cm. Signé en bas à gauche « Odilon Redon ». Remerciements à Mme Feroza Verberne-Kurshid.

¹³ Amsterdam, Van Gogh Museum. N° Inv. S 465. Toile, 161,5 x 122,5 cm. Signé en bas à gauche « Odilon Redon ».

¹⁴ Otterlo, Kröller-Müller Museum. N° Inv. KM 104.490. Toile, 175 x 234 cm. Signé en haut à gauche « Odilon Redon ». Remerciements à Mme Luuk van der Loeff.

versales ont montré que les couches sous-jacentes en question avaient migré en surface, parfois au-dessus de la couche de vernis.

En dépit des opinions courantes à l'époque qui voulaient que la peinture à la colle soit une technique solide et durable, *L'Arbre rouge* reste un tableau très fragile, sensible à l'eau et la poussière. L'adhésion des couches picturales au support est faible et celle-ci devrait être surveillée régulièrement. Il a donc été décidé que le déplacement de ce tableau (qui l'exposerait à des vibrations, et aux changements de climat environnemental) serait limité et qu'il serait exposé selon des modalités particulières. Le choix des matériaux que l'on peut utiliser pour consolider des couches picturales soulevées est limité par le fait que ces couches sont solubles à l'eau, qu'elles sont mates et qu'elles ont une couleur originellement non saturée. Ces données doivent également être prises en compte pour le masticage des lacunes.

Les recherches sur les techniques d'exécution et l'état matériel des deux peintures décrites ici nous ont apporté beaucoup de données nouvelles. En dépit des processus de vieillissement qui ont défini l'apparence actuelle, la recherche a permis de déterminer les intentions originales des artistes. Aussi, ces résultats nous aident-ils à interpréter les phénomènes observés à la surface tels que les gerçures énormes dans *La Descente des vaches* de Théodore Rousseau et les couches poreuses et mates de *L'Arbre rouge* d'Odilon Redon.

UN MANUSCRIT RETROUVÉ DE JEAN COCTEAU
LE MIRLITON D'IRÈNE, « CHEVEUX D'ANGES »
ET LES MARIÉS DE LA TOUR EIFFEL

MALOU HAINE & DAVID GULLENTOPS

En septembre 2002, nous avons découvert dans une collection privée belge un cahier de manuscrits de Jean Cocteau et nous remercions chaleureusement Madame Robert Desprechins de Gaesebeke de nous avoir autorisés à les examiner et à publier le résultat de nos recherches. L'ensemble se présente sous la forme d'un grand cahier de format 22,5 cm x 28,4 cm¹. Les textes manuscrits de Cocteau divisent le cahier en deux parties : d'un côté, les poèmes du *Mirliton d'Irène*, de l'autre, lorsque l'on retourne ce cahier et qu'on le feuillette dans l'autre sens, une version primitive de « Cheveux d'anges », un plan initial inédit de *La Noce* qui deviendra *Les Mariés de la Tour Eiffel*, ainsi que divers croquis et dessins de la main de Cocteau. Or cette découverte est importante dans la mesure où les éditeurs des *Œuvres poétiques complètes* (1999) de Jean Cocteau n'ont pu consulter ni le manuscrit du cycle poétique *Le Mirliton d'Irène*, ni celui du texte en prose « Cheveux d'anges » lors de la préparation de leur édition². Qui plus est, la présence d'une première esquisse des *Mariés de la Tour Eiffel* au côté de ces poèmes qui paraîtront dans le recueil *Vocabulaire*³ et les rapports évoqués dans ces premiers jets manuscrits entre la création poétique et d'autres modes d'expression artistique, tels que le dessin, la musique et l'art du spectacle, permet-

¹ Ce cahier de manuscrits a été habillé dans les années 1960 par le relieur belge Micheline de Bellefroid d'une reliure demi-marquain du Cap, teinte bleue : plats décorés d'un papier kromekote peint par le relieur et serti d'un filet doré, gardes de papier uni Duval, trois tranches dorées à témoins, couverture de brochure conservée. Les papiers composant ce cahier sont un vergé pur chiffon et un couché mat. Les feuillets ne sont pas paginés.

² Voir Jean Cocteau, *Œuvres poétiques complètes (OPC)*, sous la direction de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 1621 et 1622.

³ Voir *OPC*, p. 306 et 308-310.

tent de reformuler les principes esthétiques qui préoccupaient vers 1919-1920 autant Jean Cocteau que l'ensemble de ses amis écrivains, artistes et musiciens: Raymond Radiguet, Irène Lagut, Jean Hugo et le Groupe des Six.

Première partie : *Le Mirliton d'Irène*

Le Mirliton d'Irène occupe les soixante-cinq premières pages du cahier. Il comprend dix-sept poèmes qui sont apparemment destinés au recueil *Vocabulaire*. La page de garde du cahier reproduit en effet le dessin d'un ouvrage dont on aperçoit la tranche des pages et dont la couverture porte le titre « VOCABULAIRE / nouvelles poésies / 1920 », ainsi qu'une esquisse de l'emblème des éditions de La Sirène. L'on sait que cet ouvrage sera finalement publié aux Éditions de la Sirène en 1922 avec le sous-titre « Poèmes ». Deux feuillets plus loin figure également une page de titre du *Mirliton*, avec le titre « Le Mirliton d'Irène », la dédicace « à ma chère Irène/ Jean Cocteau » et la date « 1er novembre 1919 », informations sur lesquelles nous reviendrons.

Les dix-sept poèmes du manuscrit

Ce manuscrit du *Mirliton d'Irène* est destiné à l'impression car chacun des poèmes porte les indications typographiques habituelles de « cap. » pour « capitales » et « bdc » pour « bas de casse ». Certaines lettres initiales de mot sont également soulignées deux fois pour désigner les caractères à composer en majuscules. Les textes des poèmes sont écrits sur les pages de droite, à l'exception des deux suggestions de remplacement : « Marine » et « Cartolina », tandis que les pages de gauche sont censées recevoir une illustration. Chacune d'elles porte en effet une légende dans le coin inférieur gauche qui précise le contenu du poème placé en vis-à-vis :

Mirliton avec le texte autour	« Rosier »
Arlequin embrassant son cheval	« Écurie »
Chat et texte sur papier déroulé	« Chat »
Carte à jouer en tous sens	« Prise sur le fait »
Paysage de neige	« Minuit »
Apollinaire et banderole	« Un bonjour d'Irène »
Fleurs et rubans	« Nos trois couleurs »
Oiseau derrière une grille de cage	« Joueur de guitare »
Un accordéon	« Accordéon »
Fête de Sorgue	« Fruit »
Clowns et coin de Médrano	« Numéro »
	ou « Marine » (sur la page de l'illustration)
Bastien sautant à travers un anneau de fumée	« Fumée »
Picasso dessinant la fenêtre de Saint-Raphaël	« Saint Raphaël »
Tabac – dé – ma pipe cor de chasse	« Nature morte »
	ou « Cartolina » (sur la page de l'illustration)
Cadre en coquillages	« Baigneuse »

Cocteau n'envisageait pas d'autres poèmes dans ce *Mirliton*, comme l'indique le mot « fin » entouré d'un cœur placé immédiatement après le dernier poème, « Baigneuse ». Mais il change d'avis à plusieurs reprises, autant en ce qui concerne la sélection que la succession des textes. Dans un premier temps, il souhaitait certes publier les dix-huit poèmes, puisque le manuscrit comprend les indications typographiques destinées à l'imprimeur pour chacun des textes. Toutefois, en tête du cahier est insérée une feuille de papier extra-strong, reliée avec onglet, qui mentionne les titres sélectionnés : « Rosier », « Chat », « Prise sur le fait », « Baigneuse » [en adjonction interlinéaire], « Minuit », « Joueur de guitare », « Joueur d'accordéon », « Fruit », « Numéro », « Fumée », « Saint-Raphaël » [barré], « Cartolina », « Cabinet Baigneuse » [barré, puis inséré après « Prise sur le fait »]. En outre, la succession des poèmes témoigne de nombreuses hésitations : « Cartolina » est supposé ainsi remplacer d'abord « Nature morte », puis « Numéro », ou encore se placerait après « Nos trois couleurs ».

Au moment où Cocteau termine *Le Mirliton*, le 1^{er} novembre 1919, il commence également la rédaction des poèmes destinés à *Vocabulaire*, travail qui s'étendra jusqu'à l'automne 1921. Des dix-sept poèmes, pas moins de huit seront finalement retenus pour figurer, avec quelques variantes de ponctuation, dans *Vocabulaire* en 1922⁴. Deux d'entre eux porteront alors un autre titre : « Vésuve » au lieu de « Cartolina »⁵, et « Trouville » au lieu de « Baigneuse » :

« Rosier »	(« Afin que leur fantaisie... »)
« Fruit »	(« Un lampion du dimanche... »)
« Chat »	(« Le feu: jolis poissons rouges... »)
« Vésuve »	(« Naples, ses tarentelles... »)
« Trouville »	(« L'océan, comme émeraude... »)
« Prise sur le fait »	(« Jeu de cartes... »)
« Accordéon »	(« Accordéon, cheval de fiacre... »)
« Minuit »	(« L'enfant dort./ A Noël il fait semblant... »)

Au même moment, Cocteau met aussi la dernière main aux *Poésies (1917-1920)*, auxquelles il apporte des corrections jusqu'en mars 1920. On ne sera donc pas surpris de constater que l'un des poèmes du manuscrit du *Mirliton*, « Fumée », compte parmi les suggestions de textes destinés à ce recueil publié en mai 1920⁶. Il ne sera toutefois pas retenu pour la version définitive, pas plus qu'il ne sera publié dans le volume de *Vocabulaire*. Mais alors que la version publiée dans la *Pléiade* évoque au second vers « L'écuyère de Médrano », celle du *Mirliton* décrit « L'écuyer de Médrano », sous les traits duquel se reconnaît sans doute Bastien, le jockey de Médrano.

En définitive, le cahier manuscrit du *Mirliton d'Irène* révèle donc huit poèmes inédits qui ne figureront dans aucun autre recueil de poésies publié par Cocteau :

⁴ Jean Cocteau, *Vocabulaire*, Paris, Éditions de La Sirène, 1922, p. 39-45.

⁵ Il est à noter que «Vésuve» s'intitule encore «Cartolina» au stade des épreuves du recueil (voir *OPC*, p. 1622).

⁶ *OPC*, En marge de *Poésies (1917-1920)*, p. 236.

« Écurie »

Pleut-il

aussitôt fleurissent

Clowns et Arlequins nouveaux

Ayant fait des exercices

Ils embrassent leurs chevaux

« Un Bonjour d'Irène »

Guillaume

Bonjour mon poète

Je me souviens de votre voix

J'ai oublié sur votre tête

La blessure en forme de croix

« Nos trois couleurs »

Lieutenant le feu le front

En habit bleu vous y fûtes

Après le tambour les flûtes

Soit dit sans vous faire affront

Encore que je déplore

Votre courage coquet

Vite un ruban tricolore

Pour attacher ce bouquet

« Joueur de guitare »

O guitare Andalouse

Ouverte sur la nuit

Votre grille jalouse

Enferme notre ennui

« Numéro »

Ouvreuse au premier rang vite que je m'assoie

Pour regarder les clowns jouer avec la mort

Surpassant en audace en pâleur et en soie

Les jockeys, les toréadors

« Marine »

Une jeune vague fume

Sa première pipe d'écume

« Saint Raphaël »⁷

La dentelle accidentelle

Du rose cache la mer

PICON meilleur des amers

Et la guitare où est-elle ?

« Nature morte »

Du tabac

une pipe

un dé

agréables à regarder

⁷ D'après la légende du dessin, Picasso devait être représenté dessinant la fenêtre de St Raphaël.

La question qui consiste à s'interroger sur l'identité de la dénommée Irène, présente à la fois dans le poème « Un Bonjour d'Irène » et comme dédicataire du cycle entier, n'est pas difficile à résoudre. Les textes du *Mirliton* qui évoquent surtout des scènes de cirque, des atmosphères de fête ou de vacances recourent entièrement la thématique et les motifs d'arlequins, de clowns, d'écuyères, de chevaux de cirque et de baigneuses des bords des mers si caractéristiques des tableaux d'Irène Lagut. Toutefois, les légendes des illustrations qui accompagnent les poèmes de Cocteau dans le manuscrit du *Mirliton* laissent supposer un projet de collaboration entre la peintre et le poète qui n'a jamais encore été évoqué. C'est pourquoi il importe de retracer en détail les rapports entre Irène Lagut et Jean Cocteau.

La dédicataire du Mirliton : Irène Lagut⁸

C'est grâce à Guillaume Apollinaire qu'Irène Lagut (1893-1994) expose, conjointement avec Léopold Survage, ses premières toiles à la galerie Bongard en janvier 1917, alors qu'elle n'a encore que 24 ans. Rappelons aussi qu'elle réalise pour le poète les décors des *Mamelles de Tirésias* lors de la création de la pièce, le 24 juin 1917⁹. C'est donc à cette collaboration intense entre Lagut et Apollinaire que Cocteau fait allusion dans le poème intitulé « Un Bonjour d'Irène », où « Irène » salue avec nostalgie « Guillaume » le poète avec « la blessure » à la tête « en forme de croix ». Irène Lagut s'introduit ensuite dans les milieux artistiques et fréquente les « samedistes », ce groupe de musiciens, poètes, romanciers et peintres qui se réunissent le samedi en fin d'après-midi. Le noyau de ces jeunes artistes est constitué des nouveaux jeunes musiciens, c'est-à-dire le futur Groupe des Six et leur père spirituel, Erik Satie, ainsi que leur porte-parole, Jean Cocteau. Ils se distraient entre amis, boivent des cocktails, dînent ensemble au restaurant, vont à la Foire du Trône ou au Cirque Médrano et finissent la nuit en lisant des poèmes et en jouant de la musique. Chacun lit ou joue ce qu'il est en train de concevoir. Combien d'œuvres, littéraires, poétiques et musicales n'ont-elles pas été élaborées au cours de ces soirées amicales¹⁰ !

⁸ Le propriétaire actuel du manuscrit du *Mirliton d'Irène* a pu croire à une époque que la dédicataire était la romancière Irène Nemirovsky (1903-1942), auteur du *David Golder* publié chez Grasset en 1929. La biographie que lui a consacrée sa fille, Elisabeth Gille, (*Le Mirador : mémoires rêvées. Irène Nemirovsky*, Paris, Presses de la Renaissance, 1992) évoque cette soi-disant dédicace de Cocteau. La critique historique ne résiste cependant pas à cette assertion, ce que confirme l'Américain Jonathan Weiss, auteur d'une biographie à paraître sur la romancière.

⁹ Signalons aussi que la musique de scène des *Mamelles de Tirésias* est produite par une musicienne amateur, Germaine Albert-Birot. Le même texte sera également mis en musique vingt-sept ans plus tard par Francis Poulenc en un véritable opéra-bouffe qui fera scandale lors de sa création à l'Opéra-Comique, le 3 juin 1947, dans une mise en scène de Max de Rieux, décors et costumes d'après Erté, sous la baguette d'Albert Wolff. L'interprétation inoubliable de Denise Duval fera date.

¹⁰ Darius Milhaud, «L'enregistrement des *Mariés*», *L'Avant-scène Théâtre*, n°365-366 (spécial Jean Cocteau), 1-15 octobre 1966, p. 18.

Dans le volume des *Poésies (1917-1920)*, Jean Cocteau insère deux poèmes qui permettent indirectement de retracer son amitié avec Irène Lagut. Les textes sont intrinsèquement liés, puisque « Portrait d'Irène »¹¹, qui est accompagné dans sa version antérieure de l'indication « Souvenir 1919 », fait clairement écho à « Pauvre Jean »¹², dont l'état préliminaire rappelle l'origine de l'évocation, « sur mon portrait par Irène Lagut », tout en confirmant la date de 1919¹³. Le portrait évoqué dans le manuscrit est un dessin à la mine de plomb représentant le poète de profil avec un œillet à la main¹⁴. Il a été réalisé avant le 30 juin 1919, comme le révèle une lettre où Cocteau exprime sa joie de recevoir des nouvelles de son amie et la remercie encore en ses termes: « Votre lettre arrive. C'est l'œillet du poète. [...] Vous vous excusez de mon portrait. Que dirai-je de cette mauvaise ébauche [il s'agit d'un dessin qu'il lui envoie]. [...] Ma chère Irène, je voudrais savoir peindre un beau portrait de vous. Hélas je ne sais pas peindre [...] »¹⁵. La correspondance ultérieure confirme que les deux artistes s'apprécient mutuellement à cette époque¹⁶ - Cocteau avait d'ailleurs consacré aux tableaux de Lagut la seconde partie de son article « Les mains de femmes » paru le 31 juin 1919 dans *Paris-Midi*¹⁷ -, mais elle atteste surtout qu'Irène Lagut est bien la dédicataire des poèmes du *Mirliton* et que le poète lui demande de les mettre en couleur. Dans une lettre non datée, mais rédigée très probablement après le 19 juillet 1919, Cocteau achève son propos par « Chère Irène, c'est absurde et injuste de vivre séparés. Quand rentrez-vous ? Je vais vous faire envoyer le « 14 juillet »¹⁸ » et un poème à illustrer tout autour ». La période de création du *Mirliton d'Irène* s'étend donc très vraisemblablement de fin juillet-début août 1919 au 1^{er} novembre 1919, date de finition du manuscrit. Pourtant, un an plus tard, le 25 septembre 1920, Cocteau se doit apparemment de relancer son amie pour les illustrations du cycle poétique: « Vous ne dites rien de votre travail ? Préparez votre boîte de couleurs sans danger pour *Le Mirliton d'Irène* ». Enfin, voulant dissiper un malentendu concernant les décors pour *Les Mariés de la Tour Eiffel* que Cocteau souhaite, à cette époque, réaliser lui-même, il justifie sa décision et tente de prouver qu'il lui porte toujours autant d'amitié par ces mots : « Et *Mirliton* ? N'ai-je pas écrit ce livre pour être décoré par vous ? Ne me dites pas que je refuse une collaboration. [...] Écrivez-moi par retour que vous m'aimez comme je vous aime ».

¹¹ *OPC*, p. 191.

¹² *OPC*, p. 193.

¹³ Pour ces versions manuscrites antérieures, voir la plaquette *Lettres de Jean Cocteau à Irène Lagut*, Musée municipal de Menton, s.d. ou le *Bulletin d'information* de la Société des amis de Jean Cocteau, avril 1992.

¹⁴ Geneviève Albrechtkirchinger (éd.), *Jean Cocteau et ses amis artistes*, Bruxelles, Musée d'Ixelles, 1991, p. 153, n°192. Le dessin porte un envoi : « Mon beau convalescent / Vous n'avez pas de barbe / Tournez-vous comme contre un arbre / Et comptez jusqu'à cent ».

¹⁵ Manuel Burrus (éd.), *Lettres de l'Oiseleur*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989, p. 168.

¹⁶ *Ibid.*, p. 167-181 et le *Bulletin d'information* de la Société des amis de Jean Cocteau, avril 1992.

¹⁷ Voir « Carte blanche », dans Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926, p. 120-121.

¹⁸ Dans l'article « 14 juillet, de 7 à 11 heures » paru dans *Paris-Midi*, Cocteau décrit le premier défilé des armées alliées victorieuses sur les Champs-Élysées depuis l'Armistice (voir « Carte blanche », dans *ibid.*, p. 127-130).

Quelles sont les raisons pour lesquelles le projet d'illustration et de publication du *Mirliton d'Irène* réunissant les poèmes de Cocteau et les dessins d'Irène Lagut n'a pas abouti ? Nous l'ignorons et ne savons même pas si la peintre a jamais réalisé ces dessins demandés par Cocteau. Un examen de ses lettres et, éventuellement, de ses souvenirs pourrait peut-être apporter quelques éclaircissements. En tout cas, du côté des écrits de Cocteau, rien ne permet d'y apporter une réponse. Tout au plus peut-on émettre l'hypothèse que les liens d'amitiés entre les deux protagonistes se sont quelque peu distendus après la période d'euphorie des années 1919 et 1920, sans pour autant se rompre. Remarquons que « Petite Surprise du jour de l'an », poème destiné à Irène Lagut pour son anniversaire du 1^{er} septembre 1920 et dans lequel figure son prénom, est sensiblement modifié lors de sa publication dans *Vocabulaire* en 1922. Le titre se transforme en « Pièce de circonstance » et le prénom d'Irène y est supprimé¹⁹. Toutefois, en 1925, Cocteau écrira une « lettre-préface » au catalogue d'une exposition consacrée à Irène Lagut à la Galerie Percier du 7 au 21 février 1925²⁰. Il y évoque avec nostalgie « l'époque heureuse », la présence d'Apollinaire et de Radiguet désormais disparus, mais célèbre aussi la qualité des toiles de son amie en ses termes : « [...] quelque chose de hagard dénonce l'origine de tes images. Elles sortent du rêve. [...] Toi seule sembles savoir t'y prendre pour rapporter intactes au plein jour les figures un peu folles du sommeil. Ajouterai-je combien tu es consciencieuse et qu'il y a dans ta grâce quelque chose d'une écolière perchée, tirant la langue ». Étant donné cet hommage et l'amitié dont Cocteau continuera à livrer de nombreux témoignages dans ses lettres ultérieures²¹, on s'étonnera que la peintre se soit séparée de son vivant du manuscrit du *Mirliton*, qui est mis en vente chez un antiquaire parisien dans les années 1950.

Irène Lagut et le Groupe des Six

L'année 1919 marque le début d'une collaboration intense entre Cocteau et le Groupe des Six²², qui à l'époque ne porte pas encore ce nom, puisque le critique Henri Collet ne les désignera comme tel qu'en janvier 1920²³, mais qui existe bel et bien en tant que groupe amical. Irène Lagut est particulièrement proche de ces jeunes musiciens, et plus particulièrement de Georges Auric ; elle est le témoin de leurs projets, si ce n'est même un des contributeurs et un des sujets d'inspiration de leurs oeuvres.

¹⁹ Voir *OPC*, p. 298 et 1616.

²⁰ Geneviève Albrechtskirchinger (éd.), *op. cit.*, p. 262, n°488.

²¹ Pour ces lettres datant, par exemple, des années 1922, 1925-1926, 1935 et 1958, voir Manuel Burrus (éd.), *op. cit.*, ainsi que le *Bulletin d'information* de la Société des amis de Jean Cocteau, avril 1992.

²² Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre et Francis Poulenc.

²³ Cf. les deux articles de Henri Collet dans *Comœdia*, «Un livre de Rimski et un livre de Cocteau. Les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie» (16 janvier 1920) et «Les Six Français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre» (23 janvier 1920).

Irène Lagut va illustrer, entre autres, le programme du concert du 11 mars 1920²⁴ donné à la Galerie de la Boétie, 64bis à Paris et consacré à la musique du Groupe des Six. Ce dessin représentant une scène de cirque avec un arlequin à cheval accueilli par une jeune demoiselle ne correspond toutefois à aucune des suggestions de Cocteau faites au peintre dans *Le Mirliton d'Irène*, même s'il évoque sur le plan du sujet « Écurie » et « Numéro ». Irène Lagut est également associée à un projet beaucoup plus ambitieux réunissant plusieurs modes d'expression artistique, celui des *Mariés de la Tour Eiffel*. Elle finira par en réaliser les décors, malgré les hésitations de Cocteau, alors que Jean Hugo dessinera les costumes et les masques. Ce projet s'ébauche durant l'automne 1920, comme en témoigne le manuscrit du *Mirliton d'Irène*, où cette « poésie en un acte » divisée en 15 scènes s'intitule alors *La Noce* (voir *infra*). On sait que, pressé de terminer ce ballet pour Rolf de Maré, Cocteau qui s'occupe du texte et de la chorégraphie demandera aux membres du Groupe des Six d'aider Auric²⁵ à en écrire la musique. L'œuvre se transforme alors en une composition collective et prend (peu avant sa création) pour titre définitif *Les Mariés de la Tour Eiffel* à la demande de Stravinsky qui venait d'écrire *Les Noces* et qui souhaitait éviter la similitude des titres. Les jeunes compositeurs ne seront toutefois que cinq et non six à participer au projet, Louis Durey s'étant retiré du groupe. Cette comédie-ballet sera créée au Théâtre des Champs-Élysées le 18 juin 1921 par les Ballets suédois de Rolf de Maré, sous la direction de Désiré-Émile Inghelbrecht.

Précisons aussi que le recueil de poèmes intitulé *Vocabulaire* dans lequel sera publié *Le Mirliton d'Irène* est dédié « à Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Louis Durey, Georges Auric, Germaine Tailleferre », précisément le Groupe des Six avec lequel Cocteau est particulièrement proche durant les années 1917-1924. Rien d'étonnant dès lors si Irène Lagut qui les fréquente abondamment à cette époque devient la dédicataire de certaines de leurs œuvres. Ainsi, Georges Auric lui adresse en juillet 1920 son cycle de mélodies *Les Joues en feu* sur trois poèmes de Radiguet (« Les Joues en feu », « Déjeuner de soleil » et « Pelouse »)²⁶ et, deux mois plus tard pour son anniversaire, le 1^{er} septembre 1920, sa *Petite Surprise du jour de l'an*²⁷ sur un texte de Cocteau qui lui était également consacrée (voir *supra*). Durant cette même année, Darius Milhaud dédie

²⁴ Malou Haine et Adrienne Fontainas, *Quelques notes de musique et d'amitié : partitions dédiées de César Franck à Pierre Boulez*. Catalogue d'exposition du 7 mai au 15 septembre 2002, Bruxelles, Bibliotheca Wittrockiana, 2002, p. 75, n°89 (programme détaillé).

²⁵ Amoureux d'Irène Lagut et contrarié parce que Cocteau n'avait pas retenu immédiatement la peintre parmi les collaborateurs des *Mariés*, Auric avait refusé un moment d'en écrire la musique. Le journal de Jean Hugo permet de préciser la date de ce désistement qui prend place le 28 janvier 1921 ; le 15 février suivant, le différend entre le compositeur et le poète s'estompait déjà. Cf. Pierre Caizergues, *Jean Hugo : peintre, poète*, Montpellier, Centre d'Etude du XX^e siècle, 1996, p. 92-93.

²⁶ Josiane Mas, « Répertoire des œuvres musicales de Georges Auric », in Josiane Mas (éd.), *Centenaire Georges Auric-Francis Poulenc*, Montpellier, 2001, p. 287-336.

²⁷ Manuscrit conservé à Austin, University of Texas, Carlton Lake Collection. Non cité dans le répertoire des œuvres de Georges Auric établi par Josiane Mas. La seconde version de ce poème intitulé « Pièce de circonstance » sera également mise en musique en 1926 par Darius Milhaud et, neuf ans plus tard, par Igor Markevitch.

également à Irène Lagut une mélodie pour voix et piano, à savoir la seconde pièce des *Feuilles de température* intitulée *Révérance* sur un texte de Paul Morand, alors que la première, *Don Juan*, est adressée à Marie Laurencin, autre jeune femme peintre qui travaille avec Cocteau et le groupe des Six.

Compositions musicales sur les poèmes du Mirliton d'Irène

Les compositeurs du Groupe des Six ont collaboré à plusieurs reprises avec Jean Cocteau pour élaborer des œuvres communes : *Le Bœuf sur le toit* (Milhaud, 1920), *Le Gendarme incompris* (Poulenc, 1921), *Les Mariés de la Tour Eiffel* (Les Six moins Durey, 1921), *Antigone* (Honegger, 1922 et 1927), *Le Train bleu* (Milhaud, 1924), *Le Pauvre Matelot* (Milhaud, 1926), *Phèdre* (Auric, 1950), *La Voix Humaine* (Poulenc, 1958), *La Dame de Monte-Carlo* (Poulenc, 1961), *Renaud et Armide* (Poulenc, 1962), œuvres auxquelles s'ajoutent les musiques écrites par Auric pour tous les films réalisés par Cocteau et les quelque trente-cinq poèmes devenus mélodies par l'intervention musicale de l'un ou de l'autre²⁸. Seuls deux d'entre eux appartiennent au cycle du *Mirliton d'Irène*.

Germaine Tailleferre (1892- 1983) fait entendre *Minuit* en première audition lors du concert du 11 mars 1920 déjà évoqué. La compositrice est au piano, accompagnée au chant par Pierre Bertin. Cette mélodie musicale ne semble pas avoir été publiée ; elle ne figure pas en tout cas dans le catalogue chronologique de ses œuvres établi avec soin par Robert Orledge en 1992²⁹. Celui-ci n'y fait pas non plus allusion dans son article du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 2002³⁰, alors qu'entre temps a paru l'ouvrage de Georges Hacquard consacré à « La Dame des Six³¹ ». Dans le catalogue thématique publié en annexe de ce livre, *Minuit* est pourtant cité parmi les chansons et mélodies de la compositrice, mais sans aucune indication de la date de composition ni du lieu de conservation du manuscrit.

C'est probablement lors d'un concert donné à la salle Huyghens que Germaine Tailleferre rencontre Cocteau pour la première fois, notamment le 1^{er} décembre 1917, si pas déjà avant³². Au cours de cette année 1917 en effet, elle est réfugiée à Biarritz et joue à deux pianos avec « une délicieuse amie³³ », Marianne Singer,

²⁸ Signalons que les compositeurs du Groupe des Six ne sont pas les seuls à s'être inspirés des poèmes de Cocteau. À ce jour, nous avons recensé une bonne centaine de compositeurs qui ont mis en musique plus de cinq cents de ses textes.

²⁹ Robert Orledge, «A Chronological Catalogue of the Compositions of Germaine Tailleferre (1892-1983)», *Muziek & Wetenschap*, vol. II, n°2, été 1992, p. 129-152.

³⁰ Robert Orledge, V° «Tailleferre, Germaine», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2/2001, vol. 24, p. 930-932.

³¹ Georges Hacquard, *Germaine Tailleferre : La Dame des Six*, Paris, L'Harmattan, 1998.

³² Les souvenirs d'Emile Lejeune mentionnent le nom de Germaine Tailleferre pour la première fois lors du concert du 1^{er} décembre 1917. Notons cependant que la liste des concerts cités dans ces souvenirs n'est ni systématique ni exhaustive. Voir Emile Lejeune, «Montparnasse à l'époque héroïque», in *La Tribune de Genève*, feuilleton n°13 des 14 & 15 mars 1964.

³³ *Ibid.*

cousine germaine de Cocteau, qui chante également de suaves mélodies de Reynaldo Hahn. Tailleferre dédie d'ailleurs à son amie deux de ses compositions : une petite pièce pour deux pianos intitulée *Fandango* en septembre 1920 et, neuf ans plus tard, la cinquième des *Six Chansons françaises* (« On a dit du mal de mon ami »), texte anonyme du XV^e siècle, pour voix, piano ou orchestre. C'est Satie qui entraîne Germaine Tailleferre dans ses concerts de musique d'ameublement, après l'avoir rencontrée chez la pianiste Marcelle Meyer³⁴. Il la prend sous sa protection en la baptisant « sa fille musicale ».

Dans ses comptes rendus critiques de « Carte blanche », Cocteau défend ces jeunes musiciens et voit en Germaine Tailleferre « une Marie Laurencin pour l'oreille³⁵ ». Le poète apprécie cette jeune femme comme en témoigne une lettre écrite à sa mère en août 1918³⁶ : « Je suis content que tu connaisses la gentille Tailleferre, fille de sport et de grâce qui aime la musique et compose agréablement. [...] Satie et moi l'aimons bien ». On sait que Germaine Tailleferre participera aussi en 1921 à la musique des *Mariés de la Tour Eiffel*³⁷ par un *Quadrille* et une *Valse des Dépêches*, cette seconde pièce étant destinée à remplacer la contribution manquante de Louis Durey. À cette époque, Germaine Tailleferre et Irène Lagut sont voisines, habitant toutes deux en plein quartier Montparnasse, l'une rue Notre-Dame-des-Champs, l'autre au Boulevard Raspail.

Le second compositeur du Groupe des Six à s'être laissé inspirer par un poème du *Mirliton* est Darius Milhaud (1892-1974). *Chat*, troisième poème du cycle, est écrit pour voix et piano. Cette mélodie opus 356 de Milhaud est restée à ce jour inédite³⁸, mais elle a cependant été enregistrée en 1989 par le baryton Jean-François Gardeil et le pianiste Billy Eidi pour un CD d'Hommage à Jean Cocteau³⁹. C'est seulement en 1956, alors qu'il enseignait aux États-Unis, – donc bien longtemps après la période faste du Groupe – que le compositeur met en musique ce texte de Cocteau. Le choix du poème par le compositeur n'est pas toutefois dépourvu de liens avec cette époque de jeunesse, car la petite mélodie est dédiée à Marya Freund, cantatrice dévouée des jeunes musiciens des années vingt. La dédicace est ainsi libellée « Mills 26 septembre 1956/ Ma chère Marya Freund. Voici pour votre glorieux anniversaire un bien modeste souvenir. Mais peut-être y sentirez-vous mon immense admiration et ma fidèle affection faites de tant de souvenirs... [signé] Milhaud ».

Durant les années vingt, un autre compositeur s'est intéressé au cycle complet du *Mirliton d'Irène*. Il s'agit de Henri Cliquet-Pleyel (1894-1963), qui fait partie

³⁴ Frédéric Robert, « Germaine Tailleferre : mémoires à l'emporte-pièce », *Revue internationale de musique française*, n°19, février 1986, p. 7-82.

³⁵ Jean Cocteau, « Carte blanche » du 14 avril 1919, dans *op.cit.*, p. 86.

³⁶ Pierre Caizergues et Pierre Chanel (éd.), *Jean Cocteau : Lettres à sa mère*, vol. I : 1898-1918, Paris, Gallimard, 1989, p. 407.

³⁷ Notons que Germaine Tailleferre ne composera ensuite plus aucune œuvre musicale sur des textes de Cocteau.

³⁸ Darius Milhaud, *Ma Vie heureuse*, Paris, Belfond, 1973, p. 312.

³⁹ CD Adda 581177. Nous remercions chaleureusement Billy Eidi de nous avoir communiqué copie du manuscrit.

de l'École d'Arcueil, autre fratrie de musiciens placés sous la protection d'Erik Satie au début des années vingt et qui a également fréquenté Cocteau, certes de manière moins intense que le Groupe des Six. *Le Mirliton d'Irène* de Cliquet-Pleyel, écrit pour voix moyenne et piano, n'est pas connu des spécialistes. Cette partition a pourtant été publiée en 1925 chez l'éditeur Benjamin Roudanez. On ignore la date de création de l'œuvre et *a fortiori* le nom des interprètes.

Plus près de nous, deux autres compositeurs français se sont intéressés au *Mirliton d'Irène*. Entre 1978 et 1982, Guy Sacre (1948-) s'est penché sur quatre de ces poèmes : « Accordéon », « Chat », « Minuit » et « Vésuve ». Publiées en 1990 chez Durand, conjointement avec *Tombeau de Socrate* et *Tombeau de Narcisse*, ces mélodies sont réunies dans un recueil intitulé *Six Poèmes de Vocabulaire*. En 1998, François Serrette (1927-1999) met en musique le cycle complet du *Mirliton* pour voix et piano. La partition n'a jamais été publiée, mais le manuscrit dédié à Marc Bourdelin est conservé à la Bibliothèque nationale⁴⁰. Si l'ordre des poèmes suit exactement celui figurant dans *Vocabulaire*, le manuscrit porte une mention au crayon qui modifie la succession des mélodies : 1. *Rosier*; 2. *Fruit*, 3. *Chat*, 4. *Minuit*, 5. *Trouville*, 6. *Accordéon*, 7. *Prise sur le fait*, 8. *Vésuve*.

Le Mirliton d'Irène mis en musique par Robert Desprechins de Gaesebeke

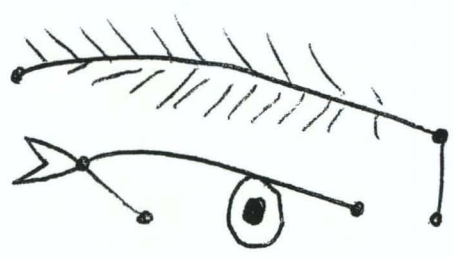
En 1944, le Belge Robert Desprechins de Gaesebeke (Twickenham, 20 août 1914 - Gand, 1^{er} mai 1997) s'intéresse au cycle complet des huit poèmes du *Mirliton d'Irène* tel qu'il a été publié dans *Vocabulaire* en 1922. Ce compositeur amateur possède une solide formation musicale : il étudie le solfège et le piano avec Berthe De Groote-Busine, première femme belge à remporter le Prix de Rome de composition, puis se tourne vers l'harmonie et la composition avec le compositeur Marcel Quinet. Il n'envisage pas d'entreprendre une carrière musicale car il doit conduire l'entreprise familiale, l'ancienne usine de garnitures de cartes fondée en 1799 par Liévin Bauwens à Gand qui se trouve aux mains de la famille depuis six générations⁴¹. Si Desprechin est un industriel de talent, il est aussi un bibliophile averti qui collectionne des éditions originales de poètes et de romanciers. À la fin des années 1950, il trouve chez un libraire parisien le manuscrit des poèmes du *Mirliton d'Irène* qu'il s'empresse d'acheter puisqu'il a mis en musique ces vers quelques années plus tôt.

Desprechins se marie en 1947 avec Anne Parmentier, docteur en droit, historienne spécialiste du XVII^e siècle. De 1953 à 1988, il préside le cercle des Concerts d'Hiver de Gand, invitant les meilleurs interprètes et chefs d'orchestre de l'époque. De 1960 à 1980, le Septième Prix du célèbre Concours Reine Elisabeth de Belgique est sponsorisé par ses soins. À ce titre, les interprètes qui gagnent ce prix se font entendre chez lui en concerts privés.

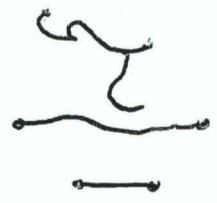
⁴⁰ MS autographe, BN- section Musique, Ms. 022436. Anc. Collection Suzanne Peignot.

⁴¹ Anne Desprechins, *Liévin Bauwens et sa famille*, Bruges, Tablettes des Flandres (Recueil n°5), 1954. En 1991, l'usine est vendue à un groupe anglais.

EX LIBRIS 1959



Jean Cocteau *



Robert
Desprechins

Fig. 1.
Ex-libris inédit de Robert Desprechins par Jean Cocteau.

À ses heures perdues, Robert Desprechins de Gaesebeke écrit sous le nom de plume de Bernard Manier ; il publie un roman, *Le Jouet mécanique*, et des contes fantastiques, *Histoires d'ailleurs et de nulle part*⁴². Il pratique aussi la composition musicale, ce dont témoignent, entre autres, un *Quatuor* et une *Sonatine*. Avec *Le Mirliton d'Irène*, mis en musique en 1944, Desprechins allie sa passion pour la littérature et la musique. Trois ans plus tard, il entre en contact épistolaire avec Jean Cocteau qui lui accorde, en avril 1947, l'autorisation de publier sa partition chez Cnudde à Gand, éditeur musical installé 7 rue des Foulons.

La partition écrite pour voix moyenne et piano porte le numéro d'opus 24. Le copyright de 1948 est aux mains de l'éditeur qui applique le numéro de cotage G. 17757 (et non la lettre « C. » comme on pourrait s'y attendre). Deux exemplaires de cette partition avec envoi du compositeur à Cocteau sont aujourd'hui conservés à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. L'un porte la date du 13 juillet 1948, l'autre celle du 22 novembre 1954. Le premier correspond à la date de la publication de la partition, alors que le second est envoyé en remerciement d'un exemplaire dédié par le poète de son ouvrage *Vocabulaire* (La Sirène, 1922⁴³) : « à / Robert / Desprechins / avec le souvenir bien / amical de / Jean Cocteau / [étoile] / 1954 ». La dédicace est accompagnée d'un dessin formé de hachures verticales et horizontales représentant un homme qui se voile les yeux, d'un style peu commun à Cocteau. Cet exemplaire, relié par Semet & Plumelle⁴⁴, comprend une lettre et une enveloppe⁴⁵ de la main de Cocteau insérées avec onglet avant la page de titre. La courte lettre livre ces quelques mots : « naturellement – et de tout cœur, Jean Cocteau [suivi d'une étoile] ».

Si Desprechins n'a jamais rencontré personnellement Cocteau, une correspondance s'est pourtant établie entre les deux hommes, dont ne subsistent que la lettre d'autorisation de publication et l'enveloppe de l'envoi de l'exemplaire de *Vocabulaire*. L'échange de dédicaces ainsi qu'un ex-libris dessiné par Cocteau en 1959 pour le compositeur amateur témoignent cependant d'une plus grande connivence. Illustrant habilement la contemporanéité des facultés de lecture et d'écriture, l'ex-libris esquisse un demi-visage dont le sourcil de l'œil gauche évoque une plume d'oie avec laquelle on écrivait autrefois. Les traits de ce visage sont ponctués par des points de départ et d'arrivée ; ces points se retrouvent aussi dans le nom du compositeur inscrit par Cocteau en dessous du visage, donnant à la composition graphique un équilibre certain et une poésie structurée. Nous disposons là d'un bel exemple de poésie graphique (voir fig. 1).

⁴² L'I.N.R. a fait entendre à plusieurs reprises le conte *L'Infirmière*, extraits de ces contes fantastiques.

⁴³ Achevé d'imprimer le 15 mars 1922 sur les presses de l'imprimerie Ducros, Lefèvre et Colas, *Vocabulaire* a été tiré à 1138 exemplaires numérotés comme suit : trois exemplaires (n^{os} 1 à 3) sur papier impérial du Japon, 35 exemplaires (n^{os} 4 à 38) sur papier vergé d'Arches et 1100 exemplaires (n^{os} 39 à 1138) sur papier alfa vélin d'Ecosse. L'exemplaire de Robert Desprechins sur papier vergé d'Arches porte le numéro 18.

⁴⁴ La reliure est en demi-maroquin du Cap de couleur verte, dos à cinq nerfs et coins, tête dorée, plats (sertis d'un filet doré) et gardes de papier moucheté vert, rose et or, étui assorti.

⁴⁵ Enveloppe adressée à Robert Desprechins, avec cachet de la poste : St-Jean Cap Ferrat, 15-11-1954.

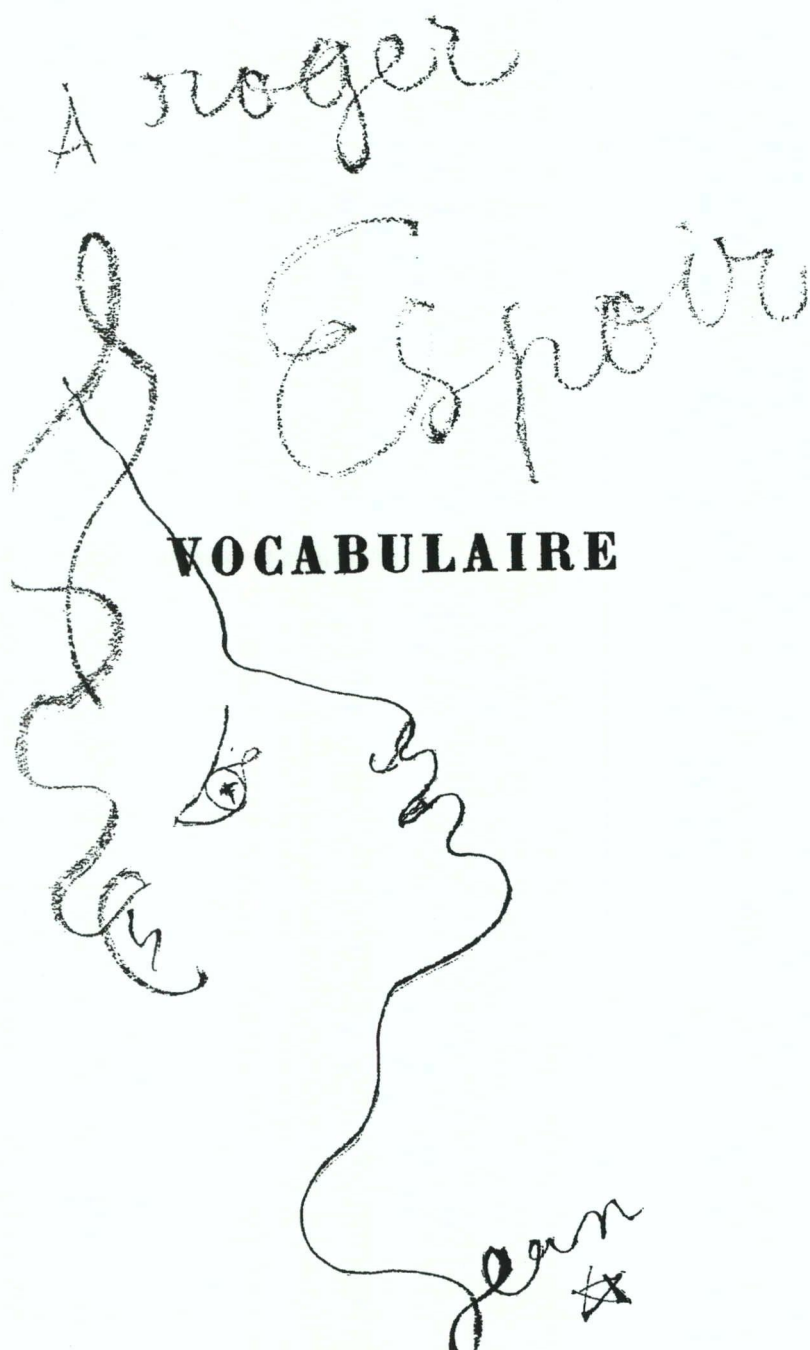


Fig. 2.
Envoi de Jean Cocteau à Roger [?] dans un exemplaire de *Vocabulaire*.

La bibliothèque des Desprechins conserve un autre exemplaire de *Vocabulaire* (également dans l'édition de 1922⁴⁶) que le bibliophile s'est procuré avant la Seconde Guerre mondiale et qui lui a servi pour sa composition musicale. Il porte un envoi de la main de Cocteau qui n'a rien à voir avec le compositeur gantois : « à Roger / Espoir / Jean / [étoile] ». Le jambage du « J » de la signature de « Jean » termine le dessin d'un visage vu de profil droit d'un jeune homme (voir fig. 2). Il se pourrait que le dédicataire soit Roger de La Fresnaye. Ce second exemplaire de *Vocabulaire* a lui aussi été relié par Semet & Plumelle et comprend une lettre de la main de Cocteau insérée avec onglet après la page de titre. Datée d'avril 1947 et rédigée sur du papier à en-tête au 36, rue de Montpensier, 1^{er} [arrondissement], elle est adressée à Desprechins : « Cher Monsieur, J'habite à la campagne et peu de lettres m'y suivent. Voilà la raison de mon impolitesse. Naturellement je vous autorise à publier le *Mirliton* chez Cnudde. Remerciez pour moi Maurice de Groote comme je vous remercie. Votre Jean Cocteau [suivi d'une étoile] ».

Robert Desprechins dédie sa partition au fils de ses amis musiciens, la basse belge Maurice De Groote⁴⁷, fils de Berthe Busine et d'André De Groote. À la fin de l'année 1948 ou au début de 1949, c'est-à-dire peu après sa publication, la composition musicale est chantée par son dédicataire dans la plus stricte intimité chez les Desprechins, le compositeur étant lui-même au piano. Une seconde audition, considérée comme la véritable création, a lieu lors d'une séance musicale réunissant une quarantaine de personnes, le 13 novembre 1974 : le baryton Ludovic de San est secondé par la pianiste Jacqueline Robin (ex-Bonneau). De cette dernière séance subsiste un enregistrement privé qui n'a jamais été commercialisé. La musique témoigne d'une influence lointaine de Debussy et Ravel mêlée d'une pointe d'humour qui n'est pas sans rappeler Francis Poulenc.

Un exemplaire de la partition publiée du *Mirliton d'Irène* portant un envoi de Cocteau : « Souvenir amical / à / R. / Desprechins / de / Jean Cocteau / [étoile] » est conservé par M^{me} Desprechins de Gaesebeke, la veuve du compositeur. Cette partition dédicacée ainsi que le manuscrit original de la composition ont été rassemblés dans un même volume relié par les soins de Micheline de Bellefroid à la même époque que celui du manuscrit des poèmes du *Mirliton*. La reliure de cet ouvrage est identique à celle du manuscrit des poèmes, à ceci près que la teinte du maroquin est rouille et non bleue. Le manuscrit de la partition comprend huit pages de portées. La composition musicale a été achevée le 15 août 1944.

⁴⁶ Cet exemplaire de *Vocabulaire* sur papier alfa vélin d'Ecosse porte le numéro 910. Il est également relié par Semet & Plumelle, à l'identique de l'exemplaire sur papier vergé d'Arches, si ce n'est la couleur bleue du maroquin, plats de papier marbré veiné et gardes de papier «peigne».

⁴⁷ Maurice De Groote (1910-1994) a suivi une formation de juriste avant d'entamer une carrière de chanteur. Sorti du Conservatoire royal de musique de Bruxelles en 1931, il fait partie de la troupe du TRM à deux reprises, de 1937 à 1955, puis à nouveau de 1962 à 1972. Son père, André De Groote, était musicien à l'armée et précepteur du prince Léopold. Ses frères et sœurs sont également de musiciens : Pierre (violoniste), Lucien (violoncelliste et chef d'orchestre) et Betty (chanteuse). Les quatre enfants de Pierre De Groote poursuivent aussi une carrière musicale : André (pianiste), Olivier (clarinetiste), Philippe (violoncelliste) et Steven (pianiste).

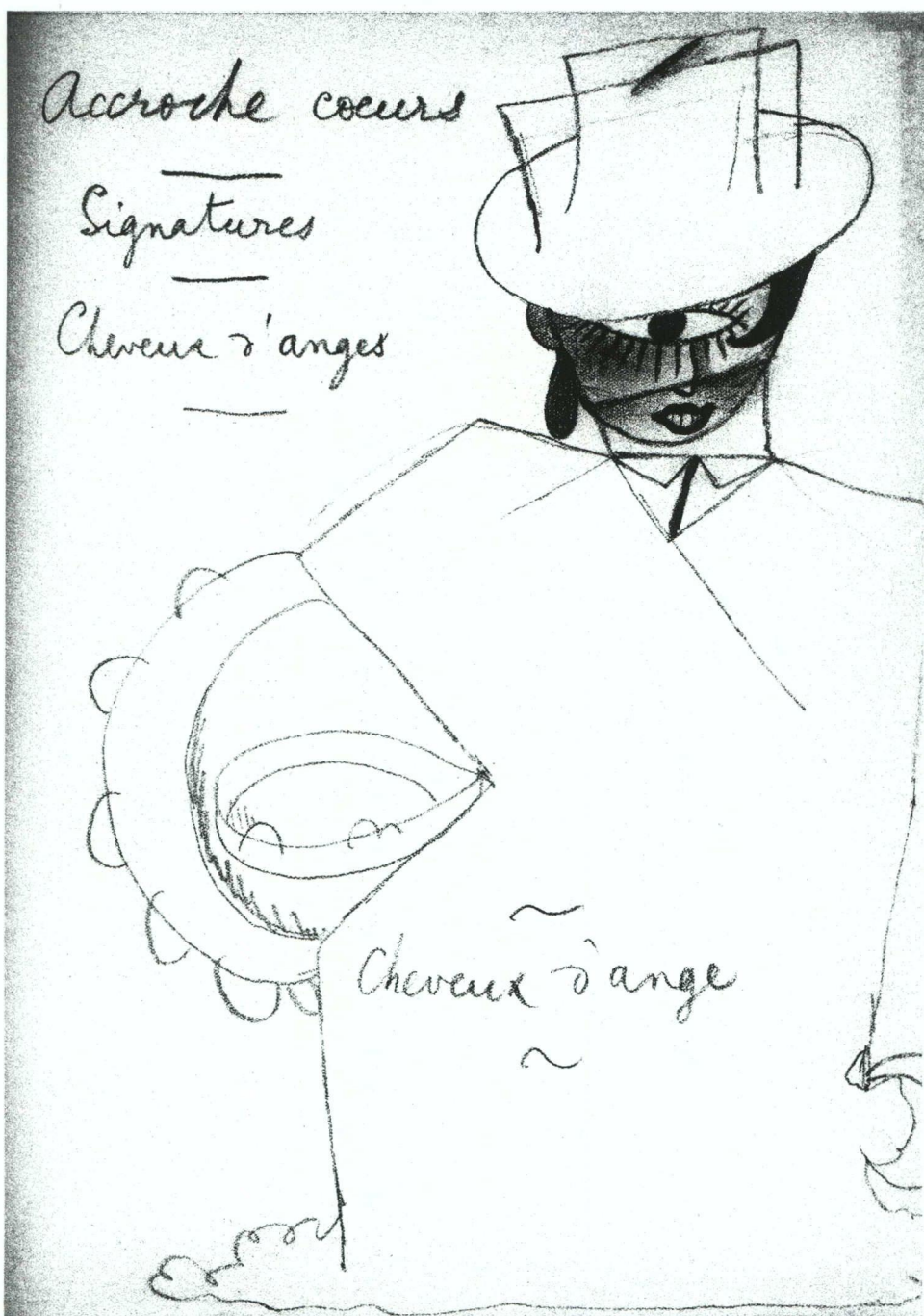


Fig. 3.
Dessin inédit de Jean Cocteau.

Seconde partie: une version primitive de « Cheveux d'anges » et le plan des *Mariés de la Tour Eiffel*

La version primitive de « Cheveux d'anges »

Le document s'ouvre sur un superbe dessin de femme à l'œil unique avec l'indication « Cheveux d'ange » et porte trois titres: « Accroche coeurs », « Signatures » et « Cheveux d'anges » (voir fig. 3). Plusieurs états de texte s'y imbriquent progressivement pour former un seul ensemble composé de trois parties numérotées de 1 à 3 : « Titre », « Œuvre » et « Pensées ». « Titre » livre une version primitive du poème repris dans *Vocabulaire* sous le titre « Cheveux d'anges »⁴⁸. « Œuvre » donne un texte inédit et apparemment autonome, si ce n'était que ses deux autres versions antérieures entretiennent clairement un rapport avec « Titre ». « Pensées », enfin, propose une série de calembours et d'aphorismes, comme par exemple « Tous les quinze jours changement de spectacle » qui inspirera la clause de « Cheveux d'anges » dans *Vocabulaire*: « Tous les quinze jours je change de spectacle ». Autant dire que l'on ne peut interpréter la version primitive - et, à plus forte raison, la version définitive - de « Cheveux d'anges » qu'en la reliant à la genèse des deux autres parties.

« Titre »

Alors que, dans sa dernière leçon, la version primitive de « Cheveux d'anges » ne diffère guère du poème paru dans *Vocabulaire* - hormis l'absence de la clause -, le parcours des premiers jets révèle quelques corrections et adjonctions pour le moins intéressantes. Commençons par deux variantes dont le caractère anodin sera démenti dans la suite de notre propos: dans l'incipit, « Aïe! » remplace la question-réponse initiale « Pourquoi Cheveux d'ange? Pour rien. », alors que dans la description vestimentaire des anges, au lieu de « jupes »⁴⁹, ce sont leurs « robes myosotis » que les anges voient flamber. Une troisième variante, plus immédiatement significative, concerne l'issue du jeu entre cavaliers et dames, puisqu'à la suite du cri « Cheveux d'ange », la leçon initiale « les dames se lèvent et dansent avec les cavaliers qui se trouvent en face d'elles » est corrigée en « les cavaliers se lèvent et violent les dames », puis en « font l'amour avec elles » et enfin en « s'envolent ». Par l'orientation sexuelle du sujet, cette leçon intermédiaire rejoint d'ailleurs la dernière variante significative qui a trait à la définition par énumération des anges: « Les anges sont des boxeurs nègres, des matelots, des jeunes filles américaines », puis « des bouquets de myosotis, des... Pourquoi leur faire une... Pourquoi les accuser de mauvaises mœurs ? Le sexe est un bouquet de myosotis à la place du sexe. Ils font ce qu'ils peuvent avec leur bouquet de myosotis. Sans doute parce qu'ils laissent écrit partout: Je cherche un ami sérieux. », séquence finalement biffée et corrigée par la leçon finale: « Après leur mort on les enterre sous l'arc de Triomphe. »

⁴⁸ Voir *OPC*, p. 306.

⁴⁹ *Ibid.*

Les leçons successives cherchent clairement à gommer l'orientation sexuelle des premiers jets d'écriture et à effacer la nature masculine et homosexuelle des anges. La suppression de la question-réponse initiale « Pourquoi Cheveux d'ange? Pour rien. » s'aligne en effet sur l'évincement de son écho ultérieur dans le texte « Pourquoi les accuser de mauvaises moeurs? », tout comme le remplacement des « robes mysotis » des anges par de simples « jupes » s'explique peut-être par le caractère vestimentaire trop bisexuel des « robes », mais surtout par le sens érotique du « bouquet de myosotis », sens que la dernière séquence laisse apparaître. Toutefois, la portée symbolique de ce poème ne se laisse pas réduire à la dimension sexuelle du discours censuré. « Cheveux d'anges » agit également sur un autre plan de la création, celui de l'esthétique.

« Œuvre »

Pour le deuxième texte, intitulé « Œuvre », on dispose de trois versions que nous reconstituons en tenant compte tacitement des biffures, des corrections et additions interlinéaires et marginales⁵⁰:

Vous dessinez un bonhomme en commençant par le pied. Vos amis se demandent ce que vous faites. Ils comprennent à la fin et disent: c'était un bonhomme!

Chaque livre doit être le détail d'un grand bonhomme et non un autre bonhomme seul. Les amis chuchotent: où va-t-il? Le point final leur expliquera tout. [Or les gens se vantent d'avoir compris que c'était un bonhomme à votre premier trait de plume *corrigé en* Je l'ai bien dit que c'était un bonhomme - s'écria le général. *biffé*]

Le cheveu d'ange se met dans les arbres de Noël. Un bonhomme se dessine en commençant [n'importe où *corrigé en* par...]. On finit par l'œil et les spectateurs comprennent. Jusque là ils pensent qu'on fait n'importe quoi.

Une œuvre ne prend son sens général qu'à la fin. Tous les livres, articles, [pièces *barré*], spectacles, paroles qui la composent doivent dérouter le public. On ne fait pas son œuvre. On dessine un bonhomme. Chaque livre ajoute un détail. Le point final explique tout.

Il arrive qu'on dessine un bonhomme en commençant par un pied. Les amis se demandent ce que vous faites. Vous terminez par la moustache, par un détail [de] second plan, et le bonhomme saute aux yeux.

Une œuvre porte à la fin. Les livres, articles, spectacles, paroles qui la dessinent doivent même dérouter nos amis. Le point final explique tout. Cheveux d'anges est un petit détail dans le costume.

Les trois états de texte partent du même cas de figure: si l'on dessine un bonhomme et l'on ne commence pas, comme d'habitude, par le visage, ceux qui assistent au tracé progressif ne reconnaîtront la figure représentée qu'une fois le dessin terminé. L'argument est transposé sur le plan général de la création artis-

⁵⁰ Nous remercions tout particulièrement Pierre Chanel pour nous avoir aidés à décrypter les extraits suivants.

tique et se transforme dès lors en principe esthétique. Si un artiste se livre à la création d'un ouvrage, d'un spectacle, d'un morceau de musique, il importe de concevoir sa production comme une partie constitutive de ce qui deviendra un jour son œuvre et de priver le public de ses points de repère habituels pour ne révéler le sens véritable de cette production qu'en fonction de l'ensemble achevé de ses créations. Grâce à ces deux arguments, le motif des cheveux d'anges et, à plus forte raison, le poème « Cheveux d'anges » reçoivent un éclairage nouveau: si les cheveux d'ange font figure de détails apparemment anodins dans le sapin, ils participent pourtant activement à la décoration de Noël qui représente l'œuvre entière. Pareille supposition est confirmée par une citation où, depuis son enfance, Cocteau avoue associer Noël à un spectacle de théâtre ou d'opéra: « Noël s'est toujours confondu à mes yeux avec le théâtre, sans doute parce que la crèche qui nous empêchait de dormir s'allumait à minuit comme un Opéra minuscule et que l'arbre préfigurait le luxe des girandoles et des parures que j'imaginai de loin à travers les programmes oubliés dans ma chambre, les conversations des grandes personnes, le cérémonial de ma mère en robe à traîne de velours rouge devant une armoire à glace qui reflète mille feux⁵¹ ». Dès lors, on comprend également la portée esthétique de la toute première « pensée », « Tous les quinze jours, changement de spectacle » (voir *infra*), qui deviendra la clause de « Cheveux d'anges », « Tous les quinze jours, je change de spectacle ». En effet, même si cette formule renvoie elle aussi à une occupation favorite de Cocteau lorsqu'il était enfant, celle de changer la décoration de l'arbre de Noël tous les quinze jours, elle souligne avant tout la volonté de l'artiste de retravailler continuellement, par l'intermédiaire même du détail constitutif, l'ensemble de sa création.

« Pensées »

Accompagnées de quelques croquis de la femme à l'œil unique qui figure sous sa forme définitive sur la couverture, d'un dessin représentant un cycliste au sexe masculin apparent et de quelques esquisses de roses, les « Pensées » sont plusieurs fois retravaillées, puis finalement disposées dans l'ordre suivant:

Les pensées poussent sur nos chapeaux de vieilles dames.

PENSÉES:

Tous les quinze jours changement de spectacle
L'artiste qui plaît est un papier à mouches
Âne, mon fier âne, ne vois-tu rien venir
Pour bien tuer l'ours, vendez d'abord sa peau
Au feu! Au feu! Vivent les pompiers
Après Ronsard, tous les rosiers sont nains

⁵¹ Voir «L'arbre de Noël» dans *La Bataille*, n°56, 20 décembre 1945.

Rose, on t'embrassait sur la bouche. Je t'embrasse sur les deux joues
Samain ne sent pas la rose
Ne parle pas rose je t'en supplie
J'aime la rose, reine des lieux communs
L'anarchiste lance une rose dans la vieille galerie des machines

Cette série semble réunir pêle-mêle des adages curieux, des formules fondées sur un jeu de mots ou un calembour et des sentences littéraires apparemment banales. Pourtant, à l'image de la première pensée qui servira à clore « Cheveux d'anges » et des deux dernières qui résument la série d'aphorismes sur « la rose », l'ensemble de ces préceptes esquissent une véritable théorie esthétique. Cocteau entend tout d'abord se défaire des conceptions baudelairiennes, symbolistes, voire modernistes de la création. En témoigne le rapprochement entre la dernière pensée, « L'anarchiste lance une rose dans la vieille galerie des machines », et l'extrait suivant des *Visites à Maurice Barrès* dédiées à Raymond Radiguet: « Nourri dans l'extrême gauche des lettres, vous la menacez d'une rose, comme d'une bombe. Seul attentat possible contre les fleurs du mal et les machines. [...] Je salue en vous le premier contradicteur-né de la "poésie maudite"⁵² ». En second lieu, Cocteau livre les outils nécessaires à cette entreprise de renouvellement artistique. Comme il le préconise dans *Le Secret professionnel*: « Mettez un lieu commun en place, nettoyez-le, frottez-le [...], vous ferez œuvre de poète⁵³ » et comme il l'explicité dans l'avant-dernière pensée, « J'aime la rose, reine des lieux communs », il s'agit d'œuvrer à la réintégration du lieu commun dans l'écriture poétique. Réutilisé de manière imprévue dans un nouveau contexte, celui-ci acquiert alors une valeur expressive tout en revendiquant une apparence de conformisme, procédé qui est à la fois proche et différent du concept dadaïste du *ready made*.

L'esthétique qui s'applique à « Cheveux d'anges » vaut aussi, ajoutons-le, pour les poèmes du *Mirliton d'Irène*. Le fait que ces ensembles textuels illustrent tous deux le désir de réactiver continuellement les images qui pourraient sombrer dans la stéréotypie reçoit d'ailleurs une preuve supplémentaire dans une publication post-originale. « Cheveux d'anges » fait en effet l'objet d'une nouvelle parution en décembre 1943 dans une revue que nous ne sommes pas parvenus à identifier⁵⁴. Le texte est repris dans son intégralité à l'exception de « Tous les quinze jours je change de spectacle » et est immédiatement suivi du texte du poème « Minuit » reproduit sous une forme manuscrite, accompagné de deux étoiles, de la signature du poète et de l'indication « Noël [1925 *superposé* à 1943] ». Les deux dates explicitement marquées soulignent l'importance du procédé de recomposition. Comme un lieu commun se doit d'être réactualisé, un texte ancien gagne à être remis en situation.

⁵² Voir *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926, p. 149.

⁵³ Voir *Poésie critique*, tome 1, Gallimard, 1959, p. 60.

⁵⁴ Le poème figure sur une feuille déchirée conservée à la B.H.V.P.

Le plan des *Mariés de la Tour Eiffel*

Sur quatre feuilles sont réparties des informations de nature très diverse qui éclairent la genèse des *Mariés de la Tour Eiffel*. La première feuille contient un plan de la pièce, qui s'intitule alors « La Noce », qui est qualifiée de « poésie en un [tableau *corrigé en acte*] » et qui a été conçue, comme en témoignent leurs trois noms sur le manuscrit, par Cocteau, Radiguet et Auric. La qualification de la pièce, « poésie en un acte » rejoint le propos de Radiguet dans un article des *Feuilles libres* de février 1922 consacré aux *Mariés de la Tour Eiffel* : « Pour la première fois, grâce à Jean Cocteau, on nous présente une pièce où la poésie s'exprime théâtralement⁵⁵ » et annonce bien entendu la formule « poésie de théâtre » que Cocteau s'appliquera à développer dans ses pièces suivantes. Le plan indique ensuite sommairement le décor, « Sur la Tour Eiffel », et énumère les différentes scènes en les accompagnant, presque à chaque fois, du type ou du genre d'accompagnement musical :

Ouverture (imitant les instruments qui s'accordent)

Scène 1	L'autruche qui traverse la scène	marche trotte
Scène 2	Le chasseur et la dépêche	(scène sans musique)
[scène] 3	Les mêmes plus le Directeur de la Tour Eiffel	(scène sans musique)
[scène] 4	Les mêmes plus le photographe qui cherche l'autruche	(scène sans musique)
[scène] 5	Arrivée de la noce	(marche nuptiale)
[scène] 6	La table – [6bis. le mirage de la cycliste <i>adjonction interlinéaire</i>] le décor du général. Photographie - ([La danseuse <i>corrigé en le rameur</i>] de Trouville)	(danse)
[scène] 7	Seconde photo – l'enfant.	(musique)
[scène] 8	Le massacre	(paroles)
[scène] 9	On essaye de faire rentrer l'enfant il refuse et veut être photographié lisant Jules Verne	
[scène] 10	Le Lion	(musique)
[scène] 11	Lutte avec le général. Il entre sous la table suivi du Lion qui sort seul avec une jambe et rentre dans l'appareil	
[scène] 12	[Danse <i>biffé</i>] Enterrement du général	(Marche funèbre)
[scène] 13	Danse [Polka <i>adjonction interlinéaire</i>] bal musette – (réflexions du photographe)	(Polka)
[scène] 14	[Le directeur reçoit l'ordre de démolir la Tour Eiffel et de la remplacer par une girafe <i>biffé et corrigé en marge dans une bulle par</i> Cible sur la toile de fond – on voit apparaître le Président de la République en calèche – saluant <u>musique militaire</u> la noce fait la foule et agite les mouchoirs] [jeu de boules <i>adjonction à la bulle</i>]	(Hymne)

⁵⁵ Marie-Christine Movilliat, *Raymond Radiguet ou la jeunesse contredite*, Paris, Bibliophane-Daniel Radford, 2000, p. 226.

[scène] 15 Bruit – l’autruche revient poursuivie par le chasseur – Elle rentre dans l’appareil – Le Chasseur casse l’appareil – Il en sort le Président de la République qui lui donne le grand cordon – (Un bienfait n’est jamais perdu.) Hourras de la Noce – RIDEAU

Sur le verso de la page précédente du cahier et faisant face au plan de la pièce, figurent le titre « Cheveux d’ange », un petit dessin représentant le décor du spectacle et, entre les deux, une liste des musiques et des danses prévues. Mais, chose à remarquer, si la présence du nom de Radiguet confirme sa part de contribution⁵⁶, celle du nom d’Auric souligne le fait qu’il était à l’origine le seul musicien impliqué dans le projet (voir *supra*). Nous reproduisons la liste manuscrite en la confrontant avec l’ordre des morceaux de musique, écrits pour orchestre, et leurs compositeurs respectifs lors de la création en juin 1921 :

« Ouverture	1. Ouverture « Le 14 Juillet »- Auric
Petit galop	
Marche nuptiale	2. Marche nuptiale (entrée) - Milhaud
Le discours du général	3. Discours du général (polka) - Poulenc
Danse – Trouville	4. Le Baigneur de Trouville - Poulenc
Danse du Lion	5. Le Massacre (fugue) - Milhaud
	6. Danse des dépêches - Tailleferre
Marche funèbre	7. Marche funèbre – Honegger
Polka	8. Chanson idiote- Poulenc
	9. Quadrille - Tailleferre
Hymne patriotique »	10. Marche nuptiale (sortie) – Milhaud
	Pendant l’action, trois Ritournelles - Auric

Cocteau précise lui-même les titres et l’ordre des morceaux de musique dans le programme des Ballets suédois reproduit dans la revue *La Danse* de juin 1921⁵⁷, titres et ordre qui subissent toutefois, dans *Les Œuvres libres* de mars 1923, de légères modifications⁵⁸ *Le Baigneur de Trouville* devient *La Baigneuse de Trouville*, *La Danse des dépêches* se transforme en *Valse des dépêches* et la *Chanson idiote* de Poulenc disparaît. Notons que cette *Chanson idiote* ne figure pas au catalogue des œuvres de Poulenc et que le compositeur n’en parle pas dans sa correspondance.

Revenons-en au manuscrit. Sur la seconde feuille, Cocteau consigne en quelque sorte à l’avance les réactions défavorables et favorables du public qui assistera à la pièce :

⁵⁶ *Ibid.*, 227.

⁵⁷ Jean Cocteau, «A vol d’oiseau sur *Les Mariés de la Tour Eiffel*», *La Danse*, n°9, juin 1921, p. 45-48.

⁵⁸ Jean Cocteau, «*Les Mariés de la Tour Eiffel*», *Les Œuvres libres*, n°21, mars 1923, p. 351-380.

(Sifflets)

Assez! Assez! À la douche!

C'est la honte des concerts Colonne⁵⁹

Voyons!

À la porte! à la porte! à la porte! à la porte!

Vous avez sifflé Bonaparte! Ça ne l'a pas empêché de faire son chemin

Bravo! Bravo! Assez! Vive Wagner! Vive le maréchal Foch!

On ne se moque pas du public à ce point-là

Si vous n'êtes pas content, sortez

Hoi! Hi! Ha

N'empêchez pas les autres d'entendre

Vous sifflez après

Conformément à l'esthétique proférée dans la version primitive de « Cheveux d'anges », l'artiste s'attend à ce type de réactions. Il importe en effet de déconcentrer le public et de ne pas divulguer le sens de son spectacle, sous le prétexte que l'œuvre entière n'est pas encore achevée. L'idée rejoint et éclaire la différence que Cocteau établit dans sa préface des *Mariés* entre les gens soi-disant « avertis » qui assistaient à la première du spectacle et le « vrai public »: « Après les sifflets, le tumulte, les ovations du premier soir où les Suédois représentèrent notre pièce au théâtre des Champs-Élysées, j'aurais cru mon coup manqué, si la salle de gens avertis n'avait fait place au vrai public⁶⁰ ».

Toutefois, le rapport le plus prégnant entre *Les Mariés de la Tour Eiffel*, le texte « Cheveux d'ange » et la série de poèmes du *Mirliton* concerne bien évidemment le principe de réhabilitation du lieu commun: « Dans notre spectacle, je réhabilite le lieu commun. À moi de le présenter sous tel angle qu'il retrouve ses vingt ans⁶¹ ». Autant les propos stéréotypés des personnages, qui préfigurent les dialogues, par exemple, d'un Ionesco dans *La Cantatrice chauve*, que les circonstances banales et le lieu singulier de leurs agissements, une noce sur la première plate-forme de la Tour Eiffel, soulignent l'importance de ce principe. Or la réactivation du stéréotype ne concerne pas seulement la conception et la mise en scène du spectacle, voire l'activité graphique qui s'y rapporte et dont témoignent, sur le verso de la page précédente du cahier et faisant face aux réactions du public, un dessin de la Tour Eiffel avec, au premier étage, la scène avec l'autruche, puis un spectateur fumant la pipe et, en marge du dessin, un profil de femme, sans doute celui d'Irène Lagut (voir fig. 4). Elle s'étend également aux productions musicales du Groupe des Six qui se trouve, aux dires de Cocteau, dans « une situation analogue » à la sienne: « Il s'y crée de toutes pièces une clarté,

⁵⁹ Quatre sociétés de concerts importantes se partagent la scène parisienne après la Première Guerre mondiale : La Société des Concerts du Conservatoire (créée en 1828), les Concerts Pasdeloup (créés en 1861, disparus en 1884 mais reconstitués en 1918), Les Concerts Colonne (créés en 1873) et les Concerts Lamoureux (créés en 1881). Les Concerts Colonne mettent surtout en évidence la musique française, tandis que les Concerts Lamoureux sont davantage tournés vers la musique wagnérienne.

⁶⁰ Jean Cocteau, «Préface de 1922», dans *Antigone* suivi de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Paris, coll. Folio, p. 68.

⁶¹ *Ibid.*, p. 65.

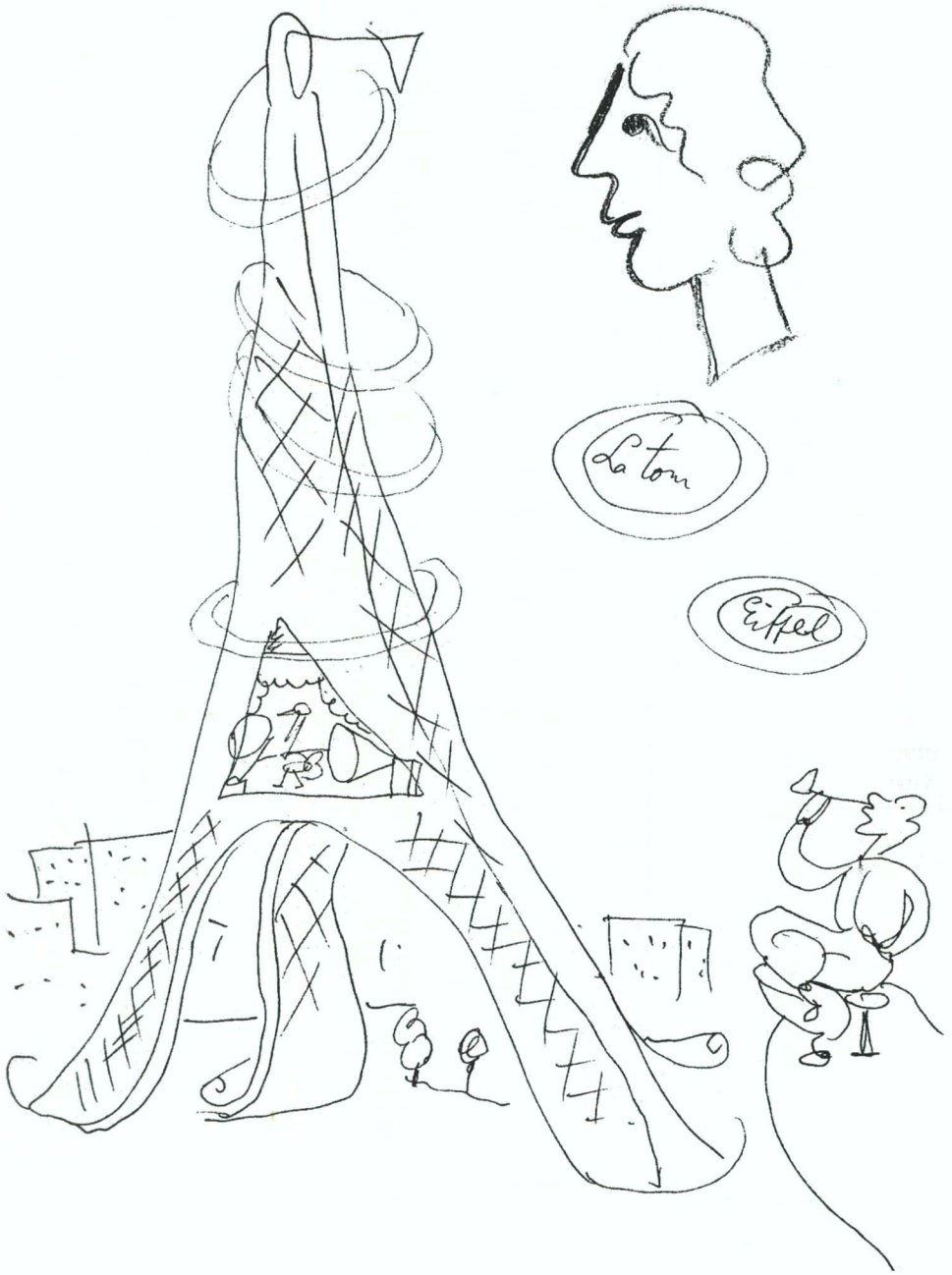


Fig. 4.
Dessin inédit de Jean Cocteau.

une franchise, une bonne humeur nouvelles. Le naïf se trompe. Il croit entendre un orchestre de café-concert. Son oreille commet l'erreur d'un œil qui ne ferait aucune différence entre une étoffe criarde et la même étoffe copiée par Ingres⁶² ». La réactualisation du lieu commun telle que Cocteau la préconise dans ses propres œuvres s'aligne, en d'autres mots, sur la réutilisation des « ressources populaires⁶³ » que pratiquent les membres du Groupe des Six dans leurs compositions et qui les expose à la même incompréhension de la part du public.

Conclusion

En définitive, les manuscrits que rassemble ce document forment un ensemble homogène et très instructif. Qu'il s'agisse des poèmes du *Mirliton d'Irène* destinés à être illustrés par Irène Lagut et mis partiellement en musique par deux membres du Groupe des Six, des textes en prose composant la version primitive de « Cheveux d'anges » ou du plan initial des *Mariés de la Tour Eiffel* auquel ont collaboré Raymond Radiguet et Georges Auric, tous témoignent en premier lieu d'une période de création intense qui se situe aux alentours de 1919-1920 et qui finira par impliquer tout le milieu artistique des amis de Jean Cocteau. Qui plus est, ce document rend compte d'une évolution esthétique qui inspire l'ensemble de ces artistes. Si les « vers de mirliton », les « cheveux d'anges » ou « la rose » s'inscrivent, d'après Cocteau, dans une tendance à revaloriser le lieu commun en poésie, les décors d'Irène Lagut pour les *Mariés*, la trame absurde et burlesque de la pièce suggérée par Raymond Radiguet, les costumes et les masques réalisés par Jean Hugo et la musique du Groupe des Six permettent de consolider ce projet. Tout en suivant en apparence l'évolution du mouvement dadaïste en pleine expansion, les amis de Jean Cocteau s'accordent donc pour recourir à une série de principes qui les éloignent progressivement du modernisme et qui les orienteront bientôt vers un retour au classicisme.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

COMPTES RENDUS

Région de Bruxelles – Capitale. L'archéologie, du Néolithique à la révolution industrielle, Bruxelles, Pierre Mardaga, 2002. 1 vol., 160 pp., 65 ill.

L'ouvrage, préfacé par le ministre Willem Draps et introduit par Stéphane Demeter, se propose de mettre en lumière les recherches archéologiques menées, depuis plus d'un siècle, sur le territoire des dix-neuf communes qui forment aujourd'hui la Région de Bruxelles-Capitale. L'éclatement de l'archéologie en de multiples spécialités a obligé l'éditeur à faire appel à plusieurs auteurs. Ils sont au nombre de neuf, chacun ayant rédigé un chapitre. Le volume présente donc neuf points de vue sur l'archéologie bruxelloise. Les approches diachronique et synchronique ont été combinées; elles permettent de dresser un bilan historique des activités. Ce bilan se double d'une esquisse des perspectives futures.

Dans *L'archéologie: une autre approche du patrimoine pour le grand public*, Anne-Sophie Dagneau fait ressortir, à partir d'exemples bruxellois, le rôle que peut jouer l'archéologie de terrain dans la prise de conscience, par les populations concernées, de la valeur et de l'importance de leur patrimoine. L'auteur relève en particulier l'intérêt des stages de fouilles pour la jeunesse et commente quelques expériences pilotes dans ce domaine (les 'Classes du Patrimoine'). Peut-être aurait-il été utile de mentionner aussi les stages de fouilles organisés par l'ULB depuis 1968 à l'intention des étudiants en archéologie et historiens d'art. Ces stages ont fait entrer la pratique du terrain dans la formation académique.

Dans *Un siècle de recherche archéologique en Région de Bruxelles-Capitale*, Stéphane Demeter retrace l'histoire des fouilles à Bruxelles depuis le XIX^e siècle. Il évoque, en particulier, le travail accompli par la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles (SRAB), fondée en 1887, et par le Service des Fouilles de l'État, créé en 1903. Il épingle au passage les noms de Victor Jamar, architecte de la ville, qui fit soigneusement relever dès 1880 les restes de l'ancienne église Saint-Géry, et de Guillaume Des Marez, archiviste et professeur à l'ULB. Ce dernier inventoria avec minutie tous les objets mobiliers découverts à Bruxelles de 1911 à 1931 et déposés au Musée communal. Quoique historien de formation, il reconnut pleinement l'importance de la documentation archéologique. Son exemple ne fut malheureusement pas suivi par les pouvoirs publics. Lorsqu'à partir des années cinquante, Bruxelles s'engagea dans une politique brutale de rénovation urbaine inspirée par le modèle des grandes villes américaines, politique qui conduisit à la destruction de

quartiers entiers et à la création de nouvelles artères destinées à absorber le trafic automobile croissant ('bruxellisation'), aucun accompagnement archéologique des chantiers ne fut organisé. C'est ainsi qu'entre 1950 et 1990 disparut une portion importante du sol archéologique bruxellois, sans que cela ne suscite l'émoi de l'opinion publique. Comme le rappelle Stéphane Demeter, il fallut en fait attendre 1989 pour que l'archéologie devienne une compétence de la Région de Bruxelles-Capitale, et même 1996 pour assister à la création d'un véritable service régional des fouilles: la cellule Archéologie de la Direction des Monuments et Sites.

Dans ce contexte, la reprise d'une activité de fouilles par la SRAB dès le début des années 1980 constitue un événement significatif, sur lequel Stéphane Demeter ne manque pas de s'attarder (pp.33-36). Sous l'impulsion de Pierre Bonenfant, alors professeur à l'ULB, plusieurs vestiges majeurs du patrimoine bruxellois ont été mis au jour : l'ancienne église des Recollets à la rue de la Bourse, la crypte de la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule, l'Aula Magna de Philippe le Bon, enfouie sous la Place royale. Stéphane Demeter semble regretter que ces fouilles se soient inscrites « *dans un programme délibérément axé sur des morceaux de choix du patrimoine archéologique bruxellois qui n'étaient pourtant pas menacés tandis que, dans le même temps, des millions de mètres cube de sédiments archéologiques étaient détruits aux quatre coins de la Région à l'occasion de chantiers urbanistiques* » (p.34; voir aussi les critiques formulées pp.35-36). Cette condamnation n'est-elle pas un peu rapide ? Serait-on arrivé à créer à Bruxelles une cellule d'archéologie urbaine, sans l'impact médiatique considérable des fouilles de Pierre Bonenfant? L'intérêt intrinsèque des sites qu'il a étudiés, non seulement pour les archéologues, mais aussi pour les spécialistes de l'histoire médiévale ou de l'art des anciens Pays-Bas, n'a-t-il pas fait sortir l'archéologie de terrain bruxelloise du ghetto dans lequel elle fut trop longtemps enfermée? Les chantiers incriminés n'ont-ils pas démontré tout ce que le fouilleur peut apporter à ceux qui étudient le passé de la ville? Même si les fouilles de sauvetage constituent une priorité naturelle de l'archéologie urbaine, il me semble qu'on ne saurait la cantonner dans ce seul champ d'activités, sous peine de la marginaliser, tant scientifiquement que politiquement. Or, Bruxelles n'a-t-elle pas déjà fait l'expérience de ce qu'il en coûte de marginaliser les archéologues ?

Dans *Les sciences et méthodes appliquées à l'archéologie*, Christine Laurent donne un aperçu d'un certain nombre de disciplines auxiliaires de l'archéologie: micro-archéologie, dendrochronologie, palynologie, carpologie et archéo-zoologie. Elle montre en particulier combien ces deux dernières apportent des informations nouvelles sur les usages alimentaires des Bruxellois de l'Ancien Régime.

Dans *L'archéologie du paysage*, Yannick Devos et Kai Fechner mettent en évidence les enseignements que l'on peut retirer de l'étude des sols anciens. Elle permet de jeter les bases d'une véritable histoire du paysage en région bruxelloise. Comme l'écrivent les auteurs, « *le sol est plus que la matrice qui entoure les objets archéologiques* » (p.63).

Dans *L'étude de l'histoire de la construction : un regard sur les origines et la situation actuelle*, Lode De Clercq présente certains acquis récents de l'archéologie monumentale. Il signale notamment l'existence, dans le duché de Brabant, de parements de façade en brique dès le XIV^{ème} siècle.

Dans *L'archéologie industrielle de l'Ancien Régime*, Chloé Deligne fait le point sur la géographie historique des métiers de Bruxelles. Elle s'arrête tout particulièrement sur les moulins à eau, installés sur les bras de la Senne. Au XIV^{ème} siècle, Bruxelles en comptait douze; la plupart existaient encore au début du XIX^{ème} siècle. À la différence d'autres auteurs, Chloé Deligne conclut sa contribution sur une note optimiste : « *une grande partie*

du sous-sol du Pentagone est encore potentiellement intacte » du point de vue archéologique (p.103). Si l'on excepte les friches archéologiques consécutives à la couverture de la Senne, au tracé de la jonction Nord-Midi et à la construction du métro, « les zones de potentiel archéologique » domineraient encore largement... On peut espérer que les pouvoirs compétents méditeront ces lignes.

Dans *La face cachée de la Région. Industries et vie sociale, un patrimoine en témoigne*, Guido Vanderhulst évoque l'histoire de l'industrialisation de Bruxelles. Celle-ci n'a laissé que peu de traces dans le paysage urbain actuel et il convient de les protéger. Le Bruxellois d'aujourd'hui n'associe guère sa ville au monde des usines et des fabriques. Pourtant, comme le rappelle l'auteur, au début des années 1960, « Bruxelles est toujours la première ville industrielle [belge], plus que Liège et Charleroi réunies en termes d'emplois occupés dans l'industrie » (p.117).

Dans *Découvertes archéologiques souterraines : les collections bruxelloises*, Alexandra De Poorter donne un aperçu des différents types d'objets que rencontrent les archéologues dans le sol des dix-neuf communes. Les récipients en céramique et en verre se taillent la part du lion. L'auteur déplore à juste titre la difficile accessibilité de ce matériel. « Nombreuses sont les voix qui s'élèvent pour réclamer que les découvertes archéologiques et les résultats des recherches scientifiques soient exposés en permanence, afin d'éviter que les objets soient remis dans des réserves poussiéreuses et en quelque sorte enfouis une seconde fois » (p.138). Et d'appeler de ses vœux la création d'« un musée archéologique en Région bruxelloise ».

Enfin, dans *Mémoire détournée, patrimoine menacé*, Michel de Waha s'intéresse aux tentatives menées à Bruxelles pour intégrer le patrimoine monumental ancien dans la cité moderne, tentatives qui, comme on sait, n'ont pas toujours été couronnées de succès.

L'ouvrage, bien illustré, est de lecture agréable et contribuera certainement à mieux faire comprendre par l'honnête homme l'importance et les enjeux de l'archéologie bruxelloise. Les nombreuses notes infra-paginales et une brève bibliographie permettent en outre au public des chercheurs de compléter l'information fournie. On regrettera que les publications récentes de la SRAB n'aient pas été prises en compte. Il aurait été utile de mentionner le tome 59, 1994 des *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* (ASRAB), entièrement consacré aux *Fouilles récentes de la Société*, ainsi que les articles suivants :

P.Bonenfant / M.Fourny, *Chronique des fouilles de la SRAB*, dans : *ASRAB*, 61, 1996, pp.189-204 ; P.Bonenfant/ M.Fourny/ M.Lebon, *Fouilles archéologiques à la cathédrale de Bruxelles 1987-1998*, dans : *ASRAB*, 62, 1998, pp.223-257 ; idem, *Taphonomie de l'Aula Magna de Bruxelles*, dans : *ASRAB*, 65, 2002, pp.215-234.

Didier MARTENS

CHRONIQUE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE 2002

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 DE DOCTORAT ET DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 2002

a) THÈSES DE DOCTORAT

Christine BALLMAN, *Les œuvres de Lassus mises en tablature pour le luth. Catalogue, transcription, analyse* ; directeur : M. H. Vanhulst.

Evelyn CRAMER, *Aspects didactiques de la construction des savoirs : le dessin comme instrument d'apprentissage au cours d'histoire du mobilier* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Marc VANDER LINDEN, *Archéologie, complexité sociale et histoire des idées : l'espace campaniforme dans l'Europe du troisième millénaire avant notre ère* ; directeur : M. P.-L. van Berg.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Orientation Préhistoire – Protohistoire

Benoît CLAUS, *Et Sennéfer sortit au jour... Analyse de la « Tombe aux Vignes » (TT 96B, Cheikh 'abd el-Gourna, Égypte), caveau peint de la XVIII^e dynastie* ; directeur : M. R. Tefnin.

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

Aline DUVIVIER, *L'animation dans l'art pariétal des grottes en Ariège* ; directeur : M. M. Groenen.

Fanny GENICOT, *La parure en coquillage au Paléolithique supérieur en Belgique* ; directeur : M. M. Groenen.

Gaëlle SCHELFHOUT, *Les mandala tibétains : aspects symboliques* ; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron.

Bertrand VANDERBORGHT, *L'architecture monumentale funéraire en Europe au Néolithique moyen* ; directeur : M. P.-P. Bonenfant.

Quentin VANDEVELD, *L'architecture royale à la fin de la II^e Dynastie. Khasekhemwy, un pharaon bâtisseur* ; directeur : M. R. Tefnin.

Carine WELTER, *Essai de paléo-économie des sites du Paléolithique supérieur récent. Relation entre la Belgique et les pays voisins* ; directeur : M. M. Groenen.

Orientation Antiquité

Nicolas AUTHOM, *Temples et sanctuaires dans la cité des Nerviens* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Jérémié BIASINO, *L'« ionisation » des temples grecs dans les Cyclades : un style cycladique en architecture ?* ; directeur : Mme A. Tsingarida.

Cédric LAURENSIS, *Les techniques de transport de la marine marchande antique. Analyse de l'agencement des cargaisons à travers l'étude des sites méditerranéens engloutis les plus célèbres* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Kathleen MONSEU, *Musique et musiciens dans les représentations figurées étrusques* ; directeur : Mme A. Tsingarida.

Anne-Catherine POTTIER, *Les spolia dans l'architecture religieuse du Sud de la France. Essai de typologie* ; directeurs : Mmes J. Leclercq-Marx et C. Evers.

Dominique SEGGIO, *La romanisation de l'Apulie du III^e au I^{er} siècle av. J.-C.* ; directeur : Mme C. Evers.

Nathalie SLINCKX, *La céramique Yortan des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Essai typologique et datation* ; directeur : M. R. Tefnin.

Muriel VAN BUYLAERE, *La parure féminine étrusque. Étude comparative des bijoux matériels et de leurs représentations figurées* ; directeur : Mme C. Evers.

Michaël VANNESSE, *De la maison républicaine à la maison impériale. L'exemple de Pompéi* ; directeur : Mme C. Evers.

Georges VERLY, *Le traitement du bronze en Égypte au Nouvel Empire : archéologie expérimentale d'un four de fonte et interprétations dans les tombes thébaines privées* ; directeur : M. R. Tefnin.

Orientation Moyen Âge – Temps Modernes

Jean-François BOVY, *Le pavillon de chasse de Maximilien-Emmanuel de Bavière à Boisfort par Germain Boffrand* ; directeur : M. M. Couvreur.

Laura CENTRELLA, *Le verre vénitien et le verre façon Venise aux XVI^e et XVII^e siècles* ; directeur : M. M. Couvreur.

Orianne CHEVALIER, *Conservation et restauration de l'église Saint-Éloi de Dunkerque* ; directeur : M. M. de Waha.

Sophie COMES, *L'iconographie de Diane (y compris dans les scènes narratives) dans la peinture des anciens Pays-Bas de 1550 à 1750* ; directeur : M. D. Martens.

Susanne DASPET, *Le maître de la Sibylle de Tibur : catalogue critique de ses œuvres* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Béatrice DENOEL, *Les monuments funéraires romains à vertus (XV^e-XVIII^e siècles)* ; directeur : M. M. Couvreur.

Vincent FAGNIART, *Le thème du papillon dans la peinture flamande de la deuxième moitié du XVI^e et du XVII^e siècle : aspect symbolique et entomologique* ; directeur : M. D. Martens.

Alexandra GOEMAERE, *Étude approfondie de l'œuvre peint de Marten van Cleve* ; directeur : M. D. Martens.

Valentine HENDERIKS, *Historique critique de la perception de la polychromie du Moyen Âge à nos jours et son incidence sur la conservation du patrimoine* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Hélène LOUVRIER, *Étude stylistique et technologique comparative d'un groupe de retables renaissants conservés dans les provinces de Namur et de Luxembourg (ca. 1555-1575)* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Valérie PAULUS, *Étude iconographique de Constantin et Hélène dans l'art byzantin. Recherches sur leur emplacement dans le programme décoratif des églises* ; directeur : Mme L. Hadermann-Misguich.

Sandra SALAMONE, *Les attitudes envers la conservation et la restauration d'un vitrail en Belgique aux XIX^e et XX^e siècles. Étude de cas* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Philippe SOSNOWSKA, *Un château en Hainaut, Écaussinnes-Lalaing* ; directeur : M. M. de Waha.

Sandy STEPHANY, *Vita et fabulae Aesopi de Henri Steinhöwel. Une étude iconographique et stylistique des gravures sur bois de l'incunable ulmien des années 1476/77 et le rapport entre le support textuel et l'illustration* ; directeur : M. D. Martens.

Simone WENY, *La mise en valeur du patrimoine monumental au XIX^e siècle au Grand-Duché de Luxembourg. L'œuvre du restaurateur Charles Arendt (1825-1910)* ; directeur : M. M. de Waha.

Orientation Art Contemporain

Alexia BASILEWSKY, *Francis Bacon et la photographie. L'au-delà de la source* ; directeur : M. M. Draguet.

Nicolas BOUTEMY, *Léopold van Strijdonck et le bijou Art Nouveau. Enseignement et création* ; directeur : Mme C. Dulière.

Camille BRASSEUR, *De l'importance d'être Constant, Montald (1862-1944)* ; directeur : M. M. Draguet.

Nancy CASIELLES PAZ, *Le peintre belge René Guiette (1893-1976) : sa période matiériste et ses contacts avec la France* ; directeur : M. M. Draguet.

Aurore DE MONTPELLIER D'ANNEVOIE, *Détour du lieu théâtral. Une réforme internationale et son aboutissement en Belgique* ; directeur : M. A. Helbo.

Sophie DUBOIS, *L'Hôtel Ravenstein. Un enjeu pour les Sociétés savantes* ; directeur : M. M. Draguet.

Laetitia Marie DUJARDIN, *Alexandre [Albert-Edouard Drains(1855-1925)], cas particulier de la photographie fin de siècle à Bruxelles. Approche sociologique et aperçu biographique d'une œuvre méconnue* ; directeur : M. M. Draguet.

Despina EUTHIMIOU, *La réception du théâtre scandinave en Belgique : Henrik Ibsen et son rapport avec la peinture belge* ; directeur : M. M. Draguet.

Nicolas FRANEAU, *Mai 68, une revendication politique et libertaire. L'implication des artistes belges dans l'occupation du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles* ; directeur : M. M. Draguet.

Ariella GLUPCZYNSKI, *Le peintre David Roberts au Proche-Orient. Étude de réception* ; directeur : M. Th. Lenain.

Eglantine LEBACQ, *Paul Du Bois et le renouveau des arts décoratifs à la fin du XIX^e siècle* ; directeur : M. M. Draguet.

Christel MAHIEU, *Jules Du Jardin l'Idéaliste (1863-1940). Itinéraire d'une désillusion* ; directeurs : MM. M. Draguet et S. Clerbois.

Marie MINEUR, *Rops côté peinture : techniques et mouvements* ; directeur : M. M. Draguet.

Adèle SANTOCONO, *Jo Delahaut et l'intégration de l'art dans l'architecture* ; directeur : M. M. Draguet.

Laurence VAN CAELENBERGHE, *Marcel G. Lefrancq : photographe, surréaliste et photographe surréaliste* ; directeur : M. M. Draguet.

Xavier VAN DEN BROECK, *Léon Frédéric, constat social et élan philanthropique. Une poésie entre naturalisme et symbolisme* ; directeur : M. M. Draguet.

Vanessa VANDAMME, *Le thème du temps dans l'œuvre d'Arnaldo Pomodoro. Réflexion d'un moderne angoissé* ; directeur : M. Th. Lenain.

Orientation Civilisations non-européennes

Rola ABBOUD, *Entre savanes et mangroves, la rivière Denis (Gabon) : un des plus anciens villages d'Afrique centrale. Étude du matériel archéologique de la campagne de fouilles d'août 1998* ; directeur : M. P. de Maret.

Arnaud BILMANS, *Patrimoine africain : périls et polémiques* ; directeur : M. P. de Maret.

Matias BLANCO, *La diffusion de la céramique transcaucasienne comme témoins d'interaction nord-sud* ; directeur : M. P.-L. Van Berg.

Anouk CLAEYSSENS, *Mictlantecuhtli. Étude d'une divinité du panthéon aztèque* ; directeur : M. M. Graulich.

Olivier CRESPEL, *Le système graphique de la société Abakuá de Cuba* ; directeur : M. Ph. Jaspers.

Amandine DOOMS, *L'art du désert. Étude des peintures aborigènes contemporaines du Désert central d'Australie dans le contexte de la culture aborigène et du marché de l'art* ; directeur : Mme D. Hersak.

Sandrine DELCOURT, *Le royaume du Champa. Évolution du Kalan du VIII^e au XV^e siècle* ; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron.

Claude-Julie D'HUART, *Le nouveau statut du corps dans l'art, traité à travers le happening, l'actionnisme viennois et l'art corporel. Étude artistique aux accents anthropologiques* ; directeur : M. M. Draguet.

Charlotte DUQUESNE, *Vajrapani en Inde. Du I^{er} au VIII^e siècle de notre ère. Évolution symbolique et iconographique* ; directeur : Mme Cl. Bautze-Picon.

Vanessa GEUENS, *Essai d'interprétation d'anthropologie théâtrale : la Gereewol, rituel interlignager chez les pasteurs wodaabe du Niger* ; M. Ph. Jespers.

Isabelle GOBBAERTS, *La représentation des civilisations précolombiennes dans la bande dessinée franco-belge* ; directeur : M. M. Graulich.

Maité GRACI, *Le dieu hindou Ganesa. Approche mythologique et iconographique* ; directeur : Mme Cl. Bautze-Picon.

Quentin HAMOUCH, *Les rituels de feu nouveau chez les Aztèques et les Mixtèques* ; directeur : M. M. Graulich.

Vanessa HAUTECOEUR, *Tissus (ou textiles) et ornements décoratifs faits en tissu kuba* ; directeur : Mme D. Hersak.

Aude JACOMET, *Musées nationaux - Musées locaux. Comparaison de différentes institutions muséales en Afrique. Le cas du Burkina Faso* ; directeur : M. P. Petit.

Amélie JAMAR, *L'art africain contemporain sous le regard occidental* ; directeur : Mme D. Hersak.

Natacha JOIRIS, *Les changements d'attitude cette dernière décennie dans la conservation et la restauration des objets non européens* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Marc LAUWENS, *Le thème de la présentation chez les Moches* ; directeur : M. M. Graulich.

Annick M'KELE, *La perception des Africains dans les publicités françaises : de l'ère coloniale au début du vingt-et-unième siècle* ; directeur : Mme D. Hersak.

Quentin MANDART, *L'architecture chavín* ; directeur : M. M. Graulich.

Carole MENGAL, *Les piliers commémoratifs en bois de l'Afrique de l'Est et de Madagascar (étude comparative)* ; directeur : M. P. de Maret.

Cédric MIGARD, *Expressions de pratiques rituelles dans l'art rupestre en terre d'Arnhem* ; directeur : M. M. Groenen.

Giovannia MOLONIA, *Les artéfacts en plumes trouvés sur le littoral du Pérou* ; directeur : M. M. Graulich.

Silvia MORENO MUNIZ, *Nature et fonction de l'image dans les civilisations mésoaméricaines postclassiques* ; directeur : M. M. Graulich.

Joëlle PETIT, *Le miroir aztèque* ; directeur : M. M. Graulich.

Stéphanie POLIART, *Décoration et usage des textiles dans le Nord-Ouest de l'Inde. Les réserves ligaturées* ; directeur : Mme Cl. Bautze-Picon.

Vanessa RAY, *L'iconographie de Vāsudeva-Krishna, Vishnu et Samkarshana-Balarâma dans le Nord de l'Inde aux époques Shunga et Kushâna* ; directeur : Mme Cl. Bautze-Picon.

Anne ROCMANS, *Les connexions entre natures humaine et animale dans la tradition littéraire orale africaine* ; directeur : Mme Cl. Grégoire.

Valentine ROELANTS DU VIVIER, *Comparaison stylistique du décor céramique de deux mihrabs : la mosquée ottomane Rüstem Pasha à Istanbul et la mosquée Safavide Sheikh Lutfallah à Ispahan* ; directeur : Mme S. Van Ruymbeke.

Semra SOMNEZ, *Les nouvelles méthodologies et technologies en archéologie sous-marine* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Katja STEINMETZER, *La culture matérielle de la chefferie de Bali-Nyonga (Cameroun, Grassfields) vue par les colonisateurs allemands. L'exemple du festival lela et de l'habillement masculin* ; directeur : M. P. de Maret.

Florence VANPE, *Les images populaires de piété dans l'Inde contemporaine. Vers une nouvelle approche du sacré* ; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron.

Orientation Musicologie

Marianne BAIVY, *Théo Ysaÿe* ; directeur : M. H. Vanhulst.

Magali CORNELISSEN, *La vie musicale à Mons durant la seconde moitié du XIX^e siècle* ; directeur : Mme M. Haine.

Séverine DELFORGE, *Le chant choral amateur à Gand au XIX^e siècle. Influence des pays étrangers dans l'apparition de cet art et les échanges culturels qu'il a favorisés* ; directeur : M. M. Couvreur.

Anne MAISTRIAU, *Frédéric Anspach, musicien et pédagogue. Une vie au service de la musique* ; directeur : M. M. Couvreur.

Constantinos TZITROS, *Musique de film : l'impact psychologique des instruments musicaux utilisés dans la musique de Star Wars et de Blade Runner* ; directeurs : M. W. Corten et Mme D. Nasta.

Didier VAN GEIT, *Bruxelles, 1880. Les Ateliers d'artistes et les Salons. « Histoires intimes de musique »* ; directeur : Mme M. Haine.

Laurence WUIDAR, *Genres musicaux et picturaux-littéraires en miroir : canon devise et emblème aux XVII^e et XVIII^e siècles* ; directeurs : MM. W. Corten et H. Vanhulst.

II. RÉSUMÉS D'UNE THÈSE DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (2002).

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

a) THÈSE DE DOCTORAT

Evelyn CRAMER, *Aspects didactiques de la construction des savoirs : le dessin comme instrument d'apprentissage au cours d'histoire du mobilier*. Vol. 1 et 2 : *Texte*, 535 p. ; vol. 3 : *Annexes et figures*.

Le cadre de cette recherche offre l'occasion d'entrer dans le domaine de la formation des professionnels et des hommes de métier où la question des savoirs en cours d'acquisition chez de futurs artisans n'a jamais été posée. L'approche est bilatérale et procède tant de l'analyse sensible de l'historien de l'art que de celle théorique. L'échantillon de population scolaire étudié est composé de classes d'un établissement scolaire de Bruxelles-Ville classé en discrimination positive prioritaire. Les élèves sont inscrits en ébénisterie et restauration du mobilier dans le cycle professionnel secondaire supérieur de plein exercice.

Le corpus exploite quatre types de documents :

Les outils de travail dans la classe, soit les supports (tableau, diapositives, ouvrages de référence, objets) et une Grille d'Analyse du Mobilier.

Des questionnaires soumis à ces élèves et à d'autres groupes de niveaux différents mais dans une orientation comparable et à leurs enseignants.

Plus de mille dessins d'élèves du cours d'histoire du mobilier français.

Des annotations personnelles.

Dans une perspective socio-constructiviste, l'analyse des dessins révèle l'implication de l'élève dans son apprentissage et des situations de conflit socio-cognitif ainsi que sa fierté de conquérir le savoir par le trait. Capacité d'observation, le dessin est regard, choix et conquête d'une autonomie dans l'apprentissage. Outil de conceptualisation, le dessin introduit une modélisation de l'apprentissage. Il est intention, projet, discours, conflit et rupture, il relève de l'expérience esthétique et ouvre un nouveau champ de connaissance conquis par l'élève de l'enseignement professionnel. Le dessin est une étape, instrument d'appréhension du réel et producteur de sens.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Camille BRASSEUR, *De l'importance d'être Constant, Montald (1862-1944)*. 1 vol. ; Texte, 97 p. ; *Bibliographie*, 16 p. ; *Figures*, 140 p. (orientation Art Contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Constant Montald (1862-1944) est resté aujourd'hui présent dans les anthologies d'art pour ses œuvres monumentales. Leur facture grandiose, les représentations mythiques et moralisatrices situent l'œuvre dans le courant idéaliste du symbolisme. Cette caractérisation typée cantonne l'artiste dans un genre unique auquel il ne s'était pourtant pas limité. Une investigation méthodique des dessins académiques, des nombreuses œuvres de chevalet, des sculptures trop rares mais révélatrices et des croquis pris sur le vif permet de renvoyer de Constant Montald une image bien plus riche que celle que sa réputation lui offre. Replacés dans leur contexte, revus dans leur globalité, l'homme et l'œuvre nous livrent un message jusqu'à présent ignoré : celui d'une curiosité artistique, d'une tolérance fervente, d'une largesse d'esprit que ses élèves, tels que Delvaux ou Magritte, ont relevées, alors que ces qualités ont été par la suite pour la plupart oubliées.

Nancy CASIELLES PAZ, *Le peintre belge René Guiette (1893-1976) : sa période matiériste et ses contacts avec la France*. Vol. I : *Texte et bibliographie*, 128 p. ; vol. II : *Liste des descriptions matérielles, illustrations, documents et chronologie*, 77 p. (orientation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Ce mémoire traite essentiellement des contacts de René Guiette avec la France et, plus particulièrement, de ceux qu'il eut entre 1947 et 1955. C'est au cours de cette période que son travail s'inscrit sous la terminologie « matiériste » et que son rapport à la France est le plus fort, notamment parce qu'il y noue des liens avec les peintres français Jean Dubuffet et Gaston Chaissac et avec le critique Michel Tapié. Ces contacts ne furent évidemment pas sans conséquence pour l'artiste.

Laura CENTRELLA, *Le verre vénitien et le verre façon Venise aux XVI^e et XVII^e siècles*. Vol. I : Texte, 142 p. ; vol. II : Illustrations, glossaire et annexes, cxlix p., 143 fig., 12 pl.,

glossaire, 2 annexes (orientation Moyen Âge – Temps modernes ; directeur : M. M. Couvreur).

Ce travail propose un panorama de la production verrière à Venise et de son pendant belge, le verre façon Venise, aux XVI^e et XVII^e siècles. Le premier chapitre s'attache à établir le cadre historique à Venise, en Belgique mais aussi dans le reste de l'Europe. Après une rapide description de la corporation des verriers à Murano, c'est l'aspect technique de la fabrication du verre qui fait l'objet d'un chapitre. Enfin, une étude stylistique, tant au niveau des formes, des décors que des livres de modèles, cherche à opérer des rapprochements et des distinctions entre les productions vénitienne et belge.

Benoit CLAUS, *Et Sennéfer sortit au jour ... Analyse de la « Tombe aux Vignes » (TT96B, Cheikh 'abd el-Gourna, Égypte), caveau peint de la XVIII^e dynastie*. Vol. I : *Texte*, 116 p. ; vol. II : *Illustrations et planches*, 71 p. + X ; vol. III : *Textes et traductions, Index et Annexe*, 34 p. (orientation Préhistoire-Protohistoire ; directeur : M. R. Tefnin).

Ce mémoire a pour objet l'étude de la « Tombe aux vignes », le caveau de Sennéfer (TT96B), considérée comme « machine » assurant la renaissance et la survie dans l'au-delà. Après avoir – brièvement – rappelé le contexte historique et archéologique de la tombe, une analyse artistique et égyptologique est menée en trois temps : approches technologique, sémantique et syntaxique. L'approche technologique vise à mettre en évidence les différentes étapes qui ont marqué la mise en place du décor. Ensuite, l'étude sémantique essaye d'appréhender son contenu symbolique. Enfin, l'analyse syntaxique met en lumière comment images et inscriptions se répartissent sur les parois et sur le plafond, pour former un véritable texte. Pour terminer, on a esquissé une (trop) brève théorie du signe et de sa production telle qu'ils apparaissent dans le caveau. En conclusion, nous avons dégagé l'originalité de ce décor tant sur le plan du contenu que sur le plan de l'expression.

Laetitia-Marie DUJARDIN, *Alexandre [Albert-Edouard Drains (1855-1925)], cas particulier de la photographie fin de siècle à Bruxelles. Approche sociologique et aperçu biographique d'une œuvre méconnue*. Vol. I : *Texte*, 121 p. ; vol. II : *Illustrations*, 96 p., 96 fig. (orientation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Ce travail tente, à travers une première approche, de mettre en évidence le parcours d'un photographe professionnel dont la production hétérogène fut marquée par l'essor de la tendance artistique de la photographie. Après une brève introduction contextuelle, le premier chapitre retrace la période qui permit à Alexandre d'asseoir sa renommée en tant que professionnel et qu'amateur. Ces deux aspects d'une même œuvre contribuèrent à le faire progresser dans des sphères sociales et artistiques particulières, comme s'attachent à le montrer les deux chapitres suivants, à travers l'analyse de la participation d'Alexandre à l'Exposition internationale de 1897, ensuite par la remise en contexte de ses relations aux avant-gardes artistiques de la fin du XIX^e siècle bruxellois.

Aline DUVIVIER, *L'animation dans l'art pariétal des grottes en Ariège (France)*. Vol. I : *Textes*, 166 p., 10 tableaux ; vol. II : *Figures*, 190 p., 11 plans, 245 fig., 4 cartes, 14 graphiques (orientation Préhistoire et Protohistoire ; directeur : M. M. Groenen).

Cette étude porte sur l'analyse des peintures et gravures pariétales préhistoriques ariégeoises qui sont concernées par la notion d'animation. Cette dernière caractérise un type de représentation particulier : la figuration d'animaux en mouvement. Un point

important est consacré à la manière dont ce concept a été envisagé par les préhistoriens (A. Leroi-Gourhan, J. Clottes, M. Azéma), ainsi qu'à des problèmes connexes, comme ceux du réalisme et du symbolisme dans les représentations. À la suite d'un important *corpus* descriptif, les mouvements et les comportements sont mis en lumière et expliqués au regard des données zoologiques et éthologiques. Enfin, sur base de tableaux et de graphiques, les animations sont classées et comptabilisées ; elles peuvent ainsi être lues en termes de quantité pour les différentes catégories, familles animales et grottes auxquelles elles appartiennent.

Vincent FAGNIART, *Le thème du papillon dans la peinture flamande de la deuxième moitié du XVI^e et du XVII^e siècle : aspect symbolique et entomologique*. Vol. I : *Texte*, 116 p. ; vol. II : *Figures*, 156 p., 153 fig. (orientation Moyen Âge – Temps modernes ; directeur : M. D. Martens).

Après une introduction entomologique sur le papillon, nous observons ce qu'il représentait pour l'homme, de la fin de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge. Une brève analyse présente ensuite le rôle du papillon dans l'enluminure flamande, ainsi que le réalisme de sa représentation. Cette étude est aussi réalisée pour la peinture flamande et hollandaise du XV^e à la première moitié du XVI^e siècle.

Avant de rentrer dans le sujet principal, le contexte scientifique et iconographique donne un aperçu, d'une part, des connaissances concernant le papillon dans la deuxième moitié du XVI^e et au XVII^e siècle et, d'autre part, de la manière dont il est représenté. Enfin, les différentes fonctions symboliques et esthétiques du papillon sont analysées dans l'œuvre de divers artistes flamands, au travers de différents genres de peintures (mythologique, religieux, natures mortes, etc.) de l'époque considérée. Dans la mesure des possibilités, chaque spécimen de papillon rencontré fait l'objet d'une identification.

Aude JACOMET, *Musées nationaux - Musées locaux. Comparaison de différentes institutions muséales en Afrique. Le cas du Burkina Faso*. 1 vol., 100 p., 39 ill., 10 p. de bibliographie (orientation Civilisations non européennes ; directeur : M. P. Petit).

Il s'agit d'analyser trois musées burkinabè selon leur adaptation aux publics potentiels locaux : le Musée national, le Musée provincial du Houet et le Musée privé de la Bendrologie. La comparaison de deux musées étatiques avec un musée privé au regard des discours tenus par les institutions et les organisations travaillant avec et pour les musées africains permet de rendre compte du fossé existant entre le discours et la réalité. Une analyse approfondie de chacun de ces musées est proposée.

Marc LAUWENS, *Le thème de la présentation chez les Moches (Pérou)*. Vol. I : *Texte*, 99 p. ; vol. II : *Figures*, 67 p., 78 fig. (orientation Civilisations non européennes ; directeur : M. M. Graulich).

Ce travail étudie un thème iconographique sacrificiel fréquemment représenté chez les Moches du Pérou. Après une brève introduction, qui permet de situer la civilisation moche, nous nous appuyons sur trois types de sources, chacune faisant l'objet d'un chapitre. Le premier de ceux-ci étudie systématiquement les objets présentant le thème choisi. Le deuxième reprend les informations fournies par les fouilles archéologiques et les met en relation avec le thème iconographique. Le troisième chapitre montre les différentes interprétations du thème depuis la reconnaissance de celui-ci par Donnan (1975).

Hélène LOUVRIER, *Étude stylistique et technologique comparative d'un groupe de retables renaissants conservés dans les provinces de Namur et de Luxembourg (ca. 1555-1575)*. 1 vol., 100 p., 1 annexe, 106 fig. (orientation Moyen Âge - Temps Modernes ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren).

Ce mémoire porte sur les retables de la Vraie Croix de Bouvignes-sur-Meuse, de la Passion de Gedinne, de la Passion de Daverdisse et leur témoignage dans l'introduction et l'intégration de la Renaissance dans nos régions. Les retables sont répartis en trois chapitres contenant une historiographie, une description, un relevé des motifs renaissants ainsi qu'une analyse de l'espace. Une quatrième partie essaye de tracer une évolution entre ces œuvres.

Christel MAHIEU, *Jules Du Jardin l'Idéaliste (1863-1940). Itinéraire d'une désillusion*. 1 vol. : Texte, 95 p., Illustrations, 125 p., 8 annexes (orientation Art contemporain ; directeurs : MM. M. Draguet et S. Clerbois).

Élève de l'Académie de Bruxelles et de Franz Meerts, Jules Du Jardin participe à la fondation du *Voorwaarts* en 1885. Il en devient le secrétaire et y expose jusqu'à sa dissolution en 1893. Il expose aux XIII, à l'*Als ik kan*. Critique d'art, il défend le naturalisme, puis l'idéalisme. Il crée la revue idéaliste *Brouilles d'art* et participe aux Salons de Kumris, de la Rose+Croix à Paris en 1893 et au Salon d'Art Idéaliste en 1896. Ses articles trouvent leur aboutissement dans la rédaction de *L'Art Flamand*, synthèse en six volumes des aspirations réalistes et idéalistes de l'art belge. Du Jardin est le fondateur en 1894 de la Coopérative artistique, animée par un projet de construction d'une cité des artistes à la côte belge. Du Jardin participe également à une société immobilière, qui urbanise le plateau de Stockel. Marqué par son exil en Angleterre lors de la guerre 1914-1918, il atteint la maturité artistique avec de sombres dessins mêlés de textes déplorant la bêtise humaine. Il meurt le 21 octobre 1940

Anne MAISTRIAU, *Frédéric Anspach, musicien et pédagogue. Une vie au service de la musique*. 1 vol. : Texte, 103 p. ; 7 annexes, 88 p. (orientation musicologie ; directeur : M. M. Couvreur).

Ce mémoire retrace l'ensemble de la carrière de Frédéric Anspach (1908-1977), ténor bruxellois qui fut à son époque une des grandes personnalités de la vie musicale belge. Dans le premier chapitre, nous détaillons chronologiquement la carrière d'interprète de Frédéric Anspach comme chanteur de lied et d'oratorio, comme chanteur d'opéra et comme chef de chœur. Le second chapitre est consacré à sa carrière d'enseignant ; nous y brosons les grandes lignes de sa pédagogie. Dans la conclusion, nous abordons l'esthétique de Frédéric Anspach et le positionnons sur la scène francophone. Nos sources principales sont la presse et les témoignages d'élèves et de proches de Frédéric Anspach.

Kathleen MONSEU, *Musique et musiciens dans les représentations figurées étrusques*. Vol. I : Texte, 211 p., 1 carte, 1 annexe ; vol. II : Figures, 210 p., 206 fig. (orientation Antiquité ; directrice : Mme A. Tsingarida).

La première partie de ce travail s'attache à redéfinir une typologie-chronologie des instruments connus des Étrusques, ce qui permet de distinguer les différents contextes dans lesquels la musique intervient. Les chapitres suivants analysent le rôle de celle-ci lors des moments importants de la vie aristocratique toscane au 1^{er} millénaire ACN, ainsi que l'iconographie des instruments et des musiciens. Ces différentes approches tendent donc

à expliquer la valeur de ces derniers dans une société dont on a toujours reconnu le prestige musical.

Joëlle PETIT, *Le miroir aztèque*. Vol. I : *Texte*, 122 p., 33 annexes ; vol. II : *Illustrations*, 39 p., 58 fig. (orientation Civilisations non européennes ; directeur : M. M. Graulich).

Ce mémoire est une approche multiple de la conception que se faisaient les Aztèques du miroir. Le premier chapitre étudie l'objet lui-même, ainsi que sa représentation. L'archéologie et les sources écrites fournissent des informations quant au matériau, à la forme et à la couleur de l'objet. Le deuxième chapitre analyse le miroir à travers le langage, en s'appuyant, d'une part, sur le champ sémantique qui inclut les mots contenant la racine du terme « miroir » et, d'autre part, sur l'usage du mot au figuré. Le troisième chapitre s'intéresse à la fonction divinatoire du miroir par l'étude des techniques de divination et le rôle du miroir magique dans les récits. Le quatrième chapitre rassemble et confronte différents textes révélant la présence de miroirs dans le ciel méso-américain. Il soulève également la question du lien entre ces miroirs célestes et la course étrange du soleil. Le dernier chapitre présente l'énigme de la fumée du miroir de Tezcatlipoca, le dieu au miroir fumant.

Sandra SALAMONE, *Les attitudes envers la conservation et la restauration d'un vitrail en Belgique, aux XIX^e et XX^e siècles. Étude de cas*. Vol. I : *Texte*, 122 p. ; vol. II : *Figures*, 57 p., 67 fig., 7 annexes (orientation Moyen Âge - Temps modernes ; directeur : C. Périer-D'Ieteren).

Ce mémoire comprend deux parties. La première présente une histoire de l'attitude adoptée par l'Europe et, plus particulièrement, la Belgique, envers la conservation et la restauration d'un vitrail au XIX^e siècle. Elle est étayée par l'étude de trois cas concrets de restauration de vitraux. L'étude souligne, en plus des aspects historiques, éthiques et techniques, l'organisation des ateliers de restauration, la distribution du travail, les contrôles de la Commission royale des Monuments et Sites, la problématique de la création-copie-restauration et celle de la renaissance du vitrail au XIX^e siècle. La seconde partie montre comment et pourquoi les conceptions et les techniques ont évolué au XX^e siècle et, en définitive, quelle est la manière idéale de restaurer un vitrail. Cette partie est aussi illustrée par l'étude de plusieurs cas.

Adèle SANTOCONO, *Jo Delahaut et l'intégration de l'art dans l'architecture*. 1 vol. : *Texte*, 104 p., 25 annexes, *Figures*, 46 fig., (orientation Art Contemporain ; directeur M. M. Draguet).

L'œuvre monumentale intégrée à l'architecture de l'artiste belge Jo Delahaut constitue une partie de son travail rarement exploitée par les auteurs. En général, ces derniers accordent plus d'importance à sa peinture sur toile qu'à ses réalisations disposées dans l'espace architectural. Cependant, il s'agit là d'une partie de sa production artistique à laquelle l'artiste attachait énormément d'importance. À travers ses nombreuses participations aux expositions et aux mouvements défendant les idées d'intégration des arts dans l'architecture, ainsi que par certains de ses écrits, nous comprendrons l'intérêt porté par l'artiste pour cette partie de son œuvre. À l'instar de son engagement pour un art géométrique abstrait, ses œuvres intégrées à l'espace architectural constituent également un combat qui lui a tenu à cœur tout au long de sa carrière.

Nathalie SLINCKX, *La céramique Yortan des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Essai typologique et datation*. Vol. I : *Texte*, 120 p., 2 cartes ; vol. II : *Figures*

et Annexes, 203 p., 389 fig., 129 photos, 78 dessin, 30 doc., 4 tableaux. (orientation Antiquité ; directeur : M. R. Tefnin).

Ce mémoire est consacré à l'étude du matériel Yortan conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Le premier chapitre du volume de texte est consacré à la fouille du cimetière Yortan et à une comparaison de celui-ci avec d'autres cimetières. Le second chapitre établit une typologie des céramiques Yortan à partir des typologies de T. Kamil et de J.-L. Huot et compare ces céramiques avec celles des sites environnants, ce dernier point permettant de proposer une datation pour les vases. Le deuxième volume rassemble un ensemble de documents, de tableaux, de dessins inédits et de textes appuyant les hypothèses énoncées dans le premier volume.

Philippe SOSNOWSKA, *Un château en Hainaut, Écaussinnes-Lalaing*. Vol. I : *Texte*, 183 p., 2 annexes ; vol. II : *Figures*, p.168., 205 fig. ; vol. III : *Documents*, p. 58 (orientation Moyen Âge - Temps modernes ; directeur : M. M. de Waha).

Cette étude s'articule autour de deux parties. La première se divise en trois chapitres comprenant une approche historiographique, une analyse des données historiques et un travail approfondi sur la représentation de la seigneurie d'Ecaussinnes-Lalaing dans les *Albums de Croÿ*. Ce dernier chapitre analyse la représentation des formes quadrangulaires, polygonales et circulaires, comporte une recherche du point de vue du dessinateur avec des projections de sa position sur différentes cartes du site d'Ecaussinnes, une description précise du château, notamment de sa tour-maîtresse et enfin une mise en évidence de la valeur et les limites de la gouache comme source iconographique. La deuxième partie comprend une analyse topographique du site, une étude archéologique du bâtiment et une première interprétation des structures observées qui ont permis de retracer une partie du développement architectural et de dégager l'évolution typologique du château avec un nouvel ancrage chronologique.

Katja STEINMETZER, *La culture matérielle de la chefferie de Bali-Nyonga (Cameroun, Grassfields) vue par les colonisateurs allemands. L'exemple du festival lela et de l'habillement masculin*. Vol. I : *Texte*, 118 p. ; vol. II : *Annexes*, 16 p., *Figures*, 108 p., 87 fig., 6 cartes, *Corpus*, 24 p., 6 tabl. (orientation Civilisations non européennes ; directeur : M. P. de Maret).

L'étude de la culture matérielle de la chefferie camerounaise de Bali-Nyonga se base essentiellement sur des sources allemandes – tant écrites que photographiques – datant de la période coloniale (1889-1915). En premier lieu, une reconstitution de la fête *lela* du début du XX^e siècle a été proposée, incluant le déroulement, les composantes matérielles, l'identité des participants, ainsi que la signification de ce festival. Ensuite, les robes portées par les hommes bali ont été décrites, situées dans le contexte économique régional et leurs changements formels, sur près d'un siècle, mis en évidence. Enfin, l'existence de robes « cheffales », exclusivement réservées aux *fon* et transmises d'un chef à l'autre, a pu être démontrée. Ces insignes de pouvoir (*regalia*) peuvent être interprétés comme des réceptacles du pouvoir ancestral des *fon* et sont à ce titre conservés et transmis.

Simone WENY, *La mise en valeur du patrimoine monumental au XIX^e siècle au Grand-Duché de Luxembourg. L'œuvre du restaurateur Charles Arendt (1825-1910)*. Vol. I : *Texte*, 123 p., 4 annexes ; vol. II : *Figures*, 71 p., 85 fig. (orientation Moyen Âge - Temps modernes ; directeur : M. M. de Waha).

Après avoir présenté le contexte historique de l'œuvre de l'architecte de l'État Charles Arendt, pionnier de la restauration dans le jeune État luxembourgeois, ce mémoire établit les principes de travail d'Arendt à travers une approche à la fois théorique et pratique (analyse de ses écrits et de quelques-unes de ses interventions). Un deuxième volet confronte la conception de Arendt aux grands courants de la restauration du XIX^e siècle (Viollet-le-Duc, Ruskin et leurs disciples). Le mémoire se termine par la lecture critique de ses interventions à la lumière des principes de la « Charte de Venise ».

Laurence WUIDAR, *Genres musicaux et picturaux-littéraires en miroir : canon devise et emblème d'Alciati à Bach*. Vol. I : *Texte*, 154 p., vol. II : *Figures et partitions*, 191 p., 214 fig. et partitions (orientation Musicologie ; directeurs : MM. W. Corten et H. Vanhulst).

Une première partie offre synthèse et hypothèse sur la symbolique du canon aux XVII^e et XVIII^e siècles. Ensuite, une approche interdisciplinaire originale entre les emblèmes (traditions française, italienne, germanique et anglaise : Alciati, Rollenhagen, Maier, Ripa, Coussin, Cramer, Picinelli,...), leurs composantes picturales et littéraires et le canon (en Europe des XVII^e et XVIII^e siècles : Vado, Kircher, Metallo, Angleria, Martini, Walliser, Lejeune,...) développe l'hypothèse d'analogies fonctionnelles, structurelles et sémantiques entre ces deux modes de pensée. Les buts sont de chercher de nouvelles pistes d'herméneutique musicale, spécialement dans l'interprétation symbolique, à travers la mise en série d'exemples musicaux, leur analyse et le recours à l'emblématique, ainsi que de situer Bach dans ces deux traditions de l'emblème et du canon.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DES CORPS ACADÉMIQUE ET SCIENTIFIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (2002 ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Daniel ABADIE

- *Avantgarde zwischen Figuration und Abstraktion in Einblick, Ausblick, Überblick*, dans : *Catalogue Museum Würth*, Schwäbisch Hall, 2001.
- *César gauaren ostean...*, dans : *César (1952-1995)*, Bilbao Bizkaia Kutza Fundazioa, Bilbao, 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.
- *Pour saluer Jean Dubuffet et 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.
- *Georges Bernier*, dans : *Universalialia 2002*, Encyclopaedia Universalis, 2002.
- *Nouvelles aventures de Téliémaque*, dans : *Hervé Téliémaque*, Lyon, Galerie IUFM Confluence(s), 2002.
- *Domela, The Order and the Adventure*, dans : *Domela*, New York, Leonard Hutton Gallery, 2002.

- *Jean Le Gac, peintre des faux-fuyants*, dans : *Jean Le Gac. Le Peintre XYZ*, Vence, Château de Villeneuve, Fondation Émile Hugues, 2002.

Christine BALLMAN

- Bruxelles, U.L.B., V.U.B., Maison d'Érasme, colloque international *Les fastes de la Mort*, mars 2002 ; communication : *La musique et les instruments dans les danses macabres*.

- Logroño, Universidad de la Rioja, colloque *Tenth Biennale of Baroque Music*, juillet 2002 ; communication : *Les mattachins, des origines à nos jours*.

Claudine BAUTZE-PICRON

- *Chronique: The 'Rewriting' of Indian Art History*, dans : *Orientations*, 33, 10, 2002, p. 69-70.

- *Flying from Heaven to Earth: Vishnu on Garuda*, dans : *Aziatische Kunst, Rijksmuseum Amsterdam*, 2, 2002, pp. 2-12.

- Paris, Université de Paris III, colloque international *Penser, dire et représenter l'animal dans le monde indien*, mars 2002 ; communication : *Antagonistes et complémentaires, le lion et l'éléphant dans la personnalité du Buddha*.

- Bruxelles, U.L.B., 5^e journée des Indianistes belges, décembre 2002 ; communication : *The five Dreams of the Bodhisatta in the Murals of Pagan*.

Jean BLANKOFF

- *Un Belge dans le corps expéditionnaire russe en France, 1916-1917*, dans : *L'Héritage culturel russe (Saint-Pétersbourg)*, 3, 2002, p.183-187.

- *Encolpia and Phylacteries in Old Russia*, dans : *Russian History. Festschrift Th. Noonan*, 28, 1-4, 2002, p.63-103.

- *Verhaeren et la Russie*, dans : *K 60-letiu N. Balachova (Moscou)*, 2002, pp.49-56.

- Novgorod le Grand (Russie), campagne de fouilles, août 2002.

- Blagoveshchensk (Russie), symposium international sur la guerre civile en Extrême-Orient russe, septembre 2002 ; communication : *A. N. Alexeevski, gouverneur de la région de l'Amour*.

Stéphanie BONATO-BACCARI

- *Le mausolée en opus reticulatum de Jérusalem : tombeau d'Hérode ou simple témoin d'un modèle romain ?*, dans : *Latomus*, 61, 1, 2002, p. 67-87, 11 fig.

Aurélie COUVREUR

- *La description du Grand Temple de Mexico par Bernardino de Sahagun (Codex de Florence, annexe du livre II)*, dans : *Journal de la Société des Américanistes*, 88, 2002, p. 9-46.

- Bruxelles, Société des Américanistes de Belgique, colloque *Sentiers de la guerre et calumets de la paix. Conflits et alliances dans les Amériques d'hier et d'aujourd'hui*, 16-17 novembre 2002 ; communication : *Tlaloc, dios de la guerra en Teotihuacan ?*

Manu COUVREUR

- *La presencia de España en el teatro y Le Cid de Pierre Corneille*, dans : M. BOIXAREU et R. LEFÈRE (éds), *La historia de España en la literatura francesa : una fascinación...*, Madrid, Castalia, 2002, p. 215-228 et 229-235.

- *Bimbir Gece Masallari'nin çevirmeni Antoine Galland Izmir'de ve Onun Eski ve Yeni Izmir Kitabi* [Galland à Izmir à travers ses relations de voyage inédites], dans : G. DUROSOY et Fr. MOUREAU (éds), *Fransiz Seyahatnomeleri ve Tarihini Aynasinda Izmir* [Izmir au miroir des voyageurs français et de l'histoire], Izmir, Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayini, 2002, p. 188-192.

- *Ruptures et cohérences des Mélanges militaires, littéraires et sentimentales*, dans : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 54, mai 2002, p. 115-130.

- Présentation de l'édition de Joseph HAYDN, *Six sonates à violon seul avec la basse*, Hob. VI 1-6, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 2002, 9-25 p.

- Bruxelles, Groupe d'étude du XVIII^e siècle, journée d'étude *Louise-Bénédictine de Bourbon, duchesse du Maine (1676-1753) : une mécène à la croisée des arts et des siècles*, 17 novembre 2001 ; organisation et communication : *La duchesse et ses vieux acteurs*.

- Bruxelles et Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, journée d'études *François-Joseph Gossec*, 4-5 octobre 2002 et 16-17 mai 2003 ; (avec H. Audéon, CNRS) co-direction scientifique.

- Bruxelles, U.L.B., journée d'études *Les guides de voyages : une source pour l'histoire de Belgique*, 17 octobre 2002 ; présidence de la matinée.

- Toulouse, Université, colloque international *Campistron et consorts : tragédie et opéra en France (1683-1733)*, 5-7 décembre 2002 ; communication : *Des diverses fonctions dramaturgiques du chœur dans les tragédies déclamées ou lyriques, de Quinault à Voltaire*.

- Musique en Wallonie, 2002 ; direction scientifique de la réédition d'enregistrements historiques : Marcel Claudel, *Airs d'opéra et mélodies*.

Nicole CRIFÓ-DACOS

- *Lambert Sustris e Jan van Scorel*, dans : *Arte Veneta*, 56, 2000, I [2002], p. 38-51.

- New York, The Metropolitan Museum of Art, congrès international *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, juin 2002 ; conférence : *The Cartoons of the Scuola nuova. Vincidor's Workshop in Brussels and the Diffusion of Raphaelism*.

Evelyn CRAMER

- *Deux outils d'analyse des gestes professionnels dans la formation des enseignants*, dans : *Didactique des disciplines et formation des enseignants : une approche anthropologique. Actes du Colloque Marseille 2000 (14-15-16 février 2000)*, Institut universitaire de la Formation des Maîtres (IUFM) d'Aix-Marseille (<http://recherche.aix-mrs.iufm.fr>).

- *Entre action et silence : l'échange dans la formation des enseignants-guides d'histoire de l'art*, dans : *6^e Biennale de l'Éducation et de la Formation « Connaître et Agir »*. Atelier « *Questions vives de recherche et d'innovation* » : *comment analyser et comprendre les situations pédagogiques et didactiques ? Contribution longue*, Institut national de la Recherche pédagogique (3-6 juillet 2002), Paris, Université René Descartes (www.inrp.fr/Acces/Biennale/6biennale).

- *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*, dans : H. N. SALL et A. SOW (éds.), *Les stratégies de réussite dans l'enseignement supérieur. L'enseignement des sciences expérimentales. Actes du 18^e Colloque de l'Association internationale de Pédagogie universitaire (5-7 avril 2001) et des 2^{èmes} Assises Cifferse (8-10 avril 2001)*, Dakar, Université Cheikh Anta Diop et École Normale Supérieure de Dakar, Dakar, 2002, p. 197-206 et 207-216.

- *La définition d'objectifs personnels dans la formation initiale des enseignants*, dans : *Res Academica – Revue de l'Association internationale de Pédagogie universitaire*, 1-2, 2001, 19, p. 201-228.

- Dakar, Université Cheikh 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 Charles-de-Gaulle Lille III, 4^e Congrès international en Education et Formation de l'Association des Enseignants-Chercheurs en Sciences de l'Education AECSE Lille, *Actualité de la recherche en éducation*, 5-8 septembre 2001 ; communications : *Compétences visées dans la formation des enseignants : la place des affects et des activités motrices en histoire de l'art et archéologie* et (avec A. LAMMÉ et Fr. REGNARD) *La compétence à communiquer des enseignants en formation dans les disciplines artistiques*.

- Paris – Rueil-Malmaison, Centre de Formation des Enseignants de la Musique – Ile-de-France – Ministère de la Culture, 4^e Journées francophones de Recherche en Éducation musicale, *Les représentations des enseignants, 22-23 mars 2002* ; communication : *Les représentations des enseignants d'histoire de l'art en formation initiale*.

- Paris, Université René Descartes – Institut national de la Recherche pédagogique, 6^e Biennale de l'Éducation et de la Formation, Forum des Sciences de l'Education artistique, Atelier *Questions vives de recherche et d'innovation : Comment analyser et comprendre les situations pédagogiques et didactiques ?*, 3-6 juillet 2002 ; communications : *Entre action et silence : l'échange dans la formation des enseignants-guides d'histoire de l'art* et (avec A. LAMMÉ et Fr. REGNARD), *Comparaison de manières de communiquer des objets esthétiques et culturels chez des enseignants en formation dans les domaines de la musique et de l'histoire de l'art*.

Pol DEFOSSE

- Édition de *Hommages à Carl Deroux*, Bruxelles, Éditions Latomus, 2002, t. 1 : *Poésie*, 546 p. ; t. 2 : *Prose et linguistique. Médecine*, 578 p.

Luc DE HEUSCH

- *Du pouvoir. Anthropologie politique des sociétés d'Afrique centrale*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 2002, 237 p.

- *Ceci n'est pas la Belgique*, dans : *Yale French Studies: Belgian Memories*, 102, 2002, p. 11-23.

- *L'ennemi ethnique*, dans : *Raisons politiques. Études de pensées politiques*, Paris, Fondation nationale des Sciences politiques, n.s., 5, 2002, p. 53-67.

- Entretien par R. LIOGER, *L'ethnologue en amateur d'art*, dans : *L'autre. Cliniques, cultures et sociétés*, 3, 1, 2002, p. 9-16.
- *Quatre peintres belges : Magritte, Alechinsky, Dotremont et Ensor*, dans : *Zeuxis, le Magazine des Films sur l'Art*, 6, 2002, p. 38-41.

Pierre DE MARET

- (avec S. BAHUCHET, F. et P. GREHAND) *Forêts des tropiques, forêts anthropiques* dans : *Bulletin de l'Académie royale des Sciences d'Outre-Mer*, 48, 2, 2002, p. 97-114.
- *Promouvoir*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2002, 24 p.
- *L'université entre virtualité et réalité*, dans : *Éduquer. Tribune laïque (= Revue de la Ligue de l'Enseignement et de l'Éducation permanente, Bruxelles)*, 2002, p.17-19.
- Paris, *Families Matter-Cultural Themes and Variations in Fostering Entrepreneurial Spirit*, 16-17 avril 2002 ; conférence de clôture : *The Families in Business Conference*.
- New York, University, League of World Universities, *Striking a Balance: The University in a Changing Environment*, 27 septembre 2002 ; exposé : *Big Universities in Large Cities: Opportunities and Challenges*.
- Alexandrie, cours à l'Université Senghor, 20-25 octobre 2002.
- Lille, Université de Lille I, *Rencontre internationale des Pôles*, 8 novembre 2002 ; communication : *La création des Pôles en Belgique et les perspectives de collaboration*.
- Rome, Vice-Président du Conseil d'Administration de l'Academia Belgica, 2002.
- Le Caire, Université, participation à la première conférence des Présidents/Recteurs d'Universités arabes et européennes, 25-27 octobre 2002 ; élu Membre du Bureau.
- Président du FNRS, 2001-2002.

Alain DIERKENS

- Édition (avec A. MORELLI) de « Sectes » et « hérésies » de l'Antiquité à nos jours (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, 12/2002), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2002, 240 p.
- *Les humanistes et leur bibliothèque : quelques considérations générales*, dans : R. DE SMET (éd.), *Les humanistes et leur bibliothèque. Actes du Colloque international Bruxelles 26-28 août 1999 (= Travaux de l'Institut Interuniversitaire pour l'Étude de la Renaissance et de l'Humanisme, 13)*, Louvain, Peeters, 2002, p. 259-267.
- *Kokogaku teki urazuke* (en japonais), dans : L. MILIS (éd.), *Ikyo teki chusei (The Pagan Middle Ages)*, Tokyo, 2002, p. 91-133 et 334-335.
- *Avant-corps, galilées, massifs occidentaux : quelques remarques méthodologiques en guise de conclusion*, dans : Chr. SAPIN (éd.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle. Actes du colloque international (Auxerre, 17-20 juin 1999)*, Paris, Éditions du CTHS, 2002, p. 493-503.
- *Nivelles*, dans : H. BECK, D. GEUENICH et H. STEUER (éds), *Realexikon der Germanischen Altertumskunde*, Zweite Auflage, 21 (Berlin-New York, 2002), p. 227-231.
- *Chameaux et dromadaires dans la Gaule du très haut Moyen Âge*, dans : *Bulletin de Liaison de l'Association française d'Archéologie mérovingienne*, 26, 2002, p. 75-77.
- *Une abbaye médiévale face à son passé : Saint-Pierre de Mozac*, dans : *Résumés des interventions du 5^e Colloque international du CERCOR « Écrire son histoire : les communautés régulières face à leur passé » (Saint-Étienne, 6-8 novembre 2002)*, p. 42.
- (avec B. MIHAIL), *Kerk, katholieken en kunst. Onderzoek*, dans : *KADOC-Nieuwsbrief*, 3 (mai-juin) (= *Zilveren Brief. 25 jaar-KADOC-Nieuwsbrief*), 2002, p. 20-24.

- (avec A. MORELLI), *L'honorable label de « religion » et son homologation par les pouvoirs publics*, dans : A. DIERKENS et A. MORELLI (éds), « Sectes » et « hérésies » de l'Antiquité à nos jours (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, 12, 2002), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2002, p. 9-14.
- Casette-vidéo (avec Ph. GEORGE et M. PARISSÉ), *L'abbaye de Stavelot : histoire religieuse, politique, économique et sociale* (Région wallonne / Stavelot, Centre d'Interprétation de l'Abbaye / réalisation Crossroads Digital Media, Bruxelles), 2002.
- Bonn, Université, colloque international *Der Dynastiewechsel von 751*, 10-13 avril 2002 ; communication : *Der Hausmeier Karlmann*.
- Bruxelles, U.L.B., 7^e journée d'étude du Réseau des Médiévistes belges de Langue française, *La vie de château*, 26 avril 2002 ; allocution d'accueil.
- Rome, Institut historique Belge de Rome et École française de Rome, colloque international *L'autorité du passé dans les sociétés médiévales*, 2-4 mai 2002 ; communication : « *Ad instar illius quod Beseleel miro composuit studio* » : Éginhard et les idéaux artistiques de la « Renaissance carolingienne ».
- Bruxelles, Haute École Franciscane Ferrer / Institut Cooremans, présentation du Centre de Gastronomie historique, *D'Anthime à Pierre Wynants*, 8 mai 2002 ; communication : *Agapes à l'Université*.
- Bruxelles, U.L.B./V.U.B./Musée de la Maison d'Érasme, 14^e colloque international de l'Institut interuniversitaire U.L.B./V.U.B. pour l'Étude de la Renaissance et de l'Humanisme, *Les fastes de la mort dans les anciens Pays-Bas, XVI^e-XVII^e siècles*, 16-18 mai 2002 ; présentation du thème du colloque et communication : *L'humaniste et le vieux roi : Jean-Jacques Chiflet face à la tombe du roi franc Childéric I^{er} (1653-1655)*.
- Cerisy-la-Salle, Centre culturel, 11^e colloque du cycle *Normandie médiévale* organisé par l'Université de Caen, colloque *Les fondations scandinaves en Occident et les débuts du duché de Normandie*, 26-29 septembre 2002 ; communication : *Les Vikings en Lotharingie : les enfants de Lothaire II et l'aristocratie lotharingienne à la fin du IX^e siècle* et conclusions du colloque.
- Luxembourg, Centre universitaire de Luxembourg, 12^e Journées lotharingiennes, *Frontières et espaces frontaliers en Lotharingie médiévale*, 1^{er}-4 octobre 2002 ; communication : *Nouvelles réflexions sur les limites des doyennés et des archidiaconés, particulièrement dans le diocèse de Liège* ; présidence de la séance de matinée du 4 octobre 2002.
- Arles, 23^{es} Journées Internationales d'Archéologie mérovingienne, *La Méditerranée et le monde mérovingien : témoins archéologiques*, 11-13 octobre 2002 ; communication : *Châteaux et dromadaires dans la Gaule du très haut Moyen Âge*.
- Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, table ronde *Archéologie du sacrifice animal en Gaule romaine : rituels et pratiques alimentaires*, 24-25 octobre 2002 ; communication (avec P. PERIN et Cl. LE BEC) : *Le sacrifice animal dans la Gaule du haut Moyen Âge*.
- Saint-Étienne, Université, 5^e colloque international du CERCOR / Centre européen de Recherches sur des Congrégations et Ordres religieux, *Écrire son histoire : les communautés régulières face à leur passé*, 6-8 novembre 2002 ; communication : *Une abbaye médiévale face à son passé : Saint-Pierre de Mozac* ; présidence de la séance *Hagiographie, reliques et apparitions*.
- Bruxelles, U.L.B., séminaire international d'anthropologie religieuse (J. MARX), *Le pouvoir et le sacré*, 21 février 2002 ; communication : *Les funérailles royales dans le Haut Moyen Âge*.
- Université Charles-de-Gaulle Lille III, Centre de Recherches sur l'Histoire de l'Europe du Nord-Ouest, Centre d'Histoire du Haut Moyen Âge et Séminaire de DEA en Histoire

médiévale (St. LEBECQ et R. LE JAN), 27 avril 2002 ; participation à la table ronde organisée autour du livre de I. WOOD, *The Missionary Life. Saints and the Evangelisation of Europe 400-1050* (Londres, 2002).

- Membre du comité scientifique du Centre de Gastronomie historique, Institut Cooremans (Haute École Francisco Ferrer, Ville de Bruxelles), depuis sa fondation (9 mai 2002).

- Membre du jury de la thèse d'Édith PEYTREMANN, *Archéologie de l'habitat rural dans le nord de la Gaule, du IV^e au XII^e siècle*, thèse de doctorat de l'Université de Caen, spécialité Histoire et archéologie des mondes anciens et médiévaux, dir. Cl. LORREN, 20 décembre 2001.

- Rapports d'expertise pour le Ministère de la Culture, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche du Grand-Duché de Luxembourg ; projets R&D *Recherches historiques et systématiques en métaphysique et en philosophie de la religion* (R. THEIS) et *Études sur la formation de l'identité collective luxembourgeoise : les lieux de mémoire* (M. MARGUE), mai 2002.

- Membre du Jury d'examen de secrétaire d'administration (musées) de la Ville de Bruxelles, décembre 2001-mai 2002.

Valérie DUFOUR

- (avec T. VAN HEMELRYCK), *La fortune de François Villon à l'opéra aux XIX^e et XX^e siècles*, dans : *Les Lettres romanes*, 55, 2001, 3-4, p. 215-232.

- *Igor Strawinsky et Paul Collaer. Lettres inédites au compositeur 1920-1925*, dans : *Six siècles de vie musicale à Bruxelles. Actes du colloque international (Bruxelles, 19-21 octobre 2000)* (= *Revue belge de Musicologie*, p. 56), 2, 2002, 99-116.

- Bruxelles, European Science Foundation, colloque *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, 22-24 mars 2001 ; communication : *Les voyages des Prix de Rome de Belgique. Instruction ou érudition ?*

- Louvain, 17^e Congrès de l'International Musicological Society, 1-8 août 2002 ; communication : *Strawinsky : l'image du chef d'orchestre*.

- Glasgow, 38th Royal Musical Association Annual Conference, 28 novembre - 1^{er} décembre 2002 ; communication : *Critics as Servants of the Composer : Strawinsky's Case*.

Nicole GESCHÉ-KONING

- *Cultural Tourism: New Opportunities and/or Challenges for Museum Education*, dans : C. DUFRESNE-TASSE (éd.), *L'Évaluation, recherche appliquée aux multiples usages*, ICOM-CECA/Université de Montréal/Éditions MultiMondes, 2002, p. 96-105.

- *Tutte le strade portano a Roma : naissance et aboutissement d'un projet international du CECA*, dans : *M & S - Museo e storia* (= n^o spécial de l'*Annuario del Museo storico della città di Bergamo*), 2002, p. 19-26.

- *À la découverte des retables brabançons et de leur conservation-restauration*, dans : *Cercle d'Histoire de Bruxelles et Extensions*, juin 2002, p. 3-7.

- *Le Museumsmeile de Bonn*, dans : *La Vie des musées*, 15, 2000-2001, p. 105-107.

- (avec C. PÉRIER-D'ETEREN) Coordination de la rédaction des feuillets didactiques sur les vitraux des XVI^e et XVII^e siècles de la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles, des églises des Saints-Pierre-et-Guidon d'Anderlecht et de la Sainte-Famille à Woluwé-Saint-Lambert (versions française, néerlandaise et anglaise ; feuillets réalisés à l'occasion du 21^e colloque du *Corpus vitrearum medii aevi*).

- (avec M. SERCK-DEWAIDE, IRPA) Rédaction du bulletin trimestriel de l'AFMB, *Info-Musées* ; 26, 40 p. ; 27, 66 p. ; 28, 28 p. ; 29, 23 p.

- Nairobi (Kenya), conférence annuelle du Comité pour l'Éducation et l'Action culturelle du Conseil international des Musées (CECA-ICOM), 29 septembre – 4 octobre 2002 ; communication (séance *Recherche*) : *New Technologies vs. Traditional Museum Communication – Impact on the Visitor*.

- Membre du Conseil d'Administration de l'Association francophone des Musées de Belgique (AFMB).

- Membre du Conseil d'Administration du Comité pour l'Éducation et l'Action culturelle (CECA) ; rédactrice de la revue *ICOM-Education*.

- Coordination du programme *Des carrosses à l'école et au monde de l'automobile*, organisé par la Fondation Roi Baudouin dans le cadre de la campagne *Un Pas de plus*, octobre-juin 2002.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

- *Klontzas's Vision of Venice*, dans : *Il contributo veneziano nella formazione del gusto dei Greci (XV-XVII sec.). Atti del convegno, Venezia, 2-3 giugno 2000*, Venise, 2001, p. 43-47.

Malou HAINE

- (avec A. FONTAINAS), *Quelques notes de musique et d'amitié... Partitions musicales dédiées : de César Franck à Pierre Boulez*, Bruxelles, Bibliotheca Wittrockiana, 2002, 168 p.

- *Les voyages autour du monde du violoniste Ovide Musin de 1872 à 1908*, dans : *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 71, 2000, p. 281-298.

- *Musicien, mécène et imprésario : les concerts du violoncelliste Adrien-François Servais et leur promotion par Jules Lardin*, dans : H. E. BÖDEKER, P. VEIT et M. WERNER (éds.), *Le concert et son public : mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002, p. 93-119.

- *La première tournée de concerts de Franz Liszt en Belgique en 1841*, dans : *Revue belge de Musicologie*, 56, 2002, p. 241-278.

- Bruxelles, R.T.B.F./Musique 3, deux émissions de Michel Bero, 3 et 10 novembre 2001 ; *Portraits sans paroles : Malou Haine, musicologue aux parcours multiples*.

- Bruxelles, Association du Management, Cellule Prospective stratégique, *Les Midis des hauts débats*, 17 juin 2002 ; communication : *Management et musées : quelle prospective ? Quels défis ? Expérience d'un fonctionnaire dirigeant et de son équipe*.

- Bruxelles, Parlement européen, 1^{er} octobre 2002 ; communication : *Common Features between the Kastoria School for the Study and Construction of Traditional Musical Instruments and the Musical Instrument Museum in Brussels*.

- Bruxelles, Conseil de l'Éducation permanente de l'U.L.B. (CEPULB), 5 décembre 2002 ; communication : *Le nouveau Musée des instruments de musique à Bruxelles*.

- Chartres, Le Compa - Conservatoire de l'Agriculture, Musée du Conseil général d'Eure-et-Loir, colloque *Musées, marketing, communication*, 11 décembre 2002 ; communication : *Faire événements avec le musée*.

Claire LEBLANC

- « L'Effort ». *Cercle d'art photographique Belge (1901-1910)*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2002, 108 p., 16 ill.

- Nancy, Musée des Beaux-Arts, Amis du Musée des Beaux-Arts de Nancy, Association Emmanuel Héré, 14 mars 2002 ; conférence : *Les échanges artistiques entre Bruxelles et Nancy au temps de l'Art Nouveau. Le succès des frères Daum en Belgique.*

Jacqueline LECLERCQ-MARX

- *Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des centaures et de leur famille dans le Haut Moyen Âge et à l'époque romane*, dans : *Cahiers de Civilisation médiévale*, 46, 1, janvier-mars 2002, p. 55-67.

- Bruxelles, U.L.B., journée de recyclage de la Section d'H.A.A., 3 mars 2002 ; communication : *Les centaures médiévaux et la tradition antique.*

- Bruxelles, U.L.B., Unité de Recherche en Histoire médiévale, 23 mai 2002 ; leçon : *Signatures d'orfèvres : quelques problèmes méthodologiques.*

Serge LEMAITRE

- Bruxelles, U.L.B., organisation du 2^e colloque de la Société des Américanistes *Sentiers de la guerre et calumets de la paix. Conflits et alliances dans les Amériques d'hier à aujourd'hui*, 14-15 novembre 2002

- Hassake (Syrie), mission archéologique belgo-syrienne (dir. P.-L. van Berg), 14 septembre-3 novembre 2002 ; étude du site rupestre de Kefra.

Thierry LENAIN

- *Le trait d'esprit dans le discours et la pratique de trois faussaires : Han van Meegeren, André Maifert et Eric Hebborn*, dans : Chr. VIART (éd.), *Le Witz. Figures de l'esprit et formes de l'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2002, p. 123-149.

- *Le faux magistral : un topos de l'ancienne littérature artistique*, dans : M. GAGNEBIN (éd.), *L'image trafiquée* (= *Revue d'Esthétique*, 41), 2002, p. 15-26.

- (avec D. LORIES) Édition scientifique d'*Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2002 ; articles : *Antiquité : les sources littéraires*, *L'originalité de Gottfried Wilhelm Leibniz*, *Hegel : l'incarnation sensible de l'idée*, *Nietzsche : la physiologie de l'art et l'art contemporain et la problématisation du regard esthétique*, p. 32-37, 88-90, 117-126, 145-152 et 263-279.

Didier MARTENS

- *Eine westfälische Kreuzigung im Museo Lázaro Galdiano in Madrid*, dans : *Westfalen*, 77, 1999 (2002), p. 441-453.

- *Deux nouvelles attributions au Maître des Madones joufflues*, dans : *Oud Holland*, 115, 2001-2002, p. 157-166.

- *Saint Servais de Maastricht ou saint Eucher d'Orléans ?*, dans : Bert Cardon et alii (éd.), « *Als ich can* ». *Liber amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, Paris-Louvain-Dudley, Mass., 2002, p. 903-920.

- *Deux panneaux de l'école de Burgos dans les collections de l'Université de Liège*, dans : *6^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique. Congrès de Mons, 24-27 août 2000. Actes*, Mons, t. 4, 2002, p. 857-865.

- *Saint Luc peintre, un mythe fondateur de l'art chrétien*, dans : *Espace de libertés*, 306, décembre 2002, p. 11-12.
- *L'autoportrait vénitien de la Renaissance. À propos d'un livre récent*, dans : *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 80, 2002, p. 641-645.
- *Un « Tüchlein » flamand de la Renaissance au château de Peralada et le Maître de la Madone RF 46 du Louvre*, dans : *Locus amoenus*, 6, 2002-2003, p. 115-128.
- Madrid, Prado, cours d'été du Prado, 8-10 juillet 2002 ; leçon : *La ilusión de lo real y la representación del espacio en la pintura flamenca del siglo XV*.

Natacha MASSAR

- *Un savoir-faire à l'honneur. "Médecins" et "Discours civique" en Grèce hellénistique*, dans : *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 79, 2001, p. 175-201.
- Collaboration à V. PIRENNE-DELFORGE et D. VIVIERS (dir.), *Chronique archéologique de la religion grecque*, *Kernos*, 14, 2001, p. 265-267 ; 15, 2002, p. 437-439.
- Elounda (Crète), 9th *International Congress of Cretan Studies*, 1-6 octobre 2001 ; communication : *Hellenistic Pottery from Itanos*.
- Stockholm, *International Symposium Archaeology and History of Medicine: Research on Diseases, Cures and the Role of Healing Cults in Antiquity*, 8-9 novembre 2001 ; communication : *Doctors from Cos in the Hellenistic Period*.
- Bordeaux, table ronde *La circulation de l'information dans les structures de pouvoir dans l'Antiquité*, 18-19 janvier 2002 ; communication : *Circulation d'informations entre cités et dans les cités : l'exemple des décrets honorifiques*.
- Paris, séminaire public GDR 2523 *Les mondes lettrés* (dir. Chr. JACOB, directeur d'études au CNRS), juin 2002 ; exposé : *Le statut des médecins à l'époque hellénistique, entre cours et cité*.
- Heidelberg, Université, séjour de recherche au Seminar für Alte Geschichte (dir. A. CHANIOTIS), 1^{er} avril-30 septembre 2002 ; bourse de la Fondation von Humboldt.
- Itanos (Crète orientale), campagne d'étude de la céramique hellénistique, août 2001 et juillet 2002.

Domnica NASTA

- Paris, Université de Paris III, Séminaire doctoral de R. ODIN, janvier 2002 ; intervention : *Embrayeurs auditifs d'émotion dans le film de fiction*.
- Los Angeles, 2^e colloque du programme *Les Européens dans le cinéma américain*, mars 2002 ; communication : *Occurrences multilingues dans le cinéma classique hollywoodien*.
- Metz, Université, 3^e congrès de l'Association française des Enseignants en Cinéma et Audiovisuel, novembre 2002 ; communication : *L'enseignement du scénario à l'Université Libre de Bruxelles, un mariage insolite entre pratique et théorie*.

Nathalie NYST

- *Un atout indispensable à la préservation de notre patrimoine ! Le décret relatif à la reconnaissance et à la subvention des musées et autres institutions muséales de la Communauté française de Belgique*, dans : *La Plume du Coq*, 49, p. 43-44.
- Organisation (avec J. GORUS, B. JANSSENS, P. PIERSON-MATHY, ST. SMIS, TH. TRÉFON et S. VAN HOYWEGHEN) pour le B.C.A.S. (Brussels Centre of African Studies) et en collaboration avec le Comité Afrique australe (Bruxelles) et le European Network of Information and

Action in Southern Africa (ENIASA), du colloque international *L'accès à la terre et à la nourriture. Le coût humain et socio-économique du VIH/Sida. Dialogue politique entre l'Union européenne et la Communauté de Développement de l'Afrique australe (SADC - Southern Africa Development Community). Le rôle des organisations citoyennes et des parlementaires dans la lutte pour la sécurité humaine et la paix comme préalable au développement et à la consolidation de la démocratie et des droits humains*, Bruxelles, Maison des Parlementaires, 1^{er} et 2 mars 2002.

- Ellezelles, Maison du Parc naturel des Collines, Gsara et Fête de l'Internet, séminaire *Tourisme et Internet en Wallonie*, 22 mars 2002 ; communication : *Les liens entre tourisme et culture. La Direction générale de la Culture du Ministère de la Communauté française et Internet*.

- Coordination générale (avec M. VANDROOGENBROECK et É. ZENDHER) de l'exposition *L'église collégiale de Florennes*, Florennes, église Saint-Gengulphe, 1^{er} avril 2002 - 31 mars 2003.

- Montréal, Université du Québec à Montréal, Programme de Maîtrise en Muséologie, colloque international *Richesse et diversité des musées*, 12 avril 2002 ; participation à la table-ronde *Le musée pour la communauté : convergence et synergie*.

- Coordination générale (avec G. LEEMANS, M. VANDROOGENBROECK et É. ZENDHER) de la disposition de panneaux explicatifs dans l'église paroissiale Saint-Gilles-au-Pré, Saint-Hubert, à partir du 30 juin 2002.

- Coordination générale (avec J. GUILLAUME, M. VANDROOGENBROECK et É. ZENDHER) de l'exposition *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840). L'illustration botanique au quotidien*, Saint-Hubert, Centre P.-J. Redouté, 30 juin - 29 septembre 2002.

- Membre de l'ICOM, depuis 2002.

- Membre de l'Association francophone des Musées de Belgique (A.F.M.B.), depuis 2002.

Anne-Françoise PENDERS

- *Autour du Land Art : le paysage comme lieu traversé*, dans : *Flore et Sens*, Liège, 2002.

- *Hong Kong avril/juin 2001*, dans : *Liaison 3*, 2002.

- *Guangzhou/Bruxelles mars 2001/mars 2002*, dans : *Pratiques 12*, 2002.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- (avec R. TEFNIN) *Archéologie et conservation-restauration dans les chapelles de Sennefer (TT96) et Aménémopé (TT29) à Cheikh abd el-Gournah*, dans : *Bulletin de la Société française d'Égyptologie*, 154, 2002, p. 7-28.

- *La notion de patine en peinture de chevalet : l'attitude prônée en Belgique et sa place dans la réflexion générale*, dans : *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms, 2003, p. 156-162.

- *Rapports entre sculptures, polychromie et volets peints dans les retables bruxellois conservés en Suède*, dans : *Actes du Colloque Retables brabançons des XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 2002, p. 311-343.

- *Un Christ couronné d'épines, œuvre inédite du cercle d'Albert Bouts*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 24, Bruxelles, 2002, p. 27-50.

- Paris, ARAAFU, colloque *Visibilité de la restauration, lisibilité de l'oeuvre*, juin 2002 ; présidence de la séance d'ouverture et introduction.

- Paris, colloque *Retables brabançons des XV^e et XVI^e siècles*, 2002 ; présidence de séance ; communication: *Rapports entre sculptures, polychromie et volets peints dans les retables bruxellois conservés en Suède*.

- Membre du Comité scientifique pour la restauration des fresques de Giotto à la Chapelle Scrovegni, février 2002.
- Conseil scientifique du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France ; réunion le 26 mars 2002.
- Membre du Conseil scientifique du *Lexique multilingue informatique sur la technologie et la conservation-restauration des biens culturels/Peinture*, 2001-2002.
- Louxor (Égypte), 4^e campagne de la *Mission archéologique dans la Nécropole thébaine* (dir. R. TEFNIN), janvier 2002 ; coordination de l'équipe de restaurateurs et étude technologique des peintures murales des tombes thébaines.
- Florence et Assise, programme de formation ICCROM / École nationale du Patrimoine (ENP), *Sharing Conservation Decision Making*, novembre 2002 ; leçon : *Trouver un juste équilibre entre tourisme et patrimoine* ; débat : *La restauration des fresques de Giotto et Cimabue*.
- Bruxelles, U.L.B., Journée de recyclage de la Section d'H.A.A., 2 mars 2002 ; leçon : *Les problèmes de conservation-restauration posés par les peintures murales de la tombe de Sennéfer (Nécropole thébaine)*.

Paul PHILIPPOT

- *La teoria del Restauro nell'epoca della mondializzazione*, dans : *Arkos. Scienze e Restauro*, 6, 1, 2002, p. 14-17.
- *A colloquio con Paul Philippot, a cure di M. I. Catalano, A. Cerasuolo, L. Seccosuardo, G. Zorgetti*, dans : *Bollettino ICR* (Istituto Centrale per il Restauro), 2, 2001, p. 4-43.

Roland TEFNIN

- *Mission archéologique de l'Université libre de Bruxelles dans la Nécropole thébaine (MANT)*, dans : *Orientalia*, 70, 4, 2001, p. 427-428.
- Notice du *Digging Diary 2000-2001*, dans : *Egyptian Archaeology*, 19, 2001, p. 28.
- *A Coptic Workshop in a Pharaonic Tomb*, dans : *Egyptian Archaeology*, 20, 2002, p. 6.
- (avec C. PÉRIER-D'ETEREN) *Archéologie et conservation-restauration dans les chapelles de Sennéfer (TT 96) et Aménémopé (TT 29)*, dans : *Bulletin de la Société française d'Égyptologie*, 154, 2002, p. 7-28.
- *La beauté égyptienne, entre raison et émotion*, dans : E. WARMENBOL (éd.), *Beautés d'Égypte. « Celles que les ans ne peuvent moissonner »*, Treignes, Musée du Malgré-Tout, 2002, p. 11-16.
- Paris, Société française d'Égyptologie (Collège de France), 21 juin 2002 ; conférence : *Archéologie et restauration-conservation dans les chapelles de Sennéfer et d'Aménémopé*.
- Paris, co-direction (avec D. VALBELLE) de la thèse de Gwenola GRAFF (Paris IV-Sorbonne), *Lecture et interprétation de la peinture nagadienne*, soutenance le 26 juin 2002.
- Louxor (Égypte), janvier - février 2002 ; préparation et direction de la 4^e campagne de la *Mission archéologique dans la Nécropole thébaine* : fouille et restauration des tombes de Sennéfer et d'Aménémopé (18^e dynastie).

Paul-Louis VAN BERG

- *Entre Proche-Orientaux et Indo-Européens : la céramique transcaucasienne*, dans : M. OTTE et J. KOZLOWSKI (éds), *Préhistoire de la Grande Plaine du Nord de l'Europe. Les échanges entre l'Est et l'Ouest dans les sociétés préhistoriques. Actes du colloque Chaire Francqui interuniversitaire (Université de Liège, le 26 juin 2001)* (= *Études et recherches archéologiques de l'Université de Liège*, 99), Liège, 2002, p. 183-199.

- *Hermès et Agni : étude comparative*, dans : *Actes du Colloque international de Besançon Religions méditerranéennes et orientales de l'Antiquité*, avril 1999, Le Caire, Institut français d'Archéologie orientale, 2002, p. 185-216.

- (avec M. VANDER LINDEN) *Ctesias' Assyriaka : Indo-European and Mesopotamian Royal Ideologies*, dans : K. JONES-BLEY, M. E. HULD, A. DELLA VOLPE et M. ROBBINS DEXTER (éds), *Proceedings of the Thirteenth Annual UCLA Indo-European Conference. Los Angeles November 9-10, 2001* (= *Journal of Indo-European Studies Monograph Series*, 4), Washington D.C., Institute for the Study of Man, 2002, p. 45-58.

- *Les 'Assyriaka' de Ctésias : ethnographie, histoire et propagande*, dans : S. VANSEVEREN (dir.), *Actes du Colloque interdisciplinaire Modèles Linguistiques et Idéologies : « Indo-Européen » II. Disciplines et pratiques*, Bruxelles, U.L.B., 2002, p. 135-177.

- *Art rupestre et archéologie en Syrie*, dans : *Anthropologica et Praehistorica*, 113, 2002, p. 144-146.

- Bucarest, Projectul Vadastra, 7 avril 2002 ; conférence : *Espaces, cultures et isomorphismes dans les Néolithiques ancien et moyen européens*.

- Bruxelles, Société bruxelloise de Préhistoire, *Travaux 2002*, journée d'étude organisée par le Centre de Recherche interfacultaire *Espaces et Sociétés - approches comparatives* et les Musées royaux d'Art et d'Histoire, avec la collaboration de la Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire, 11 mai 2002 ; allocution d'ouverture et présidence de la journée.

- Bruxelles, U.L.B., colloque du CRaA (Centre de Recherches archéologiques), *Des pharaons à l'Art Nouveau, céramique et Cie à l'U.L.B.*, à l'occasion de la 8^e Biennale de la Céramique d'Andenne (19-26 mai 2002), 22 mai 2002 ; communication : *Décors céramiques. Quelques exemples d'organisation de l'espace*.

- U.L.B. et Université Charles de Gaulle, Lille III, colloque *Modèles linguistiques et idéologies : « Indo-Européen » III. Les Indo-Européens et le modèle comparatif indo-européen dans les sciences humaines*, 12 septembre 2002 ; communication : *Aryens et Sémites : quel avenir ? Archéologies, langues et visions du monde*.

- Los Angeles, *The Fourteenth Annual UCLA Indo-European Conference*, 9 novembre 2002 ; communication : *Arts, Languages and Reality in the Mesopotamian and Indo-European Worlds*.

- Brauweiler, Symposium Bandkeramik im 21. Jahrhundert, 16-20 novembre 2002 ; communication (avec A. HAUZEUR) : *Südliche Einflüsse in der Blicquy - Villeneuve - Saint-Germain Kultur*.

- Hassake (Syrie), direction (avec Kh. AHMO, Department of Antiquities, Hassake, Syrie), direction de la mission archéologique belgo-syrienne, 14 septembre-3 novembre 2002 ; prospections en bordure du plateau du Hemma, sondages à Khishâm-2, étude de l'art rupestre de Khishâm-2 et de Kefra.

Marc VANDER LINDEN

- *Chrono-Types or Socio-Types? Corded Ware and Bell Beaker Ceramic Types in Context*, dans : *Studia Vasorum* 1 (www.studiavasorum.ro/mvl.htm).

- (avec P.-L. VAN BERG) *Ctesias' Assyriaka: Indo-European and Mesopotamian Royal Ideologies*, dans : K. JONES-BLEY, M. E. HULD, A. DELLA VOLPE et M. ROBBINS DEXTER (éds), *Proceedings of the Thirteenth Annual UCLA Indo-European Conference. Los Angeles November 9-10, 2001* (= *Journal of Indo-European Studies Monograph Series*, 44), Washington D.C., Institute for the Study of Man, 2002, p. 45-58.

- *Competing Cosmos: On the Relationship between Corded Ware and Bell Beaker Mortuary Practices et Polythetic Networks, Coherent People: A New Historical Hypothesis for the*

Bell Beaker phenomenon, dans : *The Northeast Frontier of Bell Beakers. 26-29 may 2002, Poznań, Poland. Abstracts Book*, 2002, p. 2-3 et 23-24.

- Report « *Project Vadastra 2002* »: *Fieldwork Mission*, dans : *Experimental Pyrotechnology group newsletter*, 2002 (www.vadastra.ro/epg/mvl.html).

- Bucarest, University of Arts, *Proiectul Vadastra 2002*, 7 avril 2002 ; communication : *Just Want to Buy a Good Pot: Ceramics Exchange and Social Identity in the Faro Department, Northern Cameroon*.

- Bruxelles, Journée de la Société bruxelloise de Préhistoire, *Espaces et aires culturels*, 11 mai 2002 ; communication : *Les grands absents : quel statut pour les Indo-Européens dans la Protohistoire européenne ?*

- Andenne, Biennale de la Céramique, 22 mai 2002 ; communication : *Histoire de pots : le phénomène campaniforme dans l'Europe du troisième millénaire avant notre ère*.

- Poznań, Institute of Archaeology, *The Northeast Frontier of the Bell Beakers*, 26-29 mai 2002 ; communications : *Competing Cosmos: On the Relationships between Corded Ware and Bell Beaker Mortuary Practices* et *Polythetic Networks, Coherent People: A New Historical Hypothesis on the Bell Beaker Phenomenon*.

- Bruxelles, U.L.B., *Modèles linguistiques et idéologies III*, 12 septembre 2002 ; communication : *Reconstruire, à quoi bon ? Le point de vue de l'archéologue*.

- Los Angeles, University of California Los Angeles, *14th Annual UCLA Indo-European conference*, 9 novembre 2002 ; communication : *The Band vs. the Cord, or Can Indo-European Reconstructed Institutions be Tested Against the Archaeological Record?*

- Vadastra (Roumanie), Projet ethnoarchéologique *Vadastra*, 1^{er}-11 avril 2002 ; expérimentation de cuisson céramique et encadrement d'étudiants.

- Hassake (Syrie), mission archéologique belgo-syrienne de Khishâm, 14 septembre - 3 novembre 2002 ; activités de prospection, fouilles archéologiques et étude de matériel.

Henri VANHULST

- *Contribution à un nouveau catalogue des chansons de Clemens non Papa*, dans : G. FORNARI (éd.), *Album amicorum Albert Dunning*, Turnhout, Brepols, 2002, p. 281-292.

- *Goovaerts (Alphonse) et Haene (Rafaël d')*, dans : L. FINSCHER (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Série B, Cassel, Bärenreiter - Stuttgart, Metzler, 7, 2002, col. 1347 ; 8, 2002, col. 385-386.

- *Lettres de Boucher, Pacini, Spontini, Steibelt et Van Campenhout à l'éditeur et marchand de musique bruxellois Weissenbruch*, dans : *Revue belge de Musicologie*, 56, 2002, p. 209-240.

- *Theatrum musicum longe amplissimum*, Genève, Minkoff, 2002 (fac-similé de l'édition de 1571 avec introduction bilingue français/anglais et index).

- *L'éditeur bruxellois Schott frères et D'un cahier d'esquisses de Claude Debussy*, dans : *Cahiers Claude Debussy*, 26, 2002, p. 3-13.

- Louvain, Congrès de la Société internationale de Musicologie, table ronde *Chanson et madrigal dans les anciens Pays-Bas (1560-1600)*, 5 août 2002 ; co-organisation (avec Kr. FORNEY, Long Beach University, California) et communication : *Cornelis Verdonck : de la chanson au madrigal*.

- Membre du comité directeur de la Société internationale de Musicologie

Eugène WARMENBOL

- Direction de *Beautés d'Égypte. « Celles que les ans ne peuvent moissonner »*, Treignes, Musée du Malgré-Tout, 2002.

- *Le débile et l'indélébile. Le tatouage en Égypte pharaonique* et 58 notices du catalogue, dans : E. WARMENBOL (dir.), *Beautés d'Égypte. « Celles que les ans ne peuvent moissonner »*, Treignes, Musée du Malgré-Tout, 2002, p. 71-74.
- *De Nijl wast witter et Een Egyptische tempel voor Antwerpse vrijmetselaars*, dans : S. GRIETEN (dir.), *Vreemd gebouwd. Westerse en niet-Westerse elementen in onze architectuur*, Anvers, 2002, p. 285-306 et 307-316.
- *Profils de chats*, dans : *Espaces de Libertés. Magazine du Centre d'Action laïque*, 297, 2002, p. 13-14.
- *Cas de figures : la collection Antoine Herry et Jean-Joseph de Witte. Présentation*, dans : A. TSINGARIDA et D. KURTZ (éds), *Collections et collectionneurs d'antiques en Belgique et en Grande-Bretagne au XIX^e siècle (= Lucernae Novantiquae, 2)*, Bruxelles, 2002, p. 227-243.
- *L'âge du Bronze au Trou de Han (Namur, Belgique) : des dépôts entre Occident et Orient*, dans : M. OTTE et J. KOZLOWSKI (éds), *Préhistoire de la Grande Plaine du Nord de l'Europe. Les échanges entre l'Est et l'Ouest dans les sociétés préhistoriques. Actes du colloque Chaire Francqui interuniversitaire (Université de Liège, le 26 juin 2001) (= Études et recherches archéologiques de l'Université de Liège, 99)*, Liège, 2002, p. 225-238.
- Commissaire (avec Cl. BELLIER et P. CATTELAÏN) de l'exposition *Beautés d'Égypte. « Celles que les ans ne peuvent moissonner »*, Treignes, Musées du Malgré-Tout, 2 juin – 15 décembre 2002.
- Madrid, Museo Arqueológico Nacional et Museo de América, *1st International Symposium on Ancient Gold Technology: America and Europe*, 23-25 octobre ; communication : *Gold in Caves and Graves: The Dark Side of the Moon*.
- Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, organisation (avec C. BELLAIRE, J. BOURGEOIS, A. CAHEN-DELHAYE, Cl. STERCKX, L. VAN IMPE et K. VERLAECKT) du symposium *Exchange and Interaction. The Role of the Scheldt and Meuse during the Bronze Age and Iron Age*, 22 février 2002.
- Bruxelles, V.U.B., organisation (avec C. BELLAIRE, J. BOURGEOIS, A. CAHEN-DELHAYE, Cl. STERCKX, L. VAN IMPE et K. VERLAECKT) de la 10^e Journée de contact de la Cellule Archéologie des Âges des Métaux du Groupe de Contact FNRS *Études celtiques et comparatives*, 23 février 2002.
- Liège, Université, organisation (avec D. LABOURY) de la Journée de contact du Groupe de Contact FNRS Égyptologie, 21 décembre 2002 ; invité d'honneur : M. VALLOGIA (Genève).

IV. JOURNÉE DE RECYCLAGE DE LA SECTION

Comme les années précédentes, la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie a organisé, le samedi 8 mars 2003, une journée de recyclage destinée principalement à ses licenciés, jeunes et moins jeunes, mais aussi aux étudiants et à tous les intéressés. En voici le programme :

Marc GROENEN, *Les fouilles en cours au Tiène des Maulins, un site majeur du Paléolithique supérieur en Belgique*.

Roland TEFNIN, *Personnalités de peintres et styles d'atelier dans la peinture égyptienne de la 18^e dynastie*.

Henri VANHULST, *Un aspect peu connu des activités de l'imprimeur Weissenbruch : l'édition musicale et le commerce des partitions*.

Kevin SALADÉ, *La notion de réalisme dans la céramique attique (VI^e-V^e ACN)*.

Hélène MUND, *La Pentecôte Rapaert, chef-d'œuvre méconnu de la peinture brugeoise de la fin du Moyen Âge*.

Didier MARTENS, *Représentations de la Pentecôte dans la peinture brugeoise du XVI^e siècle*.

Monique RENAULT, *L'extension du musée d'art entre les deux guerres : naissance du musée moderne*.

V. PRIX MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, 3, 1981, p. 191) a été attribué, pour la vingt-deuxième fois, en 2003. Il a couronné Christel MAHIEU, pour son mémoire intitulé *Jules Du Jardin l'Idéaliste (1863-1940). Itinéraire d'une désillusion* (voir le résumé, *supra*).

VI. EXPOSITIONS

À Namur

En 2002-2003, grâce à une collaboration conclue entre le Musée de Groesbeek de Croix de Namur et le D.E.S. en Gestion culturelle dans le cadre du *Printemps des Musées 2003*, deux étudiantes du D.E.S. en Gestion culturelle, Delphine BUCHET et Sophie ERPICUM, encadrées par Nathalie NYST, Michèle VANDROOGENBROECK et Émilie ZEHNDER (D.E.S. en Gestion culturelle), ainsi que par Martine GEORGES (responsable du musée), ont conçu et concrétisé un parcours-découverte à travers les salles et les collections permanentes de l'institution. Cette visite particulière a amené le public à déambuler dans l'ensemble du musée et a mis l'accent sur certaines pièces énigmatiques des collections ou sur des éléments de décoration ou d'architecture du bâtiment.

À l'entrée du musée, un panneau introductif expliquait le contexte de la visite. De génération en génération, les Groesbeek de Croix se sont transmis un précieux journal – purement fictif, bien entendu – de l'un de leurs ancêtres, sur la couverture duquel figure cette instruction : « À n'ouvrir qu'au début du Printemps 2003... Pour ma future descendance... ». La famille se réunit donc, impatiente de connaître la teneur du carnet, mais s'en détourne rapidement, n'y trouvant aucun intérêt. Seul le cadet décide d'examiner de plus près ces quelques pages et de se rendre à l'Hôtel de Croix pour découvrir le lieu où vécut son aïeule, Anne-Françoise de Groesbeek.

À l'entrée de chaque salle, le visiteur trouvait un extrait du « journal » d'Anne-Françoise narrant un épisode lié au lieu et, dans la salle même, à proximité de l'une ou l'autre pièce ou d'un élément architectural, un second panneau apportait des explications relatives à cet objet ou à cet élément. Ainsi, dans la cuisine, le fonctionnement du « potager » (fourneau) était explicité, tandis que le visiteur redécouvrait la fonction de certains ustensiles mystérieux, tel le bâton à cirer les parquets, sorte de pince en bois géante à l'extrémité de laquelle était fixé un chiffon. À l'étage, dans les petits appartements d'hiver situés au-dessus de la conciergerie, le visiteur découvrait que la restauration de deux tableaux qualifiés de « Turqueries » a mis au jour des scènes galantes, que la pudibonderie avait recouvertes d'aplats alors plus conformes aux bonnes mœurs. L'extrait du « journal » qui s'y rapporte est le suivant : « 5 avril... Alexandre-Louis est enfin rentré. Quelle joie de le retrouver ! Ces quelques semaines m'ont paru durer des mois. Mais, comme toujours, mon doux mari est revenu, chargé de souvenirs à mon intention. Nous avons passé la journée à discuter de l'endroit où ces magnifiques tableaux

représentant des scènes galantes seraient le plus à leur avantage. Nous avons finalement décidé de les accrocher dans les petits appartements. Ces petites salles sont un lieu de passage obligé de nos invités. C'est toujours en ces salles que nous organisons les parties de jeu. J'ai remarqué qu'Alexandre-Louis est fort intrigué par ces petites « Turqueries ». Je me demande bien pourquoi il leur prête une telle attention. Qu'y cherche-t-il ? Il ne cesse de les regarder de si près...».

Delphine BUCHET et Sophie ERPICUM étaient bien entendu présentes le 4 avril dernier, jour du *Printemps des Musées* dans toute l'Europe, et ont accueilli et guidé les amateurs de patrimoine le long de ce parcours-découverte très didactique.

À Saint-Hubert

Suivant l'accord (voir *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, deux étudiantes du D.E.S. en Gestion culturelle, Ann KUIJPERS et Katja STEINMETZER, encadrées par Nathalie NYST, Michèle VANDROOGENBROECK et Émilie ZEHNDER, ont travaillé, durant l'année académique 2002-2003, à une nouvelle conception des panneaux exposés dans la basilique de Saint-Hubert. Mise en place au début de l'été 2001, une première version de ces panneaux avait été réalisée par d'anciennes étudiantes de Gestion culturelle, Patricia COBO-SANCHEZ et Michèle VANDROOGENBROECK, qui, pour ce faire, s'étaient inspirées de l'exposition *L'ancienne église abbatiale de saint-Hubert*, présentée dans la basilique et au Centre Pierre-Joseph Redouté durant l'été 1997 (voir *A.H.A.A.*, 20, 1998, p. 152).

La version améliorée de ces panneaux présente deux particularités. Sur le plan formel et par souci d'homogénéité, la mise en page a été confiée à la société de graphisme Bulle Color qui s'était déjà chargée des neuf panneaux disposés en 2002 dans l'église paroissiale Saint-Gilles-au-Pré (voir *A.H.A.A.*, 24, 2002, p. 152). Les très belles photographies, en grande partie prises par Guy Focant (D.G.A.T.L.P., Ministère de la Région wallonne), ont ainsi été scannées et leur format adapté. Sur le plan du fond, les textes français sont aujourd'hui complétés de traductions résumées en néerlandais et en allemand, afin de satisfaire une majorité de visiteurs et autres touristes.

Nathalie NYST

VII. ACTIVITÉS DES CENTRES DE RECHERCHE

Centre de recherche interfacultaire *Espaces et Sociétés*

- *Approches comparatives*

Coordonné par Paul-Louis VAN BERG et Philippe JESPERs, le Centre rassemble ses activités dans un projet global intitulé *Organisation de l'espace et émergence des sociétés complexes : archéologie, anthropologie et linguistique*.

- Janvier 2002 : le sous-projet *Khishâm (Hassake) : rock-art and archaeology in the Syrian Jazirah* obtient un financement de la National Geography Society (Grant 7202-02).

- Avril 2002, P.-L. VAN BERG et M. VANDER LINDEN participent à un projet ethnoarchéologique consacré, entre autres, à l'expérimentation de la fabrication de poterie, sous la direction du professeur Dragos GHEORGHIU (Universitatea de Arte, Bucarest).

- Juillet 2002, projet Eurocore-OMLL (The Origin of Man, Language and Languages) *Cultural and Linguistic Identities of the Neolithic and Protohistoric Populations of Europe*

and the Near East (prom. P.-L. VAN BERG). Ce projet, représenté au FRFC, s'est vu accorder un financement pour 2003.

Thèmes de recherche

Exploration de l'organisation de l'espace dans le monde indo-européen et celui de la Méditerranée orientale, avec examen particulier des cas d'interférence entre ces deux mondes culturels ; étude des sites archéologiques et d'art rupestre du plateau du Hemma (Hassake, Syrie) ; relations des arts laténiens et de l'organisation du savoir dans le monde celtique.

Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques

En 2002, le Centre a coordonné et/ou a été impliqué dans les programmes internationaux suivants :

- Florence et Assise, ICCROM, programme *Sharing Conservation Decision Making*, 4-29 novembre 2002. C. PÉRIER-D'ETEREN a participé à la semaine consacrée au tourisme culturel et à son impact sur les prises de décision. Les nouvelles initiatives développées par le Centre pour la formation des guides et pour le développement d'itinéraires thématiques ont été discutées à Florence. Une table-ronde sur la restauration des fresques d'Assise, sa perception par le public et ses conséquences sur les prises de décision a été présidée par C. PÉRIER-D'ETEREN à Assise.

- *Lexique multilingue informatique sur la technologie et la conservation-restauration des biens culturels/Peinture* (C. PÉRIER-D'ETEREN et V. HENDERIKS). La deuxième phase de ce programme subsidié par la Commission européenne (voir *A.H.A.A.*, 24, 2002, p. 114) s'est achevée en août 2002. Le comité scientifique s'est réuni à Rome du 8 au 10 février 2002 et à Bergame du 30 mai au 2 juin 2002. L'objet de ces réunions a consisté à établir un *thesaurus* en cinq langues. Plusieurs notices ont ensuite été rédigées selon un modèle type de fiche conçu par les partenaires. Celles-ci ont été introduites dans la banque de données coordonnée par l'Associazione Giovanni Secco Suardo qui a choisi le logiciel d'application CDD ISIS distribué par l'UNESCO. Le groupe francophone dirigé par l'U.L.B. s'est concentré sur la définition des termes relatifs au « support bois » (marques, traces d'outils et cadre), a assuré la vérification du contenu des fiches françaises et allemandes et a contribué à l'élaboration d'une bibliographie générale traitant des supports bois.

- *Mission archéologique dans la nécropole thébaine (MANT IV)* dirigée par R. TEFNIN. Comme en 2001, C. PÉRIER-D'ETEREN y coordonnait l'équipe de restaurateurs des peintures murales de la tombe thébaine de Sennéfer (T 96). Une importante documentation photographique et numérique a été élaborée sur l'état de conservation, le nettoyage et les tests préalables, ainsi que sur la technique d'exécution. Les résultats de cette campagne ont été présentés lors de la journée de recyclage de la section au mois de mars 2002 (voir *supra*).

- *Restauration des fresques de la basilique Saint-François d'Assise*. Dans le cadre du programme Raphaël sur les *Laboratoires européens de restauration*, C. PÉRIER-D'ETEREN a participé comme consultante aux réunions du comité scientifique en charge du suivi de la restauration des fresques de Cimabue et de Giotto à la Basilique d'Assise (conséquence du tremblement de terre de septembre 1977). Huit figures de saints de Cimabue et une fresque de 35 m² représentant saint Jérôme dans son studio ont été restaurées, plus de 200.000 morceaux ré-assemblés. Ces travaux ont fait l'objet d'un colloque international, *De la réalité à l'utopie* (21-24 avril 2001), et d'une publication, *Guide to the Recovery*,

Recomposition and Restoration of Shattered Wall Paintings – Experience Gained at the Basilica of St. Francis in Assisi.

- *Région de Bruxelles-Capitale* : une convention a été passée avec la Région de Bruxelles-Capitale pour l'étude du mobilier néo-gothique de l'église Saint-Boniface ; le travail a été confié à une licenciée en histoire de l'art de l'U.L.B., Cécile NEMEGHAIRE.

- *Corpus vitrearum Medii Aevi* : le Centre a participé activement à l'organisation et à l'encadrement logistique du 10^e colloque du *Corpus vitrearum Medii Aevi*, qui se tenait pour la première fois en Belgique. À cette occasion, il a édité trois feuillets didactiques (français, néerlandais et anglais) sur les vitraux des XVI^e et XVII^e siècles de la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule, de l'église Saint-Guidon à Anderlecht et de la Sainte-Famille de Woluwé-Saint-Lambert. Les recherches ont été menées en collaboration avec des licenciés de l'U.L.B., D. DE CROMBRUGHE de l'U.C.L., ainsi qu'avec les restaurateurs des vitraux concernés.

- *Livret multimédia sur les retables flamands et brabançons* : un livret de 96 pages a été élaboré par N. GESCHÉ à partir des textes publiés par le Centre à l'occasion de l'*Itinéraire des retables* (voir *A.H.A.A.*, 23, 2001, p. 171). Il accompagnera le cédérom du livret multimédia qui sera édité en 2003, édité conjointement par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, l'U.L.B. et la coopérative La Maison d'à côté.

Tous les rapports, documents et photographies issus de ces diverses activités sont consultables au Centre.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN et Nicole GESCHÉ-KONING

Étude de la Grotte ornée d'El Castillo (Puente Viesgo, Cantabrie, Espagne)

Présentation du projet

Connue depuis 1903, non seulement pour son gisement unique en Europe - la stratigraphie de 10 mètres de puissance présente une séquence qui débute à l'Acheuléen et se termine au Mésolithique -, mais aussi pour son art pariétal exceptionnel, la grotte d'El Castillo reste aujourd'hui encore, malgré les sites importants découverts récemment, la grotte ornée de référence pour l'art du Paléolithique supérieur.

On a fêté cette année le centenaire de sa découverte, et pourtant il n'existe toujours pas de monographie récente qui rende compte de tous les motifs qui ornent ses parois. On doit regretter qu'il faille encore utiliser, pour l'étudier, le travail, depuis longtemps introuvable et à vrai dire très incomplet, de Hermilio Alcalde del Río, Henri Breuil et Lorenzo Sierra, *Les cavernes de la région cantabrique*, publié en 1912 grâce à l'aide généreuse du Prince Albert 1^{er} de Monaco. C'est pourquoi il est indispensable, et urgent, de réétudier la grotte d'El Castillo à la lumière des méthodes de travail actuelles. Nous avons donc demandé et obtenu l'autorisation de refaire une étude exhaustive de ce site prestigieux.

Le travail a débuté en 2003 et se fait sous ma direction, avec la collaboration de Joaquín González Echegaray et de José Maria Ceballos del Moral¹. Des collègues de divers pays

¹ Dr. Joaquín GONZÁLEZ ECHEGARAY, directeur de l'Instituto de Investigaciones prehistóricas, Santander, Espagne/Chicago, U.S.A.; José Maria CEBALLOS DEL MORAL, Encargado general de las cuevas del Monte Castillo y de Hornos de la Peña.

seront d'ailleurs également intégrés dans l'équipe, dans le cadre de collaborations plus ponctuelles. Les analyses devraient être terminées dans les cinq années à venir et déboucheront sur une copieuse monographie traitant de tous les aspects de la grotte (géologique, archéologique, esthétique, technologique, chronologique), que nous espérons publier deux ans après la fin des travaux.

Objectifs et état des recherches

L'étude des œuvres comprend le réexamen de toutes les parois, afin d'établir le corpus le plus complet possible. Le recensement de la totalité des tracés gravés, dessinés et peints, figuratifs et non figuratifs, constitue le point de départ programmatique de nos recherches. Les graphèmes des premiers panneaux (« Panneau des Polychromes », « Bas-Côté » et « Plafond des Mains ») ont d'ores et déjà été étudiés, enregistrés et photographiés. Ces séances de travail dans la grotte ont confirmé l'utilité du projet. La plupart des figures découvertes et relevées par les auteurs de la première monographie doivent être corrigées ou réinterprétées. Surtout, de très nombreux motifs nouveaux viennent enrichir un corpus déjà riche de plusieurs centaines de graphèmes. L'utilisation de la photographie infrarouge est importante à cet égard, puisqu'elle permet dans certains cas de faire réapparaître des œuvres cachées par la calcite, et donc peu visibles ou invisibles à l'œil nu. La photographie d'œuvres finement incisées, non visibles en entier par une source d'éclairage fixe - comme les biches raclées de la Grande Salle, par exemple - réclame une méthode de travail spécifique. Nos essais montrent qu'il est possible de gérer ce problème par assemblage de séquences d'images numérisées au moyen d'un logiciel de traitement de l'image.

Si l'approche descriptive constitue le point de départ incontournable de l'étude, celle-ci pourtant ne suffit plus. La distribution des gravures et peintures a été soigneusement organisée par les hommes du Paléolithique supérieur, et il est donc essentiel d'étudier ces motifs en fonction de leur situation dans le réseau souterrain. L'analyse du dispositif pariétal consiste précisément à relever des relations privilégiées non seulement entre les motifs eux-mêmes, mais aussi entre les motifs et les différents types d'espace de la grotte, l'objectif étant d'essayer de mettre en évidence les principes d'organisation des motifs en fonction de l'espace souterrain. Il est évident que les récentes techniques informatiques sont susceptibles de nous apporter une aide précieuse dans notre travail. Les démarches dans ce sens sont d'ailleurs en cours. Le positionnement précis de chacun des motifs sur plan d'ensemble 3D, ainsi que la réalisation de photographies et de relevés effectués d'après les photographies et les images numériques devront constituer la deuxième partie du programme de recherche. L'analyse et la saisie des particularités ou des reliefs de la paroi peuvent être effectuées au moyen d'un scanner.

La principale difficulté à résoudre sera de pouvoir déterminer l'état de la décoration à chacune des périodes d'occupation de la grotte. Une analyse fine de la chronologie des différents motifs doit donc être tentée. Des datations absolues (C-14 AMS) sur des motifs réalisés au charbon de bois sont prévues. Elles viendront s'ajouter à celles qui existent déjà. Néanmoins, ces dates restent imprécises et peu nombreuses. C'est pourquoi il conviendra d'élaborer un cadre chronologique au départ des conclusions fournies par l'analyse conjointe des techniques et du style. À cet égard, les analyses d'attribution apportent déjà des réponses très encourageantes.

L'analyse des techniques de réalisation des œuvres gravées, dessinées ou peintes est une autre voie que nous souhaitons privilégier. Les premières recherches effectuées sur des

motifs gravés devraient permettre de fixer un protocole susceptible de nous guider dans notre démarche. Il semble en tout cas possible de déterminer la manière dont la figure a été construite et d'apporter des précisions sur la position du graveur et sur les instruments utilisés. Enfin, pour les œuvres dessinées ou peintes, nous espérons, grâce au concours de techniques de laboratoire, pouvoir préciser s'il y a eu ou non tracé préparatoire avant la réalisation du motif définitif, reconstituer les techniques de préparation des pigments ou établir si des éléments ont été ajoutés aux matières colorantes ; autant de données objectives susceptibles de nous apporter des informations fondamentales sur la structure cognitive et sur le fonctionnement mental de ces premiers artistes.

Quant aux motifs eux-mêmes, leur lecture nous apparaît aujourd'hui beaucoup plus complexe qu'on ne le pensait autrefois. Outre les figurations humaines et animales, qu'il s'agit à présent d'appréhender en termes d'animation, de comportement ou de saisonnalité, il est désormais possible de dégager de véritables thèmes iconographiques au départ de figures composites récurrentes : l'« homme-bison » ou le « cheval à cornes de bovidé », que nous avons identifiés à El Castillo, en sont de bons exemples. Ces thèmes se retrouvent dans plusieurs grottes du sud de la France et du nord de l'Espagne et nous fournissent de remarquables informations sur la métaphysique et sur des éléments de la mythologie de ces hommes.

Enfin, l'examen des données sur la température, le degré d'hygrométrie et le taux de dioxyde de carbone, toutes mesures enregistrées par des capteurs depuis quelques mois, devrait permettre d'aborder le problème essentiel de la conservation de la grotte. Des analyses complémentaires pourraient également apporter des résultats intéressants pour maîtriser les variations d'équilibre à l'intérieur du réseau, et en particulier l'étude des régimes de ventilation par l'enregistrement des courants d'air dans chacune des parties, ainsi que la mesure de la quantité des eaux d'infiltration - facteur important dans la thermo-conduction.

MARC GROENEN

VIII. CHRONIQUE DES FOUILLES

Rochefort/Éprave : campagnes de fouille 2002-2003 dans la grotte-abri du Tiène des Maulins

Les fouilles archéologiques se sont régulièrement poursuivies en 2002 et 2003 dans la grotte-abri du Tiène des Maulins, avec le concours des étudiants de licence en Histoire de l'Art et Archéologie dans le cadre de leur stage de fouille. Les questions posées lors des campagnes précédentes (GROENEN & MARÉE, 2000 ; GROENEN, 2001 ; GROENEN *et al.*, 2002) ont conditionné l'orientation des travaux. Ceux-ci ont simultanément été menés à l'avant et à l'arrière du porche.

À l'avant du porche, le décapage de la zone située derrière l'une des entrées de la grotte-abri (fig. 1 : I9 à I11), toujours entièrement colmatée par des sédiments et la souche d'un orme laissée en place afin de protéger la grotte d'éventuelles incursions, a permis le dégagement d'un horizon archéologique du Paléolithique supérieur encore intact. Celui-ci prolonge l'atelier de débitage fouillé autrefois par B. Marée, que nous avons montré appartenir à l'Aurignacien (ca. 32.000-27.000 B.C.) (GROENEN, 2002). Les résultats

obtenus sont particulièrement importants, car ils permettent de mieux circonscrire l'espace occupé par les groupes paléolithiques.

Les vestiges découverts sont essentiellement des restes de faune quaternaire, dont certains comportent d'ailleurs des traces d'aménagement (débitage ou sciage). Des molaires de rhinocéros laineux rappellent que les dents d'animaux sont assez fréquentes dans cette partie de la grotte. Une incisive de cheval a, du reste, été transformée : sa partie supérieure a été sciée obliquement. Mais on retiendra surtout une cuiller aménagée dans un large éclat en os. Elle mesure 61 mm de long et 58 mm de large, et le cuilleron, approximativement circulaire, fait 27 mm de large (fig. 2). L'instrument est intact. Il comporte des traces d'usage bien visibles, entre autres à l'avant du cuilleron et sur sa face inférieure. Il a été creusé de façon à donner à cet éclat sa forme de contenant et s'articule à un manche de 3,5 mm d'épaisseur, qui se prolonge en s'évasant. Même si elles sont connues, les cuillers du Paléolithique supérieur sont peu nombreuses. Dans le cahier VI des fiches typologiques de l'industrie osseuse préhistorique, D. Buisson et A. Peltier (1993 : 141-144) en ont répertorié 6, dont 3 proviennent de gisements moraves pavlovien (Dolní Věstonice) et magdalénien (Pekárna) et 3 de sites français magdaléniens (Gourdan, Fontalès et la Vache). Néanmoins, dans les exemplaires retrouvés, le cuilleron est toujours plus large que le manche dont la section est plus ou moins quadrangulaire. Outre le fait qu'elle semble bien appartenir à l'Aurignacien - et donc être plus ancienne que les pièces répertoriées -, la cuiller du Tiène des Maulins présente cette particularité morphologique d'avoir un manche évasé, plus large que le cuilleron.

Enfin, et toujours dans la partie antérieure du porche, il faut encore mentionner quelques pièces lithiques - rares dans le gisement puisque le silex n'existe pas dans cette région. On retiendra, tout d'abord, un galet de quartz aménagé en chopping-tool, qui comporte sur

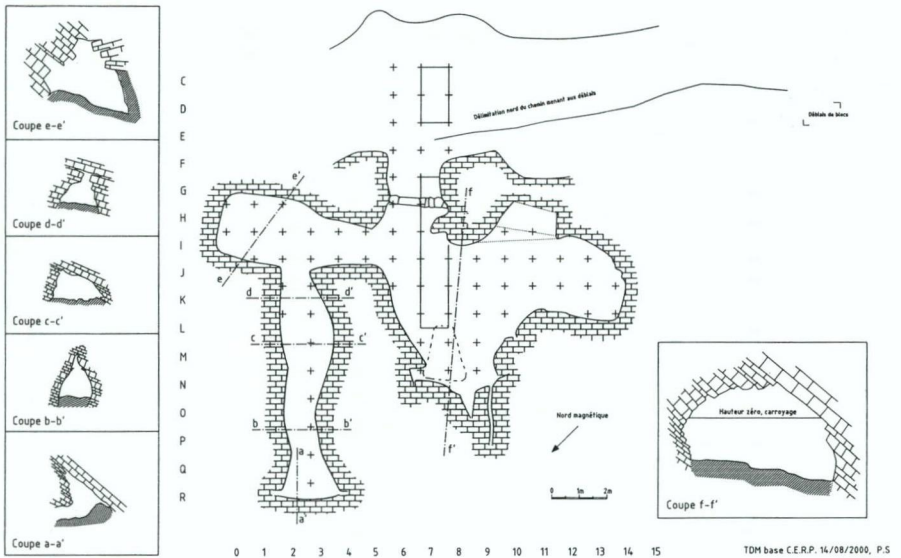


Fig. 1.
Tiène des Maulins : plan (dessin P. Szapu).

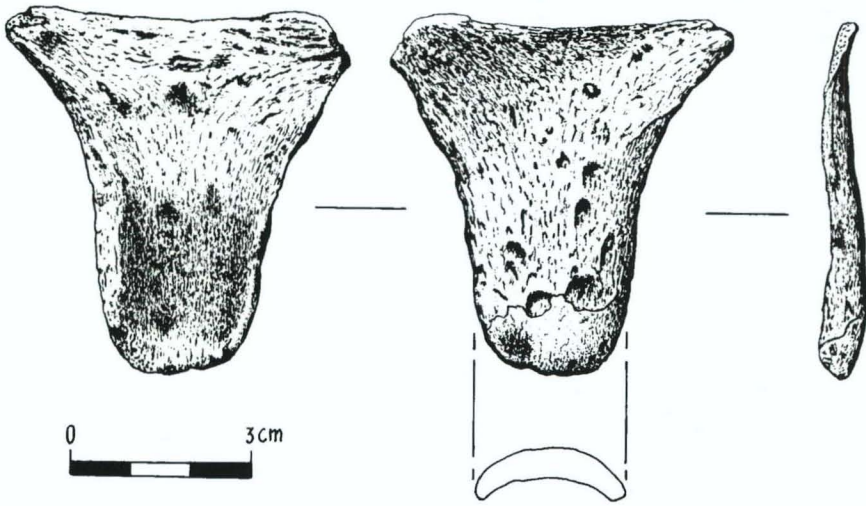


Fig. 2.
Tiène des Maulins : cuiller en os (dessin P. Szapu).

l'arête transversale des traces d'écrasement. La pièce a indubitablement été apportée toute faite par l'homme, puisque aucun éclat de débitage n'était associé à cet instrument. On notera également une petite lame en silex blond avec des inclusions dont la provenance n'a pas encore pu être précisée (Champagne ou Hesbaye liégeoise), ainsi qu'une petite lame en silex noir d'Obourg. Ce silex, très caractéristique, constitue la matière première des instruments débités dans l'atelier de taille déjà partiellement fouillé (fig. 1 : G7-L7). La technique de débitage est en tous points comparable à celle du matériel lithique provenant de cet atelier, et nous pouvons donc être assuré que cet horizon prolonge la - ou les - couche(s) d'occupation aurignacienne(s) mise(s) en évidence dans cette zone du porche.

À l'arrière du porche, les travaux ont permis de poursuivre le dégagement du pavage de galets, dont l'origine anthropique ne fait aucun doute. Ces galets de grès, provenant de la Lomme toute proche, ont, en effet, été disposés en une seule couche, pratiquement horizontale ($Z = -215$ cm). Ils tapissent le sol du porche dans sa plus grande partie et ne se trouvent ni dans la cheminée qui prolonge le porche et le relie au réseau inférieur encore actif, ni entre la rivière et l'entrée de la grotte. Il est donc impossible que ces galets aient été amenés à cet endroit par le fait de crues de la rivière. Si l'origine anthropique de ce lit de galets est indubitable, le moment de sa mise en place est plus difficile à préciser, même s'il est acquis qu'il est d'époque paléolithique. En effet, tous les restes humains appartenant à la sépulture collective du Néolithique final se trouvaient dans des niveaux situés au-dessus du pavage. Il en va de même pour des dents appartenant à de la faune pléistocène - dont une demi-molaire de mammoth, l'autre partie ayant été trouvée dans l'aire de boucherie, au fond du diverticule latéral de la grotte. Enfin, une dent, toujours en place, appartenant vraisemblablement à un rhinocéros a été mise au jour à la fin de la campagne de fouille, entre deux galets du pavage. Elle confirme, s'il en était encore besoin, l'ancienneté de cette structure.

Mais le fait le plus significatif de la campagne de fouille 2003 aura été de pouvoir apporter quelques précisions sur les occupations paléolithiques grâce au décapage des carrés I8-J8 (fig. 1). Il apparaît en effet, à la suite de ces travaux, que le pavage ne couvre pas la totalité de la surface du porche, mais qu'il s'interrompt à l'avant, à hauteur des carrés « J ». Or, c'est précisément à cet endroit que commence l'occupation aurignacienne qui semble donc s'être limitée à la partie antérieure du porche. Surtout, le décapage de ces carrés (I8-J8) a mis en évidence une différence de niveau importante entre l'horizon aurignacien ($Z =$ entre -118 cm et -136 cm, dans l'état actuel du décapage) et le pavage de galets ($Z = -215$ cm). De plus, il nous est apparu que les deux niveaux étaient séparés par une couche de sable, archéologiquement stérile, d'une trentaine de centimètres. Il se pourrait donc que le pavage soit antérieur à la couche d'occupation aurignacienne de l'avant du porche. Il est évidemment beaucoup trop tôt pour nous prononcer sur l'âge de ce pavage, mais les prochaines campagnes de fouille nous diront peut-être si ce niveau doit être mis en relation avec le racloir moustérien en chert découvert autrefois dans ce gisement par B. Marée.

Bibliographie

D. BUISSON & A. PELTIER, 1993. Éléments récepteurs. 6.1. Fiche cuillers à cuilleron élargi, dans : *Fiches typologiques de l'industrie osseuse préhistorique. Paléolithique supérieur. Cahier VI*, Treignes, Cédarc : 141-144.

GROENEN M., 2001. Rochefort/Éprave : reprise des fouilles dans la grotte-abri du Tiène des Maulins, dans : *Chronique de la Région wallonne*, 9 : 194-198, 2 fig.

GROENEN M., 2002. L'occupation paléolithique du Tiène des Maulins, dans : *Actes du 6^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique/53^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique (Mons, 24-27 août 2000)* : 37-53.

GROENEN M. & MARÉE B., 2000. La grotte-abri du Tiène des Maulins : premier bilan, dans : *Notae praehistoricae*, 20 : 61-72, 6 fig.

GROENEN M., PEUCHOT R., ROELS D. & SZAPU P., 2002. Rochefort/Éprave : campagne de fouille 2001 dans la grotte-abri du Tiène des Maulins, dans : *Chronique de la Région wallonne*, 10 : 234-237, 1 fig.

MARC GROENEN

Ont collaboré à ce numéro :

René BOITELLE
Van Gogh Museum
Postbus 75366
NL-1070 AJ Amsterdam

Malou HAINE
Musée des Instruments de musique
1, rue Villa-Hermosa
B-1000 Bruxelles

Prof. Dr. Peter KURMANN
Université de Fribourg
Histoire de l'Art
Miséricorde
CH-1700 Fribourg

Sarah LAPORTE
305, avenue Louis-Jasmin
B-1150 Bruxelles

Géraldine PATIGNY
9a, rue du Sartia
B-5070 Sart-Eustache

Paul PHILIPPOT
Professeur émérite
178, avenue Michiels, bte 17
B-1170 Bruxelles

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'Alsemberg, 965 - B - 1180 Bruxelles (Belgique)*

Tel. 32.2/332.25.38 - Fax. 32.2/375.40.40

Paiement au compte n° 551-3620600-47

Cahier d'études IV, 1994-1995

— **Conservation – Restauration – Technologie**

- Belgique: 20 € + 2,50 € de port
- Etranger: 20 € + 4,50 € de port

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

Cahier d'études VIII, 2002

— **Conservation-restauration et techniques d'exécution des biens mobiliers.**
Eneignements théoriques.

- Belgique: 22 € + 2,50 € de port
- Etranger: 22 € + 4,50 € de port

Les cahiers d'études I/1986, II/1987, et V/1997 sont épuisés

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

Abonnement annuel (1 parution)

- Belgique: € 17,50 + € 2,50 de port
- Etranger: € 22,50 + € 3,75 de port

Vente au numéro

- Belgique: € 20,00 + € 2,50 de port
- Etranger: € 25,00 + € 3,75 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

- Je verse ce jour la somme de € au compte Dexia Banque n° 068-0716860-57
«Gérance Annales», avenue Fr. Roosevelt, 50 - 1050 Bruxelles

Pour l'étranger: ci-après les renseignements nécessaires pour les paiements transfrontaliers en euro au sein de l'Union européenne. **Les frais bancaires éventuels sont à charge du client.**

CODE BIC: GKCCBEBB

CODE IBAN: BE09-0680-7168-6057

Adresse de la Banque: Dexia Banque, Chaussée de Boendael, 456 - 1050 Bruxelles

- 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.